

La Cinémathèque de Toulouse



Dracula

de Francis Ford Coppola, Etats-Unis, 1992, 127 min.



Synopsis

Transylvanie, 1462. Le comte Vlad Dracula doit quitter son épouse pour aller combattre les Turcs. A son retour, il la trouve morte, suicidée en apprenant la fausse nouvelle de la mort de son bien-aimé. La douleur le conduit à renier Dieu et à se consacrer définitivement au Mal : c'est ainsi qu'il devient un vampire, défiant le temps et les règles morales.

Quatre siècles plus tard, un jeune clerc de notaire, Jonathan Harker, est envoyé en Transylvanie afin de succéder à son collègue Renfield, devenu fou, pour conclure la vente de l'Abbaye de Carfax à un mystérieux comte qui n'est autre que Dracula. Au moment de la signature de la vente, Dracula découvre un portrait de Mina, la fiancée de Harker, semblable en tous points à sa défunte épouse Elisabeta. Dracula fait prisonnier Harker et décide d'aller retrouver Mina à Londres.

Sa première victime est Lucy, la meilleure amie de Mina, qu'il transforme peu à peu en femme vampire. Le comte possède désormais une apparence jeune et séduisante et emploie tous ses charmes à séduire Mina.

La maladie de Lucy empire. Ses proches font appel au fameux professeur Van Helsing, savant spécialiste des faits occultes. La chasse commence, et Lucy y perd la vie.

Menacé par Van Helsing et ceux qui veulent le détruire, le comte repart vers son pays. Après une course-poursuite à travers l'Europe, Dracula est détruit, non par ses ennemis, mais par Mina qui, en une ultime preuve d'amour, le délivre en lui enfonçant un pieu dans le cœur et en lui coupant la tête.

Fiche technique

Titre original : *Bram Stoker 's Dracula*

Réalisation	Francis Ford Coppola
Scénario	James V. Hart
Photographie	Michael Balhaus
Musique	Wojciech Kilar
Production	American Zoetrop-Osiris

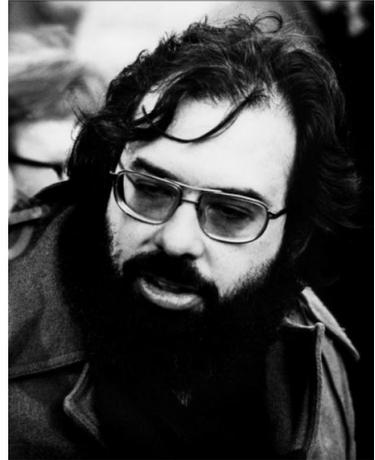
Distribution

Gary Oldman	Prince Vlad Dracula
Winona Ryder	Mina Murray / Elisabeta
Anthony Hopkins	Prof Abraham Van Helsing / Capitaine / Cesare
Keanu Reeves	Jonathan Harker
Richard E. Grant	Dr. Jack Seward
Cary Elwes	Lord Arthur Holmwood
Bill Campbell	Quincey P. Morris
Sadie Frost	Lucy Westenra

Le réalisateur

Cinéaste américain d'origine italienne, né le 7 avril 1939 à Détroit (Michigan), Francis Ford Coppola est le fils du compositeur et chef d'orchestre Carmine Coppola.

En 1948, avec une caméra 16 mm que lui ont offert ses parents, il réalise divers petits films amateurs qu'il interprète également. Il écrit une comédie musicale à quinze ans, puis divers scénarii dont un obtiendra un prix en 1962. En 1960, il s'inscrit à l'école de cinéma de l'UCLA (University of California, Los Angeles). De 1962 à 1968, tour à tour assistant, directeur de la photographie, ingénieur du son, parfois producteur ou réalisateur de seconde équipe, il apprend à faire du cinéma "rapide et économique".



