



HAL
open science

Quêtes et conquêtes : le traitement de l'espace dans les Dracula de Stoker et de Coppola

Claire Wrobel

► **To cite this version:**

Claire Wrobel. Quêtes et conquêtes : le traitement de l'espace dans les Dracula de Stoker et de Coppola. Lectures d'une oeuvre: Dracula, 2005. hal-02182638

HAL Id: hal-02182638

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-02182638>

Submitted on 12 Jul 2019

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.

Quêtes et conquêtes : le traitement de l'espace dans les *Dracula* de Stoker et de Coppola.

Claire Wrobel (Université Panthéon-Assas)

Dracula, ouvrage collectif coordonné par Claire Bazin et Serge Chauvin. Paris : Éditions du Temps, pp. 73-87.

Introduction

Lorsque Jonathan Harker s'enfonce dans les ténèbres des Carpathes, il effectue un trajet gothique, que Victor Sage définit comme : « the journey from the capital to the provinces », ¹ ou, plus précisément, « the journey away from light and civilisation to a barren province. » ² Le trajet gothique est le voyage aux sources de la barbarie. Ce trajet semble cher à Coppola, puisque c'est le même qu'effectue Benjamin Willard dans *Apocalypse Now*, adapté du *Heart of Darkness* de Conrad : même mouvement vers l'est, même rencontre avec un personnage apparemment omnipotent et en contact avec des forces occultes, même menace de la folie, même confusion du cauchemar et de la réalité. Le sujet qui s'aventure en terre gothique court le risque d'être happé et de ne jamais revenir.

Dans *Dracula*, les allers-retours se multiplient entre deux centres : le château de Dracula et Londres. On relève les allers-retours de Jonathan et de Mina depuis Londres, allers-retours de Dracula depuis les Carpathes, l'expédition finale, qui fait converger vers le château de Dracula tous les protagonistes, et l'ultime aller-retour de Mina et Jonathan, mentionné dans la note finale. Les Carpathes et l'Angleterre deviennent emblématiquement l'Est et l'Ouest. Stoker joue sur l'onomatopée. La première victime de Dracula en terre anglaise est en effet Lucy Westenra. Van Helsing, qui lance la contre-attaque, s'arrête d'abord au Green Eastern Hotel (106), amorçant un mouvement inverse. Au vol de la chauve-souris « flapping its silent and ghostly way to the west » (103) s'oppose le trajet des chasseurs de vampire : « [W]e go eastward to meet our friends—and him. » (321)

Ainsi, le voyage n'est pas seulement celui des personnages issus du monde éclairé vers le cœur des ténèbres : *Dracula* met également en scène l'invasion du monde civilisé par la barbarie, ce qui constitue un retournement de l'intrigue gothique jusque là prédominante. Le danger d'invasion se traduit par une « gothicisation » de l'Angleterre, cadre de scènes d'horreur au même titre que la Transylvanie. L'Angleterre est envahie par une présence spectrale : Dracula n'arrive pas en conquérant médiéval, à la tête de son armée, comme il a pu le faire en Turquie, mais sous des formes multiples et évanescentes. Cet investissement de l'espace impose à ses adversaires de développer une stratégie reposant plus sur la maîtrise de l'information, du texte, que sur la maîtrise de l'espace géographique. Ce sont ces allers-retours entre espace géographique et espace textuel que nous nous proposons d'examiner.

I- Vers le cœur des ténèbres

Lorsque Jonathan Harker arrive dans les Carpathes, son regard est informé par les lectures qu'il a pu faire au British Museum, ce qui apparaît dans ses remarques sur l'histoire et les populations du pays. Le British Museum fait partie, avec la Royal Geographic Society, l'India Survey et les universités, des institutions sur lesquelles s'appuyait l'administration de l'empire britannique.³ La critique n'a pas manqué de trouver en Jonathan une figure de l'Orientaliste. Edward Saïd appelle Orientalisme:

¹ Sage, 8.

² *ibid.*, 35.

³ Richards, 3.

a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles ... Orientalism can be discussed and analyzed as the corporate institution for dealing with the Orient—dealing with it by making statements about it, authorizing views about it, describing it, by teaching it, settling it, ruling over it: in short, Orientalism as a Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient.⁴

Jonathan est un Orientaliste raté : le peu de connaissances qu'il pourrait avoir sur les Carpathes ne lui permet pas de maîtriser son environnement. Cartes, calendriers et dictionnaires sont mis en déroute.

