

Explorer les marges du « gothic villain » dans *Le Moine* (1796) de Lewis et *Dracula* (1897) de Stoker : représentations de l'abjection dans les « transcréations » cinématographiques de Dominik Moll (2011) et Francis Ford Coppola (1992)

Swann Paradis

Numéro 121, 2022

L'abjection : entre dégoût et sublime

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1097955ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1097955ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (imprimé)

2562-8704 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Paradis, S. (2022). Explorer les marges du « gothic villain » dans *Le Moine* (1796) de Lewis et *Dracula* (1897) de Stoker : représentations de l'abjection dans les « transcréations » cinématographiques de Dominik Moll (2011) et Francis Ford Coppola (1992). *Dalhousie French Studies*, (121), 103–122. <https://doi.org/10.7202/1097955ar>

Résumé de l'article

Bien que les époques, lieux et protagonistes qui sous-tendent la diégèse ces deux best-sellers (écrits en anglais mais dont la traduction française a été tout aussi retentissante) soient différents, Lewis & Stoker, à un centenaire d'intervalle, procèdent à une représentation de l'abjection qui se nourrit à une même esthétique de l'horreur (théorisée par Ann Radcliffe), qui a servi de pilier au développement de tout un pan de la catégorie todorovienne du « fantastique-merveilleux » procédant du surnaturel inexplicable, dans un contexte où le diable semble tirer explicitement ou implicitement plusieurs ficelles. Dans cette optique, à l'aide de quelques cas figures centrés principalement sur deux manifestations de l'abject — le cadavre et la présence satanique —, nous proposons d'interroger l'adaptation filmique de ces deux romans pour répondre à la question suivante : l'abjection — tant dans sa dimension psychologique et phénoménologique telle que l'a développée Julia Kristeva, que dans aspect culturel ou anthropologique, tel que l'a proposé Georges Bataille —, pourtant bien sollicitée dans les deux romans, s'exporte-t-elle de manière aussi efficace chez les cinéphiles qui, d'une part, sont exposés à une surenchère d'images macabres dans le *Dracula* de Coppola, alors que, d'autre part, ils doivent se contenter de les imaginer dans le *Moine* de Moll ?

Explorer les marges du ‘gothic villain’ dans *Le Moine* (1796) de Lewis et *Dracula* (1897) de Stoker : représentations de l’abjection dans les ‘transcréations’ cinématographiques de Dominik Moll (2011) et Francis Ford Coppola (1992)

Swann Paradis

Comme le rappelle Gilles Ménégaldo, le roman gothique anglais, qui repose sur « le retardement de l’information, l’équivoque et le suspense, mais aussi sur l’exhibition théâtralisée de phénomènes d’altérité », instille chez le lectorat « une intensité émotionnelle, associée à l’horreur, à l’abjection, à l’exhibition du corps monstrueux ou cadavérique » (2005, 199 ; nous soulignons). Ainsi, bien que les époques, lieux et protagonistes qui sous-tendent la diégèse de ces deux best-sellers — *The Monk* (1796) et *Dracula* (1897)¹ — soient différents, Matthew Gregory Lewis (1775-1818) et Bram Stoker (1847-1912) proposent, à un centenaire d’intervalle, une représentation de l’abjection qui s’abreuve aux sources d’une même esthétique de l’horreur, ayant servi de pilier au développement de tout un pan de la catégorie du fantastique-merveilleux² procédant du surnaturel inexpliqué ; le moine Ambrosio et le comte Dracula explorent en effet les mêmes vertiges du « naufrage dans le nauséeux » (Bataille 1949, 70) et de « la mort infestant la vie » (Kristeva 12), dans un contexte où le diable semble tirer, plus ou moins explicitement, plusieurs ficelles.

C’est donc sur ces aspects bien précis de l’abjection, relatifs à la manifestation cadavérique et à l’emprise de Satan, que nous concentrerons, d’une part, notre analyse de ces deux romans, en nous basant sur les événements qui renvoient les personnages et le lectorat à « ces violentes et obscures révoltes de l’être contre ce qui le menace » et les poussent « vers là où le sens s’effondre » (Kristeva 9). Parallèlement, à la faveur de leur surgissement littéraire se nourrissant à même « l’inquiétante étrangeté³ », nous nous pencherons sur ces manifestations de l’abjection qui viennent fissurer notre identité de lectrices et de lecteurs pour interroger les « transcréations » cinématographiques⁴

1 Bien que les deux ouvrages aient été écrits en anglais, la traduction française a été tout aussi retentissante pour le lectorat français. Pour un aperçu de l’impact du *Moine* en traduction française, dès l’année suivant la publication originale en anglais, voir Prunghaud, « La traduction du roman gothique anglais en France au tournant du XVIIIe siècle ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*. 7.1 (1994) : 11-46), de même que la « Postface » de Maurice Lévy (391-394). Cet impact, consécutif à la première traduction intégrale en français de *Dracula* par Lucienne Molitor (Paris : Verviers, Gérard et cie, 1963), s’est toutefois manifesté à retardement, bien après la cristallisation du mythe opérée par le cinéma dans la première moitié du XX^e siècle (Morvan, « Note sur le texte » 1018).

2 Nous reprenons ici la terminologie de Todorov, dans *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, Seuil, 1970), qui définit, d’une part, le genre fantastique comme « une hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel » (Todorov 29) ; d’autre part, la catégorie du fantastique-merveilleux regroupe les ouvrages où le récit se conclut sur l’acceptation, tant pour le personnage que pour la lectrice ou le lecteur, voire les cinéphiles, d’une cause surnaturelle à la source du phénomène insolite.

3 Dans le sens où Sigmund Freud l’emploie dans son essai *Das Unheimliche*, publié en 1919 et traduit de l’allemand par Marie Bonaparte en 1933 : en résumé, « l’inquiétante étrangeté » surgit lorsque survient un événement « infamier », alors que ce qui devait rester dans l’ombre en sort, générant ainsi de la peur et de l’angoisse. Nous ne suivons toutefois pas Kristeva lorsqu’elle affirme que l’abjection est « [e]ssentiellement différente de ‘l’inquiétante étrangeté’ » (Kristeva 13). L’analyse des romans et films discutés ici tendent plutôt à suggérer qu’elles sont intimement liées, ce que semble suggérer par ailleurs un peu plus loin Kristeva : « Le phobique n’a d’autre objet que l’abject » (Kristeva 14).

4 Nous empruntons l’expression « transcréation » cinématographique à Marie Pascal, qui la propose dans le cadre de sa thèse de doctorat soutenue à l’Université de Toronto en 2017 (en cours de publication), pour rendre compte de la reprise d’une œuvre littéraire adaptée plus ou moins librement au grand ou au petit écran.

proposées respectivement en 2011 par Dominik Moll et en 1992⁵ par Francis Ford Coppola, afin de répondre à la question suivante : l'abjection, pourtant bien présente dans les deux textes, s'exporte-t-elle de manière aussi efficace chez les cinéphiles, qui sont exposés à une surabondance d'images morbides dans le long métrage proposé par le cinéaste américain, alors qu'ils doivent le plus souvent se contenter de les imaginer dans celui du réalisateur français ? En corollaire se pose incidemment le dilemme de la possibilité de représenter efficacement au cinéma cette catégorie du fantastique-merveilleux, peut-être condamnée à voir inexorablement s'atténuer à l'écran cette abjection qui dynamisait le texte de fiction.

Considérations théoriques

Pour Julia Kristeva, l'abjection constitue, sur le plan psychique, un phénomène qui protège et menace à la fois l'individu. Selon Rina Arya, la menace que constitue l'abject stimule donc le sujet à rejeter la source d'abjection, afin de restaurer une certaine stabilité psychique. Dans cette optique, le cadavre, « le plus écœurant des déchets », s'avère une déclinaison de l'abject qui « bouleverse [...] violemment [...] celui qui s'y confronte » et le conduit « aux limites de [s]a condition de vivant », pour se poser ultimement comme « une limite qui a tout envahi » (Kristeva 11) ou « le comble de l'abjection » (Kristeva 11-12). Il va sans dire que cet effet ne peut être qu'amplifié lorsque ses manifestations littéraires ou cinématographiques s'ancrent sur fond de présence satanique. Ajoutons d'emblée que *Le Moine* et *Dracula* convoquent également le versant plus anthropologique ou culturel de l'abjection, résumé ainsi par Rina Arya :

Rituals are regulatory mechanisms that control experiences of the profane and the sacred, where the profane is the everyday realm of working life and the sacred is the realm of a different order. The sacred involves the disruption of the spatio-temporal boundaries of the everyday, which opens up a qualitatively different experience of being (Arya 63).