À partir de 1966, il collabore à plusieurs scénarii de films importants comme *Propriété interdite* de Sydney Pollack, *Paris brule-t-il ?* de René Clément, *Patton* de Franklin J. Schaffner et *Gatsby le magnifique* de Jack Clayton. En 1968, la Warner Bros lui confie la direction de *La Vallée du bonheur*, l'une des dernières comédies musicales de Fred Astaire, puis, dans un tout autre genre, il tourne avec une petite équipe *Les Gens de la pluie* durant un voyage itinérant. En 1972, la Paramount lui propose de diriger *Le Parrain* qui rencontre un succès inespéré. Les producteurs l'autorisent à diriger un film plus personnel auquel il tient depuis longtemps, *Conversation secrète* qui lui apporte la consécration culturelle sous la forme de la Palme d'Or à Cannes 1974, à la condition expresse de réaliser *Le Parrain 2* qui sera un immense succès commercial et populaire. Coppola se lance dans le tournage d'*Apocalypse now* en 1976 qui s'avère particulièrement éprouvant. En 1982, il est de retour avec *Coup de cœur*, une comédie musicale très novatrice, pour laquelle il fait appel aux technologies les plus avancées de l'époque. La splendeur visuelle de la photographie et des décors, ainsi que la qualité des chansons de Tom Waits, ne suffisent pourtant pas à emporter l'adhésion du public.

Le réalisateur poursuit ses recherches esthétiques en tournant coup sur coup deux films adaptés des romans de S. E. Hinton, *Outsiders* et *Rusty James*. Ces chroniques intimistes d'une jeunesse à la dérive sont louées par la critique pour leur sensibilité et la présence d'une pléiade de futures vedettes (Mickey Rourke, Matt Dillon, Patrick Swayze, Nicolas Cage, Tom Cruise, Rob Lowe, Emilio Estevez, Larry Fishburne) leur confère au fil des années le statut d'œuvres-cultes.

Peu après, Coppola retourne au grand spectacle avec une comédie musicale d'un style plus traditionnel, *Cotton club*.

Après avoir réalisé, conjointement avec Martin Scorsese et Woody Allen, un des sketches de *New York Stories*, il met en chantier le très attendu troisième volet du *Parrain*, qui parachève une saga dont l'importance dans la carrière de Coppola ne peut être sous-estimée.

En 1992, Coppola s'attaque à un des grands classiques du fantastique, *Dracula*. En dépit de l'interprétation de Gary Oldman, Winona Ryder et Anthony Hopkins, le film ne recevra d'Oscars que pour les costumes, les maquillages et les effets sonores.

Après quatre ans d'activités essentiellement viticoles en Californie, il revient au cinéma avec une comédie, *Jack*, l'histoire d'un enfant de dix ans (Robin Williams) qui vieillit trop vite, et *L'Idéaliste* avec Matt Damon.

La genèse du film

James V. Hart commence à écrire le scénario du film en 1977 avec, en tête, la volonté de souligner la dimension érotique du roman de Bram Stoker. Pendant plusieurs années, Hart travaille périodiquement sur son projet mais aucun studio de production n'est intéressé hormis la petite compagnie Wilshire Court, spécialisée dans les téléfilms. Le projet parvient aux oreilles de Francis Ford Coppola, qui décide de produire et réaliser le film.



Coppola fait réaliser par un dessinateur un *storyboard* d'un millier d'images et le filme pour créer une version animée sommaire du film. Il met celle-ci en musique et y intègre des images de *La Belle et la Bête* (1946) de Jean Cocteau et d'œuvres de Gustav Klimt afin de montrer à ses décorateurs et costumiers des exemples de l'esthétique qu'il souhaite donner au film (l'un des vêtements de Dracula est d'ailleurs directement inspiré d'une peinture de Klimt intitulée *Le Baiser*). Les costumes sont réalisés par la styliste japonaise Eiko Ishioka. En raison de son budget relativement limité, Coppola décide de tourner le film entièrement en studios à Los Angeles sans avoir recours aux effets spéciaux. Coppola réunit ses principaux acteurs dans sa résidence de Napa pour les répétitions et leur fait lire à haute voix le roman de Stoker pour les imprégner de l'histoire. Le tournage se déroulera entre octobre 1991 et janvier 1992.

