



HAL
open science

**”Sécrétions Magnifiques” : une esthétique du trouble.
Sang menstruel, sperme et lait dans la littérature
vampirique.**

Maël Baussand

► **To cite this version:**

Maël Baussand. ”Sécrétions Magnifiques” : une esthétique du trouble. Sang menstruel, sperme et lait dans la littérature vampirique.. Littératures. Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle, 2021. Français. NNT: . tel-03682133

HAL Id: tel-03682133

<https://theses.hal.science/tel-03682133>

Submitted on 30 May 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.



MAËL BAUSSAND

« Sécrétions Magnifiques » :
une esthétique du trouble

Sang menstruel, sperme et lait dans la littérature vampirique

Thèse de doctorat
Littérature Générale et Comparée

Sous la direction de :
Pierre Zoberman
Anne Isabelle François

Préparée à :
Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle
École Doctorale 120
Littérature Française et Comparée

Laboratoire :
CERC – Centre d'Études et de
Recherches Comparatistes

**Sorbonne
Nouvelle** 
université des cultures

Soutenue le **10 Décembre 2021**
Devant le jury composé de :

Pierre ZOBERTMAN, directeur de thèse
Professeur des universités
Université Paris Nord 13
Anne Isabelle FRANÇOIS, co-directrice
Maîtresse de conférences
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Claudine LE BLANC
Professeure des universités
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Isabelle DURAND-LE GUERN
Professeure des universités
Université de Bretagne-Sud

Jacinto TEIAS LAGEIRA
Professeur des universités
Université Panthéon-Sorbonne – Paris 1



RÉSUMÉ

« SÉCRÉTIONS MAGNIFIQUES » : UNE ESTHÉTIQUE DU TROUBLE.

Sang menstruel, sperme et lait dans la littérature vampirique.

Il existe trois fluides corporels dont la récurrence dans la littérature n'a d'égale que leur cohérence symbolique : sperme, sang des menstrues, et lait. Ces sécrétions, par leurs manifestations et occurrences, amènent à remettre en question la liquidité ou fluidité même de nos représentations socioculturelles à l'égard du sexe d'abord (donné à la fois comme sexualité et différence sexuelle de classe – le genre), mais ensuite face aux notions de tabou, de dégoût et de souillure. Or, le roman *Dracula* de Bram Stoker (1897), ainsi que les œuvres vampiriques héritières de ce texte canonique, se font les vecteurs privilégiés de cette représentation. Le vampire, créature en excès de fluides par excellence, provoque l'incontinence des corps et incarne, sans cesse, une menace de débordement : il est l'avatar le plus directement évident des complexes de culture persistant à l'égard des fluides corporels. La recherche est conduite ici selon une perspective à la fois esthétique et comparatiste, suivant une logique qui emprunte tant à l'analyse littéraire et artistique, qu'aux discours politiques des théories circulant autour des études de genre. En s'appuyant sur un corpus dynamique, élaboré sur mesure et résolument subjectif — la dimension affective étant un angle de vue choisi pour nos recherches — cette étude entend interroger la signification proprement performative des fluides, compris comme symptômes d'un « malaise dans la culture », que le vampire réveille : le *trouble*.

Mots-clés : *Dracula*, vampire, fluides corporels, fluides, fluidité, études de genre, sexualité, circulation, coction, sperme, sang, lait, trouble.

ABSTRACT

“SUBLIME SECRETIONS”: AESTHETICS OF TROUBLE

Menstrual blood, sperm and milk: fluid mechanics in Bram Stoker’s *Dracula* and its literary lineage.

There are three bodily fluids whose recurrence in literature is matched only by their symbolic coherence: sperm, menstrual blood, and milk. These secretions, through their manifestations and occurrences in the texts, question the very fluidity of our socio-cultural representations, with regard, first, to sex (understood both as sexuality and sexual difference – what we may call *gender* from a social class perspective); then in the face of various notions such as taboo, disgust, or pollution. Thus *Dracula* by Bram Stoker (1897), as well as later vampiric works springing from this canonical novel, become a privileged vessel for the representation of these fluids. Indeed, the vampire, as a quintessential creature forever in excess of fluids, causes various forms of bodily incontinence relentlessly epitomizing a threat of overflowing otherness. Literary vampires embody the most directly visible avatar of a persisting cultural discomfort regarding bodily fluids. The perspective, therefore, is both aesthetic and comparatist, following a logic drawing just as much from literary and artistic analysis, as it does from political theories issued from gender studies. By relying on a dynamic corpus of text, with an unapologetic subjectivity, the present study aims to sketch a genealogy of these bodily fluids, or, so to speak, of their performative significance, hereby seen as a symptom of "discontent in civilization" highlighted by the vampire’s presence : *trouble*.

Keywords: *Dracula*, vampire, bodily fluids, fluids, fluidity, gender studies, sexuality, circulation, coction, sperm, blood, milk, trouble.

SOMMAIRE

SOMMAIRE	6
REMERCIEMENTS	8
INTRODUCTION	12
I - FLUIDES SEXUELS ET VAMPIRES : UNE ALLIANCE INATTENDUE ?	12
II - PROPOS ET DEMARCATION : POINTS DE DEPART THEORIQUES.....	14
III - INSCRIPTION DE L'ETUDE DANS LA RECHERCHE LITTERAIRE CONTEMPORAINE	17
IV - DISCOURS, CORPUS ET METHODOLOGIE.....	22
PARTIE I OSTENSIO VULNERIS	28
I - FLUIDES CORPORELS ET ANGOISSES CIRCULATOIRES DANS <i>DRACULA</i>	30
A/ <i>Sulfureux roman</i>	30
B/ <i>Invisibilisation des menstrues</i>	35
C/ <i>Le problème du sang : rouge différence</i>	41
D/ <i>Le vampirisme comme métaphore</i>	47
II - L'HYSTERIQUE LUCY WESTENRA : ETUDE DE CAS	53
A/ <i>Construire le monstre au féminin</i>	53
B/ <i>Engendrer le tabou</i>	64
C/ <i>Derrière le mythe</i>	68
1) Autorités masculines et « mauvais sang » féminin	69
2) Lilitù, vampires femelles et le problème de la rousseur	74
3) Vampire, Méduse et serpent.....	81
4) Mauvaise lune	92
III - MONSTRE, MARGE ET LIMINALITE	95
A/ <i>Scénographies du débordement</i>	95
1) Ouverture du corps	95
2) Enjeux victoriens du contrôle de l'eau comme reflet du contrôle des corps	99
B/ <i>Dracula ou la « menace venue des marges » : métaphores du mal</i>	103
1) La nature fluide, car hybride, du monstre	103
2) Monstre et désordre : la sanction du marginal	110
IV - LE « TROP DE FLUIDES » FEMININ, ETUDE DE CAS : MINA ET SES HERITIÈRES	115
A/ <i>La « matière fluide », et son rapport à la féminité</i>	115
B/ <i>Les extases horribles de Mina Harker</i>	117
C/ <i>Menstruée, monstruée</i>	123
1/ <i>Revindication</i> : entre revendication et vindication	127
2/ En fin de conte : motif sexuel, défloration et viol.....	132
PARTIE II COÏTUS INTERRUPTUS	162
I - LES « FLUIDES D'ARISTOTE » A L'EPREUVE DU ROMAN DE STOKER.....	162
A/ <i>Coction et économie des fluides</i>	164
B/ <i>Théorie des humeurs, caractères sexuels et identités sociales</i>	169
C/ <i>Fongibilité des fluides et sexualité(s)</i>	172
II - DANS LES VEINES : <i>DRACULA</i> , UNE ŒUVRE MATRICIELLE.....	180
A/ <i>Mécanique des fluides : un emprunt scientifique fécond « à la Stoker »</i>	180
B/ <i>Le rouge et le blanc : correspondance des humeurs, couleurs et formes</i>	183
C/ <i>Circulation étrange, étrange coction</i>	190
1) Transfusions sanguines et signification	190
2) « A Wilde desire took me » : rapports de fluides et homosexualité.....	202
III - « FASCINANTE » SECRETION : SPERME ET VAMPIRISME.....	213
A/ <i>Le « problème » avec le sperme</i>	213
B/ <i>Sperme et sang : « élixir de vie », violence et pouvoir</i>	217
1) Les « cum shots » vampiriques de Poppy Z. Brite.....	217
2) <i>True Blood</i> , sang-sperme et maladies vénériennes	233
C/ <i>Œuvres séminales, paternité douteuse : La Villa des Mystères de Federico Andahazi</i>	239

<i>D/ Excès de semence et lesbianisme : Carmilla et autres « ninfa fluida »</i>	260
IV – RELIQUES LACTEES : LA « DOMESTICATION DU VAMPIRISME »	286
<i>A) Bref examen de la signification culturelle du lait</i>	286
<i>B/ Lactatio mascula et mères monstrueuses dans Dracula</i>	293
<i>C/ Obsession du lait, obsession du sein dans Carmilla</i>	307
<i>D/ « Cold as a witch's tit » : « La Laiteuse et son chat », de Gérald Duchemin</i>	321
<i>E/ Le « cube de fluides » : vers une fluidité générique</i>	335
1) Le lait comme lien possible entre le masculin et le féminin	335
2) Fluidités de genre et de sexualité.....	337
CONCLUSION	342
I - UN BREF EXPOSE DE LA SIGNIFICATION VAMPIRIQUE DES FLUIDES DU SEXE.....	342
II - MYTHE ET CONTRE-MYTHE	345
III - PROLONGEMENTS FLUIDES : ACTIVISME ARTISTIQUE ET RECHERCHE UNIVERSITAIRE.....	350
BIBLIOGRAPHIE	360
TABLE DES ILLUSTRATIONS	379

REMERCIEMENTS

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidée, encouragée et soutenue dans l'écriture de cette thèse, et qui ont permis sa réalisation.

En premier lieu, je tiens à remercier mes directeurices de recherche, Mme Anne Isabelle François et M. Pierre Zoberman – la première pour son accompagnement exigeant, mais toujours bienveillant, prolongé tout au long de mon parcours universitaire ; et le second pour ses conseils rigoureux et sa disponibilité exceptionnelle. L'exemplarité de leurs travaux et publications respectives fut une inspiration. En tant que directeurices de recherches, iels m'ont guidée dans l'appréhension de mon sujet et m'ont prodigué une assistance constante dans le travail. Leurs avis et leur guidance m'ont été précieux pour avancer, tout comme leur confiance.

Je remercie ensuite les personnes qui, toutes compétences et études confondues, m'ont incitée à réfléchir sur ma pratique et mes thématiques, en débattant longuement avec moi - souvent d'ailleurs à bâtons rompus. Elles ont contribué à l'élaboration de cet écrit en faisant montre d'un soutien assidu face à mes obsessions, et en mettant régulièrement en question mes recherches et les préoccupations qui leur sont liées. Leurs réflexions et impressions ont consolidé ce travail. Merci donc, sans ordre particulier, à mon fiancé Vlad (pour avoir géré les découragements occasionnels et pour m'avoir « thuyssée » sur la mécanique des fluides) et à Rémi (pour avoir vérifié que Vlad ne me racontait pas n'importe quoi), à mes frères et sœurs Silane, Jade et Liam (pour l'inspiration et les convictions), à mes parents Yves, Danika, Jean-Marc et Sabine (dont les relectures critiques m'ont rendue humble), mais aussi à Hélène, Iulian et Elena (pour les ressources et l'expérience). Merci, enfin, à Joannah, Mehdi, Clément, et Alexis (pour m'avoir mis les points sur les i quand j'en ai eu besoin) ; et à Sarah, pour son travail de correction exemplaire.

“She makes a very beautiful corpse, sir. It's quite a privilege to attend on her.”

« Elle fait une très belle morte, monsieur ; c'est vraiment un privilège que de s'occuper d'elle. »

Bram Stoker, *Dracula*, 1897.

“The sexual behaviour of these women, like that of their men, is a mirror of their inhumanity, a magnified relation of the ambivalence of the word ‘to fuck’, in its twinned meanings of sexual intercourse and despoliation [...] Women do not normally fuck in the active sense. They are fucked in the passive tense and hence automatically fucked-up, done over, undone.”

« Le comportement sexuel de ces femmes, comme celui de leurs hommes, est le miroir de leur inhumanité, la relation magnifiée de cette ambivalence du mot “baiser”, dans ses significations conjointes de rapport sexuel et de dégradation [...] Les femmes ne baisent pas, normalement, dans le sens actif du terme. Elles sont baisées et donc se font baiser, à la voix passive – automatiquement foutues, humiliées, défaites. »

Angela Carter, *The Sadeian Woman. An Exercise in Cultural History*, 1979.

« Le lait, le sang et le sperme maintiennent et reproduisent la vie, mais sont aussi les substances que toutes les cultures humaines manipulent, du point de vue symbolique, pour affirmer la domination masculine. »

Salvatore d'Onofrio, *Les Fluides d'Aristote*, 2014.

INTRODUCTION

Est-il incongru ici de réunir, pour notre épigraphe, trois citations provenant, d'abord, de l'œuvre même qui se trouve au centre de nos réflexions, avec un extrait de dialogue apparemment inoffensif (Stoker), puis d'un essai sur l'histoire culturelle de la pornographie discutant, selon une perspective féministe, de la persistance symbolique des mythes liés aux rôles de genre (Carter), et enfin d'une réflexion anthropologique quant à la place que tiennent certaines sécrétions corporelles en particulier dans la définition de ces rôles (D'Onofrio) ? C'est que chacune de ces citations met en lumière, à sa façon, un aspect de la relation dynamique qui existe entre plusieurs complexes de culture qui relient fluides corporels, sexualité, et rôles de genre – une relation qui trouve son expression privilégiée dans la littérature vampirique, et qui fait l'objet de cette étude. Chacune encore est issue d'une période charnière de l'histoire, déterminante dans les représentations. Il n'est donc pas fortuit de commenter le rapprochement d'auteurices dont les analyses éclairent rétrospectivement la pensée d'un écrivain à l'œuvre précisément séminale. Car la généalogie qui s'établit à partir de Stoker n'est autre que celle qui interroge, avec une insistance marquée, notre rapport au corps et à ses sources ; et celle-là même encore qui prétend en redessiner les contours.

I - Fluides sexuels et vampires : une alliance inattendue ?