Insistons pour l'instant sur le fait que cette irruption de l'insolite dans la réalité quotidienne s'avère précisément ce qui sous-tend le genre fantastique, et qu'il va de soi que l'abjection, fondée sur cette ambivalence même entre le sacré et le profane⁶, le pur et l'impur⁷, s'invite presque naturellement dans la composition d'ouvrages littéraires et cinématographiques qui peuvent être classés dans la catégorie du fantastique-merveilleux : « Frontière sans doute, l'abjection est surtout ambiguïté. Parce que, tout en démarquant, elle ne détache pas radicalement le sujet de tout ce qui le menace — au contraire, elle l'avoue en perpétuel danger » (Kristeva 17). L'ambiguïté inhérente au genre fantastique constitue donc un terreau fertile pour que croisse l'abjection, dans un contexte où, dans la foulée des travaux de Georges Bataille — qui définit l'abjection comme « l'incapacité d'assumer, avec une force suffisante, l'acte impératif d'exclusion des choses abjectes » (« L'abjection » 219), la disparition du sacré dans nos sociétés modernes signale « une peur pandémique de la confrontation à des horreurs refoulées » (Richman 168 [notre traduction]).

5 1993 pour le doublage en français.

6 Richardson rappelle que, contrairement à Durkheim, Bataille ne considérait pas le sacré et le profane comme mutuellement incompatibles, mais plutôt que l'individu pouvait faire l'expérience du sacré dans le profane, par l'intermédiaire de la transgression. Voir Richardson, Michael. *Georges Bataille : Essential Writings*. London : SAGE, 1998.

7 Ainsi, la littérature qui confronte à l'abject aurait le pouvoir de plonger les lectrices et lecteurs — voire les cinéphiles — dans « une traversée des catégories dichotomiques du Pur et de l'Impur, de l'Interdit et du Péché, de la Morale et de l'Immoral » (Kristeva 23).

Il est intéressant de constater qu'une des manifestations quotidiennes du sacré dans le registre du profane passe par l'érotisme, ce qui implique que l'individu participe à une expérience de la perte de soi — la *petite mort* — qui le pousse vers une transgression des frontières délimitant la personnalité de l'autre, afin de jouir de ce cette unité momentanée : « Eroticism also involves embracing the abject by overcoming the disgust that we have not only for our own body fluids also for those of others » (Arya 69). Ainsi, le caractère abject inhérent à l'érotisme joue un rôle important dans l'attraction sexuelle, car il renvoie à la possibilité latente de transformer la répulsion en attraction (Menninghaus 349). Pour résumer la posture de Bataille quant au lien entre le sacré et l'abjection dans la société occidentale du XX^e siècle, Arya propose ceci :

one of the reasons the sacred has been marginalized in modern life is because it is feared as it opens up to an experience of death and involves the loss of the self. [...] Similarly, abjection also hovers at the edges of existence, and is either kept at a distance in the course of life and purified by various means, including religion, or confronted during peak or aesthetic experiences (70-71).

Ce sont précisément ces expériences esthétiques de confrontation qui nous ont motivé à sélectionner les passages et séquences que nous analyserons dans les romans de Lewis et Stoker, puis dans les longs métrages de Moll et Coppola ; ainsi, par l'intermédiaire de la réception de l'œuvre artistique, l'individu qui choisit d'être déstabilisé par l'horreur et l'abjection peut espérer lever le voile sur un segment de la part cachée enfouie en lui-même.

Par ailleurs, si certains critiques⁸ persistent à faire du « dégoût » (ou « écœurement », selon Kristeva) un terme parapluie recouvrant une série d'autres concepts comme l'abjection, nous avons pris le parti d'établir une distinction entre les deux termes, en suivant Korsmeyer et Smith qui proposent que la peur participe de l'abjection, mais non du dégoût⁹. Comme le résume clairement Arya :

Abjection differs from disgust in the inextricable relationship that it has with subjectivity. The subject needs to be rid of the abject in order to be. Disgust, however, does not have the same inextricable relationship with the subject, and in the presence of something disgusting we do not feel fear. [...] The crucial distinction [...] is that although disgust causes feelings of revulsion because of the characteristics of the object, it does not induce fear and so we may be able to withstand the feelings aroused. Abjection, however, is a more serious charge because it causes existential disruption and affects our stability of self (37).

Dans le cas des romans et des films que nous analyserons, nous privilégierons ces événements qui feront intervenir un cadavre ou une manifestation satanique, qui intègrent souvent une dimension érotique où Éros et Thanatos interviennent conjointement, et qui menacent notre intégrité en instillant de la peur.

Ainsi, la dimension phénoménologique, voire psychologique de l'abjection, de même que son aspect anthropologique ou culturel, s'inscrivent, du moins dans les romans et longs métrages que nous étudierons, dans une esthétique où s'opposent *terreur* et *horreur*, représentant les deux principaux courants qui sous-tendent le roman gothique

8 Voir notamment : Menninghaus 365; Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotions*. Edinburgh : Edinburgh University Press : 2004, pp. 84-89. Dans la même veine qui tend à superposer *abjection* et *dégoût*, se basant sur la confusion qu'entretient Kristeva elle-même entre le « signe » et le « symptôme », Julian Hanich assimile l'abjection ressentie par les cinéphiles à des « psychoanalytic speculations about the functions of disgusting films » (dans Julian Hanich. « Dis/Liking Disgust: The Revulsion Experience at the Movies. » *New Review of Film and Television Studies* 7.3 (2009) : 293-309 ; p. 294).

9 Korsmeyer, Carolyn and Barry Smith. « Visceral Values : Aurel Kolnai on Disgust. » *On Disgust*. Ed. Aurel Kolnai. Chicago : Open Court, 2004 : 1-25 ; pp. 18-19.

anglais. Pour faire court, rappelons qu'Ann Radcliffe, outrée que Matthew Gregory Lewis ait pu se réclamer d'elle comme inspiration pour la rédaction du *Moine*, a proposé un court mais néanmoins pénétrant essai théorique expliquant en quoi sa propre esthétique de la *terreur* différerait de celle de l'*horreur* préconisée par son jeune compatriote :

La terreur et l'horreur sont si opposées que la première favorise l'expansion de l'âme et éveille les facultés à un plus haut degré de vie ; l'autre les contracte, les gèle et les anéantit presque. [...] et en quoi réside la grande différence entre l'horreur et la terreur, sinon dans l'incertitude et l'obscurité, qui accompagnent la seconde quant au mal redouté (315).

En somme, si Radcliffe « ne cherche qu'à susciter la terreur, en laissant à l'imagination le soin de compléter ce que l'école de l'horreur décrit à grand renfort de détails atroces » (Bury 13), Lewis a le plus souvent recours à l'esthétique de l'horreur, qui naît d'un contact immédiat, glaçant, paralysant avec les scènes les plus abjectes. De là, il n'y a qu'un pas à franchir pour inférer que cette esthétique de l'horreur, que l'on retrouvera également cent ans plus tard dans le *Dracula* de Stoker, devrait spontanément s'épanouir dans la manifestation littéraire ou cinématographique de l'abject.

Le Moine : du roman à l'écran ou attrition de l'abjection

Emblématique de la vague des « Gothic Novels » qui envahissent, une fois traduits, le marché français pendant le Directoire (1795-1799), le roman de Matthew Gregory Lewis intitulé *The Monk*, publié en 1796 anonymement chez John Bell — respectable maison d'édition londonienne—, est sans contredit, pour reprendre les mots de Maurice Lévy, un roman « déconcertant, inconvenant, dérangeant » (Lévy « Préface » 9) qui ose « explorer des espaces jusqu'alors interdits [...] libérant des voix jusqu'alors tuées par la horde » (10). Illustrant les vertiges de la transgression, ce roman écrit par un blanc-bec qui venait tout juste d'avoir vingt ans et qui semblait connaître « déjà tout ce qu'il faut savoir de la tristesse de la chair » (Lévy 14), déclencha un scandale immense en Angleterre et fut rapidement assimilé à un « poison pour la jeunesse », à un « stimulant à la débauche » (Killen 55). Aussitôt disponible pour le public français en traduction dès l'année suivante, le roman représentait selon Sade le « fruit indispensable des secousses révolutionnaires, dont l'Europe entière se ressentait » (Sade 32), témoignant d'un horizon d'attente où le public lecteur, tout juste sorti de la Terreur, blasé d'horreurs et d'atrocités, tente d'exorciser ses craintes et ses angoisses (Lévy « English Gothic and the French Imagination » 153). Il est à noter que la récente sortie du film éponyme réalisé par Dominik Moll en 2011, mettant en vedette Vincent Cassel dans le rôle d'Ambrosio, Geraldine Chaplin dans celui de l'abbesse de Sainte-Claire et Sergi López dans celui de Satan, a donné lieu à cinq éditions ou rééditions du roman¹⁰.