Du roman au film

Francis Ford Coppola revendique distinctement la filiation avec le roman de Bram Stoker. Son adaptation participe d'un processus de transformation et de réception qui inclut une relecture du texte de Stoker et des autres versions filmiques. Ceux-ci fournissent des éléments narratifs, des motifs visuels et sonores, et constituent un réservoir potentiel d'images.

Le recours au titre « *Bram Stoker's Dracula* » suggère la restauration du mythe originel, et laisse penser que les versions antérieures ne sont pas fidèles au roman de Bram Stoker. Coppola cherche donc à souligner d'un côté l'originalité de sa version tout en affirmant son authenticité.

La proximité entre les deux œuvres est réelle, mais relative. Le scénario de Hart suit de près la trame originale mais introduit également des modifications cruciales au point que la lecture du mythe par Coppola peut donner l'impression d'une subversion, voire de l'inversion du récit originel.

Reconstitution du matériau romanesque

Coppola recrée le contexte victorien fin de siècle et réintègre des épisodes et des personnages occultés dans des versions ultérieures. Les personnages principaux retrouvent d'ailleurs le nom donné par Bram Stoker. Coppola réintroduit également plus clairement les distinctions de classe entre Lucy Westenra et Mina Harker : la première est présentée comme une jeune oisive fortunée et frivole, tandis que la seconde est issue d'un milieu plus modeste. Il met également en scène la rivalité amoureuse entre les trois prétendants de Lucy. Par le choix des décors, des costumes et des accessoires, Coppola marque ces distinctions et rend compte du contexte social et idéologique du roman.



La transformation du matériau romanesque

Coppola ne transpose donc pas seulement le roman à l'écran. Il opère une série de transformations qui contribuent à réorienter la lecture du spectateur. Le scénario ne fait qu'évoquer le voyage de Jonathan en Transylvanie. Coppola supprime même la scène emblématique de l'auberge. Contrairement à Murnau ou Herzog, Coppola privilégie l'artifice et la stylisation des décors en studio. La dimension descriptive du roman est réduite au minimum. Pour accentuer la dramatisation, le réalisateur a recours à la condensation : condensation temporelle (vampirisation de Lucy, maladie mentale de Renfield, poursuite de Dracula en Transylvanie), condensation des *topos* (amalgame entre Whitby et Hillingham par exemple) lui permettant de faire des économies de décor mais aussi de concentrer le drame (grâce notamment au montage alterné), condensation narrative (épisode de la « purification » de Lucy où n'est retenue que la scène où elle porte un enfant dans les bras, motif de la transfusion sanguine). Coppola modifie l'ordre de certaines scènes du roman. Il amplifie des traits déjà présents dans le roman (caractère monstrueux du vampire, surpuissance de Dracula, dimension merveilleuse et surnaturelle) grâce à certains trucages (construction en profondeur de champ, surimpression). La dimension érotique est également exacerbée.



La romantisation du mythe vampirique

La plupart des scènes ajoutées par Coppola participent d'une lecture subversive du mythe. Le prologue historique situé en Roumanie en 1462 correspond en partie au roman et à la biographie de Vlad Tepes mais il a aussi pour fonction de justifier le comportement du guerrier et d'expliquer sa nature vampirique. C'est parce que sa femme Elizabeta s'est suicidée que Dracula se sent trahi de Dieu et qu'il s'en remet au Mal. Sa condition tragique est ainsi signifiée et son état vampirique est clairement lié à l'amour fou qu'il porte à sa femme morte par delà les siècles. Dans le film de Coppola, Mina Harker est l'incarnation de celle-ci (les

deux rôles sont joués par Winona Ryder), ce qui donne lieu à une nouvelle lecture de certaines scènes (vampirisation de Mina par exemple), et à l'ajout de scènes inédites (celle du cinématographe). Par ailleurs, Coppola renverse le stéréotype habituel de la « purification » des victimes du vampire obtenue par l'enfoncement du pieu. La rédemption vient du ciel, de la lumière (et de Dieu), et l'amour pur de la femme en est l'agent.