Lire aujourd'hui *Dracula* (Bram Stoker, 1897¹), récit que l'on ne présente plus, est une expérience des plus étranges tant le roman paraît devoir manifester, de manière canonique, voire archétypale, les préoccupations angoissées, toutes victoriennes, persistant, d'abord, à l'égard de la sexualité, et du rôle propre à chacun·e dans l'acte sexuel ; et ensuite à l'égard de la circulation (celle de l'eau, celle des corps, et celle de divers flux, économiques, politiques, et sociaux). Très vite, il apparaît évident que les deux angoisses ne forment qu'une seule et même peur. Or cette peur possède une inscription résolument corporelle, par le biais du traitement, dans le roman, de fluides ou « humeurs » pour le moins particulières. En effet, le trouble lié aux (en)jeux de visibilité/invisibilité, absence/présence des fluides corporels, est une métaphore qui semble réaliser, à l'aube du XX^e siècle, « l'exceptionnelle conjonction de

¹ Bram Stoker, *Dracula* [1897], Londres, Penguin Classics, 2011; *Dracula*, trad. Jacques Finné, Paris, Pocket, 2013.

l'objet visé par le projet mimétique, et de la matière employée : ce qui est représenté, l'est avec l'élément même de la représentation, et exalte visuellement ce qui en est l'essence - la liquidité, la fluidité, l'écoulement² ». Cette « exceptionnelle conjonction » se traduit dans le texte de Stoker par toute une série de stratégies représentatives essentiellement constituées de sous-entendus résolument sexuels, qui matérialisent une véritable « économie des fluides » et de leur « bonne » circulation, laquelle définissait la manière dont la société victorienne opérait et contrôlait ses manifestations. L'étrange coction opérée par Bram Stoker au sujet des fluides en circulation dans le texte commence par faire du sang même, humeur au centre du roman, un fluide lui-même de nature *fluide* – prenant tour à tour spécifiquement valeur de sang menstruel, de sperme, et de lait. Mais le mythe du vampire tel qu'il est initié par le roman se prolonge encore dans d'autres déclinaisons qui iront jusqu'à transformer symboliquement ce sang en sang de la défloration et/ou de viol (Angela Carter, *La Compagnie des loups* [*The Bloody Chamber*]; Audrée Wilhelmy, *Les Sangs*), en cyprine ou éjaculat féminin lacté (Sheridan Le Fanu, *Carmilla*), et, toujours dans la même veine gothique, en semence perçue comme un véritable élixir de vie (Federico Andahazi, *La Villa des mystères* [*Las Piadosas*], Poppy Z. Brite, *Âmes perdues* [*Lost Souls*]). Fidèle à ce mouvement allant du sang (menstruel) aux fluides sexuels (sperme et lait), notre étude est constituée de deux parties, progressant du *Dracula* de Stoker à la littérature vampirique élargie, et du paradigme premier (le sang) à une extension aux autres sécrétions du corps, spécifiquement sexuelles.

Utiliser la topique du monstre pour parler de ce qui trouble, dérange ou effraie, est un ressort connu des intrigues gothiques et de leurs codes génériques – lieux magiques (forêts, cimetières ou châteaux), heures liminales (minuit, aube ou crépuscule), etc. Nous ne relaterons pas ici les grandes lignes du roman de Stoker, tant l'intrigue en est familière. Il s'agit plutôt de mettre à jour, pour le sujet de cette thèse, d'autres pistes interprétatives à son sujet. La valence sanguine la plus troublante, à savoir le sang menstruel, exploitée abondamment dans le texte au travers des personnages de Mina Harker et de Lucy Westenra, hérite des craintes mystérieuses attachées culturellement aux menstrues, à partir desquelles nous dégageons une « mécanique des fluides » essentielle qui nous permet d'analyser les entrées discursives principales des autres fluides qui nous intéressent : des fluides sexués,

² Salvatore D'Onofrio, *Les Fluides d'Aristote. Lait, sang et sperme dans l'Italie du Sud*, Paris, Les Belles Lettres, « Vérité des mythes », 2014, p. 194.

sexuels et genrés³. Ceci n'a évidemment rien d'une coïncidence à une époque où le roman de Stoker était déjà controversé et considéré comme licencieux.

II - Propos et démarcation : points de départ théoriques

Nous transportons avec nous le trouble de notre conception. Il n'est point d'image qui nous choque qu'elle ne nous rappelle les gestes qui nous firent [...] Que nous ne puissions pas distinguer la passion animale de posséder, comme un animal, le corps d'un autre animal, de la généalogie familiale, puis historique, nous trouble. Et ce trouble se redouble, en ce que la sélection qu'opère la mort ne peut être dissociée de la succession généalogique d'individus, qui ne puisent la possibilité d'être « individué » qu'à partir de la reproduction sexuée hasardeuse. Aussi la reproduction sexuée aléatoire, la sélection par la mort imprévisible, et la conscience individuelle périodique (que le rêve restaure et fluidifie, que l'acquisition du langage réorganise et enténébre), sont une seule chose, regardée en même temps⁴.

Manipuler sang des menstrues, lait et sperme, c'est manipuler et libérer les contenus sémantiques extrêmement denses qui leur sont associés. Pour ainsi prétendre les « regarder en même temps », et comprendre l'usage qui est fait de ces fluides « du sexe » dans le roman de Stoker et ses héritiers et héritières plus contemporain·e·s, il nous faut interroger une certaine conception du corps, de ses sécrétions, et de leurs métaphores. Or ceci, comme l'exprime ici Quignard, « trouble » profondément, parce que c'est poser la question d'une scène première, nécessairement sexuelle, face à laquelle le langage « réorganise et enténébre, restaure et fluidifie ». Comment ce déplacement du tabou corporel et du trouble, à l'impératif créateur littéraire de « l'image qui choque », s'est-il effectué ? En quoi le vampire s'en fait-il le vecteur privilégié ?

« Une sécrétion, on le sait, c'est ce qui sépare, discerne, dissocie, dissout le lien, tient au secret », écrit Jacques Derrida dans *Voiles* (1998)⁵. Il montre ainsi que les fluides corporels, du signe à l'indice, du secret à l'énigme, font office de symboles (au sens étymologique littéral, qui signifie « jeter ensemble »). Ils invitent au déchiffrement ; leurs manifestations constituent un langage codé. Il s'agit par conséquent de reconstruire plutôt que de « dissoudre » le lien signifiant/signifié, et de permettre d'établir une reconnaissance. Les fluides corporels, dans le mythe du vampire, créent du lien social : généalogique, amoureux,

³ Cette appellation, qui peut paraître redondante, est nécessaire pour comprendre que ces fluides renvoient ici à la fois au domaine de la sexualité, au sexe comme détermination supposée *biologique*, « physiologique », « naturelle », « scientifique » (des prédicats que la lecture de Monique Wittig, notamment, nous permettra de briser), et au genre comme construction socio-culturelle – qui s'exprime donc non pas en polarité masculin / féminin, mais plutôt comme un spectre allant de l'un à l'autre tout en considérant ce qui y échappe.

⁴ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'Effroi*, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1996, p.10.

⁵ Jacques Derrida et Hélène Cixous, *Voiles*, Paris, Galilée, 1998, p.45.

sexuel, criminel. Rendus visibles, décrits et utilisés expressément, ils participent d'une esthétique qui se veut transgressive et provocatrice, tout en circulant dans les textes selon de subtiles transformations. Nous parlerons ici *d'esthétique du trouble*, empruntant à Berthet⁶, c'est-à-dire d'une esthétique étrange, sinon dissidente, qui entend explicitement susciter un malaise – une distorsion insistante dans la perception, qui crée de la défamiliarisation (*unheimlich*). Ces fluides représentent dès lors des « objets-limites ». En tant que tels, ils sont le lieu d'une ambivalence inhérente, entre répulsion et fascination, que nous pensons pouvoir rapprocher de ce que Kolnai analyse à propos du dégoût :

On peut tenir pour assuré que l'objet du dégoût [objets parmi lesquels l'auteur classe les sécrétions corporelles] manifeste une propension au secret, à la stratification, à l'impenétrabilité, à l'inquiétant, aussi bien qu'à l'impudeur, à l'importunité et à la séduction ou tentation. (L'anglais « taunting » exprime le mieux cette nuance.) Tout ce qui est dégoûtant a quelque chose de frappant et d'énigmatique à la fois, analogue à une baie rouge et vénéneuse ou à un maquillage criard⁷.

Cette dualité fascination/répulsion se retrouve également chez Bataille qui, à ce sujet, va plus loin encore : pour lui, la notion même de limite induit un franchissement de cette limite. Il y a donc une valorisation de la transgression⁸, que nous rapprochons aussi des réflexions d'Artaud à propos de son « théâtre de la cruauté », où « des images physiques violentes broient et hypnotisent la sensibilité du spectateur⁹ ». À cet égard, le choix du mot *cruauté* par Artaud, venant de *cruor*, *sang*, n'est pas anodin pour notre analyse, tout comme la couleur « rouge » de la baie de Kolnai (et non pas jaune ou brune), puisqu'il s'agira ici précisément dans un premier temps de démontrer ce qui fait du sang l'humeur la plus bavarde, et par conséquent le point de départ, ainsi que la plaque tournante, de tout notre développement. « Hypnotiser la sensibilité du spectateur » est d'une sensible ironie — l'un des pouvoirs du monstre vampirique de Stoker étant précisément l'hypnose de ses victimes — et particulièrement vrai nous le verrons dans le cas des trois fluides qui nous intéressent, qui s'extériorisent dans une dynamique allant ainsi de la circulation au débordement, dans l'intention première de *bouleverser*.

⁶ Dominique Berthet, *Une esthétique du trouble*, Paris, L'Harmattan, Ouverture Philosophique, 2015 ; et *Recherches en Esthétique*, n° 17 : « Le trouble », Paris, CEREP, 2012.

⁷ Aurel Kolnai, *Le Dégoût*, trad. d'Olivier Cossé, Paris, Agalma, 1997, p.47-48.

⁸ Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », in. *Ethnologie française*, 2011/1 Vol. 41, p.19 : « Mais contrairement à Kolnai, Bataille considère le dégoût comme une “aberration” susceptible d'être dépassée. C'est pourquoi il valorise la transgression. L'ambivalence du dégoût vient de ce qu'il s'agit d'un phénomène dynamique de refoulement, au sens freudien, processus instable qui le voue à des moments régressifs et à des actes transgressifs ».

⁹ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938, p.128

Cependant, bien que le dégoût semble de prime abord une ligne conductrice pertinente pour aborder la question des fluides corporels, c'est en réalité l'ambiguïté même de cet affect qui redéplace notre curseur d'attention sur la stratification en filigrane d'une « esthétique du trouble », dont il faut développer les nuances et implications, et ce particulièrement du point de vue des rôles de genre. Ainsi, lorsque Salvatore D'Onofrio écrit, dans *Les Fluides d'Aristote* : « Le lait, le sang et le sperme maintiennent et reproduisent la vie, mais sont aussi les substances que toutes les cultures humaines manipulent, du point de vue symbolique, pour asseoir la domination masculine¹⁰ », c'est toute cette importance significatrice de nos représentations et constructions à l'égard de la valence des sexes, et du sexe, qu'il met en évidence (tout en justifiant notre propre intérêt resserré pour ces trois fluides en particulier). Thomas Laqueur également, dès *La Fabrique du sexe*¹¹, avait montré l'importance de la (re)considération symbolique des diverses sécrétions corporelles, et plus particulièrement génitales, en se plaçant à cet égard dans la droite lignée de James George Frazer (*The Golden Bough*¹²).

Depuis le début du XX^e siècle, en particulier, la récurrence de la représentation et de l'utilisation des fluides corporels dans les champs disciplinaires de l'art et de la littérature doit nous interpeler : elle mérite un examen approfondi. Le roman de Stoker en constitue pour nous le point de départ privilégié, tant il se situe, chronologiquement d'abord (sa parution se situant au tournant du siècle), mais thématiquement surtout, au confluent de recherches scientifiques, médicales, artistiques et littéraires sur la question des fluides, qu'il rassemble et même exemplifie. À cet égard, les enjeux de la visibilité actuelle des fluides corporels, tout comme les modalités de cette visibilité, sont centraux dans notre étude, dans la mesure où il s'agit d'objets qui sont précisément restés invisibles pendant longtemps. Or si nos premières recherches, dans nos mémoires de M1 et de M2 (2014-2016), semblaient indiquer que cette récurrence contemporaine autour des fluides était en fait inversement proportionnelle au contenu théorique disponible à leur propos, c'est aujourd'hui toute une série de travaux récents, quoique singulièrement dispersés, qui se présentent comme une réponse à ce silence théorique, pour ne pas dire vide critique, de la recherche. Cela interroge la liquidité et la fluidité mêmes, étrangement appropriées, du statut que nous accordons à ces sécrétions, à la fois sujets et objets dans les œuvres, représentées et/ou utilisées. C'est dans la droite lignée de ces travaux récents, que se situe aujourd'hui notre étude.

¹⁰ Salvatore D'Onofrio, *Les Fluides d'Aristote*, *op.cit.*

¹¹ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe* [1990], trad. Michel Gautier, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2013.

¹² James George Frazer, *The Golden Bough* [1890], Oxford, Oxford University Press, 2009.

III - Inscription de l'étude dans la recherche littéraire contemporaine

Ce n'est en effet que depuis une petite dizaine d'années que s'est développée une attention croissante de la recherche contemporaine pour ces véritables « objets-limites » que sont les fluides corporels – une convergence progressive d'intérêts et de critiques cherchant à faire émerger une voix/voie, et dont cette thèse se réclame généalogiquement. Les travaux d'Éric Falardeau,¹³ Salvatore D'Onofrio, Guillaume Cassegrain¹⁴, Frédéric Cousinié¹⁵, mais aussi Marie de Gandt¹⁶, Marie Mulvey-Roberts¹⁷, Claire Lahuerta¹⁸, Mourat Aydemir¹⁹, ou la seule présence de l'entrée « Fluides corporels » du récent *Dictionnaire critique du genre*²⁰, attestent cette effervescence et son lien particulier avec les études de genre et féministes qui semblent en annoncer les enjeux – sans compter les nombreux et réguliers appels à communications, colloques et journées d'étude qui valorisent cette perspective analytique actuelle particulièrement riche et féconde (*Lactation in History*²¹, *Menstruation Now*²², *Le Corps polychrome*²³, *Les Fluides corporels dans l'Art contemporain*²⁴, *Affects, flux, fluides*²⁵). Cependant, si le champ critique est novateur, aucune étude ne s'est encore penchée, à notre connaissance, sur l'analyse esthétique conjointe de trois fluides corporels spécifiques,

¹³ Éric Falardeau, *Le corps souillé. Gore, pornographie et fluides corporels*, Paris, Éditions de L'Instant Même, 2019.