Aucune carte ne peut guider le voyageur dans le monde gothique car celui-ci est hors carte, comme le constate Jonathan : « [T]here are no maps of this country as yet to compare with our own Ordnance Survey maps. » (10) L'espace gothique ne peut pas être mis à plat : il s'agit d'une spirale. Les Carpathes sont « some sort of imaginative whirlpool. » (10) Cet espace qui se replie sur lui-même se caractérise par son intensité, contrairement au centre colonial qui a vocation à irradier pour étendre l'empire. Les trois dimensions de l'espace gothique ne peuvent être projetées sur une carte à deux dimensions. L'espace gothique recèle des zones d'ombre, « deep caverns and fissures that reach none know whither » (278), dans lesquelles le regard de l'Orientaliste ne peut pénétrer. Dans le premier chapitre, l'image de la spirale est rendue par les éléments du paysage, qui se resserrent autour de la voiture, le mouvement de la voiture elle-même, et le jeu de gradation des adjectifs qualificatifs : « As we wound our endless way, and the sun sank lower and lower behind us, the shadows of the evening began to creep round us. » (14) La voiture est entourée de plusieurs cercles qui se resserrent : les sapins, les montagnes, les loups qui se transforment en « living ring of terror. » (20) La voiture effectue un trajet en zigzag, ni circulaire, ni linéaire :

The carriage went at a hard pace straight along, then we made a complete turn and went along another straight road. It seemed to me that we were simply going over and over the same ground again. (15)

Puis, plus loin: « We kept on ascending, with occasional periods of quick descent, but in the main always ascending. » (20) L'effet de gradation est produit par la répétition des adjectifs: « colder and colder still », « nearer and nearer. » (19) Le calendrier aussi est différent. Contrairement à ce que croit Jonathan, le 4 mai n'est pas un jour comme les autres: « It is the eve of St George's Day ... [W]hen the clock strikes midnight, all the evil things in the world will have full sway. » (12) Le calendrier civil cède la place à celui des superstitions populaires. De même, Jonathan s'enfonce progressivement dans un inconnu linguistique. Il commence par communiquer en allemand, que le propriétaire de l'hôtel à Bistritz fait ensuite semblant de ne plus comprendre. Quand la femme de ce dernier panique, l'allemand se mélange avec une langue inconnue. Jonathan a plus tard recours à un dictionnaire polyglotte, qui ne lui permet de comprendre que des mots isolés. Enfin, il ignore ce que disent ses compagnons de voiture.

Ce premier trajet est explicitement mis en parallèle avec l'expédition qui commence au chapitre XXV. Les témoignages, en particulier ceux de Mina et de Van Helsing, font directement écho au premier voyage tel qu'il est raconté dans le journal de Jonathan, autoréférentialité qui permet de renforcer l'unité narrative d'un texte par ailleurs disparate. Mina, comme Jonathan au début, note ses impressions sur l'hébergement, la nourriture, l'état des routes, les costumes, l'aspect pittoresque de l'endroit. Puis, comme lui, elle se trouve enfermée par les Carpathes: « [T]he great spurs of the Carpathians, which at Veresti seemed

⁴ Said, 2-3.

so far from us and so low on the horizon, now seem to gather round us and tower in front. » (313) Le passage vers le monde gothique se fait par l'immersion dans une atmosphère superstitieuse, pour Jonathan Harker comme pour Mina, qui rencontrent des personnages multipliant les signes de croix. Lorsque Mina et les chasseurs de vampires arrivent dans l'Est, celle-ci affirme: « We have all the maps and appliances of various kinds that can be had. » (308) Cependant, le seul intertexte pertinent est celui du roman gothique et le seul texte efficace, celui du journal de Jonathan. Ce dernier disposait d'un savoir préconstruit finalement peu utile, tandis que son journal offre à ses lecteurs une expérience directe du monde gothique. Le journal de Jonathan est particulièrement utile pour Van Helsing: « By-and-by we find all the things which Jonathan have note in that wonderful diary of him. » (314) Van Helsing traverse un espace déjà balisé. Il emploie les mêmes métaphores pour évoquer la voix des trois soeurs lorsqu'elles tentent d'attirer Mina: « those sweet tingling tones that Jonathan said were of the intolerable sweetness of the water-glasses. » (317) Le journal devient une carte dans sa mémoire lorsqu'il cherche les tombes des trois soeurs: « Jonathan's bitter experience served me here. By memory of his diary I found my way to the old chapel. » (319) Alors que Jonathan pensait partir en voyage d'affaires, les personnages avertis de la fin du roman dramatisent leur trajet en termes de (re-)conquête. Stoker utilise l'image de la traque et de la chasse : Dracula est comparé au tigre mangeur d'hommes. (278) La conquête religieuse est également convoquée, sous la forme de la croisade : « [W]e go out as the old knights of the Cross to redeem more [souls]. Like them we shall travel towards the sunrise. » (278) Autre forme de conquête : celle de l'Ouest. Coppola et Jim Hart ont tous deux pensé à John Ford en imaginant la poursuite infernale de la fin.⁵ Le trajet en train, la chevauchée, les fusils et même le chapeau de Quincey Morris rappellent le genre du western, ici transformé en « eastern ». Enfin, l'expédition finale est dramatisée par les personnages comme une catabase, une descente aux enfers. Jonathan qualifie le château de « awful den of hellish infamy » (307) et écrit plus loin: « We seem to be drifting into ... a whole world of dark and dreadful things. » (309-10) Le danger qu'encourent tous ces personnages est d'être absorbés par les ténèbres.