Il s'agit cependant d'une œuvre pratiquement inadaptable à l'écran dans son intégralité, en raison de la complexité des histoires parallèles riches en « ébouriffantes péripéties et en cauchemardesques aventures » (Lévy « Préface » 14), qui gravitent autour de l'intrigue principale, elle-même loin d'être identique dans le roman et la transcréation cinématographique. Le roman s'amorce *in medias res* pour présenter aux lectrices et

10 Pour des raisons d'accessibilité, de lisibilité et de concordance, nous utiliserons désormais, pour les citations, la version du *Moine* qui se trouve dans *Frankenstein et autres romans gothiques*. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2014. Notons cependant qu'Alain Morvan a décidé d'offrir une présentation qui respecte celle de l'édition originale anglaise en 3 volumes, et qu'en conséquence, la numérotation des chapitres recommence à I à chaque volume : vol I (chapitres I-III) ; vol. II (chapitres I-IV) ; vol. III (chapitres I-V). Par souci de commodité pour les lectrices et lecteurs, nous avons toutefois choisi d'inscrire dans le texte la numérotation consécutive des chapitres, de I à XII, sans indication de volume, tels qu'ils apparaissent dans les quatre autres versions récentes du *Moine*, que l'on pourra consulter dans la bibliographie.

lecteurs ce qui pourrait n'être que deux histoires galantes typiques d'Ancien Régime entre, d'une part, la jeune roturière Antonia Dalfa, tout juste arrivée à Madrid avec sa mère Elvira, et le noble Lorenzo de Medina, puis, d'autre part, entre la sœur de Lorenzo, Agnès de Medina (nonne au couvent de Sainte-Claire) et Raymond, fils du marquis de Las Cisternas et ami de Lorenzo, qui cherche à retirer Agnès du couvent après l'avoir engrossée clandestinement sur les lieux mêmes du cloître. Au cœur de ces chassés-croisés amoureux, le moine Ambrosio, nourrisson abandonné devant un couvent de capucins au tournant des XVI^e et XVII^e siècles, devenu, dans la force de l'âge aux yeux du peuple de Madrid, un prédicateur admiré, dévot et intègre, considéré comme « l'homme de Dieu » ou « l'homme saint » (Lewis 219), autant respecté que craint, voit sa vie chamboulée le jour où arrive dans le cloître monastique un énigmatique novice au visage camouflé par un simple capuchon dans le roman, mais, vraisemblance oblige dans le long métrage de Moll, par un véritable masque de porcelaine incroyablement troublant. Un lien très fort unit rapidement ces deux êtres, mais Rosario — rebaptisé dans le long métrage Valerio sans qu'on ne sache trop pourquoi — se révèle être une femme, la séduisante Matilda, succube en contact avec Satan lui-même¹¹, élément explicite dans le roman, mais en filigrane dans le film, qui précipitera la lente déchéance morale d'Ambrosio.

Modification de la destinée d'Agnès de Medina

Dominik Moll a donc été contraint de faire des choix scénaristiques et esthétiques importants afin d'adapter le roman de Lewis. L'intervention de loin la plus significative du réalisateur s'avère la suppression pure et simple du personnage de Raymond de Las Cisternas. Non seulement toute une séquence capitale du roman, intitulée *Histoire de Don Raymond, marquis de Las Cisternas*, est absente du film, mais toute l'esthétique de l'horreur héritée du folklore allemand est ainsi évacuée, notamment l'épisode de la « Nonne Sanglante », emblématique mise en récit de l'outrance macabre qui sous-tend souvent le surnaturel inexplicable. En effet, le segment mettant en scène le *revenant-en-corps* que représente le fantôme de la Nonne Sanglante s'avère emblématique du squelette allemand qui, « à l'inverse des squelettes propres, 'nettoyés jusqu'à l'os' de la Renaissance française » (Lévy « Préface » 31), « traîne avec lui la pourriture et la puanteur des cimetières : des lambeaux de chair et des fragments de viscères s'accrochent encore à ses os » afin de faire éprouver même aux indifférents « par avance, les souffrances de la mort » (Brion 62). Similaire au vampire, si ce n'est que ce « spectre » (Lewis 338) est bien mort et qu'il erre entre deux mondes, il s'agit d'un véritable « cadavre animé » (338) aux « lèvres [...] exsangues » (338) et « froides » (339), aux « doigts glacés » (339) « en putréfaction » (341).

Cette histoire emboîtée, qui s'avère aussi la première manifestation d'un événement en apparence surnaturel dans le roman, n'est cependant pas la seule qui ait été supprimée dans le long métrage de Moll. En effet, par une vertigineuse ellipse, et une non moins spectaculaire infidélité en regard du roman, Agnès meurt très tôt dans l'adaptation filmique¹² et, vecteur (inefficace) de culpabilité, elle réapparaît à Ambrosio une nuit dans le cimetière qui jouxte l'abbaye et le cloître, sous la forme d'un fantôme à l'apparence diaphane et éthérée (Capture 1. Moll 56:30) qui tranche drastiquement avec celle du *revenant-en-corps* convoquant plutôt une esthétique de la terreur.

11 « L'inconvénient d'être entre les mains du Diable, c'est qu'on est toujours perdant » (Lévy « Préface » 15).

12 Alors qu'à l'article de la mort, prisonnière des souterrains du couvent de Sainte-Claire, elle sauvée en extremis à la fin du roman.



(Capture 1. Moll 56:30)

Modification de la destinée d'Antonia Dalfa

À la fin du chapitre VIII, Elvira surprend Ambrosio dans la chambre d'Antonia plongée dans un profond sommeil, grâce à l'effet surnaturel d'une branche de myrte d'argent obtenue lors d'une séance satanique présidée par Matilda dans les souterrains adjacents à l'abbaye des capucins et au couvent de Sainte-Claire, *avant* que le moine n'ait pu assouvir sa concupiscence ; Ambrosio étouffe alors la mère d'Antonia avec un oreiller et s'enfuit. Aucun indice d'*anagnoresis* n'est révélé à ce moment de la diégèse, et le viol et le meurtre d'Antonia sont reportés au chapitre XI, alors qu'Ambrosio doit revenir à la charge quelques jours après le décès d'Elvira, pour, suivant le « plan infâme » (Lewis 478) de Matilda, à l'aide d'un mystérieux « breuvage soporifique » (477), simuler la mort d'Antonia. Le moine peut ensuite se charger prestement des funérailles, si bien que, dès le lendemain, « le corps d'Antonia fut livré à la tombe » (488) et placé dans les caveaux souterrains où, à son réveil, elle sera violée puis poignardée à mort. Tout cela est complètement évacué dans le long métrage, privant les cinéphiles d'une manifestation éloquente de l'abjection, tant sur les plans phénoménologique et psychologique que sur l'aspect culturel ou anthropologique, alors que cette rencontre entre Éros et Thanatos est magistralement exposée, au moment où Ambrosio se prépare à commettre l'irréparable dans les catacombes : « À côté de trois corps putrides et à demi décomposés gisait la beauté endormie » (518). Dans le long métrage, lorsque surpris par Elvira dans la chambre d'Antonia, Ambrosio a *déjà* commis le viol, à l'insu des cinéphiles : il tue alors M^{me} Dalfa d'un coup de ciseaux en pleine poitrine (Moll 1:27:58), alors que cette dernière reconnaît trop tard la tache de naissance particulière qu'il porte à l'épaule droite, révélant du même coup l'inceste tout juste commis sur sa sœur et le matricide concomitant.