¹⁴ Guillaume Cassegrain, *La Couleure. Histoires de la peinture en mouvement (XIX^e-XXI^e siècles)*, Paris, Hazan (Hachette), « Beaux-Arts », 2015.

¹⁵ Frédéric Cousinié, *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris, Félin, La Marche du Temps », 2011.

¹⁶ Marie de Gandt, « La théorie des règles : objet absent, objet impropre ? », in. Teresa Bermúdez Montes, Mónica Heloane Carvalho de Sant'Anna (dir.), *Letras escarlata : Estudos sobre a representação da menstruação*, Berlin, Frank & Timme, 2016, p. 61-82.

¹⁷ Marie Mulvey-Roberts, « Menstrual Misogyny and Taboo: The Medusa, Vampire and the Female Stigmatic », in *Menstruation: A Cultural History*, Gillian Howie et Andrew Shail, Londres, Palgrave Macmillan, 2005, p.149-161.

¹⁸ Claire Lahuerta, *Humeurs. L'Écoulement en art comme herméneutique critique du corps défaillant*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture Philosophique », 2011.

¹⁹ Mourat Aydemir, *Images of Bliss : Ejaculation, Masculinity, Meaning*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

²⁰ Nahema Hanafi et Caroline Polle, « Fluides corporels », in *Dictionnaire critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, dir. Juliette Rennes, Paris, La Découverte, 2016.

²¹ Programme de recherche *Sinergia* « Lactation in history » (<https://unige.ch/lactationinhistory/>, consulté le 17/03/16). Voir en particulier la journée d'étude : « Poétiques du lait : corps et fluides en représentations (littérature et arts visuels) », Genève, Université de Genève, Faculté des Lettres, 7-8 juin 2016.

²² Kate Berkeley, *Menstruation Now : what does blood perform ?*, Ontario, Demeter Press, 2019.

²³ « Le Corps Polychrome. Couleurs et Santé. Antiquité, Moyen-Âge, Époque Moderne », colloque international, Cachan, UVSQ, MSH Paris-Saclay, 14, 15 et 16 mars 2018.

²⁴ « Les Fluides corporels dans l'Art contemporain », journée d'étude, Paris, INHA, 29 juin 2010, <http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=442&lang=fr%20> (consulté le 06/04/16)

²⁵ « Affects, flux, fluides. Représentations, histoires et politiques des émotions en arts. », colloque international, Strasbourg, Maison interuniversitaire des sciences de l'homme-Alsace, Campus Esplanade, 12 avril 2019.

marqueurs de la différence sexuelle : sperme, sang des menstrues et lait. C'est donc sous cet angle aujourd'hui encore inédit que nous aborderons le sujet.

Une telle conjonction de fluides semblerait en effet devoir intéresser le champ de la recherche critique esthétique, surtout depuis que des auteurs tels qu'Aurel Kolnai²⁶, Claire Margat, Dominique Memmi²⁷ et Carole Talon-Hugon²⁸, dans la droite lignée de Mary Douglas²⁹ et Julia Kristeva³⁰, se sont penché·e·s sur le rôle d'affects plus troubles, et notamment négatifs (comme la peur ou le dégoût), dans la conceptualisation esthétique. Mais si les représentations littéraires/textuelles et artistiques/plastiques des fluides corporels en général (larmes, lait, salive, excréments, urine, sueur) abondent et se répondent dans différents médiums et supports, l'absence de questionnement esthétique ferme à leur propos est plus visible encore lorsqu'elle concerne les fluides spécifiques de la différence sexuelle. Dans une société qui a du mal à se déprendre des limites définitoires qu'elle a attribuées au masculin et au féminin — alors même que les questions de genre et de sexualité forment un horizon à part entière pour la recherche esthétique — faut-il percevoir cela comme un symptôme ?

Mais d'abord : qu'est-ce qui justifie le rapprochement symbolique du sperme, du sang des menstrues et du lait ? Il est d'ores et déjà possible d'établir un premier lien entre sperme et menstrues grâce à leur aspect purement sexuel : dans le cas des menstrues, il s'agit à la fois de sang et d'un fluide génital, ce qu'est strictement le sperme au sens propre. Mais c'est aussi toute une ancienne tradition médicale, directement aristotélicienne, qui relie le sperme au sang menstruel par le lait, lequel ferait précisément le lien entre les deux, comme un pont. Aristote postule en effet, dans *De la génération des animaux*³¹, une nature commune entre sperme et menstrues, puis entre menstrues et lait (on pourrait ainsi déduire par extension une éventuelle nature commune entre sperme et lait). Ainsi, on a longtemps pensé que l'éjaculation, au-delà de la fécondation, participait activement à la formation du lait nourricier de la mère, destiné ensuite à allaiter l'enfant pour assurer sa subsistance, en aidant à opérer par coction une transformation du sang menstruel - ce qui expliquait que les femmes enceintes ne saignent

²⁶ Aurel Kolnai, *Le Dégoût*, *op. cit.*

²⁷ Claire Margat, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », *op.cit.*

²⁸ Carole Talon-Hugon, « Les pouvoirs de l'art à l'épreuve du dégoût », *Ethnologie française*, 2011/1 vol. 41, p.99-106.

²⁹ Mary Douglas, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou* [1966], trad. Anne Guérin, Paris, La Découverte, Poche, 2005.

³⁰ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

³¹ Aristote, *De la génération des animaux* [c. 330-322 av. J.-C.], traduction de Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

plus durant leur grossesse. Le lait, donc, serait ce fluide résultant du mélange du sperme et du sang menstruel³². Et si la médecine moderne a su prouver depuis lors qu'il n'en était rien d'un point de vue physiologique, cette théorie et ses principes d'équivalence ont du moins si bien dominé le discours médical jusqu'au XIX^e siècle que nous verrons des résonances symboliques continuer à se manifester en pensée et en acte – et dans *Dracula* d'abord, de manière tout à fait symptomatique. Les héritiers de la tradition médicale aristotélicienne, Galien et Hippocrate, fondant ces mêmes correspondances qui relient sperme, sang menstruel et lait par d'obscurs trajets circulatoires dont la maîtrise anxieuse était rigoureusement codifiée et elle-même source de trouble, font du roman de Stoker une sorte d'apogée de ces considérations humorales.

De fait, « l'inquiétante étrangeté » (*unheimlich*) que ces fluides véhiculent, comme le pendant dynamique représentation/utilisation qu'ils présentent dans leurs apparitions, questionnent les limites, les marges, et les zones périphériques d'un système – celui de notre corps, d'abord, et le système social ensuite. Parce que le corps reste, ainsi que l'exprime Mary Douglas, le modèle par excellence de tout système fini, parce qu'il est le miroir de la société dans lequel il s'inscrit, ces fluides nous invitent à la redéfinition de nos catégories définitives, précisément par le trouble qu'ils convoquent (ce qui rend notre référence au « trouble dans le genre » de Butler³³ désormais explicite). C'est l'enjeu de nos travaux que de proposer un tel examen approfondi, pour démontrer le caractère distinctif du phénomène et en proposer une lecture critique – ce qui requiert à la fois un travail d'élaboration théorique, et une ambition interprétative.

Les fluides qui nous intéressent sont difficiles à appréhender, et il est déjà difficile de les nommer. Tour à tour dans nos écrits, articles et mémoires, nous avons utilisé les syntagmes et expressions « fluides sexuels », « fluides genrés », « fluides sexués, sexuels et genrés », « fluides du sexe », « fluides génitaux » ; pour finalement choisir de nous arrêter ici sur cette appellation : « fluides de la différence sexuelle », c'est-à-dire sperme, sang des règles et lait. L'appellation est, certes, toujours approximative, et un peu laborieuse : il n'est hélas pas de bon mot qui permette de « regarder ensemble », pour reprendre les mots de Quignard cités plus haut, et ce en une seule terminologie concise et efficace, ces différents fluides,

³² Aristote, *De la génération des animaux*, *op.cit.*, II, 4 : « Lorsque la sécrétion de la femelle, contenue dans l'utérus, se coagule sous l'influence de la semence du mâle, l'action de cette dernière est voisine de celle qu'exerce la présure sur le lait. En effet, la présure est du lait qui possède une chaleur vitale et qui réunit les parties identiques et les coagule : la semence est dans le même cas par rapport à la substance des règles. Car la nature du lait est la même que celle des règles ».

³³ Judith Butler, *Trouble dans le genre* [1990], trad. de Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.

malgré leur cohérence intrinsèque. Choisir de parler de « différence sexuelle », c'est d'abord faire référence à la caractérisation purement physique, sexuelle (« mâle » et « femelle »), de ces sécrétions particulières. Dans un monde où les questions de genre et de sexe font encore tellement débat, les détracteurices de la mal-nommée « théorie du genre » ont souvent invoqué le « naturel », en se basant sur « le physiologique », pour expliquer qu'on ne pouvait pas nier les « différences biologiques essentielles ». Aller « contre la nature » serait une hérésie, proclame-t-on – oubliant au passage les évidences scientifiques prouvant que la « nature » est bien plus complexe que la seule partition binaire en caractéristiques « mâles » ou « femelles »³⁴. Il est donc nécessaire de réinvestir ces catégories dominantes (ce que Monique Wittig nomme « catégorie de sexe », manifestant ainsi son refus de parler du genre, car le genre est la marque linguistique quand le sexe est la réalité sociale³⁵), et le langage associé, pour espérer en opérer une critique efficace. Si tout n'est que construction, ces fluides ne font évidemment pas exception – bien au contraire, ce sont même des exemples nodaux en la matière. Les représentations culturelles sont loin d'être « naturelles » : elles révèlent plutôt très directement la hiérarchie matérialiste des genres subsistant dans notre société – la « guerre des sexes », d'où l'intérêt de parler de différence « sexuelle » et non pas uniquement « genrée ». Ces deux aspects sont, dans nos analyses, co-dépendants du point de vue de la recherche.

Georges Bataille établit que le corps humain est tout entier chargé de symbolisme³⁶. En effet, le corps cristallise autant les affects et les normes sociales empiriques que les mythologies et les croyances, et devient ainsi le lieu véritablement épiphanique d'enjeux divers (moraux, politiques, éthiques, privés, publics, littéraires, artistiques, etc.). De tous les composants du corps, les fluides de la différence sexuelle, sans doute par leur caractère informe³⁷, mais plus probablement du fait des diverses constructions et représentations culturelles évoquées, sont les plus déconsidérés et méprisés de tous les fluides, tout du moins

³⁴ Dans son article « Sex Redefined » (in. *Nature*, v. 518-7539, 2015), Claire Ainsworth démontre que les recherches et études scientifiques ne sont pas miraculeusement épargnées par nos biais cognitifs culturels, ce qui fait la démonstration de la faillibilité de nos représentations. Le développement des théories sur les genres et la sexualité, ainsi que leur contrôle administratif et politique, explique-t-elle, s'est artificiellement construit de manière à refuser, rejeter, voire nier catégoriquement les zones troubles de l'ambiguïté, de la fluidité et du mélange des genres – ceci au profit d'un « vrai » sexe unique (ou plutôt, de deux sexes, cultivant ainsi l'indifférenciation sexe/genre au moyen d'un égarement sémantique et linguistique soigneusement calculé).

<https://www.nature.com/news/sex-redefined-1.16943> (consulté le 03/07/16)

Voir aussi Anne Fausto-Sterling, *Les cinq sexes : pourquoi mâle et femelle ne suffisent pas*, trad. Anne-Emmanuelle Boterf, Lausanne, Payot, 2013.

³⁵ Monique Wittig, *La Pensée straight* [1979], Balland, Modernes, 2001.

³⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1982.

³⁷ Entendu ici en son sens littéral : ce qui est liquide est dépourvu de forme.

d'un point de vue strictement occidental – ce qui indique une nouvelle borne à notre sujet et définit aussi notre angle de vue. Si les fluides corporels en général sont par définition des matières ignobles, indignes, des déchets humiliants qui nous rattachent à la fois aux contingences matérielles et à une certaine animalité, les fluides « du sexe » sont, quant à eux, les traces ouvertement révélatrices d'une activité que l'être humain s'est efforcé de policer pour en contenir la portée : la sexualité, ses antécédents et ses conséquences. Sperme, lait et menstrues, représentent par conséquent une tension, des lieux de pouvoir et des réservoirs sémantiques où quelque chose se noue et se joue, précisément en vertu de leur aptitude à évoquer, questionner et défier, dans leur réalité crue, à la fois notre construction des sexes, et précisément l'acte sexuel qui échappe toujours, en définitive, au contrôle social et à la norme.

Cette thèse se veut donc une approche théorique de la tension existant actuellement au sein d'un domaine encore sous-représenté malgré une émergence aujourd'hui manifeste. Le sexe, par son caractère sulfureux, mais, surtout, intime, demeure un objet que l'on sait doté d'une grande force de confiscation de l'attention, notamment esthétique. Il apparaît par conséquent dépourvu de neutralité, parce qu'il atteint les subjectivités, voire les attaque, à l'instar de la cruauté que décrit Artaud :

Il ne s'agit pas de cette cruauté que nous pouvons exercer les uns contre les autres [...], mais [...] celle, beaucoup plus terrible et nécessaire, que les choses peuvent exercer *contre* nous. Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela³⁸.

Ces fluides, objets d'analyse complexes, sont « *contre* nous ». Ainsi, ce que permet le théâtre pour Artaud est ce que permettent les arts au sens large. Sperme, sang des menstrues et lait touchent à des valeurs clés, fondatrices de nos sociétés : les notions d'hygiène, de propre, de sale, les questions de la souillure, du tabou, de la limite et de sa possible transgression, le rapport social au corps et à son ouverture, les constructions culturelles des classes *hommes* et *femmes* (auxquelles viennent s'ajouter ce qui se trouve en-dehors et au-delà de celles-ci), la sexualité comme pratique codifiée, etc. Non seulement le trouble constitue la modalité d'appréhension privilégiée du phénomène, mais il participe encore à l'élaboration même de sa généalogie, où l'on repensera le contemporain à partir du passé : les notions historiques du laid, du dégoût, de l'informe, cèdent peut-être la place au sublime et à une « transfiguration du

³⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, op. cit., p.123.

banal ». L'esthétique du trouble (ce que Rebecca Solnit appelle aussi l'« *Exquisite* »³⁹), dont les développements plastiques manifestent une stratégie de la suggestion, du détour, du montré-caché ou voilé-dévoilé, cultive une ouverture du sens en même temps qu'une ouverture du corps. Elle s'apparente dès lors à un brouillage sémantique qui reste à déchiffrer, et dans lequel la spectateurice investit aussi sa propre mythologie personnelle. La performativité de ce trouble est réelle : ces fluides deviennent un *punctum*⁴⁰ signifiant par la médiation même de la fonction esthétique. L'art des fluides a pour rôle la métamorphose cognitive de la relation que nous entretenons avec eux, et cet art n'est possible que par rapport à l'inconnu, à partir de la défiguration, de la défamiliarisation, de l'« inquiétante étrangeté » – en somme, du trouble.

