



HAL
open science

Carmilla (2019, Emily Harris) et le mythe de “ la ” vampire au début du XXIème siècle : entre néo-victorianisme et remédiation culturelle

Christophe Gelly

► To cite this version:

Christophe Gelly. Carmilla (2019, Emily Harris) et le mythe de “ la ” vampire au début du XXIème siècle : entre néo-victorianisme et remédiation culturelle. Carmilla et ses sœurs : vampires féminins dans la littérature, au cinéma et dans la culture populaire, Oct 2022, Bordeaux, France. hal-03863602

HAL Id: hal-03863602

<https://hal.science/hal-03863602>

Submitted on 21 Nov 2022

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.

***Carmilla* (2019, Emily Harris) et le mythe de « la » vampire au début du XXI^{ème} siècle : entre néo-victorianisme et remédiation culturelle**

Les années 2010 ont été marquées par un regain d'intérêt pour le texte de Sheridan Le Fanu en tant que texte-source, donnant lieu à plusieurs adaptations cinématographiques marquantes. *The Unwanted* (2014), réalisé et scénarisé par Brent Wood, situe l'intrigue dans le Sud des États-Unis de nos jours, et malgré une intrigue de film d'horreur assez convenue, suscite un intérêt certain par sa relecture des rapports familiaux évoqués dans le roman, et par le recentrage sur la figure de Carmilla comme enfant à la recherche de sa mère. La même année, *The Curse of Styria* (réalisé par Mauricio Chernovetzky et Mark Devendorf) déplace l'intrigue en Hongrie dans les années 1980 et déploie un sous-texte politique spécifique à cette période. En 2015, la web-série *Carmilla*, créée par Jordan Hall et tournée sous forme de vlog (journal vidéo), souvent en plans fixes, choisit de faire des personnages principaux des étudiantes dans une université où des disparitions inquiétantes se multiplient. Le succès de cette série, composée d'épisodes très courts (entre 3 et 7 minutes) permet en 2017 la sortie d'un long-métrage intitulé *The Carmilla Movie* (réalisé par Spencer Maybee), qui reprend les mêmes personnages et se fonde, comme la série, sur une relecture *queer* du roman, dans laquelle la relation homosexuelle entre les personnages principaux (et entre plusieurs personnages secondaires) est volontairement « normalisée » et présentée comme un élément central de la transposition culturelle et temporelle de l'intrigue originale.¹

Dans ce contexte, le film d'Emily Harris, sorti en 2019, peut apparaître comme une curiosité au sens où il est le seul dans cette période à proposer une adaptation qui ne modifie pas le cadre temporel du roman. Mais il ne s'agit pas pour autant d'un « décalque » de l'œuvre de Le Fanu, notamment parce que la relation entre Laura et Carmilla est présentée comme déterminée par une structure névrotique prenant son origine dans les relations entre Laura et sa gouvernante Miss Fontaine, qui bride le moindre de ses désirs, tandis que le père de Laura est très largement absent de l'intrigue principale. Dans ce contexte, la relation entre Laura et Carmilla est de l'ordre de la transgression amoureuse et accentue une dimension de récit initiatique dans le scénario. Par ailleurs, le rythme relativement lent du film, et la manière dont il intègre les scènes-clés du texte, notamment celle qui traite du vampirisme, aboutissent à un refus du spectaculaire qui tranche avec les adaptations précédentes. Nous proposons d'interroger les stratégies mises en place dans cette adaptation à la lumière du concept de remédiation avancé par Bolter et Grusin, pour interpréter cette relecture du roman comme une version très personnelle du film patrimonial, s'inspirant à la fois d'un contexte culturel redéfini par le script et d'une tradition très riche dans le domaine de l'adaptation.