Suppression du massacre de l'abbesse de Sainte-Claire

On ne peut passer sous silence cet autre passage capital du roman provoquant l'abjection et rayé du scénario, alors que la foule déchaînée, venant d'apprendre que l'abbesse de Sainte-Claire avait torturé, empoisonné (et, croit-on à ce moment de la diégèse, tué) Agnès, interrompt la procession religieuse pour se livrer à des actes éminemment abjects :

Par la force [le peuple] réussit à franchir le barrage des gardes qui protégeaient sa victime désignée, l'arrachant à cette protection en se mettant à tirer de cette femme une vengeance des plus sommaires et des plus cruelles. [...] Les

émeutiers n'avaient d'autres soucis que se satisfaire à leur vengeance barbare. [...] Ils se comportaient avec elle de la façon la plus insultante, déversaient sur elle boue et immondices et s'adressaient à elle par les appellations les plus outrageantes. Ils se l'arrachaient l'un l'autre et, chaque fois, le nouveau tortionnaire se montrait plus sauvage que le précédent. Ils étouffaient de hurlements et d'exécration les cris aigus qu'elle poussait pour qu'on lui fit grâce, la traînant par les rues, lui donnant des coups de pied, la piétinant et la traitant avec toutes les cruautés que la haine vindicative pût inventer. [...] Elle s'effondra sur le sol, dans une mare de sang et, au bout de quelques minutes, acheva sa misérable existence. Pourtant, bien qu'elle fût désormais insensible à leurs insultes, les émeutiers exerçaient toujours leur rage impuissante sur son corps inanimé, qu'ils battaient, foulaient aux pieds et maltrahaient, jusqu'à le réduire à une masse de chairs, laide, informe et repoussante (Lewis 499-500).

Le long métrage ne nous donne droit qu'à une brève séquence — plutôt insignifiante — où l'abbesse apparaît, bien sereine quoique sévère, en tête de la procession nocturne, au moment où se déroule le meurtre d'Elvira dans la chambre d'Antonia, cependant que la statue de Sainte-Claire verse une larme (Capture 2. Moll 1:23:00), séquence absente dans le roman.



(Capture 2. Moll 1:23:00)

Suppression de la mort du nourrisson d'Agnès

De même, toutes les scènes concernant la torture d'Agnès dans les caveaux sont omises dans le film, notamment cette analepse au chapitre XI où, une fois tirée du cachot jouxtant les catacombes dans les souterrains de couvent de Sainte-Claire, la pauvre mère endeuillée décrit la mort de son nourrisson, quelques heures après sa naissance, probablement la plus abjecte séquence de tout le roman :

Dans la solitude et le malheur, abandonnée de tous, sans le secours des gens habiles en cette science, sans le soutien de l'amitié et avec des douleurs qui eussent touché le plus dur des cœurs, s'il en eût été témoin, j'accouchai de mon malheureux fardeau. Il vint au monde vivant. Mais je ne savais comment m'en occuper ni par quels moyens en préserver l'existence. [...] le manque de soins appropriés, mon ignorance de la façon dont il devait être nourri, le froid perçant du cachot et l'air vicié dont s'emplissaient ses poumons mirent un terme à la brève et douloureuse existence de mon cher bébé. Il expira quelques heures

après sa naissance et je fus témoin de sa mort avec des souffrances défiant toute description.

[...] Il devint bientôt une masse putride et, pour qui l'eût regardé, un objet d'écœurement et de dégoût. Pour qui l'eût regardé, mais non pour une mère. [...] Chaque heure qui passait me voyait sur ma couche sordide, contemplant ce qui avait naguère été mon enfant : je tentais d'en renouveler les traits à travers la pourriture livide qui le recouvrait (Lewis 546-547).

Suppression de la description abjecte de Satan

La transcréation de Moll s'éloigne ici résolument du roman de Lewis, en évacuant complètement l'aspect abject de Satan. Au dernier chapitre, Matilda apparaît dans la cellule d'Ambrosio, ce dernier ayant été arrêté alors qu'il tentait de fuir dans les catacombes, après avoir violé et tué Antonia. Alors qu'il s'apprête à être jugé par le tribunal de l'Inquisition pour meurtre, viol et sorcellerie, Matilda fournit au moine, grâce à la magie noire, la possibilité de convoquer directement Satan pour que celui-ci l'aide à s'évader. Après moult hésitations, « torturé par la conscience de sa scélératesse et par la terreur du châtement qui le menaçait » (Lewis 554), Ambrosio finit, pour échapper ultimement au bûcher, par conjurer le démon. Le diable surgit alors ainsi devant le moine :

Il apparaissait dans toute la laideur qui lui était échue depuis sa chute du Ciel. Ses membres flétris portaient encore la marque du tonnerre du Tout-Puissant ; une coloration brunâtre recouvrait son corps gigantesque ; ses mains et ses pieds étaient armés de longues serres ; la fureur illuminait ses yeux, qui eussent empli de terreur le cœur le plus vaillant ; sur ses énormes épaules battaient deux ailes immenses et noires : sa chevelure était faite de serpents vivants, qui s'enroulaient autour de son front avec des sifflements horribles. [...] Les éclairs étincelèrent à nouveau autour de lui et le tonnerre dont les grondements se succédaient semblait annoncer la mort de la nature (Lewis 564).

S'ensuit un long dialogue où les hésitations répétées d'Ambrosio, nourrissant un suspens complètement ignoré dans le long métrage, traduisent sa lutte morale au terme de laquelle il s'avouera vaincu : il finit par accepter les conditions de Satan et signer son nom au bas du « contrat fatal » qui le contraint à céder son âme « pour toujours » (Lewis 568) et à renoncer « librement et absolument à [s]on Créateur et à son fils » (568). Puis, « le démon saisit un des bras d'Ambrosio, déploya ses larges ailes et bondit dans les airs avec lui » (569) pour le conduire dans le désert de la Sierra Morena où Satan prononcera l'*anagnoresis* fatidique :

Tu as versé le sang de deux innocentes, car c'est par ta main qu'Antonia et Elvira ont péri. Cette Antonia que tu as violée était ta sœur ! Cette Elvira que tu as assassinée t'a donné le jour ! Tremble, hypocrite de la pire espèce ! Parricide inhumain ! Violeur incestueux ! Tremble devant l'énormité de tes offenses ! (Lewis 570)

Le roman se termine par une spectaculaire hypotypose, trop longue pour être citée ici, où le démon s'empare d'Ambrosio, lui enfonce « ses serres dans la tonsure » (Lewis 572), l'élève dans les airs jusqu'à « une hauteur terrifiante » (572) avant de le lâcher dans un précipice où il se retrouve « meurtri et déchiqueté » (572), agonisant pendant sept jours avant de rendre l'âme.

Rien de tel dans le long métrage, où l'ellipse est, encore une fois, vertigineuse : Ambrosio passe presque directement de la chambre d'Antonia au désert de la Sierra Morena, où il entreprend alors son ultime dialogue avec un diable tout sauf abject ou terrifiant, personnifié par un débonnaire Sergi López, que l'on avait entrevu

dans le pré-générique, en pénitent confessant à Ambrosio ses péchés de chair. Puis, dans un renversement complet de la morale que véhiculait le roman¹³, Ambrosio se travestit en victime tragique : dès qu'il apprend de la bouche de ce Satan humanisé qu'Antonia « a sombré dans les ténèbres de la folie » (Moll 1:33:30), il accepte alors de céder son âme au diable, d'abandonner tous ses droits au salut et de renier son Créateur, à condition qu'Antonia « puisse être heureuse » (Moll 1:34:17). On peut comprendre toutefois cette dernière volte-face de la part du réalisateur qui reste conséquent avec les choix opérés dans sa transcréation. Comme l'a souligné Nathalie Prince, « chaque période, chaque espace, chaque livre pose comme original son horizon d'effroi et de peur. Au XVIII^e siècle, on ne s'effraie pas comme au XX^e siècle : on ne s'effraie pas devant les mêmes objets ; on ne s'effraie pas identiquement » (37-38). Si l'image modernisée — humanisée — du diable suggère que le Mal est bien à l'intérieur de nous¹⁴, ce choix s'inscrit cependant dans une constante où l'aspect fantastique-merveilleux, l'abject et la peur qui caractérisaient le roman de Lewis se dissipent dans cette transcréation où même la morale est travestie.

Le masque de Valerio

Néanmoins, il faut souligner cet élément original qui convoque l'abjection plus explicitement que dans le roman : alors que le novice Rosario cachait son identité féminine sous un simple capuchon monastique — artéfact suffisant pour convaincre la lectrice ou le lecteur, mais peut-être pas les cinéphiles —, le masque de porcelaine que porte Valerio dans le film (Capture 3. Moll 35:07) s'avère une redoutable source d'inquiétante étrangeté et renvoie à ce qu'écrivait Bataille :

Entre les énigmes proposées à chacun de nous par une courte vie, celle qui tient à la présence des masques est peut-être la plus chargée de trouble et de sens. Rien n'est *humain* dans l'univers inintelligible en dehors des visages nus qui sont les seules fenêtres ouvertes dans un chaos d'apparences étrangères ou hostiles (« Le masque » 403 ; l'auteur souligne)¹⁵.