Ainsi, dans *Bram's Stoker's Dracula*, Coppola effectue une relecture du roman adaptée au public, populaire ou sophistiqué, d'une époque postmoderne. Le film apparaît comme une révision du mythe qui se fonde partiellement sur des aspects occultés ou implicites du roman mais aussi sur des films (Curtis, Badham) et des textes (Fred Saberhagen, Ann Rice) qui ont avant lui déjà opéré un renversement de point de vue et transformé un monstre d'altérité en icône romantique. Coppola ajoute le sens du spectaculaire servi par une mise en scène virtuose qui refuse tout réalisme.

Source : Gilles Menegaldo, « Dracula du texte à l'écran : Stoker et Coppola en regard », in *Stoker/ Coppola*, Paris, Ellipses, 2005, pp. 221-232.

« Dracula n'a pas choisi le *dark side* par unique volonté de puissance, mais par amour. C'est assurément le coup de maître de James V. Hart : il introduit dans ce conte macabre l'amour fou, le mythe de l'éternel retour. En Mina, Dracula reconnaîtra son épouse suicidée Elizabeta - jouée symboliquement par la même actrice, Winona Ryder ».

Gérard Lenne, Le Mensuel du cinéma n°2 - Janvier 93

Dracula inspiré par les arts

Klimt est mis à contribution, mais aussi Kupka (la silhouette anthropomorphe du château ruiné de Dracula évoque, me semble-t-il *L'Idole noire* du Tchèque, d'ailleurs inspirée par Poe) ou encore le Niçois Gustav Adolf Mossa : imagerie religieuse néo-byzantine ou néo-gothique, chasubles et vitraux, associée à une sexualité sadique explicite [...]. Iconographie décadente et variété baroque que d'Ors appelait *finisularis* renaissent en notre fin de siècle. Il suffira en l'occurrence de comparer Dracula léchant un rasoir tâché de sang avec l'aquarelle de Mossa *Salomé : le goût du sang* ; le type de la Salomé de Mossa est reproduit ici par la rousse « démoniaque » qu'interprète ici Sadie Frost.

[...] comme toute l'histoire du cinéma – et non le seul cinéma fantastique – semble convoquée par Coppola. La coiffure de Donald Sutherland dans le *Casanova* de Fellini a manifestement inspiré celle de Dracula, dont le maquillage – remarquable – évoque celui de Pruneface dans *Dick Tracy*. Les croix celtiques citent Orson Welles (*Macbeth*) et le décor et les accessoires renvoient au *Silence des Agneaux* ».

Jean-Loup Bourget, Positif n° 383, janvier 1993.

L'affiche du film



Affiche correspondant à la sortie du film dans les salles de cinéma aux Etats-Unis

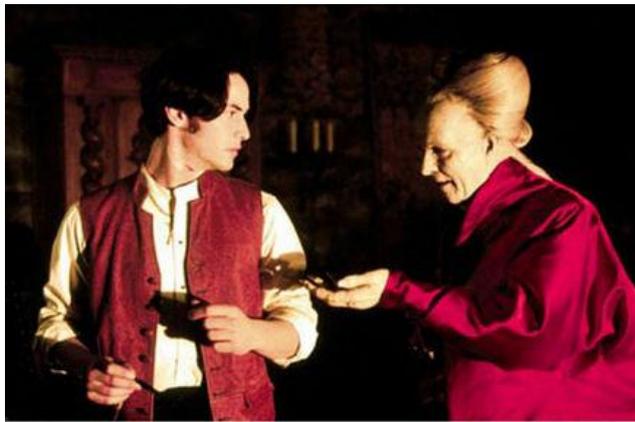
Entretien avec Francis Ford Coppola

Extraits de l'interview parue dans *Le Point*, 31 décembre 1992 :

« [...] mon approche de *Dracula* n'a rien eu à voir avec l'esthétique des films de la Hammer. D'une certaine façon, j'étais prêt à le tourner aussi bien en décors naturels qu'en studio.