Le trajet initial de Jonathan n'est pas sans rappeler celui des héroïnes que l'on force à épouser des « gothic villains »: « just starting for an unknown place to meet an unknown man. » (12) Il n'a aucun contrôle sur le véhicule qui l'entraîne dans un mouvement (« fly along » est utilisé trois fois) qui semble inéluctable. Jonathan se trouve dans la position passive des héroïnes gothiques que l'on enlève. Il est progressivement assimilé aux chevaux, qui sont dociles, « quite manageable » (19) entre les mains du passeur. Au cours de ce trajet sur lequel il n'a aucune prise, Jonathan, tel une héroïne gothique, s'évanouit : « [W]e swept into the darkness of the Pass. » (17) Dans le film de Coppola, Jonathan semble être englouti par les ténèbres après son entretien d'affaires avec Dracula : la caméra approche de son visage puis une ombre montant du bas l'obscurcit entièrement. Le château de Dracula happe ses victimes et les retient en annihilant leur volonté : « I felt a sort of paralysis of fear », écrit Jonathan. (20) D'où les craintes de Van Helsing lorsque Mina approche du château: « I began to fear that the fatal spell of the place was upon her. » (315) Les personnages sont littéralement manipulés, passifs dans la poigne de fer (« grip of steel » [17], « steel vice » [21]) de Dracula. Dans le film, le pouvoir manipulateur est représenté par la main crochue, puis son ombre, qui s'étend: le conducteur fait monter un Jonathan Harker docile dans la voiture en avançant le bras vers lui ; puis, lorsque Jonathan Harker entre dans le château, c'est la même ombre de main crochue, projetée sur le mur en face de lui, qui l'accueille, avant que Dracula lui-même n'apparaisse.

⁵ « [T]oute la dernière section du livre, quand Van Helsing découvre la faiblesse de Dracula et que les tueurs de vampire le poursuivent jusqu'à son château en Transylvanie, atteint son point culminant dans une énorme fusillade à la John Ford » explique Francis Ford Coppola, cité par Katsahias, *Francis Ford Coppola*, 234. im Hart parle également de : « that John Ford Western finale. » Cité par Schumacher, 449.

Lucy et Mina sont plongées dans le même état léthargique que Jonathan lorsque Dracula entreprend de se les approprier. La conscience de Lucy est annihilée (« [T]here was a spell upon me ... I remembered no more for a while. » [131]) tout comme sa volonté l'avait été lors de son premier contact avec Dracula: « I only wanted to be here in this spot—I don't know why. » (94) Au chapitre XIX, la conscience de Mina est anéantie de façon similaire: « I was powerless to act; my feet, and my hands, and my brain were weighted ... some sudden lethargy seemed to chain my limbs and even my will. » (227) La spirale réapparaît quand Dracula lance son ultime attaque contre Lucy :

The room and all round seemed to spin round ... a whole myriad of little specks seemed to come blowing in through the broken window, and wheeling and circling round like the pillar of dust that travellers describe when there is a simoon in the desert. (131)

Quant à Mina, elle se rappelle le « whirling mist » qui avait précédé l'apparition des trois sœurs à Jonathan. L'invasion de Dracula, sous la forme de brouillard, repose sur le jeu d'adjectifs déjà noté plus haut: « thicker » est utilisé cinq fois. (227) Enfin, la transformation en vampire est aussi un trajet gothique pour Mina: « I on my part, give up here the certainty of eternal rest, and go out into the dark where may be the blackest things that the world or the nether world holds. » (287) L'absorption dans le monde gothique reprend le motif de l'enterrement prématuré: « I am deeper in death at this moment than if the weight of an earthly grave lay heavy upon me! » (288). Le fait que le pouvoir de Dracula puisse s'exercer sur des personnages ne se trouvant pas dans l'espace gothique des Carpathes mais en Angleterre constitue une innovation propre au gothique victorien.⁶