IV - Discours, corpus et méthodologie

Nous postulons donc qu'il existe, sur les fluides corporels de la différence sexuelle (sperme, sang des menstrues et lait) et leur représentation plastique dans les discours artistiques et littéraires, un roman, circulatoire par excellence, qui constitue la manifestation la plus exacerbée du trouble qu'ils suscitent : *Dracula*, de Bram Stoker. Le choix du crépuscule du XIX^e siècle comme ouverture de notre problématique a été guidé par son caractère charnière dans l'imaginaire, tout à fait central dans la littérature. De toute évidence, parler de fluides, et parler de sang dans un contexte troublant et horrifique, amène immédiatement à l'esprit les valeurs gothiques du mythe du vampire. Or les « angoisses circulatoires » marquées que le roman de Stoker met en scène font de la « circulation » elle-même le centre même de nos préoccupations quant au corpus d'analyse, puisqu'il s'agira ici d'examiner la

³⁹ Rebecca Solnit, *As Eve Said to the Serpent : On Landscape, Gender and Art*, Athènes, University of Georgia Press, 2003.

⁴⁰ Voir Roland Barthes sur la différence entre *studium* et *punctum*, in. *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980, p. 48-49 : « Ce que j'éprouve pour ces photos relève d'un affect moyen, presque d'un dressage. Je ne voyais pas, en français, de mot qui exprimât simplement cette sorte d'intérêt humain ; mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire du moins tout de suite, « l'étude », mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. Le second élément vient casser (ou scander) le *studium*. Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. Un mot existe en latin pour désigner cette blessure, cette piqûre, cette marque faite par un instrument pointu ; ce mot m'irait d'autant mieux qu'il renvoie aussi à l'idée de ponctuation et que les photos dont je parle sont en effet comme ponctuées, parfois même mouchetées, de ces points sensibles ; précisément, ces marques, ces blessures sont des points. Ce second élément qui vient déranger le *studium*, je l'appellerai donc le *punctum* ; car *punctum*, c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne). »

circulation du sang, du sperme et du lait, mais aussi des problématiques qu'ils soulèvent dans le roman de vampire.

Définie comme étant le mouvement propre à un fluide en circuit fermé, la circulation peut encore étendre sa compréhension ontologique à la provocation contrôlée (ou non) d'un écoulement, comme aux enjeux de régulation qui l'accompagnent. Cette « mécanique des fluides » à la Stoker se pose ainsi en des termes simples. Dans la mesure où la thématique des fluides possède, par ce sous-texte sexuel, une très grande plasticité, l'écriture devient alors un exercice exigeant, en dehors de toute neutralité et, nous le verrons, de toute complaisance. C'est donc très logiquement en partant de l'œuvre de Stoker que nous nous dirigeons vers une approche comparatiste, esthétique, des manifestations et occurrences contemporaines des fluides dans la littérature vampirique élargie. Il s'agira d'interroger, à partir de *Dracula*, les tensions esthétiques fondamentales des fluides, entre absence et présence, émancipation, résilience, et exorcisme. L'analyse des thématiques fondatrices déployées dans l'exemple du *Dracula* de Stoker entend ainsi tisser du sens à travers le rhizome signifiant de ces trois fluides, et plus particulièrement autour des enjeux que leur traitement, leur visibilité et leurs connotations, soulèvent. C'est ainsi notre conviction que le roman de Bram Stoker constitue véritablement une œuvre matricielle pour notre thématique. Exemple nodal, sa canonicité constitue un point de départ qui nous permet de tirer, avec une remarquable cohérence, des traits et développements pour chacun des fluides qui nous intéressent. Il est en effet frappant de constater à quel point tout le système d'échange de sang dans le roman, lui-même une coction bien particulière, est révélateur d'une grande stabilité topique dans la littérature vampirique. Par une étrange correspondance des humeurs, que ne renierait sans doute pas Aristote, ce sang prend tour à tour allure de sang menstruel, sang de la défloration, sang de l'accouchement, mais aussi de sperme (la charge érotique du texte n'étant plus à prouver) et de lait maternel (il faut notamment boire le sang du monstre pour (re)naître vampire). Ce point de départ nous semble, par ses ramifications sémantiques, permettre de définir notre « mécanique des fluides » et ses notions centrales. Le corpus (et le corps) qui s'élaborent à partir du *Dracula* de Stoker constituent donc la ligne rouge signifiante de nos recherches. La définition du corpus en tant qu'engagement subjectif tient une place centrale dans cette thèse, et a été envisagé comme un questionnement à part entière. Puisqu'il ne s'agit pas tant ici de faire un état des lieux du roman de vampire, que d'en noter un aspect thématique fondateur, nos critères de sélection des œuvres considéraient d'abord les défis représentatifs que manifestent les fluides, et en particulier leurs transformations. Ainsi, l'étude phénoménologique de ces transformations de fluides permet d'explicitier leur caractérisation

esthétique au sein de l'art et de la littérature, et plus largement, leur rôle éthique et leur fonction sociale, élaborés en fonction des problématiques soulevées par les analyses successives des tensions mises en scène par Stoker. Si *Dracula* constitue le point de départ, c'est que le texte de Stoker apporte au sujet des bornes tant chronologiques que géographiques, linguistiques et thématiques. Le roman, publié au tournant du XX^e siècle, est en effet marqué par les problématiques littéraires et artistiques de son époque : symbolisme, érotisme, gothique et fantastique, y côtoient ainsi un positivisme scientifique proche de la science-fiction, mais aussi des esthétiques décadentes qui nous pousseront à examiner de plus près ces influences artistiques et littéraires « fin-de-siècle » et leurs héritiers et héritières contemporain·e·s. Ces textes auront fait de l'exploration et de la redéfinition des sexes un objet de scandale littéraire qui se présente en lien direct avec notre sujet – la fluidité, au sens large, y ayant une performativité qui continue de résonner aujourd'hui dans la culture *queer*, pour laquelle tout notre vocabulaire semble encore devoir être tributaire d'influences anglo-saxonnes. Le « liquide tableau » ainsi esquissé, dont l'imaginaire riche et sensuel réclame des supports également imagés (et ils sont nombreux), nous permettra donc de glisser aussi du côté des arts visuels, et en particulier la peinture et le cinéma.

Notre recherche s'inscrit donc expressément dans le champ de la littérature comparée. Cette analyse comparatiste met en œuvre une démarche critique qui tient compte du pré-codage de nos représentations et constructions culturelles à l'égard des fluides. Ainsi, les œuvres qui constituent le corpus d'étude, si elles ne sont pas données, ne sont pas non plus accidentelles puisqu'elles partent du canon de Stoker, mais il reste qu'elles demandent, sans cesse, interrogation – guidée par une subjectivité revendiquée, et confrontant objets littéraires et objets artistiques, plastiques. Il convient alors de convoquer des notions et perspectives issues de la sémiologie et de la phénoménologie, des études de genre et des théories *queer*, de la philosophie, de la sociologie, de l'anthropologie culturelle ou encore de la psychanalyse. Ces choix sont imposés par la nature du sujet, qui exige un croisement des questionnements et des disciplines pour rendre compte du phénomène, sinon de manière exhaustive, du moins en dégageant toutes ses implications – plastiques comme sémantiques⁴¹. Mais notre traitement du phénomène singulier qu'est la nouvelle visibilité de ces fluides particuliers est également mené selon une approche résolument esthétique – déclinée selon les modalités propres à l'analyse de textes littéraires comme à l'analyse d'œuvres d'art. C'est que nous entendons ici

⁴¹ Nous nous réclamons à cet égard de la même démarche analytique et de la même ambition que Mary Douglas dans *De la souillure*, *op.cit.*, p.22, qui souligne que la matière envisagée a, jusqu'alors, seulement été traitée « de façon trop limitée, et [...] a souffert d'être cloisonnée dans une seule discipline. »

par *esthétique* la science et la philosophie de l'art en général ; aussi implique-t-elle de problématiser aussi bien le sentiment de la spectatrice et ses sensations face à la production artistique, que l'étude de l'acte de création lui-même et le résultat d'une telle création, pour appuyer une réflexion méthodologique sur le sens de cette création : qu'est-ce qui est montré, pourquoi, qu'est-ce que cela signifie ? L'esthétique se pose comme une méta-critique : elle a à voir avec notre capacité à évaluer et à examiner l'art et la littérature comme expériences sensibles, et comme conséquences des effets qu'ils produisent sur un public.

Afin de proposer une première grille de lecture du phénomène, ainsi que quelques angles d'approche préalables qui permettent de mieux cerner la problématique, un temps de définition des principales clés de compréhension, ou tout du moins d'appréhension du sujet, nous paraît indispensable. Puisqu'il apparaît clairement que ces fluides ne recouvrent pas tous exactement les mêmes valeurs et connotations ni ne charrient les mêmes degrés et modalités de transgression et de tabou, ce travail de recherche, après une caractérisation théorique préalable, réclame aussi une approche stratégiquement partitionnée, afin de rendre compte au mieux de leurs spécificités. Le développement de la littérature vampirique a certes maintenu certaines tensions déjà apparentes dans le roman de Stoker, mais a aussi induit de nouveaux rapports à ces fluides-matière, et donc la réinterprétation, ou relecture, culturelle comme esthétique, des implications sémantiques qui les accompagnent. Nous avons ainsi dégagé deux axes d'analyse généraux à cette esthétique du trouble, qui permettent d'articuler les différentes pratiques investissant ces fluides spécifiques :

- les fluides « du sexe », sexuels, en lien avec la sexualité envisagée comme pratique sociale et thématique à part entière ;
- les fluides « sexués et genrés », qui interrogent nos constructions sociales des genres, et la fluidité propre, toute *queer*, de ces définitions.

Il s'agit donc :

- d'envisager l'histoire littéraire et artistique du genre vampirique, qui s'établit à partir de *Dracula*, particulièrement à l'endroit des fluides corporels, et d'en examiner comparativement les effets po(i)étiques ;
- de confronter menstrues, sperme et lait, avec les gestes littéraires gothiques qui les exploitent sous l'angle du trouble, c'est-à-dire de ce qui fait écart à la norme, agite et bouleverse un système - et de se demander si de tels gestes doivent être nécessairement engagés, impudiques ou troublants ;
- de prolonger cette réflexion, devenue elle-même fluide, à la compréhension ontologique d'une certaine « fluidité » générique, qu'il conviendra également d'étudier.

Ces pôles de réflexion cartographient tant les modalités concrètes d'apparition des fluides (provocation, marginalité et violence, productions engagées, transgression, etc.) que les stratégies de représentation, propres aux médiums utilisés, employées par l'écrivain-e (questions du langage, de la forme, de la couleur, de la matière, de la tension utilisation/représentation, du déplacement symbolique, etc.). Ces champs représentent donc les conditions de possibilité et d'effectivité selon lesquelles apparaissent sperme, sang des menstrues et lait. Il s'agira dès lors de toujours les « regarder ensemble », car elles attestent que les fluides corporels du sexe sont tributaires d'un *pathos* particulièrement chargé. Dans cette perspective, les œuvres littéraires qui investissent et s'approprient les fluides de la différence sexuelle, s'adressent aux émotions et plus encore au corps, à la chair de la lectrice, par l'entremise d'affects variés (désir, envie, excitation, plaisir, dégoût, choc, etc.). Par l'analyse comparative des textes, nous tâcherons de mettre en lumière les propos, les catégories de sens mis en œuvre par cette esthétique nouvelle qu'est celle des fluides corporels sexués, sexuels et genrés — sperme, lait, et menstrues —, véritables vecteurs chargés de faire le lien entre la réalité physiologique et l'urgence de l'expression créatrice, dont la littérature vampirique se fait conductrice de signes.

Partie I

Ostensio vulneris

La considération de la nature symbolique profondément cohérente des sécrétions qui nous intéressent, tant dans le discours médical (qu'exemplifie d'ailleurs aussi, nous le verrons, l'œuvre de Stoker) que du point de vue de leurs caractéristiques strictement matérielles, « mécaniques », s'appuie sur une solide cohérence dont nous allons maintenant développer les fondements.

Les fluides sont des excréments du corps, et ont donc, en tant que tels, un statut particulier. En vertu de cette nature excrétoire, ils sont tout à la fois objets troubles, car ambigus, de dégoût et de fascination - précisément parce qu'ils *sont* nous et *extérieurs* à nous. Leur substance visqueuse ajoute encore à ce prédicat, puisqu'elle nous renvoie à l'informe, et réveille par le contact toute une répugnance anthropologique du mou par rapport au dur, du cru par rapport au cuit⁴² - quand elle ne ramène pas explicitement à l'horreur de la déjection excrémentielle⁴³. Comme Éric Falardeau l'écrit dans son mémoire *Vers une exposition de la haine : gore, pornographie et fluides corporels*⁴⁴, ces fluides réfèrent en effet conjointement à ce moment où nous n'étions *que* fluides (la conception et la gestation impliquent en effet le sperme, le lait et les menstrues), et à celui où nous ne serons *plus que* fluides (la mort et les processus de décomposition et de putréfaction retransforment à leur tour le corps en une flaque de « liquides indifférenciés⁴⁵ »). Cette référence fait écho aux réflexions de Pascal Quignard, mais aussi à la figure du vampire en tant que *mort* vivant, cadavre ambulante qui engendre une réaction des plus violentes – rappelons que la manière de disposer d'un corps et les rites funéraires associés étaient souvent déterminants pour éviter la transformation d'un

⁴² Claude Lévi-Strauss, *Le Cru et le Cuit* [1964], Paris, Plon, 1978, et Marie-Claire Frédéric, *Ni cru ni cuit*, Paris, Alma, 2014.

