

La fiche laser

Des avantages de regarder deux films en même temps ou Dracula contre Dracula

Johanne Larue

Number 171, April 1994

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/49908ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La revue Séquences Inc.

ISSN

0037-2412 (print)

1923-5100 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Larue, J. (1994). Review of [La fiche laser : des avantages de regarder deux films en même temps ou Dracula contre Dracula]. *Séquences*, (171), 54–56.

DES AVANTAGES DE REGARDER DEUX FILMS EN MÊME TEMPS

ou

DRACULA CONTRE DRACULA

Depuis déjà un bon moment, on peut se procurer sur laser une version restaurée du **Dracula** de Tod Browning, réalisé en 1931. Dans l'esprit de bien des cinéphiles, cette version filmée du roman de Bram Stoker, qui met en vedette l'irremplaçable Bela Lugosi, constitue le classique ultime du film de vampires. Vu l'abondance de ses faiblesses techniques, esthétiques et dramatiques, il serait sans doute plus juste de parler d'exemple ultime de classicisme maladroit. Reste que le **Dracula** de Browning a fait date dans l'histoire du cinéma fantastique. Peu de cinéphiles savent, par contre, qu'il existe une bien meilleure version de la même production hollywoodienne, tournée en langue espagnole par George Melford. Expliquons-nous. En 1930, la Universal commissionne Browning pour qu'il réalise **Dracula**; ce qu'il fait, de jour, dans les studios même de la maison de production. La nuit, un autre réalisateur, George Melford, tourne la même histoire, dans les mêmes décors, mais en utilisant des acteurs différents, de langue hispanique. Ce **Dracula** sera destiné principalement au marché mexicain et sud-américain, mais fera aussi le tour du monde, avant d'être remis puis oublié sur des tablettes d'archives. Pratique peu courante, mais non pas isolée. En Europe, dans les années 30, il n'était pas rare qu'un même film soit produit en langues diverses. Ce fut le cas du drame musical de Pabst, **L'Opéra de quat' sous**, réalisé simultanément en français et en allemand. Cinquante ans plus tard, seule la version germanique demeure disponible au grand

public. Bien sûr, la technique du doublage remplaça très vite cette méthode de tournage, une option jugée trop coûteuse pour répondre aux exigences du marché d'exportation. Dans le cas qui nous intéresse, celui du **Dracula** de Melford, la disparition du film priva le public du véritable classique qu'il s'entête à voir dans la version de Browning.

En 1992, cependant, quelqu'un de la Universal a eu la généreuse idée de sortir des oubliettes ce **Dracula** espagnol, question sans doute de *revamp*er le catalogue vidéo de la maison et de rejoindre le public hispanophone américain toujours grandissant. Depuis peu, le film de Melford est aussi disponible au Canada, sur cassette VHS, mais non sur laser (la Universal aurait-elle des doutes quant au pouvoir d'achat de ceux qu'on appelle encore les *chicanos*?). Une lacune qui s'avère tout de même heureuse pour qui veut comparer les deux versions simultanément. En effet, on ne peut encore regarder deux vidéodisques à la fois (à moins d'avoir deux appareils), mais l'on peut, d'une pression du doigt sur la télécommande, passer du magnétoscope au lecteur numérique. Dans le cas des deux **Dracula** de la Universal, l'expérience s'avère fascinante sur bien des plans.

On remarque tout d'abord des dissimilitudes dues à l'horaire différent des tournages: certains extérieurs n'ont clairement pas été tournés aux mêmes heures, donnant une toute autre atmosphère aux plans filmés. La Universal ayant octroyé à Browning les meilleurs temps de

tournage (une logique aussi mercantile que raciste), ce dernier garde préséance sur le filmage des extérieurs-nuit, forçant Melford à tourner ses scènes d'épouvante après lui, c'est-à-dire bien souvent à l'aube. Qu'à cela ne tienne, le réalisateur de la version espagnole et son directeur-photo, George Robinson, redoublent d'invention et manipulent la lumière ambiante. Comme dans ce plan où la lueur du soleil levant est découpée en forme de halo au-dessus d'une route de campagne, grâce à l'ajout d'un filtre obscurcissant; une image

décision qui s'explique mal, vu l'économie que la Universal aurait pu réaliser en tirant deux copies du même plan.