II- Contamination et contagion

Lorsque l'auteur anonyme de la note liminaire affirme: « All needless matters have been eliminated, so that a history almost at variance with the possibilities of later-day belief may stand forth as simple fact » (5), il retrouve une problématique familière aux auteurs de romans gothiques du XVIII^e siècle. Comment raconter une histoire faisant appel à la superstition et au surnaturel à des lecteurs appartenant à un âge éclairé et rationnel ? Horace Walpole, Ann Radcliffe et Matthew G. Lewis, entre autres, avaient résolu ce problème en situant leurs romans dans un ailleurs spatio-temporel, l'Espagne, l'Italie ou la France archaïques parce que catholiques et absolutistes : ce qui était inconcevable dans l'Angleterre contemporaine devenait possible dans cet ailleurs fantasmagorique. L'adjectif « gothique » renvoyait à un ensemble de représentations plus qu'il ne qualifiait une période ou un mouvement bien définis :

For Walpole's contemporaries the Gothic age was a long period of barbarism, superstition, and anarchy dimly stretching from the fifth century AD, when Visigoth invaders precipitated the fall of the Roman Empire, to the Renaissance and the revival of classical learning. In a British context it was even considered to extend to the Reformation in the sixteenth century and the definitive break with the Catholic past. 'Gothic' also signified anything obsolete, old-fashioned, or outlandish.⁷

Le monde gothique ainsi représenté servait alors une fonction idéologique rassurante. Il jouait le rôle de repoussoir et renvoyait un reflet flatteur :

⁶ Arata, 119.

⁷ Clery, 21.

The rejection of feudal barbarity, superstition and tyranny was necessary to a culture defining itself in diametrically opposed terms: its progress, civilisation and maturity depended on the distance it established between the values of the present and the past. The condensation, under the single term 'Gothic', of all that was devalued in the Augustan period thus provided a dis-continuous point of cultural consolidation and differentiation.⁸

Discours gothique et discours orientaliste partagent la même fonction idéologique. Edward Saïd souligne en effet que l'Orientalisme sert surtout à définir l'Occident et à le placer en position de supériorité : « European culture gained in strength and identity by setting itself off against the Orient as a sort of surrogate and even underground self. »⁹ La dichotomie entre monde gothique et monde éclairé, Est et Ouest, est exploitée dans les premiers chapitres. Il est culturellement impossible pour Jonathan de partager la superstition de la vieille femme qui lui offre un crucifix pour le protéger : « I did not know what to do, for, as an English Churchman, I have been taught to regard such things as in some measure idolatrous. » (13) La remarque de Jonathan—« It seems to me that the further East you go the more unpunctual are the trains. What ought they to be in China ? » (11)—est, selon Arata, à insérer dans un système d'oppositions binaire qui veut que l'Orient soit irrationnel et archaïque.¹⁰ Avec l'invasion projetée de Dracula, l'irrationnel et l'archaïque ne sont plus le propre d'un ailleurs spatio-temporel mais sont contemporains et menacent de se répandre dans le monde éclairé.

Le film de Coppola montre un Dracula qui, lorsqu'il entreprend de séduire Mina, se fond sans difficulté dans la masse londonienne. A travers Mina, il cherche à s'approprier une culture, et une culture moderne : il l'aborde en lui demandant de le diriger vers un cinéma. Mina le renvoie alors vers un musée, symbole de la domination britannique. Une fois que Mina accepte de guider Dracula au cœur de Londres, le loup est dans la bergerie ... ou du moins au cinéma. Arata présente Dracula comme « a narrative of reverse colonisation ». De fait, la critique a souligné le renversement qu'opère Dracula, figure du colonisé, en se rendant ainsi au cœur de Londres : « The basic movement of *Dracula* reverses the customary direction of colonization: in Stoker's novel the periphery attempts to colonize the center. »¹¹ Avant même de se rendre à Londres, Dracula s'est approprié la culture qu'il entendait vampiriser. Le renversement est ironique puisque Dracula n'est pas dans la position du colonisé que l'on force à adopter la culture dominante : au contraire il s'est volontairement acculturé, comme l'indique le contenu de sa bibliothèque. (25) Dracula a également appris à maîtriser les moyens de transport par lesquels l'empire britannique s'est étendu : réseaux maritime et ferroviaire. Ainsi, Jonathan trouve chez lui le *Bradshaw Guide*. (30) Loin de correspondre au cliché de l'Oriental irrationnel, Dracula, représente un Occidentaliste accompli.¹²

L'invasion de Dracula se fait de manière insidieuse. Localiser Dracula pour l'exterminer est particulièrement ardu puisqu'il est polymorphe et insaisissable. Il se répand en plaçant méthodiquement ses caisses de terre à travers Londres, selon un « diabolical scheme. » (229) La menace qui pèse sur Londres est traduite dans le film par l'invasion de l'ombre de Dracula : lorsque Jonathan et lui-même parlent affaire dans son château, une carte leur sert de fond. L'ombre de Dracula s'étend sur cette carte, comme la tache d'encre se répand ensuite sur le portrait de Mina. Peu après, chez Lucy, c'est encore sous la forme d'une ombre obscurcissant le champ que Dracula entre en contact avec Mina. Dracula ne cesse de fuir et de se dissimuler. Lorsque Seward trouve Renfield blessé, l'auteur du méfait, ou l'agent, reste dissimulé, ne laissant de trace que dans les participes passés. (« bruised », « beaten » [241])

⁸ Botting, 4.