⁴³ Aurel Kolnai, *op.cit.*, p. 57-58 : « Il faut distinguer de ce qui précède le dégoût provoqué par les sécrétions. Nous nous éloignons un peu plus du domaine de la pourriture, et le rôle de l'odorat semble encore moins déterminant. Certes, la frontière entre les excréments et les sécrétions est fluctuante (c'est le cas de le dire) – ceux-là sont des déchets, celles-ci ont une fonction définie et sont par là indépendantes de la pourriture. [...] Ce qui est en cause ici, c'est avant tout ce qui est dégoûtant en général dans le gluant, le visqueux, dans l'insistance du poisseux. Les substances auxquelles nous pensons (mucus, etc.) expriment, quand elles s'imposent à notre perception – quelle que soit la circonstance indiquant ou suggérant une situation « hors norme » -, le thème d'un « surplus vital incongru; surplus qui de par sa nature même évoque le dépérissement, la pourriture, la vie déclinante ».

⁴⁴ Eric Falardeau, « Vers une exposition de la haine : gore, pornographie et fluides corporels », mémoire de maîtrise en études cinématographiques réalisé sous la direction de Michèle Garneau, Montréal, Université de Montréal, 2007, p.90.

⁴⁵ *Ibid.*

simple cadavre en vampire, croyances qui seront d'ailleurs mises en évidence dans le texte grâce à l'histoire pour le moins funeste du personnage de Lucy.

Produits par et produits de l'organisme, les fluides jaillissent du corps pour finalement s'en séparer, devenir un « pas moi, pas ça⁴⁶ », détachés. Ils s'épandent par des orifices prévus à cet effet (ou, dans le cas du vampire, spécifiquement créés pour ce faire), zones marginales et vulnérables du corps qui apparaissent alors comme autant de frontières vulnérables du corps devenues points de passage (dans les deux sens : entrée et sortie)⁴⁷. Les fluides, par les mouvements secrets de leurs déplacements de l'intérieur vers l'extérieur, rendent manifeste le caractère illusoire de la peau conçue comme une enveloppe linéaire fermée – au contraire, le corps est déjà ouvert, et donc potentiellement à même de déborder. Ces fluides bouleversent des codes, en passant brutalement de l'intimité intérieure du corps à la pleine scène du visible, dans un mouvement considéré comme obscène. Leur caractère insolite, provocateur et dérangeant, est ainsi triple : ce qui était caché est révélé, ce qui était intime devient public, ce qui était dedans passe dehors. Ces fluides ont imposé, par un lien de parenté présenté par Jacques Bril comme une « contrainte d'excrétion⁴⁸ » (même si cette dernière s'exprime différemment en fonction du fluide concerné), un imaginaire toujours pesant de souillure et de déchet. Pourtant, leur écoulement « fascine jusqu'à la fétichisation⁴⁹ ». « Les fluides sont doublement abjects », écrit Falardeau, « car en plus de brouiller les repères de la délimitation du soi, ils nous renvoient à deux conditions de non-être : la naissance et la mort⁵⁰ ». Or, le sexe est une réponse appropriée à cette abjection, parce qu'il lie le non-être (pulsion de mort, force de Thanatos) à l'être (pulsion de vie, force d'Éros), et cela justement par le biais des fluides corporels — sperme, sang des menstrues et lait — dans un système d'échange et de circulation en lien avec la théorie des humeurs énoncée par Hippocrate dès l'Antiquité⁵¹.

Ostensio vulneris, titre de ce premier temps de notre développement, et traduit comme le « culte des plaies » dans un contexte religieux, nous semble une expression particulièrement bien indiquée pour caractériser l'horreur quasi mystique à laquelle les personnages du roman

⁴⁶ Julia Kristeva, *op. cit.*

⁴⁷ Mary Douglas, *op. cit.*, p. 137: « Il est logique que les orifices du corps symbolisent les points les plus vulnérables. La matière issue de ces orifices est de toute évidence marginale. Crachat, sang, lait, urine excréments, larmes dépassent les limites du corps du fait même de leur sécrétion [...] L'erreur serait de considérer les confins du corps comme différents des autres marges. »

⁴⁸ Jacques Bril, *Petite fantasmagorie du corps : Osiris revisité*, Paris, Rivages, 1994.

⁴⁹ Comme peuvent en témoigner par exemple deux genres cinématographiques aux finalités différentes mais aux techniques similaires de représentation des fluides : le gore et la pornographie.

⁵⁰ Eric Falardeau, *Le Corps souillé. Gore, pornographie et fluides corporels*, Paris, Editions de L'Instant Même, 2019, p.81

⁵¹ Hippocrate, « De la Nature de l'homme » [c. 460-377 av. J.-C.], in. *Œuvres complètes*, Litttré, Paris, 1981.

de Stoker sont régulièrement confrontés par les attaques du vampire et les marques et débordements qu'elles laissent. Analyser chacun des trois fluides dans ses spécificités propres ne peut se réaliser sans une étude préalable de l'importance du sang. Or, nous affirmons d'ores et déjà que le sang dans le roman de Stoker a une valeur résolument menstruelle. Notre réflexion concerne donc la question de la sexualité, envisagée en tant que pratique sociale et comme thématique regroupant les questions allant du désir au plaisir, de la puberté à l'accouchement, en passant par le coït et la gestation.

I - Fluides corporels et angoisses circulatoires dans *Dracula*

A/ Sulfureux roman

Sulfureux vient de « soufre », évoquant les démons et l'enfer (ce qui semble approprié pour un vampire portant le nom du diable⁵²), mais aussi ce qui choque la morale sociale. Or, précisément, le contenu sexuel du roman de Stoker choqua la morale victorienne, pour des raisons qui peuvent aujourd'hui paraître un peu obscures, mais qui ne sont en réalité pas si éloignées des problèmes constamment soulevés par les œuvres choisissant d'aborder la question complexe de la sexualité.

Définir le statut de la sexualité et de ses normes est un problème à part entière. Pour comprendre les enjeux politiques que les limites de sa définition soulèvent, il est important d'analyser la sexualité comme pratique sociale, une interaction humaine impliquant directement le corps ; à la fois propre et sale, tour à tour valorisée, voire encouragée, et contrôlée, voire condamnée. Or, on observe que la sexualité reste, dans une certaine mesure encore, un interdit fondamental (codifié pour être acceptable sous certaines conditions uniquement), que des années de gestes transgressifs politiques, artistiques, et de revendications sociales et militantes, ne sont toujours pas parvenues à annihiler. Il ne serait donc pas hors de propos de considérer la sexualité comme le lieu possible de revendications politiques, et donc, comme un espace potentiel, certes paradoxal, de liberté. Mais est-ce vraiment le cas ? Luc de Heusch, dans sa préface à l'ouvrage de Mary Douglas *De la souillure*, nous semble avoir particulièrement bien conceptualisé le rapport complexe de la société à cette activité qui demeure, rappelle-t-il, « la zone *trouble* [nous soulignons] du péché

⁵² « *Dracul* » en roumain signifie en effet « diable ».

et de la souillure⁵³ ». Elle relève du domaine de l'ambiguïté par excellence, parce qu'on ne sait déterminer avec précision si elle est, fondamentalement, un acte plutôt négatif ou un évènement positif. Située, selon l'auteur, à équidistance de la nature et de la culture, elle est une « occasion permanente de désordre⁵⁴ », tout en occupant une position problématique – dans la mesure où l'être humain a cherché à se différencier des autres animaux. Elle est le moyen même par lequel l'espèce humaine se perpétue, elle ne peut donc jamais devenir une source absolue de souillure, « sous peine de détruire la culture même dont on prétend l'extirper comme la pourriture⁵⁵ ». Pourtant, d'un point de vue politique, la sexualité est un champ de bataille. Certes, il a fallu la détacher de la contrainte reproductive pour la tirer vers une théorisation des désirs et des plaisirs, mais les théories *queer* sur la sexualité montrent aussi qu'elle ne peut pas être un terrain neutre politiquement dans un contexte cis-hétéronormatif⁵⁶ et sexiste, où la domination patriarcale et les violences qui en découlent impactent considérablement les individualités. Plus encore : si la sexualité en général n'est évidemment pas anodine dans un tel contexte (car elle n'est pas miraculeusement déconnectée de l'arrière-plan politique dans lequel elle s'inscrit), elle l'est encore moins pour les minorités de genre et sexuelles, et leur propre rapport au sexe. Soigneusement encadrée, contrôlée, policée, la sexualité fascine et inquiète. Il faut tour à tour s'en préserver et s'y abandonner, si bien que les normes qui l'entourent sont loin d'être claires et regorgent d'injonctions contradictoires⁵⁷. Elle témoigne par conséquent de prescriptions malheureuses d'autant plus insurmontables que nous en avons *a priori* une pleine conscience, sans qu'elles soient pourtant formulées clairement – parce que la sexualité a, ainsi que le formulait Kolnai, une « propension à la stratification, à l'impénétrabilité », en dépit de laquelle nous cherchons tant bien que mal à réconcilier ses incohérences. Même la pornographie *mainstream*, qui pourrait pourtant sembler être le lieu de tous les fantasmes, est ainsi soumise à une codification et une classification rigoureuses de ce qu'elle représente graphiquement – et ce au-delà même de la

⁵³ Luc De Heusch, préface à l'ouvrage de Mary Douglas, *op. cit.*, p. 20.

⁵⁴ Karine Gaucher, « *Aspects du rituel et de la violence chez les actionnistes viennois* », mémoire de maîtrise en étude des arts, Montréal, Université du Québec, 2008, p. 20 : « La sexualité s'accompagne toujours de violence. Tout d'abord, dans ses manifestations immédiates: rapt, viol, défloration, sadisme, etc. Ensuite, elle cause plusieurs maladies réelles ou imaginaires et finalement, elle aboutit aux douleurs sanglantes de l'accouchement qui est toujours susceptible d'entraîner la mort de la mère, de son enfant ou même des deux. Compte tenu de toutes les conséquences néfastes déjà attribuées à la sexualité, il faut se rappeler qu'elle provoque également des conflits, des querelles, des rancunes, des jalousies. Bref, la sexualité est une occasion permanente de désordre ».

⁵⁵ Luc De Heusch, *op. cit.*

⁵⁶ Norme sociale dominante qui présuppose une correspondance de principe entre le sexe comme donnée biologique, l'identité de genre, les rôles de genre, et les pratiques.

⁵⁷ Foucault soulignait déjà que la sexualité doit se dire, se parler (se confesser) à partir de son émergence comme discours et comme déterminant de l'identité : *Histoire de la sexualité*, Paris, Gallimard, « tel », 1976.

domination genrée pornocratique. Enfin, le fait même d'isoler la sexualité, avec une pudeur parfois excessive sinon hypocrite, d'en faire une affaire privée, intime, un peu honteuse et secrète, alors que notre époque fait apparemment preuve d'une décontraction sans précédent à ce sujet, démontre de manière éloquente le besoin qu'a la société d'encadrer la sexualité en général⁵⁸. Tous ces aspects divergents font osciller la sexualité de la négativité absolue à la négativité relative, ponctuelle, de la démocratisation enthousiaste à la répression morale, et la maintiennent dans la zone grise du trouble. Il en va donc de même pour ses produits directs que sont les fluides, qui subissent une répression plus violente encore : les fluides corporels manifestant directement la réalité de la sexualité, ses excréments concrets, se retrouvent chargés d'interdits supplémentaires, et leur obscénité est donc bien caractérisée, car elle provient du dérangement entre sphère privée, intime, et sphère publique. Le versant négatif des fluides a par exemple été surreprésenté à la fin du XX^e siècle à la suite de l'épidémie du sida, qui a achevé de faire basculer la sexualité du côté de la peur ou du péril, là aussi avec ces connotations genrées, et de faire du contact avec ses produits une transgression suprême et un danger. Cet événement a bouleversé durablement nos rapports avec les fluides du sexe, qui sont ainsi devenus des matières d'autant plus « à risque » que leur contact direct doit être préférablement prohibé⁵⁹. De même, penser l'homosexualité, l'asexualité ou la bisexualité, dans un tel cadre, ne peut se faire à l'égard des fluides que par des gestes résolument contestataires face à cette idéologie dominante : c'est que dévier de la norme est toujours rétribué par une sanction sociale aussi sévère qu'immédiate.

Parler de la sexualité ne peut cependant se faire sans considérer les rapports existants entre les notions fluides de sexe et de genre, mais aussi de la performativité et de la cohérence en vases communicants des courants littéraires ayant précisément fait de ces thématiques le centre de leurs préoccupations. C'est que des fluides aussi fortement caractérisés que le sperme ou le sang des menstrues posent nécessairement la question de l'identité sexuelle (du sexe en tant que donnée « biologique »), à laquelle répondra d'ailleurs, ou non, une identité genrée (du genre comme construction sociale), également à questionner. Il est à noter que la séparation entre les deux n'est pas toujours pertinente : reléguer unilatéralement le sexe au

⁵⁸ On opère alors un déplacement en en faisant une activité hautement soumise à conditions : interdiction certains jours, prohibition de certaines formes, décrets d'incompatibilité diverses (avec la chasse, l'exercice religieux, la guerre, le travail, la forge, la cuisine, etc.), sont autant de manière de (re)prendre le contrôle sur ses manifestations, de la circonscrire de façon à ne jamais se laisser déborder par elle. Les impératifs de virginité, le sexe condamné avant le mariage, le nombre encadré de relations sexuelles ou de partenaires, en sont d'autres.

⁵⁹ Ce n'est pas la première fois cependant, puisque qu'on retrouve le même phénomène dans toute la seconde moitié du XIX^e siècle avec la syphilis. Toutefois, quoiqu'il nous faille veiller à ne pas singulariser le phénomène, il garde bien sûr des caractéristiques spécifiques. Nous y reviendrons.

« biologique » et le genre au « sociologique » est une simplification extrême de la réalité, quoique ce réflexe tende à s'expliquer par la volonté de s'affranchir de l'intrication profonde existant entre les deux. C'est pourquoi on préfère ainsi majoritairement convoquer des notions comme celle de *fluidité* ou de *trouble*, significatives ici pour verbaliser ces nuances. Les fluides du sexe sont ainsi particulièrement problématiques du point de vue de l'identité, nous l'avons dit, dans une société où la différence sexuelle est si prégnante - au point que la polarité des sexes est fondatrice de valeurs, porteuse non seulement de préconceptions et d'*a priori* sur le masculin comme sur le féminin, mais génératrice également d'une dualité intrinsèque, qui induit un rapport inégal et hiérarchisé entre les sexes⁶⁰. Les identités de genre, pensées globalement en termes de polarité stricte masculin/féminin, ne sont que trop rarement abordées sous forme de spectre regroupant ce qui va de l'un à l'autre, et ce qui se trouve en dehors de cette binarité de principe.