Implicite et références culturelles

Un premier développement consistera à montrer comment le film d'Emily Harris redéfinit le modèle de l'adaptation patrimoniale, très balisé depuis les années 1980, pour proposer une lecture personnelle et infléchie selon les préoccupations transmédias contemporaines. Un certain nombre de repères culturels attendus sont présents dans le film, et correspondent donc à l'image mentale du 19^{ème} siècle telle qu'elle perdure aujourd'hui. Notamment, le scénario insiste beaucoup sur la situation de refoulement dont est victime Lara

1 On consultera l'article suivant sur cette série et l'utilisation qui est faite du format du journal vidéo en ligne : Caroline Duvezin-Caubet, « Revamping *Carmilla*: The Neo-Victorian Transmedia Vlog Adaptation », *Polysèmes* [Online], 23 | 2020, Online since 30 June 2020, connection on 02 July 2020. URL : <http://journals.openedition.org/polysemes/6926> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/polysemes.6926>

(et non plus Laura, ici) de la part de sa gouvernante Miss Fontaine (Madame Perrodon a disparu de cette version). La gouvernante en question attache ainsi la main gauche de Lara dans son dos afin de contrarier sa tendance à l'utiliser — car il s'agit de la main du Diable selon elle. De même, elle la punit en flagellant la paume de ses mains après l'avoir trouvée lisant un ouvrage d'anatomie dont les images seraient censées éveiller ses pulsions. Mais au-delà de ces éléments somme toute attendus, même s'ils ne figurent pas dans le texte source, c'est bien *l'image* implicite d'un victorianisme corseté² qui est convoquée ici, non sa lettre. Aucun élément de contextualisation ne permet de situer l'intrigue dans le temps ou dans l'espace, hormis les costumes des personnages, qui ne nous réfèrent qu'à un passé « général » : ce pourrait être le 19^{ème}, mais tout aussi bien le 17^{ème} ou le 18^{ème} siècle. L'ensemble de la diégèse se caractérise par une ambiguïté et un manque de profondeur « historique » qui est certes déterminé par le budget restreint de cette production mais également par un choix de rester à un certain niveau d'implicite dans la contextualisation. Si le cadre historique ne se réfère que très peu ou pas du tout à l'époque victorienne, le film en revanche cite les adaptations de romans du 19^{ème} siècle par l'emploi de procédés reconnaissables déjà employés au cinéma. Ainsi de nombreuses scènes montrant des insectes dévorant des chairs non identifiées, placées en inserts ou *pillow shots* et évidemment inspirés d'autres adaptations comme celle du *Turn of the Screw* par Jack Clayton (*The Innocents*, 1961) ou du *Dracula* de Coppola (1992). Les critiques ont d'ailleurs apprécié très diversement le procédé, le jugeant « kitsch »³ ou très réussi, comme le critique du *Devoir*.⁴ Mais ce qui importe est que *Carmilla* affirme sa filiation victorienne non dans la diégèse mais dans l'intertexte filmique, et choisit de se positionner dans le champ des adaptations néo-victorienne à travers cette relecture d'adaptations passées qui, chez Clayton comme Coppola, délaissait en partie la familiarité diégétique avec une représentation historicisée pour construire leur propre vision de la période par ces procédés. Plus encore, alors que Coppola intègre des tropes et des thématiques personnels dans son œuvre (notamment le rapport à la naissance du cinéma à la fin du 19^{ème} siècle) tout en conservant une référence assez claire à la période, Emily Harris utilise prioritairement ces éléments cinématographiques comme indices d'un rapport non à l'âge victorien mais à l'image culturelle de cette époque que les adaptations ont laissées dans l'esprit du public.

On peut identifier un autre exemple de cette référence implicite dans le rapport au texte. Le Fanu utilise, on le sait, la figure de la répétition, voire de la métempsychose, à l'envi dans son œuvre. *Carmilla* dit avoir vécu le même rêve d'agression que Laura dans son enfance, la mort de la pupille du général Spielsdorf reflète le danger qui guette l'héroïne, et le personnage qui détruit la vampire est un descendant de celui qui a contribué à la créer des siècles plus tôt... Ces répétitions ne se trouvent pas telles quelles dans l'adaptation d'Emily

2 L'image du corset apparaît d'ailleurs en [19'56] lorsque celui de *Carmilla* est ouvert après l'accident qui cause son arrivée au château où réside Lara et son père. Nous y reviendrons.