⁹ Saïd, 3.

¹⁰ Arata, 131.

¹¹ Richards, 61-2.

¹² Arata, 132.

Dracula se déplace sous des formes évanescences. Il est le brouillard qui accompagne le bateau (82-4) ; il est ces bruits—« the flapping and buffeting » (131)—qui torturent Lucy ; il est une odeur, par laquelle la corruption se propage. (221) Dracula est associé aux animaux qui transmettent la peste et le cholera. Tel une maladie vénérienne, le vampirisme se transmet par les femmes: « Your girls that you all love are mine already; and through them you and others shall yet be mine » affirme Dracula. (267) Comme la syphilis, le vampirisme se transmet par le sang. Celui de Dracula est comparé à un poison. (280, 286) La peur de la contagion, dont fait état Mina (« Unclean, unclean ! I must touch or kiss him no more. » [248]) ne porte pas uniquement sur le vampirisme : la peur, la superstition et la folie menacent également. Jonathan Harker est peu à peu gagné par la superstition ambiante. (13) Plus tard, lorsque les chasseurs de vampire entrent dans la maison de Dracula à Picadilly, la peur se répand par observation des réactions des autres. (221-222) Les journaux de Jonathan ainsi que celui du Dr Seward (124) sont traversés par une peur de la contagion de la folie.

Dracula joue sur l'angoisse de la dégénérescence—individuelle, raciale, impériale ; physique et mentale—particulièrement présente à la fin de l'ère victorienne, comme en témoigne la publication du *Degeneration* de Max Nordau en 1895. La source du déclin est-elle interne ou externe à la civilisation ? Si Dracula est radicalement autre, il peut être détruit et expulsé tel un microbe par une culture saine ; s'il permet de mettre en évidence certains dysfonctionnements de cette même culture, s'il est généré par elle, il est possible que la dégénérescence soit structurelle. La première fois qu'il apparaît à l'écran, au cours de sa leçon de médecine, Van Helsing le suggère, dans une remarque ajoutée par Coppola au script de Hart : « Civilization and syphilization have advanced together ». *Dracula* pourrait ainsi donner forme à des angoisses propres à la culture victorienne, par rapport à elle-même : culpabilité du colon, conscience de la domination masculine,¹³ ou encore appréhension des nouvelles technologies.¹⁴

Jonathan Harker remarque, au début du roman: « [T]he old centuries had, and still have, powers of their own which mere 'modernity' cannot kill. » (41) Jonathan oppose passé et présent, archaïsme et modernité, mais les « pouvoirs » des deux époques ont un fonctionnement similaire. Dracula a tout à voir avec les technologies d'information des « mass media » qui ont révolutionné le XIX^e siècle. Selon Jennifer Wicke, « Dracula's individual powers all have their analogue in the field of the mass cultural. »¹⁵ La reproduction d'une voix désincarnée par le phonographe correspond à la capacité qu'a Dracula de s'insinuer sous la forme d'une voix ; la photographie défie le temps comme Dracula ; Dracula est aussi omniprésent et changeant que la culture de masse. Télépathie et télégraphe ne s'opposent pas, mais fonctionnent de la même façon : la communication télépathique est l'équivalent archaïque et superstitieux du télégraphe.

Dans le film, le motif des yeux dans le ciel donne l'impression que Dracula est omniprésent et omniscient, à la manière des « mass media » tels que les définit Jennifer Wicke. Ainsi, lorsque Jonathan prend le train, les yeux du Comte apparaissent dans un ciel incandescent. La voix off, désincarnée, de Gary Oldman, reprend le texte de la lettre que Jonathan a entre les mains. L'association des yeux à une lumière rouge diffuse est présente dans le roman. Peu de temps après l'arrivée de Dracula en Angleterre, Mina observe un coucher de soleil qui se répand : « [T]he red light was thrown over on the East Cliff and the old Abbey, and seemed to bathe everything in a rosy glow » et se reflète dans les yeux d'un étranger, que Lucy reconnaît : « His red eyes again ! » (90-1) Ces yeux rouges rappellent ceux du passeur: « a pair of very bright eyes, which seemed red in the lamplight. » (17) Renfield se souvient d'un « nuage rouge » lorsqu'il relate sa séduction et son agression par Dracula. (245) Jonathan

¹³ Cf Arata.