Le clou de cet exercice de «double lecture» réside cependant dans la comparaison des réalisations et des directions d'acteurs. C'est là que la supériorité du **Dracula** espagnol éclate tous azimuts. La preuve la plus éclatante demeure sans doute l'arrivée de Renfield au château du comte. Dans la version de Browning, la rencontre entre le vampire et son invité donne une impression de



qui rend tout à fait onirique le voyage en carrosse qu'effectue Renfield pour se rendre au château du vampire. Petit détail surprenant: dès le début du film, on se rend compte aussi que mêmes les inserts les plus anodins, ceux ne requérant pas d'acteurs, ont été filmés deux fois (plans d'ensemble descriptifs, gros plans d'insectes, etc...). Une

statisme. La scène est très découpée et la caméra n'y bouge que de façon imperceptible, suivant à peine les déplacements des personnages. De plus, Browning a la fâcheuse habitude de garder sa caméra à une distance maximale des protagonistes, comme s'il voulait encore donner l'illusion du «quatrième mur», une

pratique courante — mais déjà décrite — à l'époque du muet. Melford, au contraire, dynamise sa mise en scène. Il choisit, par exemple, de montrer des chauves-souris attaquer Renfield lors de son entrée. Le même personnage, chez Browning, se contente, quant à lui, de les regarder voler derrière un vitrail. Tout de suite après l'attaque, dans la version de Melford, la caméra quitte Renfield par un panoramique vers la gauche, révélant le comte Dracula au milieu du grand escalier qui se trouve à l'arrière-champ. Toujours dans le même plan, la caméra effectue ensuite un travelling vers le vampire. On croit que l'appareil s'arrêtera au pied des escaliers mais, contre toute attente, il amorce une trajectoire ascendante et va cadrer le comte en plan pied ! Ce dernier nous attend, sourire aux lèvres et chandelier levé, devant une gigantesque toile d'araignée. Ce plan ne trouve pas d'équivalence dans la version de Browning. En fait, on le croirait tout droit sorti d'un film de Murnau ou de Mamoulian, tellement le mouvement de caméra y est complexe et flamboyant (il est probable qu'on a dû fixer l'appareil à des rails au plafond). Face à l'imagination déployée ici par George Robinson, celle du légendaire Karl Freund, à qui l'on doit les images de la version anglaise, ne nous apparaît plus aussi inspirée.

Ailleurs, dans la version de Melford, on découvre aussi à quel point ce dernier sait mettre en évidence le décor magnifique du château. Il s'en sert pour instaurer un climat à la fois angoissant et étrangement sensuel. Dans la chambre de Renfield, la caméra mouvante explore toute la profondeur de la pièce et finit sur un cadrage d'ensemble où l'arche oblique du plafond écrase les deux personnages disposés au plan mitoyen. Jamais, dans cette scène, Browning ne se sert de cet élément du décor. Il ne sait pas quoi faire non plus du formidable foyer qui figure au centre de la pièce. Lugosi passe bien devant mais l'angle de



1. L'entrée de Renfield au château (version Browning)

3. Renfield attaqué par des chauves-souris (version Melford)

vue aplatit la perspective, si bien qu'on ne ressent guère l'impact de son architecture gothique. Melford, lui, choisit de faire s'avancer Renfield vers l'âtre pour s'y réchauffer les mains. Dramatiquement, l'idée est déjà bonne: seul être vivant dans le château en ruines, le jeune homme va tout naturellement trouver réconfort dans la chaleur du feu. Esthétiquement, le plan est aussi bien meilleur. La position de la caméra (plus rapprochée) et la lentille choisie (un plus grand angle) donne l'impression que le foyer pourrait avaler le personnage. Nous ne sommes pas encore chez le citoyen Kane, mais les expérimentations du directeur photo de Melford s'apparentent déjà au travail que Gregg Toland réalisera quelques années plus tard pour Wyler et Welles. Ce qui n'est pas peu dire.