3 “Artfully shot images of bugs crawling, natural decay and Lara’s left hand bound behind her back (to train her to favour her right, and also to do what’s right) only augment the sensation that the film is forcing its point within controlled confines, rather than letting its fertile themes, characters and story evolve, engage and resonate naturally.”, Sarah Ward, “*Carmilla*; Edinburgh Review”, *Screen Daily*, 28 June 2019, <https://www.screendaily.com/reviews/carmilla-edinburgh-review/5140749.article>

4 « Avec l'aide du directeur photo Michael Wood, Emily Harris compose une succession de tableaux où la lumière, fût-elle déversée par le soleil à travers le feuillage ou émanant d'une seule bougie, devient l'égale du verbe. La réalisatrice fait par ailleurs un usage inspiré, et ponctuel, de très gros plans d'insectes. Lesquels plans impriment une intéressante progression, des diligentes fourmis aux vers dévoreurs de carcasses. » « *Carmilla : ma belle, ma funeste amie* », François Lévesque, 16 octobre 2020, *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/cinema/587911/cinema-carmilla-ma-belle-ma-funeste-amie>

Harris, mais elles prennent une forme cinématographique elle aussi particulièrement implicite. Ainsi, le vendeur ambulancier qui vient rendre visite au château et dont le chien révèle la nature « animale » de Carmilla, est joué par le même personnage mystérieux qui, dans deux scènes oniriques précédentes, participait aux orgies vampiriques hallucinées par Laura. Il y a bien répétition et reconnaissance du même mais ce qui dans le texte est clairement le lieu d'un retour du monstre n'est appréhendé ici qu'à retardement par le spectateur, qui n'identifie le vendeur ambulancier comme personnage masculin de ces rêves macabres que plus tard, lorsqu'il apparaît à l'écran. Ici se joue la même stratégie d'implicite mise en pratique dans le rapport au texte. Il s'agit d'une lecture du roman au second degré, qui se fonde sur notre expérience du roman de *Le Fanu* et notre familiarité avec les représentations filmiques de la vampire pour suggérer un lien significatif. Ce lien est celui qui permet à Harris non pas de construire une nouvelle image de Carmilla mais d'entrer dans un jeu culturel fait de distance et de proximité avec les tropes conventionnels de cette représentation. C'est en ce sens qu'il s'agit d'un néo-victorianisme (infléchi dans un cadre postmoderne), dans la mesure où les sous-entendus culturels font l'essentiel de ces représentations — comme l'atteste la formule célèbre d'Umberto Eco, le postmodernisme repose non sur l'affirmation d'un contenu original mais sur la conscience que tout contenu est une redite, et donc que l'identité profonde d'un récit à l'ère postmoderne réside dans la manière dont il rejoue (sciemment) la mise en scène narrative d'un contenu familier. Il reste néanmoins à cerner ce qui se joue dans ce traitement du texte source de l'interaction entre les médiums.

Remédiation et adaptation

La théorie de la remédiation de Bolter et Grusin s'avère utile ici pour comprendre cette appropriation du contenu dans un cadre transmédiatique. Selon ces auteurs, la remédiation implique un dialogue entre les médiums qui permet de « choisir » le médium le plus apte à véhiculer un contenu spécifique — c'est-à-dire quel médium peut être supplanté ou « remplacé » par un autre.

Replacement is at its most radical when the new space is of a different medium—for example, when the user clicks on an underlined phrase on a web page and a graphic appears. Hypermedia CD-ROMs and windowed applications replace one medium with another all the time, confronting the user with the problem of multiple representation and challenging her to consider why one medium might offer a more appropriate representation than another. In doing so, they are performing what we characterize as acts of remediation. (44)⁵

La différence entre le concept de remédiation et celui d'adaptation réside dans le fait que le médium premier est toujours présent dans la remédiation à travers des procédés de communication du sens qui sont transformés d'un médium à l'autre mais qui permettent une comparaison. Bolter et Grusin prennent ici l'exemple du livre et du médium numérique (les pages internet), qui entretiennent des rapports par la manière dont les liens hypertextes redéfinissent le rapport au texte. Remédier signifie adapter un support médiatique en fonction d'un autre, permettant ainsi de présenter différemment l'objet.