¹⁴ Cf Wicke.

¹⁵ Wicke, 475.

Harker observe lui aussi une forme de rougeur sur le visage de Mina après son contact avec Dracula :

[T]here came over her face a repose which was like spring after the blasts of March. I thought at the time that it was the softness of the red sunset of her face, but somehow now I think it has a deeper meaning. (270)

Le coucher de soleil et les joues roses des jeunes filles ne sont pas des sujets de poème mais signalent la présence possible de Dracula.

Dracula se déplace sur le même mode spectral que l'information : chercher à le localiser pour le détruire repose donc non seulement sur une maîtrise de l'espace, mais aussi sur une maîtrise de l'information et de ses voies de diffusion. De plus, il utilise les mêmes voies de communication que ses adversaires. L'enjeu est de contrôler ces canaux invisibles. Ainsi, si la télépathie donne à Dracula un pouvoir de contrôle sur Mina—« When my brain says 'Come !' to you, you shall cross land or sea to do my bidding. » (252)—, faisant de lui « [a] controlling force subduing or restraining her, or inciting her to action » (286), elle est également un moyen de remonter jusqu'à lui. (307)

III. De la dissolution à la rédemption

D'après Richards. « The narratives of the late nineteenth century are full of fantasies about an empire united not by force but by information. »¹⁶ C'est en ces termes qu'il définit « l'archive impériale »:

[T]he imperial archive was a fantasy of knowledge collected and united in the service of state and Empire ... In the fantasy of the imperial archive, the state actually succeeds in superintending all knowledge, particularly the great reams of knowledge coming in from all parts of the Empire.¹⁷

Il était en effet plus simple de rassembler des données sur l'empire, de les organiser et de les travailler, que d'exercer un contrôle exact et continu sur les territoires conquis. Dracula, parce qu'il est polymorphe et insaisissable, représente un défi similaire. Les informations dont les personnages disposent sur lui sont éparpillées et il leur faut les rassembler afin de pouvoir envisager de cerner Dracula. Sans doute faut-il lire dans le geste rageur de Dracula, brûlant les enregistrements phonographiques, le signe qu'il a pris conscience que c'est par ce genre de documents qu'on tente de le réduire et de le détruire. Dracula est vaincu parce que ses adversaires maîtrisent les moyens d'information. Bien que des similarités existent entre les pouvoirs surnaturels de Dracula et les technologies de l'information, Dracula ne se rend pas compte que lorsqu'il utilise les moyens de transport, des données sont enregistrées sur ses déplacements. De même, il ne pense pas à détruire les documents qui fournissent à ses adversaires des informations sur lui, comme le journal de Jonathan Harker.

L'équipe de chasseurs de vampires dirigée par Van Helsing entreprend de localiser Dracula par des moyens textuels. Une fois la rédemption de Lucy assurée, à la fin du chapitre XVII, les protagonistes se rejoignent et échangent leurs documents : journaux personnels, écrits et recopiés (Mina et Jonathan), enregistrés (Dr Seward), en copies multiples grâce au « manifold ». Le processus de « knitting together » (199) aboutit à ce que le lecteur a eu sous les yeux: « now, up to this very our, all the records we have are complete and in order. » (208) Cet épisode constitue également un moment de synthèse parce que les protagonistes, qui ont rencontré Dracula séparément et sous des formes différentes, se réunissent et font un pacte

¹⁶ Richards, 3.

¹⁷ Richards, 6.

(210): « as we all took hands our solemn compact was made », autre forme de « knitting together ». Le rassemblement de personnes et d'informations est le contexte dans le lequel Van Helsing donne sa première leçon de « vampirologie », faisant la liste formes que les vampires peuvent prendre. Puis Van Helsing passe du « he » générique au « he » spécifique pour synthétiser différents épisodes au cours desquels les personnages ont rencontré Dracula sous diverses formes, pour conclure : « [W]hen we find the habitation of this man-that-was, we can confine him to his coffin and destroy him. » (212) Cependant, Dracula ne se laisse pas « confiner » aussi facilement. Van Helsing et son équipe parviennent à détruire Dracula, mais pas à fixer sa présence.