Une autre scène encore révèle, non pas la divergence de talent entre les deux cinéastes, mais la

Les maîtresses du **Dracula** de Browning



2. L'arrivée de Dracula (version Browning)

4. Dracula apparaît (fin d'un plan-séquence, version Melford)

nature différente de leur sensibilité. Lorsque Renfield reçoit la visite des maîtresses de Dracula, dans la version de Browning, celles-ci se déplacent avec grâce, leurs longues robes flottantes glissant sur le sol de pierre grise. Cadrées sous les arches d'un double portail, impeccablement coiffées, et les mains jointes, ces beautés ont un air quasiment vertueux. Leur charme glacial rappelle un certain esthétisme germanique. On pense aussi aux toiles érotiques de Tamara de Lempicka. Dans la version de Melford — on pouvait s'y attendre —, la sensualité des vampires est plus latine. Leurs cheveux descendent en cascades sur leurs épaules. Elles avancent comme des chattes, les mains tournées vers leurs proies, les ongles prêts à griffer. La lumière diffuse qui les éclaire et le cadre gothique dans lequel elles apparaissent, leur confèrent un érotisme onirique qui ne va pas

Celles du **Dracula** de Melford



sans rappeler les portraits pré-Raphaélites de Dante Gabriel Rossetti. C'est donc dire, encore une fois, que la différence tient surtout dans la mise en scène. Tous les plans de l'attaque, telle que filmée par Melford, comportent une surcharge d'éléments visuels. Arbres tordus, fenêtres et portes, colonnes et arabesques de pierre, ombres fuyantes: Renfield étouffe dans l'opulence baroque des compositions. Le même personnage chez Browning perd connaissance dans le vacuum d'un espace par trop théâtral.

Règle générale, le **Dracula** espagnol demeure donc la plus inventive des deux productions de la Universal. Elle est aussi la plus audacieuse. La séquence décrite ci-dessus n'est pas la seule à dénoter une approche plus ouvertement sexuelle. L'héroïne du film de Melford est toujours vêtue de façon beaucoup plus provocatrice que celle de Browning. C'est une femme de chair et de sang, alors que son alter ego, dans la version de Browning, ne se défait jamais de sa pudeur toute victorienne. Et ce, même lorsqu'elle tente de séduire son fiancé, alors qu'elle se trouve sous l'emprise du comte Dracula. Browning dirige son actrice, Helen Chandler, de telle façon que seuls ses yeux peuvent exprimer le pouvoir surnaturel qui l'anime. Tout le reste de son corps et de son visage demeure rigide. L'actrice du **Dracula** espagnol, Lupita Tovar, oppose le feu à la glace. Son approche est plus féline. Elle cherche à enlacer son fiancé. Sa poitrine, à moitié dénudée, se soulève au rythme de sa respiration saccadée. Le spectateur comprend très bien que cette héroïne là n'est pas restée vierge au contact du vampire. En fait, toutes les femmes du film de Melford possèdent un air de sophistication sexuelle..., mêmes les deux voyageuses qui accompagnent Renfield dans la diligence, au début du film. Dans la version de Browning, on ne les remarque guère. La première femme est âgée et grasse; la deuxième a tout d'un personnage comique. Petite de taille, un gros

nez, une mauvaise posture et la voix d'une cancre. Sans doute une millionnaire excentrique et sa dame de compagnie voyageant à l'anglaise. Dans la version de Melford, l'écart d'âge entre les deux femmes est considérablement réduit et la petite secrétaire, malgré ses lunettes, possède un charme certain. De plus, l'attitude protectrice de son aînée ne semble guère professionnelle. Et la tenue masculine des deux femmes rappelle la mode parisienne des garçonnnes. Une description, donc, en tout point conforme avec la représentation de l'homosexualité féminine dans le cinéma des années 30.

La relation au sang, bien différente dans les deux films, relève aussi de cette même ouverture à la sexualité. Dans la version de Browning, on ne voit pas très bien Renfield se couper le doigt, malgré l'importance de



Dwight Frye dans le rôle de Renfield

l'action. Le cinéaste préfère montrer l'expression du vampire, la caméra effectuant, pour une fois, un rapide travelling vers Lugosi. Melford, lui, montre la coupure de près. Il isole aussi le regard du comte, dans un insert filmé en très gros plan, où ses yeux injectés de sang ne laissent aucun doute quant à ses visées.