En l'occurrence, nous pensons que les menstrues constituent une entrée dans la réflexion dans le roman de Stoker, et que c'est par là qu'il faut débiter. Le sang des menstrues pose historiquement un double problème esthétique, une double contrainte que les artistes et écrivain·e·s doivent se réapproprier : en plus de répondre aux exigences propres aux médiums artistiques, ils ont à composer avec le rejet qu'inspirent les formes et le contenu sémantique et symbolique des déjections corporelles, auquel s'ajoute encore l'héritage esthétique négatif autour des règles – où se greffent autant de conceptions psychanalytiques et de considérations morales, de mythologies et de croyances. Cela est notamment perceptible en raison du fait que la visibilité des règles déchire le voile, fait d'intime et de tabou, qui les entoure, pour mieux les livrer aux yeux des lecteurices, comme une incarnation, voire une réincarnation – sans compter les questions adjacentes de genre et de sexe, particulièrement sensibles. L'artiste et l'écrivain·e doivent ainsi faire des choix critiques face à la matérialité de leur médium respectif – choix qui ne peuvent jamais être neutres. Le traitement artistique et littéraire des fluides sexuels est, par conséquent, un exercice esthétique des plus exigeants, surtout au sein d'une société qui valorise encore, de manière de plus en plus inquiète, la différence sexuelle comme constitutive d'une identité, et modélise en fonction d'elle tout son système de pensée. Manipuler de telles substances, c'est ainsi prendre de vrais risques, parmi lesquels se trouve en premier lieu celui de perturber l'équilibre d'une norme, fondée depuis des années sur la polarité, rivalité, dualité, binarité, du masculin et du féminin. Or c'est précisément par le biais particulier du corps, plus spécialement de son ouverture, que ces artistes entendent agir, ce qui

⁶⁰ Françoise Héritier, *Masculin/Féminin II* [1996], Paris, Odile Jacob, 2002, qui parle d'une « valence différentielle des sexes » favorable au masculin et préjudiciable au féminin, p. 17.

rend la notion de « cruauté », *cruor*, sang, déterminante pour ce premier temps de notre développement.

Il y a en effet une évidence, lorsqu'on aborde le thème du vampire, à parler de la question du sang. À cet égard, selon Marie Mulvey-Roberts, le vampire fait partie intégrante de toute une mythologie menstruelle. En effet, dans *Dracula*, les angoisses sont à la fois de nature circulatoire (c'est-à-dire liées aux fluides corporels), et profondément sexuelles. Cette *mécanique des fluides* est mise en perspective par l'écriture, notamment du point de vue de ses incidences sur la vie sociale et les représentations symboliques des femmes. Pour répondre au trouble engendré par l'apparition des différents fluides sexuels, la gestion dans le texte des diverses circulations revient à pérenniser le modèle socio-économique bourgeois (capitaliste et libéral) de la société victorienne — dont le roman, à travers le choix de ses personnages, se fait l'écho. Il est alors juste de dire que le discours patriarcal, notamment médical, en vigueur s'enracine aussi dans un contexte socio-politique et économique singulier.

Commençons par réaffirmer un état de fait : le gothique, horrifique et macabre, sert une fonction littéraire bien définie - celle d'exorciser les peurs fantasmées de débordement moral, et, dans le cas de *Dracula* en particulier, de la contagion par impureté d'une certaine classe sociale dominante. Ce que *Dracula* met en scène, ce sont donc les peurs et les valeurs d'une société à la veille de son effondrement — mis en évidence, en particulier, par la barbarie ridicule de la pseudo-science positiviste établissant des discours autour des phénomènes circulatoires, plus particulièrement sexuels, dans un souci d'hygiène sociale et morale dont il nous faut éclaircir les raisons en proposant une analyse anthropologique des origines de ce dégoût. Ainsi, l'exemple plus spécifique du phénomène menstruel, et son lien à l'hystérie, qui serait à l'origine d'une sexualité féminine diabolique et vorace, se fait le vecteur critique privilégié des discours victoriens abondant sur la question de ce qu'est, ou devrait être, la sexualité : la vision de la sexualité et de l'hypersensibilité féminines qu'il véhicule offre ici une critique de la prétendue nécessité qu'il y aurait pour les praticiens masculins d'agir pour maîtriser le corps et le comportement des femmes — jeu de pouvoir et de domination⁶¹. Tout ceci fait donc du roman du vampire sanguinaire, éminemment licencieux et « horrifique » par les grands bouleversements qu'il met en scène — sociaux, médicaux, genrés —, une formidable étude de cas des discours victoriens entourant la sexualité, dont les fluides corporels révèlent le trouble. Le contrôle et la répression s'y traduisent par la lutte contre le monstre vampirique, incarnation de la menace venue des

⁶¹ Michel Foucault, « Droit de mort et pouvoir de vie », *Histoire de la sexualité I, op. cit.*, p. 175-211.

marges. Ainsi, le roman de Stoker, refusant la circulation sage, exacerbe au contraire le débordement tant des angoisses liées à ces préoccupations... que des fluides qui en résultent - et d'abord, les règles.

B/ Invisibilisation des menstrues

Comment penser un objet absent ? L'objet « règles », la menstruation (son cycle, son rythme, ses flux, comme ses perturbations et conséquences), semble en effet un objet exclu, que l'attention esthétique a refoulé et dévalorisé, confisquant les discours à son sujet. Pourtant, la signification symbolique des règles, fluide corporel et fluide génital, forme un contenu particulièrement dense, et d'ailleurs très exploité aujourd'hui dans les pratiques plastiques et textuelles contemporaines. C'est cette signification que nous nous proposons d'interroger, à travers l'analyse des personnages féminins principaux du roman de Stoker – Mina Harker et Lucy Westenra. Étudier, par leur exemple, l'importance et le poids des constructions et représentations liées aux règles en tant qu'« héritage menstruel », nous permettra d'articuler la généalogie culturelle, plastique et textuelle du phénomène des fluides, et les gestes contemporains qui les exploitent.

Alors que Bram Stoker se consacre à l'écriture de *Dracula*, l'artiste Edvard Munch (distingué pour son œuvre *Le Cri*) réalise, entre 1892 et 1895, soit deux ans avant la publication du roman de Stoker, un tableau appelé *La Puberté* pour lequel il produit deux versions différentes, toutes deux conservées à la *Nasjonalgalleriet* d'Oslo. Munch, il vaut de souligner, est par ailleurs également connu pour avoir réalisé une abondante production de peintures mettant en scène des vampires femelles aux cheveux roux, ce qui ne manque pas de signification – nous y reviendrons. Dans *La Puberté*, une très jeune fille dans l'intimité de ce qui semble une chambre à coucher est assise, nue, sur son lit, ses bras croisés sur le ventre masquant son sexe aux regards. Le décor anonyme pourrait tout aussi bien suggérer une chambre d'hôtel, et ce détail, associé au titre de l'œuvre, évoque immédiatement pour nous la *Lolita* de Nabokov qui, juste après sa première expérience sexuelle avec Humbert Humbert dans une chambre d'hôtel sordide, expérimente pour la première fois la douleur diffuse de crampes menstruelles – étrange correspondance du sang de la défloration et du sang des règles. Pour une jeune fille, les premières règles constituent bien souvent culturellement ce que l'on considère comme le début de la puberté. Comme le suggèrent à la fois le titre de

l'œuvre et la posture de cette « nymphette », le sujet même du tableau porte sur les menstrues, même si elles ne sont ici que suggérées en filigrane par les teintes colorimétriques et la présence d'une personne de sexe féminin, nue dans le rouge. Pourtant, cette interprétation est singulièrement absente des expositions consacrées à l'artiste, du discours des expert·e·s, et des catalogues : s'agit-il d'une négation, ou d'un silence ? Le « voile » qui subsiste dans les yeux de ces spectateurices alors même que le tableau invite à un « dévoilement » pose question. Une recherche rapide permet de dégager certaines des lectures les plus récurrentes au sujet du tableau de Munch : la jeune fille attend l'amour, elle est sur le point d'expérimenter sa « première fois », d'ailleurs l'ombre derrière elle est bien entendu phallique, peut-être même s'agit-il d'un viol, ou bien d'inceste. Mais il n'y a rien sur la jeune fille qui viendrait d'avoir ses premières règles. De ce sujet précis, on ne parle pas. Le tableau est pourtant semé d'indices : le titre, tout d'abord, puis ces taches rouges qui forment une flaque au sol, le malaise même trahi par la position de la jeune fille, ou sa solitude face à son propre corps.

On pourrait s'étonner de l'extraordinaire logique qui veut que les règles soient refoulées de manière stupéfiante au sein même d'un cadre qui semble devoir les représenter, invisibles dans les discours là même où on semblerait pouvoir les trouver. Pourtant, comme nous allons le voir, le simple fait qu'un tableau intitulé *La Puberté* représentant une jeune fille solitaire, nue dans sa chambre rouge, n'évoque pas spontanément, pour la plupart des critiques et analystes, la menstruation, est tout à fait symptomatique du rapport même que nous continuons d'entretenir avec ce fluide, lui-même révélateur d'une hiérarchie de traitement des genres. Comment expliquer l'absence déconcertante du phénomène dans les représentations, sa négation et le silence critique qui l'entoure, alors même qu'il concerne la moitié de la population ?



Illustration 1

Edvard Munch, *La Puberté*, version 1 et 2, huile sur toile, 151,5 cmx110 cm, Musée national de l'art, de l'architecture et du design, Oslo, 1895

Femme et liquidité, féminité et fluidité : ces complexes de culture constituent une image topique prégnante et récurrente, d'une très grande cohérence et d'une très grande stabilité depuis la Renaissance au moins (les multiples variations et déclinaisons témoignent de sa plasticité), qui dit quelque chose de la construction occidentale de la féminité. En effet, dans la physiologie médicale, la femme est définie comme humide et froide, et est donc associée à l'eau et aux fluides. Cette association originelle a été très largement imposée, mais il importe de préciser qu'il s'agit là d'une représentation, et qu'elle est, en tant que telle, éminemment codée. L'histoire de l'art et de la littérature abonde en pleureuses et en baigneuses. D'un côté de l'intimité du corps féminin, on observe son relâchement bouleversé, pathétique, dans le débordement des larmes : de la Vierge à Marie-Madeleine, figures saintes ou repenties, madones et idoles de la souffrance, chagrin des amoureuses, martyres et endeuillées. D'un autre côté, c'est l'abandon à la toilette que l'on dépeint : Ophélie de salles de bain, filles des harems, muses aux brocs dévêtues, nymphes dans le creux d'une baignoire – la baigneuse ultime étant la noyée. Ces thématiques ont bien souvent servi de prétexte à un traitement érotique de telles « humeurs » du corps : elles nous invitent notamment à une exploration de l'histoire du désir masculin. À partir de ces scènes quotidiennes, somme toute

banales, artistes et écrivain·e·s s'émouvaient, puis prolongeaient cette antique association femme-eau, élaborée à partir de Galien – à la femme échoyait ainsi l'instabilité liquide et ses profondeurs troubles⁶². Pourtant, il est un fluide typiquement féminin, dissimulé au cœur même de l'intimité de ce corps-matière (support de projections et réservoir à fantasmes), qui, lui, a été soigneusement contourné, évité, et n'a donc pas connu de substantivation, puisqu'il n'avait jamais donné naissance à un *topos* proprement dit : le sang menstruel. En effet, on compte peu de « saigneuses », si ce n'est aucune, ni dans l'histoire littéraire, ni dans l'histoire artistique.

Jusqu'au XIX^e siècle⁶³, et même alors, le motif est rare : les règles sont considérées comme un objet impropre à la représentation, obscène, preuve d'une nature corrompue, et sont devenues par voie de conséquence un objet-absent, toujours caché, jamais montré – parfois seulement, suggéré. Quant à leur représentation explicite au XX^e siècle, sans cesse menacée, elle ne fait que confirmer qu'il s'agit là, toujours, d'un objet-limite. Pourquoi une telle « panique génitale⁶⁴ » à l'égard du sang des femmes ?

Les règles font partie de ces objets du corps que l'attention esthétique, sous ses formes aussi bien plastiques que textuelles, a refoulé et dévalorisé, pour ne pas dire méprisé, au nom de la suprématie d'une esthétique du Goût, et même du « bon goût » (le Beau, le Bien, le Bon). Elles sont, culturellement comme artistiquement, un tabou, et expriment un problème de représentation à part entière, historiquement traitées *en catimini*. Or, cette locution adverbiale viendrait précisément, et avec un à propos qui ne manquera pas de nous frapper, du grec *katamênia*, « menstrues » ou « menstruation »⁶⁵. Avoir ses règles est un état à cacher, embarrassant, qu'il convient par conséquent socialement de dissimuler puisqu'il renvoie à une

⁶² Dire « eau » est un peu rapide : les implications ne sont pas les mêmes selon le type d'eau dont nous parlons. Une eau claire et fraîche est bue, elle évoque l'eau des torrents et ses nymphes, l'eau du baptême, la fontaine de jouvence. Une eau boueuse parle d'impureté, évoque la vase, l'eau trouble, et donc une absence de transparence qui peut aller, dans ses développements conceptuels, jusqu'au mensonge ou la trahison. L'eau douce est encore différente de l'eau salée : elle provient des rivières, des étangs, des lacs, de la pluie, elle parle de calme et sérénité ; l'eau de mer est plus violente, elle est liée aux vagues, aux tempêtes, au danger, aux larmes. Quant aux eaux des orages et de la grêle, elles sont plutôt liées aux sorcières dont on présupposait le don d'influencer les précipitations.

Voir Klaus Theweleit, *Fantasmalogies*, trad. Christophe Lucchese, Paris, Arche Éditeur, 2016.

⁶³ Point de bascule dans l'histoire de la construction de l'identité féminine.

Voir Bram Dijkstra, *Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris, Seuil, 1992 ; et Louise Ebel, *Excessives ! Destins de femmes incroyables au XIX^e siècle*, Paris, Favre, 2019.

⁶⁴ « Panique génitale » est une expression que nous empruntons à l'œuvre de Valie Export, *Genital Panic*. Il s'agit d'une performance réalisée pour la première fois en 1969 à Munich, dans laquelle l'artiste, vêtue d'une combinaison fendue au niveau du bas-ventre pour révéler son sexe, arme au poing, s'introduit dans un cinéma pornographique et propose de mettre à disposition du public de vrais organes génitaux : les siens.