[...]

Il s'agissait de recréer un monde d'illusion dans un style totalement féérique. Je n'ai donc pas voulu recourir aux trucages et aux facilités procurées par les ordinateurs. Mon *Dracula* est de la *old tech*, pas de la *high tech*! N'oubliez pas que ce roman a été écrit au moment de la naissance du cinéma. Il est donc tout



à fait plausible que le comte Dracula entre à Londres dans une baraque foraine pour voir les premières images animées. J'ai donc parié que je pourrais, moi aussi, faire de la magie à l'écran avec les mêmes armes que les grands précurseurs, qu'ils s'appellent Méliès, Pabst, Murnau ou Cocteau. Voilà pourquoi la majorité de mes effets spéciaux ont été réalisés non pas en

laboratoire, mais directement à la prise de vues, avec la caméra, en faisant tourner le moteur à l'envers, en impressionnant la pellicule plusieurs fois, ou en jouant avec des miroirs. J'ai même ressorti ma vieille Pathé-Baby à manivelle pour filmer une scène de rue ! Pour l'image et les costumes, nous nous sommes inspirés des tableaux de l'école symboliste, ceux de Gustave Moreau ou de Klimt, qui étaient des contemporains de Stocker. Il était très important que cette histoire ténébreuse baigne dans l'atmosphère ésotérique qui était celle du Londres de l'époque. J'ai voulu que ce *Dracula* soit un rêve noir...

[...]

Dracula est un roman d'une grande richesse. Orson Welles l'adorait, et il l'avait adapté pour la radio. Cette histoire parle du sang, symbole de l'amour et de la passion. Elle traite aussi de la corruption du monde chrétien et des déviations blasphématoires de la religion.

[...]

Il était inévitable qu'on m'en parle [du sida], (Stocker est mort de la syphilis) puisqu'il s'agit d'une histoire fondée sur l'échange de sang, de semence, et sur la contamination. Mais l'analogie s'arrête là. Si j'avais voulu faire une vraie parabole sur le sida, j'aurais choisi un autre livre que *Dracula* ».

(Francis Ford Coppola)

Dans la presse

« Baroque, ludique et décadent, le *Dracula* de Coppola annonce un nouvel engouement du cinéma pour le fantastique ».

Michel Pascal, « Coup de cœur pour un vampire », *Le Point*, 31 décembre 1992.

« Comme Coppola est habile homme, il clôt son film sur l'amour de Mina et du comte - la seule nouveauté de cette adaptation -, ce qui lui permet de retrouver une démesure et un lyrisme que l'épisode Lucy avait dangereusement freinés. Tout de même, il reste bien en deçà de Murnau. Car la plus belle variation du mythe de Dracula reste tout de même *Nosferatu*. Tourné il y a tout juste soixante ans... »

Pierre Murat, *Télérama* n°2244 - 13 Janvier 1993

« *Bram Stoker's Dracula* nous apparaît comme une somme dont le titre original est parfaitement justifié : c'est l'adaptation la plus complète du roman (la scène du bébé jeté par Dracula à ses femmes-vampires, la « communion » de Mina au sang du comte, etc.) Les métamorphoses continues de Gary Oldman suffisent à périmiser les vieilles alternatives (Dracula est-il jeune ou vieux? beau ou laid? repoussant ou séduisant ?), entre le saisissant visage parcheminé du vieillard (à la David Bowie dans *Les prédateurs*) et le look dandy du Vlad rajeuni, l'acteur assure une performance très signifiante. Au *Dracula* fishérien, ce Don Juan nocturne incarné par Christopher Lee, succède un Dracula amoureux fou, c'est-à-dire passionnément et d'une femme unique, d'où un conflit intérieur entre son amour et la malédiction qu'il a appelée sur lui en abjurant son Dieu. Le coup de génie du scénario est la coexistence, en Angleterre, de deux visages de Dracula : le mythe croise ainsi celui de Jekyll et Hyde ».