Le pouvoir féodal est censé avoir un siège, le château, et la sépulture seigneuriale est censée être la dernière demeure du maître des lieux. La sépulture que trouve Van Helsing dans le château de Dracula présente bien les signes du pouvoir : « There was one great tomb more lordly than all the rest; huge it was, and nobly proportioned. » (320) De plus, le nom de Dracula y est inscrit en majuscules. Cependant, tous ces signes sont trompeurs. Il ne s'agit pas d'une sépulture, mais de « the Un-Dead home of the King-Vampire. » De plus, cette sépulture est un leurre : elle est vide. Lorsque les chasseurs de vampire finissent par saisir Dracula et le tuer, il semble leur échapper une dernière fois, en une « final dissolution » : « [T]he whole body crumbled into dust and passed from our sight. » (325) Il ne reste de Dracula que l'ensemble de documents qui porte son nom, sorte de sépulture textuelle. Dracula serait-il enfin « confiné » ? L'insatisfaction dont fait preuve Jonathan Harker à la fin du roman contribue à laisser une impression de victoire mitigée. Par comparaison, la structure et le matériel du film de Coppola semblent plus cohérents.

L'idée d'utiliser l'histoire de Vlad l'empaleur pour créer le cadre du récit est celle du scénariste Jim Hart. Ce nouveau cadre entraîne des changements dans l'utilisation de l'espace et une reconfiguration du jeu de conquêtes, invasions et contre-invasions en quête amoureuse. Dans le roman de Stoker, Dracula est un envahisseur insistant :

[A]gain and again, [he] brought his forces over the Great River into Turkey Land; who, when he was beaten back, came again, and again, and again, though he had to come alone from the bloody field where his troops were being slaughtered, since he knew that he alone could ultimately triumph. (295)

L'invasion de l'Angleterre par Dracula s'inscrit dans une histoire cyclique et multiséculaire où il recherche la terre la plus fertile pour étendre son empire. Il s'agit d'un cycle d'invasions et de retraites dans le cadre d'une sorte d'évolutionnisme des nations, qui commence avec les invasions des Carpathes par les Turcs. A la fin du XIX^e siècle, le centre convoité n'est plus la Roumanie, mais Londres. Coppola signale ce déplacement par un jeu sur l'épée de Dracula. A l'ouverture du film, l'ombre du croissant turc avance, depuis l'est, sur la carte de l'Europe, pour atteindre les Carpathes. A l'ouest s'avance l'épée de Dracula. Cette épée réapparaît dans la scène où Dracula, offensé par la légèreté avec laquelle Jonathan Harker réfère aux combats passés, lui raconte l'histoire de sa « race ». Son épée s'avance alors vers le cou de Jonathan. A travers ce dernier, c'est maintenant Londres qui est sous le coup d'une invasion.

Le film s'ouvre sur une attaque turque en territoire roumain et montre Elizabeta victime d'une perfidie de l'adversaire, ce qui place Dracula en position de victime. Le fait que Dracula entreprenne de rejoindre Elizabeta là où elle se trouve (en enfer ou dans le Londres du XIX^e siècle) le transforme en héros romantique. Hart et Coppola proposent un traitement différent de celui de Stoker du thème de la damnation et de la rédemption. Les quêtes entreprises par les équipes de chasseurs de vampires ont pour objet le salut des âmes, celles de Lucy et Mina, mais aussi celles de Dracula et des trois sœurs. Le salut de l'âme est signifié par des scènes similaires, où le vampire se transforme : Lucy est rendue à sa pureté originelle, les trois sœurs trouvent une forme de paix—« repose », « gladness » (320)—avant de

disparaître, la marque s’efface du front de Mina. Dans le film de Coppola, Dracula trouve une forme de rédemption, non pas par un rite funéraire (le pieu dans le cœur, la décapitation) mais par l’amour. D’après l’information que Van Helsing tient de son ami Arminius, les ancêtres de Dracula ont fait un pacte avec « the Evil One. » (212) Aucune raison n’est vraiment donnée pour ce pacte, même si beaucoup d’éléments suggèrent la soif de pouvoir et la cupidité, alors que dans le film Dracula se damne pour pouvoir rejoindre Elizabeta en enfer. Le scénario donne ainsi une âme à Dracula. Dans le film, le monstre est conscient de sa propre monstruosité, alors que dans l’œuvre de Stoker, c’est Mina qui affirme « [T]his Thing is not human—not even beast. » (202) Dracula devient la Bête de *La Belle et la Bête*, conte que rappelle la scène où Mina et Dracula valsent entourés de bougies.

« [O]ur souls are knit into one, for all life and all time. » (287) : tels sont les mots qu’adresse Mina à Jonathan Harker dans le livre. Le motif des âmes unies pour l’éternité a été transposé dans le film au couple Dracula-Mina/Elizabeta. De même, alors que dans le roman, Jonathan envisage de se faire vampire par amour (259-260), dans le film, il s’agit de Mina. En transposant ainsi la charge romantique d’un couple à l’autre, Hart et Coppola transforment les projets d’invasion de Dracula en quête noble. Ils opèrent un véritable changement de perspective, matérialisée dans le traitement de la scène où Dracula transforme Mina en vampire. Dans le livre, la scène est racontée du point de vue du Dr. Seward, qui met en évidence ses effets fascinants et repoussants. Dans le film, cette scène est tournée du point de vue de Dracula et Mina, et les chasseurs de vampires arrivent en intrus, mettant fin aux serments qu’ils se prêtent.

