

## Le film-livre Une créature monstrueuse

Réal La Rochelle

Number 81, Spring 1996

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23460ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)

1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

La Rochelle, R. (1996). Le film-livre : une créature monstrueuse. *24 images*, (81), 10–11.

## LE FILM-LIVRE UNE CRÉATURE MONSTRUEUSE

PAR RÉAL LA ROCHELLE

Deux films récents ont ostensiblement des titres arrimés à leurs sources littéraires: *Bram Stoker's Dracula* et *Mary Shelley's Frankenstein*. Ils sont nés tous les deux de la volonté et du désir de Francis Ford Coppola de «retourner aux matériaux d'origine».

Nonobstant l'appartenance de ces ouvrages à la lignée du genre «horreur» ou «épouvante», il y a un paradoxe intéressant à analyser dans le fait qu'un cinéma de la modernité désigne à ce point l'origine ancienne (quasi archaïque) des livres créateurs de pareils mythes. Je veux bien que les films aujourd'hui ressemblent physiquement à des livres (le livre de poche de la vidéocassette), mais ce n'est pas à la coïncidence de cette matérialité que songe Coppola dans ses projets de raviver les romans de Mary Shelley et de Bram Stoker.

Le paradoxe est d'autant plus criant que ces deux livres du XIX<sup>e</sup> siècle se situent d'une part dans le «genre infra-littéraire», comme le souligne l'exégète Francis Lacassin dans sa présentation de *Frankenstein* (GF-Flammarion), et que par ailleurs les deux romans doivent la pérennité de leur succès au cinéma. Pourquoi alors produire deux films-livres, quand on aurait pu s'attendre à des hommages au cinéma?

Il n'y a pas de réponse limpide à cette question: retour de fidélité aux sources créatrices originelles; projet de critique des contours visuels donnés à Frankenstein et à Dracula par de nom-

breux films à succès, souvent à contresens de la matrice initiale; souci d'une certaine historicité littéraire. Toutes ces motivations pourraient avoir un haut degré d'intérêt pour aider à replacer dans le contexte de leur naissance deux romans qui, même à partir de leur statut dans l'infra-littéraire, ont eu assez de résonance — et de traductions — pour franchir le passage de «livre dominant» à celui de «cinéma triomphant». Et puis, comme le cinéma a trahi et altéré la lettre et le sens des deux romans, il pouvait être tentant de remettre les pendules à l'heure.

### Premier livre

Le plus ancien des deux romans, le *Frankenstein* de Mary W. Shelley, parut en 1818, en plein romantisme européen et dans la mouvance de l'aurore des sciences biologiques et des sciences naturelles. Loin de se situer dans les gros traits de l'horreur «gothique», ce roman d'épouvante véhicule sa magie fantastique en construisant un portrait de monstre à *figure humaine*, issu de l'imagination débridée du docteur Victor Frankenstein. La pauvre créature déformée qu'il a inventée vit à l'écart de l'humanité, erre dans sa solitude honteuse comme un exclu, et devient d'autant plus sympathique qu'elle apprend par mimétisme à cueillir sa nourriture, à jouer de la flûte, à parler et à lire. Cet être de laboratoire ne sait pas qui il est, il implore son créateur de lui donner une compagne de même na-

ture handicapée, avec qui il partira vivre et mourir dans les solitudes glacées du Grand Nord. En bout de piste, dans une longue plainte, il ne saura que murmurer: «Le Docteur était mon père, il ne m'a jamais donné de nom».

Les nombreux Frankenstein du cinéma (ceux de Boris Karloff et de la série britannique de Hammer) ont continuellement contrefait et caricaturé ce portrait original de Mary Shelley. Dans ces films, c'est un monstre qui s'appelle Frankenstein, brute grognant comme une bête sauvage, qui épouvante et tue en série. Il était donc tentant de revenir à l'original, à la figure humaine déformée d'une créature innommable, erreur tragique d'un nouveau dieu de la science moderne. C'est à ce projet d'un *Mary Shelley's Frankenstein* que s'attela d'abord Francis Ford Coppola, dont il devint le producteur. Il en confia plus tard la réalisation à Kenneth Branagh. C'est à ce niveau que le bât blesse, non à celui de la fidélité à l'original, dont le scénario témoigne avec assez de justesse. Branagh a d'abord triché sur cette fidélité en ajoutant le sujet de la «fiancée de Frankenstein», thème qui appartient à la tradition cinématographique, non au livre. Mais surtout, la réalisation de Branagh est d'un académisme navrant, d'une rectitude esthétique bourrée des clichés du film en costumes, bref sans aucune originalité d'écriture filmique.

On ne peut retenir de ce projet intéressant, mais raté, que la

prestation magistrale de Robert De Niro en créature, qu'il habille d'intelligence rentrée et de mélancolie lyrique. Quelques gros plans suffisent à donner toute la mesure du grand talent de ce comédien, quand par exemple il produit *so-to voce* un soliloque déchirant: «I am so terribly ugly and they are so beautiful», ou encore: «Who I am? I don't know».