Gérard Lenne, *Le Mensuel du cinéma* n°2 - Janvier 1993.

« [...] Coppola et son fils Roman (responsable des effets visuels) se vantent de n'avoir eu recours qu'à des trucages « à l'ancienne », réalisés dans la caméra, et se réfèrent avec insistance à Cocteau [...] ainsi qu'à Welles et Méliès, soulignant non sans raison le lien entre l'art du cinéaste et celui du magicien. On n'a pourtant pas l'impression, comme il y a un siècle, de l'enchantement devant un art nouveau. [...] Encyclopédisme, lorsque Coppola et ses collaborateurs pour décors et costumes (Thomas Sanders, Eiko Ishioka) puisent dans un répertoire fin de siècle et symboliste qui tient du bric-à-brac ».

Jean-Loup Bourget, *Positif* n° 383, janvier 1993.

« Avec son *Dracula*, Coppola a indiscutablement fait du vampire, personnage pourtant peu sollicité par le fantastique d'aujourd'hui, une figure structurante [...]. Le vampirisme apparaît avec le film de Coppola comme la vérité même du cinéma qui s'est nourri des autres arts dont il a fait la synthèse pour en tirer une énergie propre. [...] Il y a dans le comportement de Coppola comme un syndrome d'archiviste ou d'antiquaire à qui l'accumulation de matière interdit de trancher, de faire des choix. Voilà le plus grand danger qui pèse aujourd'hui sur le cinéma ».

Jean-François Rauger, « La forme-vampire », *Cahiers du cinéma* n° 463, janvier 1993.

« "Viens, bois de mon sang pour que tu sois enfin mon égale" dit Dracula-Oldman à Mina-Ryder au cours de la dramatique scène finale. Phrase aux accents christiques, mais qui prend aussi une singulière signification à l'époque du sida. [...]. Des phrases telles que "le sang est une denrée trop précieuse en ce moment" ou "c'est une maladie du sang inconnue de toutes les théories médicales" prennent dès lors des résonances terribles. Pour bien faire passer le message, la morsure du vampire selon Coppola ressemble d'ailleurs moins aux perforations de deux crocs qu'à deux tâches du sarcome de Kaposi... Si plusieurs cinéastes indépendants avaient déjà évoqué le sida, *Dracula* devient ainsi le premier grand film hollywoodien sur le sujet ».

Henri Béhar, *Le Monde*, 7/01/1993.

Bibliographie indicative

DWORKIN, Susan (ed.), *Coppola and Eiko on Bram Stoker's Dracula*, San Francisco, Collins, 1992.

BOURGET Jean-Loup, « Dracula Barocchus finisecularis », *Positif* n°383, janvier 1993. **Cote : P00009**

GARSAULT Alain, « Comme le phœnix, Dracula... », *Positif* n° 383, janvier 1993. **Cote : P00009**

KARANI Cathy, *L'Écran Fantastique* n° 130, Janvier 1993, p. 6. **Cote : P00065**

KATSAHNIAS Iannis, *Francis Ford Coppola*, ed. Cahiers du cinéma, coll. Auteurs, Paris, 1997.

MENEGALDO Gilles et SIPIERE Dominique, *Stoker/ Coppola*, Paris, Ellipses, 2005. **cote : 42 COPPO DRA MEN**

RAUGER Jean-François, « La forme-vampire », *Cahiers du cinéma* n° 463, janvier 1993. **Cote : P0005**

SCHEFER Jean Louis, « Dracula, le pain et le sang », *Trafic* n° 14, printemps 1995. **Cote : P00264**

Mad Movies, n° 81, janvier 1993. Dossier de 8 pages sur le film. **Cote : P00103**

Pour une bibliographie complète, cf. :

<http://web.univ-pau.fr/saes/pb/concours/bibliconc/06/coppola.htm>