Valerio semble tout à fait incarner cette « passion surnoise de l'homme masqué » (Bataille 404). Ce masque, « CHAOS DEVENU CHAIR » (Bataille 404 ; l'auteur met les majuscules) réussit à communiquer efficacement aux cinéphiles « l'incertitude et la menace de changements subits, imprévisibles et aussi impossibles à supporter que la mort » (Bataille 405) et confère à Valerio le statut de « possédé d'un démon, incarnant l'intention que la nature a de [...] faire mourir et pourrir » (Bataille 404) – ici, le moine Ambrosio. Il s'agit sans doute du seul relent d'abjection transcréé par Moll, qui réussit ici à transmettre l'inquiétude. Camouflant l'irruption de Matilda, le masque de Valerio, suscitant l'abjection des cinéphiles, est porteur de « l'ivresse orageuse de tout ce qui danse à mort sur la cataracte du temps » (Bataille 406 ; l'auteur souligne) et il annonce « le besoin de la nuit [...] pas moins profondément qu'un besoin de nudité » (406) qui forcera Ambrosio à commettre ce péché de la chair, bien explicite dans le film lors de sa première relation sexuelle (Moll 47:00).

13 Si l'on prend pour acquis que, dans les romans gothiques, les méchants sont ultimement punis.

14 À cet effet, la réplique de Sergi López, qui ouvre la séquence finale dans le désert, est des plus éclairante : « Satan n'a que le pouvoir que l'on veut bien lui donner » (Moll 1:33:07).

15 Nous remercions Marie Pascal de nous avoir signalé l'existence de ce court texte posthume de Bataille, qui nous était étranger.



(Capture 3. Moll 35:07)

Dracula : du roman à l'écran ou exacerbation de l'abjection ?

Un centenaire après la parution du *Moine* de Lewis, le personnage du vampire, qui s'est imposé dans la littérature du XIX^e siècle pour progressivement constituer, comme l'a suggéré Joëlle Prunghaud¹⁶, le prolongement plus « moderne » du *Gothic Villain*, trouve sa forme la plus aboutie en 1897 dans le *Dracula* de Bram Stoker, qui en a fixé en quelque sorte l'archétype littéraire adapté au cinéma et à la télévision plus d'une centaine de fois dans le siècle suivant et au début de notre XXI^e siècle¹⁷. Par ailleurs, le roman de Stoker emprunte également à la tradition gothique par sa structure, en complexifiant le mode épistolaire qu'avait popularisé notamment Mary Shelley en 1818 par son célèbre *Frankenstein*. En effet, le *Dracula* de Stoker est constitué de plusieurs récits épistolaires emboîtés, qui ne respectent pas toujours l'ordre chronologique de la diégèse, ce qui, comme *Le Moine* de Lewis, mais pour des raisons différentes, rend sa transcréation cinématographique tout aussi périlleuse¹⁸. Autre défi de taille pour le réalisateur américain, même si, à grand renfort de publicité avant sa sortie, il avait présenté son long métrage comme « la première adaptation sérieuse du chef-d'œuvre de Bram Stoker » (Ménégaldo 1997, 198), les différentes apparitions du comte dans le roman sont non seulement médiatisés par des tiers, mais elles surgissent le plus souvent « dans un climat quasi onirique », et font appel à des « descriptions modalisées le plus souvent par 'je crus voir', 'paraissait', 'je crus distinguer' » (209), toutes expressions également emblématiques du genre fantastique.

16 Voir Prunghaud, Joëlle. *Gothique et décadence : recherches sur la continuité d'un mythe et d'un genre au XIXe siècle en Grande-Bretagne et en France*. Paris : Honoré Champion, 2015, partie III, chap. 1 « Le Gothic Villain » : 377-396.

17 Les plus notables étant : *Nosferatu*, Murnau, 1922 ; *Dracula*, Browning, 1931 ; *Horror of Dracula* [*Le cauchemar de Dracula*], Fisher, 1958 ; *Dracula*, Badham, 1979 ; *Nosferatu, Phantom der Nacht* [*Nosferatu, fantôme de la nuit*], Herzog, 1979 ; *Interview with a Vampire* [*Entretien avec un vampire*], Jordan, 1994). Herzog, ayant lui-même revisité le long métrage de Murnau, était assez proche de Coppola dans les années 1970 ; il aura sans doute exercé une certaine influence sur la transcréation du réalisateur américain.

18 Il faut aussi tenir en compte la taille gargantuesque des deux romans : 369 pages pour *Le Moine* et 491 pour *Dracula*, dans la collection « Bibliothèque de la Pléiade » (Gallimard), sans compter l'appareil critique.

Prologue, Vlad Tepes (l'Empaleur) et Elisabeta

Réussite esthétique et scénaristique selon plusieurs critiques, le prologue du film de Coppola met en images le discours du comte Dracula à propos du personnage historique de Vlad Dracul (Tepes ou l'Empaleur)¹⁹, qui affleurerait dans le roman de Stoker, en exacerbant le sentiment d'abjection chez les cinéphiles confrontés d'emblée à des centaines de corps empalés sur un champ de bataille turc en 1462 (Capture 4. Coppola 2:34).



(Capture 4. Coppola 02:34)

En faisant incarner l'épouse de Dracula, Elisabeta, par la même actrice qui joue le rôle de Mina Harker (Winona Ryder), et malgré l'infidélité notoire envers le roman de Stoker, Coppola ajoute ici une origine précise à la soif de sang du comte Dracula : abusée par la fausse nouvelle de la mort de son mari, Elisabeta se suicide alors que Vlad Dracul rentre chez lui victorieux, mais veuf. Comme l'Église catholique refuse la sépulture à la suicidée, la révolte de Vlad se manifeste par la profanation de la croix, scène hautement blasphématoire et abjecte traduite en images emphatiques, alors que l'épée plantée par Vlad Tepes au centre de la croix — puissant plan séquence suivi par celui du déversement de flots de sang qui envahissent la chapelle (Capture 5. Coppola 5:18) — sert de prélude à cette apothéose où Dracula, buvant dans un calice le sang fraîchement récolté mêlé à de l'eau bénite, profère en roumain : « Le sang est la vie ! » (Coppola 5:00). Le réalisateur américain consolide ainsi magistralement l'image de « sérieux usurpateur du pouvoir divin » (Corona-Ouellette et Vézina 218) accolée au vampire, déjà suggérée dans le roman de Stoker.

19 En roumain, *dracul* se traduit par « dragon » ou « diable », et le suffixe *a* signifie « fils du diable ». Vlad III (ou Tepes, l'Empaleur), personnage historique reconnu pour sa cruauté qui se manifestait par le supplice du pal, est « un prince de la dynastie des Basrab qui règne par intermittence sur la Valachie (aujourd'hui partie méridionale de la Roumanie) entre 1448 et 1476 » (Corona-Ouellette et Vézina 182).



(Capture 5. Coppola 05:18)

Ainsi, tout en exacerbant l'abjection, Coppola convoque son caractère sacré en fournissant une explication à l'antichristianisme qui motive la soif de sang de l'aristocrate des Carpates. De plus, l'efficacité du crucifix et de l'Hostie consacrée comme armes de lutte contre les vampires²⁰ trouvent dans ce prologue leur genèse. Comme l'a suggéré intelligemment François Angelier, la rencontre entre mystique et fantastique s'opère ici de manière emblématique par l'intermédiaire du vampire, personnage qui sollicite non seulement la croyance en un au-delà, mais aussi cet « art de la dérégulation terrorisante des mécanismes concrets, démaillage et accroc dans la texture du Monde, trou béant ou vient se river l'œil de l'Autre monstrueux » (130), terreau fertile, ajouterions-nous, pour que se déploie l'abjection. Dans le récit vampirique, le sang, élément constitutif de l'abjection, se révèle donc moins de « l'âme à l'état fluide » que du « temps à l'état liquide » (Angelier 131). Totale antithèse du Christ²¹, le comte est explicitement présenté comme le « démon », dans le journal de Mina Harker au chapitre XVIII (Stoker 460), alors que Jonathan Harker est convaincu, au chapitre XXIV, que l'aristocrate des Carpates bénéficie d'une « assistance diabolique » (Stoker 566). De plus, le fait que « l'incorruption²² » des corps participe à la fois de l'épopée vampirique et de l'imagerie de la sainteté catholique vient brouiller les frontières entre mysticisme et fantastique et accentuer ce caractère sacré inhérent à l'abjection, non sans oublier la dimension psychanalytique de l'érotisme, à l'aune de laquelle la morsure vampirique connote « indiscutablement un accouplement » (Corona-Ouellette et Vézina 213) ; lectrices, lecteurs et cinéphiles deviennent donc voyeuses et voyeurs de cette intimité forcée au cours de laquelle le vampire « pratique lui-même ses orifices » (Leatherdale 181).