The very act of remediation [...] ensures that the older medium cannot be entirely effaced; the new medium remains dependent on the older one in acknowledged or unacknowledged ways. (p. 47)

L'approche de la remédiation permet de poser la question de l'adaptation de façon différente, car elle vise à interpréter l'interaction entre les médiums pour identifier et comprendre l'influence du texte sur le film, et les procédés de réappropriation des mécanismes textuels au cinéma. Il s'agit d'identifier les logiques narratives propres à chaque médium et déterminant

5 Jay David Bolter et Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1998.

leurs interactions dans le cas de l'adaptation. Dans le film d'Emily Harris, deux cas permettent à la fois de distinguer la pertinence de cette approche de la remédiation et de mieux cerner le traitement spécifique d'un néo-victorianisme dans l'œuvre.

Le premier épisode dont il sera question est celui au cours duquel Lara doit réciter un poème à sa gouvernante Miss Fontaine, et choisit pour cela l'œuvre d'Andrew Marvell « To His Coy Mistress » (publié sans doute juste avant ou durant le règne d'Oliver Cromwell, 1649-1660). Le poème apparaît d'abord lorsque Lara se le récite à mi-voix seule dans sa chambre puis lors de sa restitution devant Miss Fontaine, et enfin une troisième fois peu avant la destruction de la vampire, lorsque Lara lui en récite une autre partie, différente de celle qu'elle a présentée à Miss Fontaine. Je vous propose de revoir les deux scènes où Lara récite une partie du poème d'abord à Miss Fontaine puis à Carmilla. **SCREEN 46'11 et 53'46**

The grave's a fine and private place,
But none, I think, do there embrace.
Now therefore, while the youthful hue
Sits on thy skin like morning dew,
And while thy willing soul transpires
At every pore with instant fires,
Now let us sport us while we may,
And now, like amorous birds of prey,
Rather at once our time devour
Than languish in his slow-chapped power.

For, lady, you deserve this state,
Nor would I love at lower rate.
But at my back I always hear
Time's wingèd chariot hurrying near;
And yonder all before us lie
Deserts of vast eternity.

Ce poème en forme de *tempus fugit* est une invitation épicurienne à jouir du temps présent, et il est clair que le dernier vers est détourné par rapport au sens premier pour désigner l'éternité non comme le symbole de la séparation des deux amantes dans l'au-delà, mais comme la promesse de leur union à jamais. Le littéraire prend ici le pas sur le médium cinématographique réduit à une mise en scène minimaliste (plan fixe sur Lara dans les deux cas, champ contrechamp qui vient à retardement) et s'exprime dans la comparaison entre les deux passages cités du poème (l'un traitant de l'éphémère de l'expérience humaine et le second de la nécessité de l'épicurisme). Ces scènes prennent tout leur sens dans leur rapport au *texte* du poème lui-même, et notamment le fait que Miss Fontaine prétende que Lara a oublié un vers, alors que ce n'est pas le cas, réfère la portée de cet emprunt poétique à la connaissance de l'œuvre.⁶ Mais surtout cet emprunt au littéraire redéfinit l'adaptation filmique comme interaction entre les médiums et non comme *transposition* écranique (au sens de Mc Farlane⁷) : c'est bien le dialogue entre les deux parties du poème qui porte le sens ici, même si ce dialogue est mis en scène dans l'adaptation.

A l'inverse, certaines scènes mettent en jeu des stratégies de représentation purement *filmiques* qui s'éloignent du littéraire et surtout de l'héritage du cinéma patrimonial, en

6 Cette erreur de la part de Miss Fontaine suggère aussi qu'elle s'attend à ce que Lara compense la description de la fugacité de la vie humaine (évoquée dans la première scène) par un désir de réalisation pulsionnelle immédiate — ce qu'elle suggèrera d'ailleurs par la suite à Lara, dans une scène qui s'éloigne très largement du texte source [47'32].