### Second livre

Coppola produisit le second volet de ce diptyque, *Bram Stoker's Dracula*, en en assumant la réalisation. Nous sommes ici dans les ligues majeures, contrairement à ce qui est advenu de Frankenstein (voir *24 images* n° 65, février-mars 1993). Coppola rend bien le roman de Stoker (1897) dans sa dimension poétique qui lie les événements vampiriques à une jouissance/terreur de la vie érotique. Le réalisateur est fidèle aussi à garder une trace de la composition formelle du roman par l'écrit: journaux personnels, lettres, articles de journaux, rapports scientifiques, tout autant que par des événements comme l'arrivée de la machine à écrire et du phonographe à cylindres, ce dernier permettant au Dr Stewart d'enregistrer son journal. L'arrivée de ce gadget moderne est pourtant prolongée par Coppola, qui incorpore dans son film le gramophone à disques, de même que le cinématographe naissant, lors de la très belle séquence de l'arrivée à Londres du comte Dracula, transformé en élégant jeune homme.





**Bram  
Stoker's  
Dracula** de  
Francis Ford  
Coppola.

Le premier objectif du maître vampire est alors, parallèlement à son désir de rencontrer Mina, de courir voir la nouvelle invention du cinématographe!

Mais cette trouvaille montre bien déjà comment Coppola s'éloigne lui aussi du livre original. Par ailleurs, comme l'écrit Tony Faivre: «Sur le plan initiatique, le roman se situe à deux niveaux, selon qu'on envisage le périple de Jonathan Harker ou la destinée de Dracula» (*Introduction à "Dracula"*, Marabout, 1975). Or, c'est le second aspect que privilégie le réalisateur, en remontant en pré-général jusqu'aux origines médiévales légendaires de la naissance de Dracula, et en développant tout au long du film la ressemblance entre Elizabeth et Mina, seul et même amour vivace se prolongeant sur une période de quatre siècles. Ainsi, Coppola secondarise de manière très nette le voyage de Jonathan Harker, de Londres en Transylvanie, descente aux enfers si bien marquée par Murnau et Werner Herzog dans leurs *Nosferatu* respectifs, et qui forme le

premier tiers du roman de Stoker. En outre, en mettant de manière plus incisive l'accent sur l'audio-visuel naissant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, plutôt que sur l'écrit, Coppola illustre paradoxalement la véritable source, cinéphonographique, de la popularisation de Dracula.

Reste-t-il donc quelque chose du projet initial de Coppola d'un retour aux sources romanesques de ces deux grands mythes de l'épouvante moderne? Peu de chose, en somme, sinon

une certaine adéquation à l'esprit des deux livres, et une critique indirecte des malversations apportées par les re-créations filmiques des deux figures.

*Bram Stoker's Dracula* et *Mary Shelley's Frankenstein* témoignent du leurre inhérent à la fabrication du film-livre et ils renvoient à l'éternelle problématique de la fidélité des films aux romans célèbres dont ils sont issus, qu'ils appartiennent à la «grande» littérature ou à l'infra-littéraire. N'est-ce pas le propre du cinéma

que d'être une perpétuelle trahison/métamorphose de ses sources livresques, quand il les transforme en écriture filmique? Tout comme Dracula s'appropriant le cinématographe, le filmique ne survit et ne se renforce qu'en s'abreuvant à un sang identique au sien, celui du cinéma lui-même. Le film tue le livre qu'il convoite et désire, afin de respirer et de continuer à errer comme un fantôme d'ombre et de lumière.■

## RÉFÉRENCES VIDÉOGRAPHIQUES

— *Bram Stoker's Dracula* (1992). Édition en vidéodisque par Criterion, 1993, "The Criterion Collection", couleur, 127 minutes. Trois disques CAV, écran large 1.85:1. Notes de présentation de David Ehrenstein. Cette édition comprend de nombreux suppléments: musique et effets sonores (bande analogique 1); commentaires de Francis Ford Coppola, Roman Coppola et Greg Cannom (bande analogique 2), de même que divers documents de photos de

tournage, le story-board, des analyses des effets spéciaux et des costumes, ainsi que des références et des citations de films comme *Nosferatu* de Murnau, *La belle et la bête* de Cocteau, *Ivan le terrible* d'Eisenstein ou *Contes de la lune vague* de Mizogushi. En prime, un court *making of...* et la bande-annonce originale. Le tout sous la supervision des Coppola, père et fils.

— *Mary Shelley's Frankenstein* (1994). Édition en vidéodisque par Columbia Tristar Home Video, 1995, couleur, 123 minutes, «Deluxe Widescreen» 1.85:1. Faces 1 et 2 en CLV, face 3 en CAV. Aucun supplément.

Ces éditions sont disponibles à La Boîte noire. Celles en vidéocassettes sont «plein écran» et ne respectent pas le format original des films.