Agression des trois vampires féminines sur Jonathan Harker

Un exemple de séquence qui allie abjection et parti-pris d'érotisation chez Coppola se profile dans la scène de vampirisation de Jonathan Harker par les trois « fiancées de Dracula ». À la fin du chapitre III du roman de Stoker, Jonathan croit rêver : il se retrouve dans une pièce avec « trois jeunes femmes » ne projetant « nulle ombre sur le sol », ayant « toutes trois les dents d'un blanc étincelant, qui brillaient comme des perles en se

20 Ces deux éléments originaux sont d'ailleurs proposés dans le roman de Stoker ainsi qu'un portrait complet des attributs du *nosferatu* (chapitre XVIII dans le journal de Mina Harker (Stoker 460-461)).

21 « Dracula vide tout en lui ; Jésus se vide de tout au profit de tous » (Angelier 132).

22 Rappelons aussi que, comme l'avaient noté déjà Voltaire et Dom Calmet, « chez les grecs orthodoxes, l'*incorruption* signale le corps excommunié, rejeté par l'Église ; chez les catholiques romains, elle témoigne d'un éminent attachement à la personne du Christ, un état de sur-communion » (Angelier 136).

détachant sur le rubis de leurs lèvres voluptueuses » (Stoker 212). Cependant, le protagoniste fait part de son malaise, qui renvoie à la dyade attraction / répulsion constitutive, sur le plan psychique, de l'érotisme : « c'était comme une envie, et en même temps comme une peur mortelle » (212). Le roman procède ensuite surtout par allusions, alors que film, « fidèle à une esthétique de l'excès chère à Coppola, propose au spectateur une véritable scène de viol dont le caractère paroxystique est illustré par une caméra voyeuse qui filme une chorégraphie de corps enchevêtrés, s'attarde au plan serré sur les dents qui déchirent la chair, les lèvres » (Ménégaldo 1997, 204). Si la musique, les râles et les gémissements contribuent à l'effet d'ensemble, l'abjection est ultimement sollicitée dans le dénouement de cette scène — fidèle au roman — alors que Dracula fait irruption en colère, repousse les femmes et leur offre en pâture, pour combler leur appétit vampirique, un « enfant à moitié étouffé » (Stoker 215), qui s'avère, dans le long métrage, un innocent et adorable poupon en pleurs (Coppola 35:08).

Première agression de Dracula sur Lucy

Cette manifestation convoquant une sexualité malaisante se produit aussi dans une autre séquence où le réalisateur crée cette fois une dimension abjecte alors que le passage correspondant dans le roman baignait « dans une ambiance onirique » (Ménégaldo 1997, 202) et convoquait plutôt l'esthétique de la terreur. En effet, chez Stoker, Mina, témoin d'un épisode de somnambulisme de Lucy, aperçoit au loin cette dernière, dans le cimetière où elles ont l'habitude de discuter, alors que « quelque chose de sombre [...] se tenait derrière le siège [...] et se penchait sur elle » (Stoker 278). Ne pouvant déterminer s'il s'agit « d'un homme ou d'une bête » (278), s'étant rapprochée à la faveur d'une éclaircie, Mina écrit dans son journal du 11 août : « Il y avait assurément quelque chose de long et noir qui se penchait sur la silhouette blanche à demi allongée. Effrayée, j'ai appelé 'Lucy ! Lucy !' en dressant parfois la tête ; de là où j'étais, je pouvais voir un visage blanc et des yeux rouges qui luisaient » (279). Coppola, voulant peut-être répondre à une volonté de moderniser le contenu érotique « euphémisé » dans le roman par le discours moralisateur propre à la société victorienne de l'époque, offre plutôt de recourir à l'esthétique de l'horreur pour représenter cette agression sexuelle bestiale et abjecte, perpétrée par un horrifiant loup-garou (Capture 6. Coppola 42:14), qu'a bien résumée Ménégaldo :

attitude du corps arqué de Lucy, jambes écartées, position du vampire enfoui entre ses cuisses, remontant le long du corps pour une morsure sauvage. Le cadrage, souvent serré, la caméra très mobile, le montage heurté, accentuent le caractère violent, érotico-sadique de la scène encore souligné par les grognements et les cris sur la bande-son (1997, 202).



(Capture 6. Coppola 42:14)

Mise à mort de la vampire Lucy

Les cinéphiles peuvent aussi assister à une autre tentative (malheureusement avortée) d'exacerbation de l'abjection dans la mise à mort de Lucy la « Non-Morte » (Stoker 421). Encore une fois, Coppola procède à une condensation narrative en réduisant les cinq expéditions à la crypte où se trouve le cercueil de Lucy en une seule visite — la dernière — alors que le professeur Van Helsing est accompagné du fiancé de Lucy, Lord Goldaming (Arthur Holmwood), du Texan Quincey Morris, du docteur Seward et de Jonathan Harker. Grâce à un montage très serré (une soixantaine de plans), Coppola tente d'amplifier l'abjection éprouvée par les cinéphiles, tout en transcrivant plutôt fidèlement ce qui est inscrit dans le journal du docteur Seward au chapitre XVI du roman. Cependant, soit en raison du « manque d'expressivité de l'actrice [Sadie Frost, qui incarne Lucy] » (Ménégaldo 1997, 202)²³, soit par des effets comiques (volontaires ?) — l'enfant échappé maladroitement sur le sol par Lucy (Coppola 1:26:21), le sang craché au visage de Van Helsing alors que l'on croit la vampire endormie une fois qu'elle a regagné son cercueil (Capture 7. Coppola 1:27:08)²⁴, ou la tête sanglante tranchée par Van Helsing et projetée au ralenti (Coppola 1:28:22) après que Holmwood a planté « un pieu de bois rond, de quelque deux ou trois pouces d'épaisseur et long d'environ trois pieds » (Stoker 431) dans le cœur (Coppola 1:28:00) de la « Chose infâme » (Stoker 431) ou « Chose impure » (434) qu'est devenue sa fiancée —, la scène ne dégage paradoxalement pas cette intensité angoissante bien présente dans le roman et annihile l'inquiétante étrangeté qui sous-tendait l'esthétique de l'horreur et l'abject perceptibles à la lecture.

23 Malgré une réception modérément élogieuse (7,4/10 sur IMDb et 6,7/10 sur Rotten Tomatoes) et trois Oscars en 1993 (costumes, effets sonores et maquillage), les actrices et acteurs n'ont pas reçu de prix d'envergure, hormis Gary Oldman (Chainsaw Award en 1992 et Saturn Award en 1993 du meilleur acteur pour son rôle de Dracula) et Anthony Hopkins (Chainsaw Award du meilleur acteur de soutien en 1992 pour son rôle du professeur Van Helsing), qui écrasent de leur talent le reste de la distribution.

24 Cette séquence, absente du roman, contrevient aux précautions élémentaires que doit prendre tout chasseur de vampires bien au fait qu'il faut « éviter de recevoir des éclaboussures de sang, car cela suffirait à transformer une personne en vampire » (Corona-Ouellette et Vézina 161).



(Capture 7. Coppola 1:27:08)

Beaucoup moins emphatique, la fin de Lucy se traduit dans le roman par ces paroles du professeur Van Helsing qui insiste néanmoins sur la nature diabolique de la vampire : « Car désormais, ce n'est pas un diable ricanant — ce n'est plus Chose infâme pour toute éternité. Elle n'est plus la Non-Morte du diable. Elle est une vraie morte de Dieu, dont l'âme est avec lui » (Stoker 435)²⁵.