7 Brian McFarlane, *Novel to Film*, London, Clarendon, 1996.

décontextualisant cette représentation, en mettant à distance le texte. Revoyons la première rencontre entre Carmilla et Lara. [SCREEN 33'27]. Cette scène non seulement introduit un élément de l'intrigue absent du roman (le choix du nom de la vampire) mais livre une représentation fantomatique et onirique de Carmilla liée au « shallow focus », à la mise au point volontairement imparfaite résultant de l'éclairage à la bougie. Les plans en légère plongée sur Carmilla, qui s'expliquent diégétiquement par le fait que Lara est montée sur un escabeau pour atteindre les livres de la bibliothèque, achèvent de déréaliser la rencontre entre les deux personnages. Cette mise en scène n'est pas cependant rattachée à un précédent littéraire, et surtout elle va à l'encontre de toute conception de l'adaptation patrimoniale comme reconstitution historique, théorisée notamment par Elizabeth Trembley,⁸ car il s'agit de dépouiller la scène de ce qui dans une approche classique fait en partie l'attrait des adaptations des œuvres victorienne — l'attachement nostalgique à une période révolue. Au contraire, ici, les codes sont déjoués par la pauvreté volontaire d'un décor en outre flouté. L'adaptation d'Emily Harris est donc néo-victorienne en ceci qu'elle convoque les codes de la reconstitution pour s'en défaire, comme dans cette scène où Carmilla apparaît dans un miroir lorsqu'elle rend visite à Lara... et que le spectateur s'attend un instant à ne pas voir son reflet dans la glace, conformément à la tradition filmique et folklorique établie [1'05'26]. Au final, c'est bien la forme qui prévaut sur le fond dans ce type de mise à distance de la référence. Le film reprend les attentes du spectateur liées au genre et y répond de façon détournée, que ce soit par un dialogue inédit avec un matériau littéraire (le poème de Marvell) ou par un nouveau traitement cinématographique, décontextualisant et défamiliarisé, de scènes filmiques attendues.

Esthétique et ambiguïté

Quelle comparaison est-elle possible avec les autres adaptations des années 2010 qui, elles aussi, modifient le contexte d'adaptation de l'œuvre source ? Si l'on prend le cas de *Curse of Styria*, transposé dans la Hongrie de la fin des années 1980 avant la chute du Mur de Berlin, on comprend assez vite que le projet est très différent. Il s'agit dans le film de Mauricio Chernovetzky et Mark Devendorf de transposer l'intrigue dans une autre époque, ce qui correspond à ce que Thomas Leitch décrit comme un « ajustement » ou « updating »⁹ — mais pas du tout, bien sûr, de redéfinir notre approche de l'époque victorienne en tant que telle. Le projet d'Emily Harris est donc bien très personnel car elle s'attache à ne pas contemporanéiser la diégèse et pourtant à modifier l'approche que le spectateur peut avoir de ce qu'une adaptation d'une œuvre victorienne peut recouvrir.

Ce projet a des conséquences sur le plan de l'esthétique, que nous allons brièvement aborder pour finir. La recherche d'un renouvellement de l'image de l'époque victorienne conduit la réalisatrice à deux choix majeurs. Le premier consiste à refuser la visée reconstitutive du cadre contextuel « patrimonial ». On a vu qu'aucun élément de contexte ne permet de situer l'intrigue précisément dans un temps ou un lieu. Mais au-delà de ce refus, c'est l'aspect spectaculaire de l'intrigue, et son versant macabre, qui est euphémisé, sauf dans les rares séquences oniriques qui relèvent de la subjectivité de Lara. Aucune séquence de vampirisation à proprement parler dans ce film, la vampirisation se limite à montrer les deux personnages échanger leur sang en se blessant volontairement. D'ailleurs, la destruction du vampire se déroule hors-champ à la toute fin du récit, comme on va le voir ici. [SCREEN]. Cette euphémisation de la représentation offre une nouvelle voie de lecture pour l'ensemble

⁸ Trembley, Elizabeth. "Holmes Is Where the Heart Is: The Achievement of Granada Television's Sherlock Holmes films." *It's A Print—Detective Fiction from Page to Screen*, Eds. William Reynolds and Elizabeth Trembley. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1994: 11-30.