⁶⁵ Ce mot lui-même est possiblement dérivé du verbe « catir » pour « cacher » (auquel on devrait notamment le passage du « a » au « i », mais cette explication se heurte à des difficultés chronologiques).

réalité perçue, sinon comme sale et honteuse, du moins comme une réalité avec laquelle il faut composer dans le secret de rituels intimes – et, en effet, de « sécrétion » à « secret », il n’y a qu’un pas. De nos jours sont usitées les expressions « avoir ses bidules, ses trucs, ses machins, ses ragnagnas », « être indisposée », « avoir les Anglais qui débarquent » ou « ses coquelicots » ; et autres périphrases, souvent infantilissantes ou peu flatteuses, témoignant d’une incommodité que l’on traite à contrecœur, furtivement⁶⁶. Il ne s’agit donc pas du tout du même type de périphrases employées pour les organes génitaux ou les activités sexuelles, quoique, dans tous les cas, le détour, l’évitement, soient une constante de la langue, comme pour se protéger. Mais de quoi ? La langue ne va jamais de soi, elle est toujours révélatrice d’un certain rapport que l’on a au monde.

Ce n’est donc pas parce que les règles sont un objet trop banal, trop « normal » ou sans importance, comme pouvait le supposer par exemple Marie de Gandt⁶⁷, qu’elles ont été éjectées si longtemps des préoccupations esthétiques - au point que même les écrits féministes des années 1970 ont résisté à leur conceptualisation, et que de nos jours si peu d’écrits théoriques justifient leur emploi ou leur mention dans l’art et la littérature. Bien au contraire, il nous semble que leur absence est le produit d’un choix. Elle est systémique, systématique, le fait d’une dynamique effectuée parce que les règles sont un objet problématique, trop fortement chargé affectivement. « Elles ne constituent pas un état de femme naturel, valorisé (à la différence de la femme enceinte, ou allaitant), aussi le phénomène n’a-t-il pas été interrogé dans ses implications au regard de l’expérience corporelle et existentielle des femmes⁶⁸ », remarque Marie de Gandt. Parce que les règles ne sont pas « convenables », elles tombent alors dans la zone floue de l’irreprésentable. Et si la visibilité (relative) des règles aujourd’hui contraste avec le tabou qui les a tenues cachées pendant des siècles, même avec les formes elliptiques qui les présentaient il y a à peine deux cents ans, comme le *Dracula* de Stoker, elle reste, toujours, en attente d’une légitimation. Comme l’affirme Gandt,

⁶⁶ Jocelyne Bonnet, « Le sang cataménial et la magie des premières transformations de la jeune fille », in. *La Terre des Femmes et ses Magies*, Paris, Robert Laffont, « Les Hommes et l’Histoire », 1988, p.15 : « Elles suggèrent alors un sang en relation avec une bataille ou une blessure. En Alsace, au début du siècle, on disait que « la femme a son tailleur » ou « ses culottes françaises », comme l’on disait ailleurs « avoir les Anglais », « repousser les Boers », ou « avoir les garibaldiens », par référence aux culottes de couleur rouge que ces hommes portaient. Les expressions les plus courantes sous-entendent qu’il s’agit d’un temps où la femme doit ressentir un profond malaise. Elles veulent exprimer qu’il s’agit d’une chose sans importance, mais un peu méprisante, qu’il vaut mieux cacher. »

⁶⁷ Marie de Gandt, *op. cit.*

⁶⁸ *Ibid.*, p.1.

« l'objet "règles" nous invite donc à une cartographie des discours répressifs à leur égard, à un approfondissement de leurs réticences, et de leurs résistances⁶⁹ ».

C'est donc moins d'invisibilité des règles dont nous parlerons ici, que d'invisibilisation, laquelle présente d'ailleurs une autre caractéristique essentielle. Elle répond, de manière générale, à l'invisibilité ou invisibilisation historique des femmes, dans un monde où le point de référence est toujours, fondamentalement, masculin. En effet, Thomas Laqueur s'interroge à juste titre : « pourquoi considère-t-on sans cesse, partout, que le mâle est l'étalon du genre humain ?⁷⁰ ». Il pointe ainsi un constat important : la femme ne peut être conçue, dans cette dynamique, que comme une perpétuelle altérité, à partir de laquelle se cristalliseront des mythes et croyances dont la logique interne ne fait que la déshumaniser, voire l'animaliser. C'est sur ces prédicats que repose toute l'histoire de la misogynie⁷¹. De « moindre mâle », la femme est renvoyée à un statut moins qu'humain⁷². Diderot, par exemple, parlait de la femme comme « le premier monstre de l'homme⁷³ ». De même, parler seulement de « la Femme » comme une entité incompressible, un groupe homogène, et prétendre énoncer des vérités, fabriquer des discours à propos de cette figure abstraite, nie les différences et l'individualité propre à chaque femme (déterminées par des paramètres contextuels, culturels, sociaux, générationnels, etc.)⁷⁴. Réduire les femmes au foyer, à l'espace domestique, à la nature, au mystique et mystérieux, les assimiler aux animaux ou aux enfants, les résumer au seul rôle maternel, c'est ainsi les rendre structurellement, stratégiquement, inférieures aux hommes (envisagés pour leur part dans toutes leurs identités possibles), et donc incompétentes à participer pleinement à la vie de la société civile⁷⁵.

⁶⁹ *Ibid.*, p.4.

⁷⁰ Thomas Laqueur, *op. cit.*, p. 23.

⁷¹ Adeline Gargam et Bernard Lancon, *Histoire de la misogynie de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Arkhê, 2013.

⁷² Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe* [1949], Paris, Gallimard Folio Essais, 2012, p. 195 : « L'homme représente aujourd'hui le positif et le neutre, c'est-à-dire le mâle et l'être humain, tandis que la femme est seulement le négatif, la femelle. Chaque fois qu'elle se conduit en être humain, on déclare donc qu'elle s'identifie au mâle » ; et, p. 197 : « Tout naturellement la future femme s'indigne des limitations que lui imposent son sexe. C'est mal se poser la question de se demander pourquoi elle les refuse : le problème est plutôt de se demander pourquoi elle les accepte ».

⁷³ Denis Diderot, « Le Rêve de d'Alembert » [1769], in *Œuvres complètes*, vol. 17 Paris, Hermann, Jean Varloot, 1980, p. 152.

⁷⁴ De nombreuses bloggeuses et sites féministes parodient d'ailleurs ces discours, en orthographiant « lafâme » ou « la Fâme ».

⁷⁵ En effet, à cet égard le constat d'un déséquilibre est toujours alarmant. Combien de dirigeants masculins, pour combien de têtes de gouvernement féminines ? Mais aussi combien de règles grammaticales énonçant l'emport du masculin sur le féminin, ou du masculin comme neutre, appelé « masculin universel » ? Combien d'artistes, de scientifiques, de philosophes et prix Nobel masculins dans nos manuels scolaires, face à combien de pendants féminins ? Combien de femmes appelées « hystériques », combien d'enfermées parce que dérogeant à l'ordre social où le masculin domine, et le féminin s'incline ? Combien de négations de réalités typiquement féminines,

Thomas Laqueur, dans son *Essai sur le corps et le genre en Occident*, écrit encore : « L'effondrement des ordres anciens où chacun avait sa place désignée, des anciennes frontières entre public et privé, se traduit par la création d'une nouvelle sphère publique exclusivement masculine, d'où leur essence même excluait les femmes⁷⁶. » On voit comment les femmes, exclues de la sphère publique, enfermées dans le monde domestique, n'ont ainsi pu s'exprimer que sur un mode historiquement plutôt tourné vers l'intime - parler d'« intérieur féminin » n'est pas anodin, pas plus que ne l'est l'omniprésence des femmes dans les arts visuels autour de ces thématiques de l'intime⁷⁷. L'intime apparaît, par conséquent, comme un territoire « essentiellement » féminin.

Les différences sexuelles selon Laqueur figurent donc sur un continuum se distribuant entre un pôle « mâle » (masculin) et un pôle « moindre mâle » (féminin). Dans un tel contexte, les fluides essentiels de la différence sexuelle (sperme et menstrues) ont été étudiés d'abord et surtout pour penser et étayer cette différence - jusqu'à ce que, le modèle masculin dominant, les spécificités biologiques féminines telles que les menstrues ou les sécrétions vaginales aient fini par disparaître des études parce qu'elles étaient considérées comme quantité négligeable⁷⁸. Notons toutefois que « la chair, comme l'opprimée, ne support[e] pas longtemps d'être réduite au silence⁷⁹ ».

C/ Le problème du sang : rouge différence

Le poids symbolique attribué à la couleur rouge, abordé selon un socle anthropologique occidental commun, est d'une aide précieuse dans notre analyse de son importance symbolique dans le roman de Stoker. Peut-on en effet supposer une corrélation entre le fluide rouge, sa provenance, sa couleur, et les connotations négatives qui lui sont associées ?

à l'instar du terme « fraternité » qui ne possède pas d'équivalent féminin, et passe donc pour un terme neutre, quand son histoire repose en fait sur la négation de certains rapports féminins ?

Voir également à ce sujet Allen Jeffner, *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*, Indiana Press University, Bloomington, 1989, p.39-42.

⁷⁶ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, *op. cit.*

⁷⁷ « Histoire de l'intime 4/4 », podcast de France Culture du 5 mars 2015, consultable ici :

<http://www.franceculture.fr/emission-la-fabrique-de-l-histoire-histoire-de-l-intime-44-2015-03-05>

(lien vérifié le 16/12/18)

⁷⁸ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, *op. cit.*

⁷⁹ *Ibid.*, p.25.

L'analyse de tels paradigmes demande un recul critique : parler du sang menstruel et étudier le rôle de son appréhension dans l'élaboration d'une identité féminine, ou d'un « perçu » féminin historique, socioculturel, est d'autant plus complexe aujourd'hui que, nous le verrons, nombre de réflexions féministes souvent l'évacuent de peur de l'accusation d'« essentialisme ». Retrancher une nouvelle fois le motif, l'oublier dans les discours pour revendiquer à dessein un corps « culturel », construit (et donc à déconstruire), transformable a ainsi pu apparaître comme une nécessité. Mais c'est aussi reproduire une logique d'exclusion – or, pour comprendre les gestes artistiques et littéraires contemporains autour de ce fluide, à la fois simple fluide corporel et fluide génital, doublement problématique, il faut au contraire provoquer la confrontation avec les problèmes soulevés par la question menstruelle et analyser ce qui semble encore faire résistance. Ainsi, c'est en premier lieu avec toute cette mythologie passée qu'il nous faut renouer.

« Tout ce qui est dégoûtant a quelque chose de frappant et d'énigmatique à la fois, analogue à une baie *rouge* et vénéneuse [...] », écrit Kolnai dans *Le Dégoût*⁸⁰. Nous soulignons : le choix du rouge pour caractériser l'ambiguïté de ce qui attire et repousse tout à la fois, semble faire de la symbolique même du rouge un trouble qui circule entre séduction et interdiction, tentation et répulsion. Or, un tel choix n'a rien d'anodin, et est donc lesté d'un contenu sémantique qu'il convient d'étudier.

Michel Pastoureau, dans son *Petit livre des couleurs*⁸¹, pose précisément la question de la construction culturelle d'une couleur, et de son analyse : comment aborder la symbolique d'une couleur, et, surtout, une telle symbolique existe-t-elle réellement indépendamment du support qui l'accueille ? Une couleur, explique-t-il, est une onde de lumière, traduite différemment par notre cerveau en fonction de sa longueur (appelée également fréquence) : la couleur rouge est la première couleur du prisme lumineux, d'une longueur d'onde comprise entre 625 et 740 nm. Elle est issue de la lumière blanche qui, en passant à travers un filtre additif, va renvoyer toutes les ondes sauf les rouges, lesquelles traversent le filtre et continuent leur chemin jusqu'à notre rétine⁸². Une couleur n'a donc en soi pas de matérialité propre, et est par conséquent toujours associée à quelque chose, un objet caractéristique

⁸⁰ Aurel Kolnai, *op. cit.* p. 47-48.

⁸¹ Michel Pastoureau, *Le Petit Livre des couleurs*, Points, Points Histoire, Paris, 2014.

⁸² Le soleil qui se lève est l'une des applications naturelles de ce phénomène : le rouge est en effet la première couleur qui nous parvient, jusqu'à ce que peu à peu, les autres ondes (et donc les autres couleurs) apparaissent. Le même phénomène se produit, mais à l'inverse, lorsque le soleil se couche, et la couleur rouge sera la dernière que nous percevons.

permettant de l'identifier – une fleur (« rose »), un fruit (« orange »), etc. Or, selon l'auteur, le rouge a ceci de particulier qu'il est très peu présent au naturel, aussi en dehors du sang il existe peu de référents visuels pour cette couleur. Mais, si le sang « maintient et reproduit la vie », en perdre n'est jamais anodin : face à une telle perte, c'est au contraire une angoisse primitive qui se manifeste - ce qui place d'emblée la couleur rouge sous des auspices négatifs pour peu qu'elle se répande. Pastoureau nous invite ainsi à considérer la symbolique d'une couleur comme naissant de deux épiphénomènes : la symbiose des éléments « support + lumière ». La provenance et le traitement même des pigments permettant d'utiliser une couleur, participent aussi à la construction de sa signification. Par conséquent, l'interprétation d'une couleur doit toujours être replacée dans un contexte historique et géographique pour prendre pleinement tout son sens.

En français, *rouge* est issu du latin *rubeus* (dérivé de *rubere*), qui signifie « rouge, roux ». Dans les langues romanes, le terme *rubeus* a ainsi perduré pour désigner plutôt des nuances du rouge. Il faut cependant ajouter à cette origine étymologique une seconde remarque : certains mots, tels que *coloratus* en latin, signifient à la fois « rouge » et « coloré », ou plus simplement « couleur ». En espagnol par exemple, l'expression « poner colorado a alguien », signifie littéralement « mettre des couleurs sur le visage de quelqu'un », ou faire rougir. Il est donc des contextes où l'idée de la couleur qui se retire ou au contraire se répand sur le visage, renvoie à la fois directement à la couleur rouge, mais aussi au sang – et le caractère maladivement pâle des victimes de Dracula nous permettra d'en apporter la preuve. En russe, « krasnoï » veut dire « rouge », mais aussi « beau », comme lié à la vie. Dans le Trésor de la langue française, on trouve à l'entrée « Rouge » : « qui est d'une couleur semblable à celle du sang humain », confirmant le sang comme référent visuel de ce que la couleur rouge doit être. La signification du rouge semble donc se centrer sur l'idée que le rouge est *la* couleur, qui est la beauté, qui est la vie, qui est le sang. Néanmoins, le sang qui s'exteriorise est déjà une forme de mort, et toute la symbolique du rouge rebascule alors – ce qui est bien à propos dans un roman comme *Dracula*.