Première agression de Dracula sur Mina Harker

Alors qu'il se porte garant des valeurs conservatrices propres à la société victorienne dans le roman, le personnage de Mina est, sans surprise, fortement érotisé dans le film. À compter de sa rencontre avec l'aristocrate des Carpates à Londres (Coppola 45:00), la Mina du long métrage se transforme en une « femme sensuelle, attirante et séductrice, aux antipodes du personnage romanesque qui exprime souvent son horreur du contact physique (celui de Dracula du moins !) » (Ménégaldo 1997, 204). La scène initiale de vampirisation de Mina par Dracula est encadrée par deux autres particulièrement réussies : en amont, la représentation de Dracula en créature abjecte, hybride mi-homme, mi-chauve-souris, suspendue au plafond depuis sa résidence contiguë à l'asile de Carfax (où se trouve alors Mina) et, en aval, une autre métamorphose surprise — probablement l'effet horrifique le mieux abouti du film : après avoir repris sa forme humaine dans la chambre de Mina, le comte surgit à nouveau, dès l'irruption en catastrophe de Jonathan Harker et de ses acolytes, dans un mouvement furtif depuis le haut de l'écran, en un gros plan soudain du visage abject de la même créature thériomorphe partageant les traits effroyables du chiroptère (Capture 8. Coppola 1:41:55).

25 Notons que, tant dans le roman que dans le film, Stoker et Coppola ne respectent pas tout à fait la tradition de la mise à mort définitive du vampire en omettant la troisième étape de la triade : pieux, décollation, incinération.



(Capture 8. Coppola 1:41:55)

Cette double apparition abjecte (en amont et en aval) est absente du roman où c'est plutôt la scène d'agression vampirique elle-même qui recèle l'abjection. Elle est d'ailleurs rapportée deux fois, avec cette distinction importante que, dans le roman, Jonathan est présent dans la chambre quoique l'agression ait lieu à son insu. Après une première recension dans le journal de Mina, au chapitre XIX, qui l'assimile à un rêve cauchemardesque empreint de ce doute caractéristique au genre fantastique, on en retrouve plus loin la description au chapitre XXI, dans le journal du docteur Seward, témoin privilégié du tableau qui se dresse devant lui et ses camarades, lorsqu'ils font irruption dans la chambre de Mina, après l'agression :

Ce que je vis [...] m'épouvanta. Je sentis mes cheveux qui se hérissaient sur ma tête et j'eus l'impression que mon cœur cessait de battre. [...] Sur le lit, à côté de la fenêtre était étendu Jonathan Harker, le visage empourpré et respirant lourdement, comme en état de stupeur. Agenouillée de notre côté du lit, et regardant vers l'extérieur, m'apparaissait la silhouette de sa femme, vêtue de blanc. Debout, à côté d'elle, se tenait un homme grand et mince, vêtu de noir. [...] De la main gauche, il tenait les deux mains de Mrs. Harker, et il les gardait éloignées, forçant les bras de la jeune femme à être en extension ; de la main droite, il lui agrippait la nuque et l'obligeait à baisser le visage vers sa poitrine à lui. Sa chemise de nuit était maculée de sang, tandis qu'un mince filet dégoulinait le long du torse dénudé de cet homme, que laissaient voir ses vêtements arrachés. Par leur attitude, ces deux personnages faisaient penser à un enfant qui eût poussé un chaton dans une soucoupe de lait pour le forcer à boire (Stoker 518).

Si la violence, le caractère brutal et l'ascendant démoniaque de la séquence textuelle sont explicites, de même que l'abjection exprimée par Mina pour le comte, notamment lorsque celui-ci la force à boire son sang²⁶ —, la perversité inhérente à ce passage devient

26 Il s'est auto-infligé une blessure au thorax, ce qui est aussi clairement exposé avec emphase dans le long métrage. Cette séquence, exacerbant l'abjection, reproduirait dans le roman, selon Angelier, « le geste chrétien d'oblation du sang [...] en contraignant Mina Harker à la libation 'forcée' pénitentielle » du sang impur de Dracula, incarnant alors « un Christ malade, un Christ devenu fou, en qui s'accomplissent et se parodient les signes chrétiens » (138). Si la séquence du long métrage surexploite par un gros plan le coup d'ongle du comte

malheureusement, dans le film de Coppola, « une scène d'un érotisme assez banal, d'un sentimentalisme presque mièvre » (Ménégaldo 1997, 206), en l'absence de Jonathan, sorte d'interlude qui traîne en longueur (Coppola 1:36:11 – 1:41:50) cependant que la signification du mythe vampirique se trouve subvertie : c'est en effet le comte qui se pose des problèmes de conscience, alors que Mina, amoureusement envoûtée, insiste pour que l'échange interdit ait lieu. Rien à voir avec le roman de Stoker où, d'après le journal du docteur Seward, Mina sort de l'épisode hagarde, un mince filet de sang lui dégoulinant de la gorge, les yeux « fous de terreur » (Stoker 519).

Conclusion

Dominik Moll, devant un opus touffu presque inadaptable, a voulu trouver une manière de moduler son scénario pour le rendre plus accessible, à une époque où Satan ne fait plus aussi peur que jadis, dans l'Ancien Régime. En personnifiant le diable, le réalisateur visait probablement à transmettre le message que le véritable Mal est à l'intérieur de l'être humain et non le fruit d'une intervention surnaturelle. Mais en édulcorant le châtement réservé au monstre en une tentative avortée visant à provoquer la pitié des cinéphiles, le réalisateur ne parvient pas à véhiculer cette « entité perverse, qui pèse de tout son poids considérable à l'endroit où [dans le roman] chaque lecteur [voire chaque lectrice] peut se croire sourdement vulnérable » (Lévy « Préface » 33). En résulte un long métrage déconcertant pour les cinéphiles²⁷ — notamment ceux qui n'ont pas lu le roman —, qui ne comprennent pas bien la raison pour laquelle, si Dieu est mort, le diable peut être encore bien vivant... et susciter l'abjection :

Convenons que ce Diable de Lewis n'est pas un Diable très catholique : trop exclusivement associé à la sexualité, pas assez concerné par l'aspiration à la Connaissance. Un démon tout compte fait peu faustien, qui œuvre dans le sens de la tentation charnelle et se satisfait de faciles défaites, combien prévisibles chez un homme frustré, qui a fait vœu de chasteté. À moins qu'il ne s'adresse aussi, par-delà Ambrosio, à nos propres fragilités ? Et qu'il ne tente de mettre à jour nos propres défaillances (Lévy « Préface » 30).

De plus, il faut ajouter à la suppression de la presque totalité des séquences convoquant le surnaturel inexplicé et l'esthétique de l'horreur, celles qui suscitaient l'abjection, ce qui fait que le film perd cette charge transgressive qui sous-tendait le roman. Il n'est peut-être pas exagéré de suggérer qu'en éliminant les aspects horrifiants et abjects du récit à la source de sa transcréation, le réalisateur a privilégié une esthétique de la terreur et, ainsi, maladroitement essayé de faire du Radcliffe avec du Lewis. Au final, les cinéphiles perdent contact avec l'Ambrosio du roman, « humain, très humain [...] évocateur de nos propres faiblesses » (Lévy « Préface » 15).

Par ailleurs, tout comme l'Ambrosio de Lewis, le Dracula de Stoker s'avère « le support des fantasmes les plus divers ou des phobies les plus enracinées en relation avec la subversion » et agit « comme révélateur de la nature la plus profonde de l'être, de ses pulsions refoulées par la société et par la morale qui régissent l'ordre dominant » (Ménégaldo 2005, 205). La subversion de la morale inscrite dans la clause du film de Coppola n'a rien à envier à celle de Moll, alors que Mina « est investie de la fonction purificatrice et [...] délivre [Dracula] de son destin tragique » (Ménégaldo 1997, 208). Si le long métrage de Moll s'inscrit dans une dynamique générale de dilution extrême de

s'ouvrant une veine de la poitrine, l'attirance de Mina pour s'abreuver à la plaie fraîchement ouverte vient toutefois tempérer le caractère abject qui dominait dans le roman.