Le film s’ouvre sur une chute littérale (le suicide d’Elizabeta) et une chute métaphorique, ou spirituelle (celle de Dracula, qui renie Dieu). Les deux niveaux se rejoignent : comme Elizabeta s’est suicidée, son âme ne peut être sauvée. Alors que dans le livre de Stoker, Dracula rampe toujours au niveau du sol, se terre dans des caveaux ou se déplace de façon étale, dans le film il quitte le niveau horizontal pour s’élever sur un axe vertical. Le film, qui s’ouvre par une double chute, se termine sur un mouvement ascendant : Mina, après avoir tranché la tête de Dracula, lève les yeux vers le plafond de la chapelle, où sont peints, transfigurés, Dracula et Elizabeta. L’unité du film est renforcée par le fait que la première et la dernière scènes se déroulent dans la chapelle, cadre de la damnation et de la rédemption de Dracula et Elizabeta. Alors que les Jonathan et Mina de Stoker contemplant un paysage abandonné (« Every trace of all that had been was blotted out. The castle stood as before, reared above a waste of desolation. » [326]), la chapelle, apaisée, est pleine de la présence transcendée de Dracula et Elizabeta.

Conclusion

D’après Arata, Stoker exploite deux genres populaires à l’époque victorienne : le genre gothique et le récit de voyage. Cependant, Jonathan Harker, qui croyait partir en voyage d’affaires, s’égare vite dans les profondeurs des Carpathes, et le gothique prend le dessus. De même, l’expédition finale ne reprend qu’en passant certains éléments du récit de voyage, par souci d’efficacité : les personnages traversent les mers et les continents à toute vitesse, dans une course contre la montre avec Dracula. Cette expédition prend la forme d’une traque, d’une chasse, d’une course-poursuite, mais aussi, dans la formulation grandiloquente de Van Helsing, d’une quête sacrée, d’une croisade : il s’agit de reconquérir l’âme de Mina et la terre que Dracula a souillée. En revanche, aucun objectif noble ne vient justifier les agissements du vampire : la façon-même dont il se déplace, en rampant et se dissimulant, contribue à l’avilir. Ce rapport spectral à l’espace fait signe à la fois vers certains motifs gothiques, que Stoker retravaille pour mieux les importer en Angleterre, et vers le fonctionnement des technologies

d'information. La maîtrise de ces dernières est le facteur déterminant dans la lutte entre Dracula et ses adversaires.

Est-il cependant possible de véritablement cerner Dracula ? Dans le livre, aucune croix ne vient marquer l'endroit où il gît et il semble glisser entre les doigts des protagonistes. En revanche, dans le film, la quête de Dracula débute et se termine dans la chapelle du château, lieu de la damnation et de la rédemption du vampire. Par une redistribution de certains éléments du roman, le conquérant sanguinaire assoiffé de terre et de chair fraîches a été transformé en héros romantique.

Bibliographie.

- Arata, Stephen D. « The Occidental Tourist: Dracula and the Anxiety of Reverse Colonisation », in: *Dracula*, Glennis Byron (ed.). Basingstoke: Macmillan Press; New York: St Martin's Press, 1999.
- Bergan, Ronald. *Francis Coppola, The Making of his Movies*. Londres: Orion, [1998] 1999.
- Botting, Fred. « In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture », in: *A Companion to the Gothic*, David Punter (ed.). Oxford: Blackwell Publishers, 2000.
- Clery, E.J. « The genesis of 'Gothic' Fiction », in: *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, J.E. Hogle (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Katsahnias, Iannis. *Francis Ford Coppola*. Paris : « Cahiers du Cinéma », 1997.
- Punter, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*, vol 2 : « Modern Gothic ». New York: Longman, 1996.
- Richards, Thomas. *The Imperial Archive: Knowledge and the Fantasy of Empire*. Londres: Verso, 1993.
- Sage, Victor. *Horror Fiction in the Protestant Tradition*. New York: Saint Martin's Press, 1988.
- Said, Edward, *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1978.
- Schumacher, Michael, *Francis Ford Coppola, A Filmmaker's Life*, New York: River Press, 1999.
- Wicke, Jennifer. « Vampiric Typewriting: *Dracula* and its media. » *ELH* 59 (1992): 467-492.