De tous les éléments de comparaison, seules les performances de Bela Lugosi et de Dwight Frye, dans le rôle de Renfield, ne trouvent pas leur pareil dans le film de Melford. Bien sûr, il est difficile d'imaginer un acteur pouvant rivaliser avec l'intensité du maniérisme de Lugosi, mais Carlos Villarias, dans le rôle du Dracula espagnol, n'arrive même pas à se rendre inquiétant. Il lui faut, pour cela, le support de la mise en scène

imaginative de Melford (l'éclairage qui lui donne un air menaçant, la fumée qui l'enveloppe, etc...). La performance du Renfield de Melford n'est pas aussi déficiente, mais elle s'avère certainement très convenue. Lorsque le jeune homme devient fou, Pablo Alvarez Rubio nous fait voir son insanité en jouant à gros traits, roulant des yeux et s'esclaffant. La folie du Renfield de Browning se manifeste de manière plus originale. Un peu à la façon de Peter Lorre, Dwight Frye susurre ses dialogues et bouge très lentement. Il possède aussi un rire très particulier, profond, sinistre et lancinant qui donne froid dans le dos. Deux performances intéressantes donc, pour le film de Browning... mais cela demeure bien peu.

Le **Dracula** espagnol n'est sans doute pas un chef-d'œuvre (on y décèle même des sauts d'axe), mais l'avalanche de détails inventifs et de choix audacieux qu'on y trouve fait de lui une bien meilleure adaptation du roman de Stoker. L'histoire a dérobé à George Melford et son équipe la place qui leur revenait dans le panthéon du cinéma fantastique. Espérons que la postérité en décidera autrement maintenant que les deux versions de la Universal sont disponibles sur vidéo.

Johanne Larue

FICHE TECHNIQUE

Dracula (Tod Browning, 1931)

Disque laser MCA/Universal Home Video 23001

Version restaurée, 75 min., Noir et Blanc

CLV/CAV, avec bande-annonce et 260 photographies provenant de la collection privée de Forrest J Ackerman, éditeur en chef de *Famous Monsters of Filmland*.

The Special Spanish Version of Dracula (George Melford, 1931)

VHS MCA/Universal HiFi 81123

Enregistrement numérique, 104 min., Noir et Blanc

Comprend une entrevue récente avec l'actrice Lupita Tovar.

B.O.F.*

Les cinéméomanes le savent bien, il y a deux façons de présenter une musique de film sur disque. La première, la plus répandue, consiste à proposer la soi-disant «bande originale du film». Ces disques sont souvent identifiés en anglais par la mention «Original Motion Picture Soundtrack Recording». Dans bien des cas, le terme n'est pas tout à fait exact. En effet, une véritable «bande originale du film» impliquerait qu'on retrouve aussi les dialogues et les effets sonores avec la musique. Il serait plus approprié, comme certains le font, de bien préciser qu'il s'agit de «la musique tirée de la bande sonore». En outre, le terme «original» prête souvent à confusion. Qu'est-ce qui est original? La partition? L'enregistrement? Si c'est souvent vrai en ce qui concerne la musique, puisqu'elle a été expressément composée pour le film, ce n'est pas toujours le cas de l'enregistrement. Le disque se voit souvent constitué en tout ou en partie de prises qui, même si elles ont été faites lors des mêmes séances d'enregistrement, sont différentes de celles qui se retrouvent dans le film.

Les origines d'une B.O.F.

Par ailleurs, de nombreux compositeurs souhaitent, pour l'édition sur disque, retravailler leur partition et l'enregistrer à nouveau, parfois avec une orchestration et des effectifs différents. Alfred Newman, Miklós Rózsa ou Henry Mancini ont exprimé leur nette préférence pour cette façon de faire. Plusieurs raisons justifient ce choix. Sur le plan musical d'abord, le compositeur peut ainsi offrir une oeuvre qui soutient mieux une audition en biffant les maniérismes bien connus propres à la musique de film, comme les ostinati, les reprises, les répétitions ou le découpage en courts segments.

* Bande originale du film