27 Ce dont témoigne l'accueil mitigé qu'a reçu le film : 5,8/10, tant sur IMDb que sur Rotten Tomatoes. Vincent Cassel est notamment méconnaissable, quasi impassible, ne parvenant pas à traduire la chute vertigineuse, faite d'incessants va-et-vient et de remords, d'un religieux soumis à la tentation par une succube au service de Satan.

l'effet fantastique, il est légitime de se demander si Coppola, par une stratégie diamétralement opposée d'amplification de l'esthétique de l'horreur, n'échoue pas lui aussi, en raison de quelques exagérations, dans sa tentative de préserver la dimension fantastique de l'ensemble, et n'en vient pas lui aussi, paradoxalement, à altérer l'abjection ressentie par les lectrices et lecteurs du roman. De plus, en visant à faire du comte Dracula un irrésistible héros romantique, le réalisateur américain propose « un séducteur trop humanisé », un vampire « sentimental qui verse des larmes quand il évoque sa femme disparue » (Ménégaldo 1997, 207), ce qui, au final, risque de décevoir les cinéphiles en attente du « caractère 'noir' et maléfique » (Ménégaldo 2005, 214) de l'aristocrate des Carpates, et ainsi les priver de cette confrontation avec l'abjection ressentie à la lecture du roman, détruisant par le fait même la charge fantastique inhérente au mythe du vampire. En somme, cette version plus humanisée du vampire proposée par Coppola conduit presque inexorablement à un personnage qui, à quelques exceptions près, « ne suscite plus l'horreur, n'incarne plus l'Autre, l'innommable » et « fascine et séduit plus qu'il ne terrifie » (Ménégaldo 2005, 215)²⁸.

Somme toute, les deux transcréations pèchent à la même enseigne d'une modernisation qui, en voulant adopter la morale au goût du jour, vient altérer le sentiment d'inquiétante étrangeté qui sous-tendait les romans sources, emblématiques de l'esthétique de l'horreur et, du même coup, diluer l'effet d'abjection qui se dégageait à la lecture. La retenue propre à transformer l'horreur en terreur par une esthétique de l'omission et de l'euphémisation chez Moll, puis l'exacerbation de l'horreur au point de générer parfois paradoxalement le comique dans une esthétique de la monstration et de l'excès chez Coppola, illustrent toute la difficulté de faire la transition entre le texte et l'image dans le genre fantastique-merveilleux. L'analyse sommaire que nous avons proposée nous conduit aussi à statuer que Kristeva n'avait peut-être pas entièrement raison en scandant la radicale différence entre *inquiétante étrangeté* et *abjection* : notre va-et-vient entre les transcréations et les romans nous conduit plutôt à affirmer qu'abjection, esthétique de l'horreur et genre fantastique semblent intimement liés par d'étroites ramifications, indiscutablement non exclusives. Cependant, force est d'admettre que la confrontation avec l'abjection et l'irrationnel, essentielle dans les deux romans, se dissipe dans les deux longs métrages qui restent de l'ordre de l'honnête divertissement.

Collège universitaire Glendon / York University

OUVRAGES CITÉS

- Angelier, François. « 'Je bois, ceci est mon sang...' (sur la passion du Seigneur-Christ). » *Dracula : de la mort à la vie*. Dir. Charles Grivel. Paris : Éditions de l'Herne, 1997 : 129-141.
- Arya, Rina. *Abjection and Representation. An Exploration of Abjection in the Visual Arts, Film and Literature*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2014.
- Bataille, Georges. « L'abjection et les formes misérables. » *Œuvres complètes (II)*. Paris : Gallimard, 1970 : 217-221.
- . « Le masque. » *Œuvres complètes (II)*. Paris : Gallimard, 1970 : 403-406.

28 Il est intéressant de noter que les attributs religieux destinés à combattre le vampire perdent de leur efficacité au XX^e siècle, au fur et à mesure que le personnage s'humanise ; alors qu'on a systématiquement recours à l'Hostie consacrée comme moyen privilégié de lutter contre le comte Dracula — notamment au chapitre XVI (Stoker 426) et au chapitre XXVII (536) —, dans *Interview with a Vampire* (1994) de Neil Jordan, transcréation cinématographique du roman éponyme d'Ann Rice (1976), le vampire Louis de la Pointe du Lac, incarné par Brad Pitt, se moque du crucifix qui le laisse indifférent.

- . *La part maudite. Œuvres complètes (VII)*. Paris : Gallimard, 1976 : 17-179. (Paris : Éditions de Minuit, 1949).
- Brion, Marcel. *Art fantastique*. Paris : Albin Michel, 1962.
- Bury, Emmanuel. « Présentation. » Matthew Gregory Lewis. *Le moine*. Paris : Flammarion, 2011 : 7-32.
- Coppola, Francis Ford. *Dracula d'après Bram Stoker*. Columbia, 1992 : 127 minutes.
- Corona-Ouellette, Annik et Alain Vézina. « Présentation du thème. » *Le vampire. Anthologie des textes fondateurs*. Montréal : Beauchemin / Chenelière Éducation, 2014 : 149-219. Parcours d'un thème.
- Freud, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté [Das Unheimliche, 1919]*. Trad. Marie Bonaparte. Dans *Essais de psychanalyse appliquée*. Paris : Gallimard, 1971 (1933) : 163-210. Idées / nrf 263. *Les classiques des sciences sociales UQAC* : 1-43. <http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/10_inquietante_etrangete/inquietante_etrangete.pdf>.
- Killen, Alice Mary. *Le roman terrifiant, ou roman noir de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. Paris : Champion, 1967.
- Kristeva, Julia. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris : Seuil, 1980.
- Leatherdale, Clive. *Dracula. Du mythe au réel*. Paris : Dervy, 1996.
- Lévy, Maurice. « English Gothic and the French Imagination: A Calendar of Translations, 1767-1828. » *The Gothic Imagination: Essays in Dark Romanticism*. Ed. G. R. Thompson. Washington: Washington State University Press, 1974 : 150-176.
- . « Préface. » Matthew Gregory Lewis. *Le Moine*. Trad. originale de Léon de Wailly (1840) revue et corrigée. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2012 : 9-35.
- . « Postface. » Matthew Gregory Lewis. *Le Moine*. Trad. originale de Léon de Wailly (1840) revue et corrigée. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2012 : 387-397.
- Lewis, Matthew Gregory. *Le Moine. Frankenstein et autres romans gothiques*. Éd. Alain Morvan. Paris : Gallimard, 2014 : 203-572. Bibliothèque de la Pléiade / nrf.
- . *Le Moine*. Trad. originale de Léon de Wailly (1840) revue et corrigée. Éd. Maurice Lévy. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 2012.
- . *Le Moine*. Trad. originale de Léon de Wailly (1840) révisée. Éd. Laurent Bury. Paris : Flammarion, 2011.
- . *Le Moine*. Trad. originale de Léon de Wailly (1840) revue. Éd. Guillaume Pigéard de Curbert. Paris : Actes Sud, 1996.
- . *Le Moine. Romans Terrifiants*. Trad. originale de Léon de Wailly. Éd. Francis Lacassin. Paris : Robert Laffont, (1840) 2013 : 227-403.
- Ménégaldo, Gilles. « De l'écrit à l'écran : Dracula, avatars et mutations d'une figure gothique ». *Sociétés & Représentations* 20 (2005) : 199-215.
- . « Du texte à l'image : figurations du fantastique. À propos du *Dracula* de Francis Ford Coppola. » *Dracula : de la mort à la vie*. Dir. Charles Grivel. Paris : Éditions de l'Herne, 1997 : 197-212. Cahiers de l'Herne 68.
- Menninghaus, Winfried. *Disgust: The Theory and History of a Strong Sensation*. Trans. Howard Eiland and Joel Golb. Albany: SUNY Press, 2003.
- Moll, Dominik. *Le Moine*. Métropole Films/Diaphana Films, 2011 : 101 minutes.
- Morvan, Alain. « Note sur le texte. » Dans *Dracula et autres écrits vampiriques*. Paris : Gallimard, 2019 : 1017-1018. Bibliothèque de la Pléiade / nrf.
- Prince, Nathalie. *La littérature fantastique*. Paris : Armand Colin, 2015 [2008].
- Radcliffe, Ann. « On the Supernatural in Poetry. » *Gothic Readings: The First Wave, 1764-1840*. Ed. Rictor Norton. London: Continuum International, 2005: 315. Trad. Laurent Bury. « Présentation. » Matthew Gregory Lewis. *Le moine*. Paris : Flammarion, (1826) 2011 : 13.

- Richman, Michèle H. *Sacred Revolutions: Durkheim and the Collège de Sociologie*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Sade, Donatien-Alphonse-François de. *Idée sur les romans*. Genève : Slatkine Reprints, (1800) 1967.
- Stoker, Bram. *Dracula. Dracula et autres écrits vampiriques*. Éd. Alain Morvan. Paris : Gallimard, 2019 : 153-644. Bibliothèque de la Pléiade / nrf.