⁹ Thomas Leitch, *Film Adaptation and Its Discontents – From Gone with the Wind to The Passion of the Christ*, John Hopkins University Press, 2007, p. 100.

de l'intrigue : puisque rien hormis les rêves de Lara ne confirme la véritable nature de Carmilla, le film ouvre la possibilité d'une psychose collective qui ferait de Carmilla le bouc émissaire d'une société minée par le refoulement : on ne voit pas à l'écran la destruction de la vampire parce que le récit ne nous donne aucune preuve, finalement, que Carmilla est bien une vampire. Voilà qui conduit à redéfinir notre rapport au texte comme récit d'une hallucination collective, et qui recentre ouvertement l'intrigue sur les rapports de domination sadique entre Lara et Miss Fontaine — à l'encontre par exemple de l'adaptation par Jack Clayton de *The Turn of the Screw*. En second lieu, cette ambiguïté conduit à reporter l'étrangeté des agissements de la vampire sur des choix de représentation qui concernent non pas le personnage mais le cadre diégétique lui-même. Ce n'est plus Carmilla qui transgresse l'ordre social, c'est cet ordre social qui apparaît lui-même irréel et menaçant. Plusieurs scènes du film offrent ainsi un aspect statique très surprenant, comme pour localiser dans la diégèse ordinaire, non dans l'intrusion du vampire, l'émergence du fantastique. C'est le cas notamment de plusieurs scènes qui se déroulent devant une cheminée imposante, cadre artificiel et récurrent. Ces scènes nous disent bien que c'est la réalité qui par son aspect « théâtral » et statique contient le trouble que le vampire ne vient que révéler.

Le film dans son ensemble joue à multiplier les indices de cette irréalité, que l'on peut citer pour conclure. La succession de scènes¹⁰ montrant des insectes participant à la corruption matérielle de matières organiques, scènes insérées dans le récit sans motivation diégétique (alors que dans le film de Jack Clayton ces scènes étaient vues par la gouvernante) suggère que le récit est fragmenté de manière non réaliste, et qu'il intègre des pans d'une réalité diégétique autre, inexplicable, sans souci de continuité. C'est une rupture dans le phénomène de suture décrit par Kaja Silverman. L'image du corset de Carmilla coupé pour la libérer en [19'56] est également un symbole de cette fragmentation du discours filmique, en même temps qu'elle évoque la déstabilisation des barrières névrotiques liées à l'arrivée de la vampire, figure de transgression. Et plus généralement, l'utilisation de plongée et de contreplongée pour représenter Lara, puis Carmilla et enfin Miss Fontaine (successivement dans le cours du film) peut se comprendre dans cette perspective d'une remise en cause de la continuité mimétique dans la représentation. C'est en effet en partie un signe de la contamination des personnages par la même vision des-anthropomorphisée, comme si Lara et Miss Fontaine étaient l'objet d'un regard extérieur (surnaturel) les assujettissant. Mais c'est aussi l'inscription d'un mystère et d'une ambiguïté dans la représentation, au sens où ce point de vue crée une faille inexplicquée dans le récit, qui par ailleurs associe les perspectives choisies aux points de vue des personnages. Ces choix de représentation confirment bien que, au-delà de la spécificité générique du texte adapté, le film d'Emily Harris met en place une stratégie qui vise à déstabiliser notre rapport à la réalité diégétique et à interroger les fondements mêmes de la représentation — ce sont ces questionnements réflexifs qui orientent la redéfinition du film patrimonial et du néo-victorianisme à l'œuvre dans cette adaptation.

10 Voir les passages en 29'28, 46'09, 49'30, et 1'10'42.