Si, dans de nombreuses langues, le mot *couleur* et le mot *rouge* sont les mêmes ou possèdent la même racine, explique encore Pastoureau, c'est que les diverses nuances du rouge, selon que ses pigments soient d'origine végétale (safran, garance...), minérale (oxyde de fer, mercure...) ou animale (cochenille, mollusque...), en font la couleur possédant actuellement la plus vaste palette connue. Notons que les origines animales du rouge viennent du sang que nous extrayons. Et, tout comme le sang qui coagule et se brunit, le rouge a en partage son manque de stabilité face à l'éclairage direct : il s'affadit, puis pâlit au contact de

la lumière – frappant, une fois de plus, lorsqu'on garde à l'esprit la photosensibilité des vampires eux-mêmes.

Isabelle Monférier a écrit pour le Musée Goya un petit pamphlet sur la couleur des plus révélateurs⁸³. Elle y explique que la couleur et la lumière furent décrites dès l'Antiquité par Aristote⁸⁴. La théorie de constitution des couleurs qui en résulte fut maintenue jusqu'au XVII^e siècle. On classait alors les couleurs uniquement par leur luminosité, entre le noir et le blanc. Les teintes étaient largement secondaires et leur rôle peu exploité. Or, constat intéressant, même selon cette classification à vocation objective et scientifique, le rouge est ambigu, à mi-chemin entre la *lux clara* et la *lux obscura*. Couleur médiane, elle devient donc couleur-pivot, couleur de l'équilibre entre ombre et lumière, et peu à peu donc *la* couleur par excellence. Monférier explique que le rouge renvoie à deux éléments qui resteront omniprésents dans toute son histoire : le feu et le sang – ce qui, une fois de plus, nous renvoie directement au roman de Stoker.

Le rouge est la couleur par excellence. Dans plusieurs langues, d'ailleurs, on utilise le même mot pour dire « rouge » et « coloré ». Cette couleur primaire et fondamentale apparaît dès le paléolithique, à partir des pigments naturels d'ocre rouge ; dans les peintures rupestres, entre le blanc et le noir, le rouge marque la vie. Pour les alchimistes « l'œuvre au rouge » est le stade final du travail de l'œuvre, après l'œuvre au noir, liée au plomb et au travail sur la matière et l'œuvre au blanc, pour la purification. La couleur rouge est le résultat du noir et du blanc, diamétralement opposés. Mais comme toutes les couleurs, le rouge est toujours ambivalent. C'est la couleur de la vie, car c'est celle du sang : mais le verser entraîne la mort. C'est la couleur de l'érotisme et de l'amour : mais son excès conduit à la passion et à tous les débordements du péché, de la luxure et de la prostitution. C'est la couleur de l'amour divin, mais c'est aussi le rouge du Diable et du supplice des flammes de l'Enfer... En Occident, depuis l'Antiquité, le rouge est la couleur du pouvoir temporel et spirituel (la pourpre impériale, puis papale et cardinalice) : mais son excès entraîne le danger, conduit aux révolutions. Rouge du sang versé par le peuple révolté et massacré sous le drapeau, rouge toujours, lequel par extension devient celui des « Rouges » communistes, soviétiques, puis chinois. C'est aussi la couleur de l'aristocratie, du luxe, de la joaillerie prestigieuse (rubis, escarboucles, grenats), de la fête, de l'apparat, de la mise en scène, du théâtre, de l'Opéra⁸⁵...

Au XIX^e siècle, à l'époque du roman de Stoker, le rouge devient pourtant, dans un nouveau bouleversement des codes, l'apanage des prostituées — les maisons closes étaient ainsi marquées d'une lanterne rouge qui perdura jusqu'à leur abolition, et la couleur de cheveux rousse, un apanage distinct de la « femme fatale » vénéneuse. Mireille Dottin-Orsini écrit :

⁸³ Isabelle Monférier, *La Couleur*, dossier d'accompagnement pédagogique, Paris, Musée Goya, 2010.

⁸⁴ Aristote, *De l'âme* [c. 384-322 av. J.-C.], trad. Richard Bodéus, Paris, Flammarion, GF Corpus, 1999.

⁸⁵ Pascale Lismonde, *Le Goût du rouge*, Paris, Mercure de France, 2013 (également présentation éditeur).

Marquée par le destin, dit le dictionnaire, mais dans un double sens : soit soumise à ce destin, soit envoyée par lui pour entraîner la perte des hommes, c'est-à-dire incarner leur destin (funeste, bien sûr). Cela implique qu'elle puisse être l'instrument inconscient d'une force qui la dépasse, donc irresponsable [...] L'être de la femme fatale implique sa destruction par une justice immanente – mais seulement après qu'elle a montré le caractère fatal de son action. Fatale à elle-même comme elle l'est aux hommes, elle est, d'une certaine manière, victime elle aussi⁸⁶.

La femme en tant qu'« instrument inconscient d'une force qui la dépasse » pour « entraîner la perte des hommes », est une constante singulièrement misogyne du mythe du vampire. Dottin-Orsini écrit ainsi, dans *Cette femme qu'ils disent fatale* : « Il s'agit là en réalité de l'établissement du féminin vampirique, ou le vampirisme comme tenant à l'être même de la femme. En changeant de sexe, Dracula a sans doute perdu un peu de sa poésie funèbre, mais il s'est lourdement et explicitement sexualisé : la goule prend place parmi les figures de la misogynie et de la guerre des sexes⁸⁷. » Cette tension dans la définition de la femme fatale/femme vampire, dangereuse pour les hommes, mais aussi et peut-être même surtout pour elle-même, est certes initiée par le roman de Stoker, mais se retrouve nous le verrons dans toute la littérature vampirique contemporaine. Femme fatale, vampire, sexe, sang, couleur rouge : les motifs qui se dessinent dans le roman de vampire semblent nous convier à examiner une histoire des représentations des rôles de genre.

⁸⁶ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993, p.279.

⁸⁷ *Ibid.*, p.277.



Illustration 2

Egon Schiele, *Femme inclinée avec des bas noirs*, techniques mixtes (gouache, aquarelle) sur papier, 60x45cm, 1917, lieu de conservation inconnu

On sait que les modèles féminins des dessins de Schiele, élève de Klimt, étaient majoritairement des jeunes prostituées. Dans le dessin précédant, la couleur rouge prend une importance particulière. L'artiste représente une jeune femme à demi nue, paresseusement allongée, qui relève le bas de ses jupes pour découvrir son sexe. L'œil est immédiatement attiré par le point central du croquis, situé stratégiquement à équidistance des bords inférieurs et supérieur du cadre : ce sexe de femme au tracé net, tranché, coloré d'un rouge vif où la couleur déborde et bave sur la ligne. Il ressort comme une bouche verticale aux lèvres charnues. Vulve et bouche dressent ensemble de nombreux parallèles dans l'imaginaire érotique, dont le roman de vampire traduit les implications. Ce rouge du sexe en relief est encore rappelé par les détails érotiques des nœuds des bas, de la bouche et des mamelons de la même couleur. Le contraste de ces lignes fouillées, mais épurées, avec ces touches de couleurs (noir, rouge), est saisissant. Le sexe semble jaillir de la surface plane et acquiert une densité troublante, une épaisseur organique. Avec sa nudité crue, agressivement revêtue de rouge, qui manifeste un déplacement de toute sa charge sur les bas noirs (motif fétichiste récurrent des peintures de nus féminins de Schiele), ce sexe en rouge peut être lu comme une métaphorisation déguisée de la menstruation féminine, et de son impossible représentation.

D/ Le vampirisme comme métaphore

L'objet « règles » reste, de manière très importante, tributaire d'un « héritage menstruel » lourd de projections socioculturelles, de constructions diverses et de fantasmes variés. De quelle généalogie, parfois ancrée comme une sorte d'inconscient collectif, les artistes et écrivain·e·s qui font appel au motif de la menstruation dans leurs œuvres partent-ils ? De la sorcière à la femme-fleur ou femme-lune, en passant par la tête de Méduse ou encore l'image de la femme fatale, idéalement rousse, c'est toute une mythologie menstruelle que Stoker et ses héritier·e·s exploiteront pour faire du monstre vampirique une métaphore des menstrues.

À notre connaissance, Marie Mulvey-Roberts et Jules David Law sont les seul·e·s universitaires ayant tourné leur attention vers l'analyse précise de la signification des fluides dans le roman de Stoker. Plus précisément, leurs conclusions font du roman du vampire une allégorie de la menstruation, du contrôle des corps, et du corps féminin en particulier :

Le vampirisme comme scène spectaculaire du sang et de l'allaitement, ne concerne pas tant les hiérarchies stables de prédation, que les économies de circulation et les angoisses de ceux qui en assument la garde [...] La société victorienne n'échangeait certainement pas des fluides - corporels ou autres — à un degré plus spectaculaire que les sociétés précédentes, mais elle a supposé qu'elle comprenait et contrôlait ces circulations de manière plus globale. Cette supposition eut un prix – celui d'une dramatisation symbolisée comme la peur à la fois de l'invasion des fluides et de la soumission à ceux-ci⁸⁸.

Ce que Law exprime ici, c'est que le vampire renvoie directement à ce qui trouble effectivement dans l'écoulement visible des fluides, en ce que la société victorienne qui voit naître le roman de Stoker se révèle particulièrement préoccupée par ce qu'il convient de faire des fluides du corps en général. Craignant une invasion des fluides tout comme une soumission à ces étranges circulations, l'ensemble des savoirs scientifiques tentent de prévenir tout débordement. Claire Lahuerta, qui parle de l'angoisse très particulière générée par la charge affective et symbolique de la perte des fluides qui se répandent, explique que le corps qui coule est un « corps-trauma » qui se fait aussi l'interprète, et le vecteur particulier, d'une de nos angoisses les plus primitives : celle de l'impuissance, de l'improductivité, manifestée par le processus même de liquéfaction, et par extension, de la mort. Il est vrai que, comme le note l'autrice, un tel corps en perte reste souvent, dans les représentations, un corps fuyant, non performant, négatif, qui va vers sa propre mort. Quand on connaît effectivement l'obsession toute victorienne pour le contrôle de l'eau et des fluides en général, lequel constitue un enjeu sociétal des plus prégnants, un roman tel que celui de Stoker, mettant entièrement en avant la perte particulière de sang, en tant que fluide vital, est peut-être davantage encore à souligner : la femme menstruée y devient femme fatale, au sens de *qui amène la mort*, et femme vampire, dont les connotations sexuelles sont lourdes de sens.

« On retiendra que toutes les blessures préjudiciables à l'intégrité du corps humain provoquent un effet d'inquiétante étrangeté : d'un côté suscitant un profond sentiment d'abjection, de l'autre, attirant le regard du spectateur comme un aimant⁸⁹ », écrit Mikuz dans son ouvrage *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*. Un roman tournant autour du mythe du vampire (mieux : fondant véritablement les canons d'un tel mythe) ne peut faire l'économie de réfléchir à cet état de fait. La perte du sang en grande quantité manifeste un

⁸⁸ Jules David Law, *The Social Life of Fluids*, New York, Cornell University Press, 2010, P.162 : « Vampirism, as the spectacular scene of blood/breast-feeding suggests, is not about stable hierarchies of predation, but about economies of circulation and about the anxieties of those who assume custodianship over them (...) late victorians certainly did not share fluids – bodily or otherwise – to a more spectacular degree than previous societies, but they did presume to understand and control such circulations more comprehensively. This presumption came at a price – one dramatized symbolically as the fear both of invasion by, and submission to, fluids. » (Traduction personnelle.)

⁸⁹ Jure Mikuz, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, Ljubljana, Založba ZRC, 2013.

potentiel horrifique tout à fait choquant dans l’imaginaire de ses lectrices. L’anthropologue Jean-Louis Roux écrivait ainsi :

Tout ce qui sort du corps trouble et effraie. D’abord parce que tout écoulement représente la perte de quelque chose qui appartient à l’être. Ensuite, du fait même qu’il n’explique pas et cause des perturbations physiques ou psychiques : les larmes s’accompagnent de tristesse ou d’émotion ; le sperme, de plaisir ; le pus, de douleurs ou d’infections ; la sueur est consécutive à un effort corporel ou, parfois, moral : nous suons de peur. Mais de tous les écoulements, celui du sang est le plus terrifiant⁹⁰.

L’écoulement de sang et, par extension, de fluides, manifeste donc une propension singulière à déclencher l’angoisse. Mikuz renchérit, soulignant les mots d’un savant de la fin du Moyen Âge montrant que le sang est l’humeur corporelle la plus appréciée :

Le sang naturel est pur et chault et moiste subtil doux et nourrissage de la beste ou de la personne, garde de la vertu naturelle, siège de lame et embrasement de elle, perfection de jeunesse, qui mue les conservations, conservateur du cœur et des esprits qui donnent lysse, qui emeut amour, qui donne couleur en soy espanadant par le corps qui garde de la santé quant il est bon et sain et quant il est mauvais et corrompu il est cause de maladie et de corruption si comme il appert en messellerie que n’est autre chose que sang corrompu en les fontaines et mesle avec les autres humeurs mauvaises⁹¹.

L’auteur explique que le sang, à l’instar du lait, est étroitement lié à la conviction — accompagnée de réactions sensibles — qu’il possède une force surnaturelle — une conclusion que l’on retrouve également dans l’ouvrage anthropologique *Blood Magic*, de Buckley et Gottlieb⁹². Mais, selon Mikuz, le sang est d’abord considéré comme une matière qui légitime, l’origine humaine. En examinant les différentes étymologies associées à ce liquide rouge, Mikuz parvient à des conclusions similaires à celles d’Artaud, et conclut : « Le sang versé est appelé *cruur*, parce qu’il coule ou parce qu’en coulant, il se corrompt⁹³. » En somme, si le sang se répand, il devient un problème — de nature horrifique. Il n’est donc pas surprenant que ce motif soit exploité et réapproprié par le genre gothique, qui met en scène les peurs. Que penser alors des femmes, dont la matrice s’écoule chaque mois, dans un roman où les personnages féminins mêmes sont ceux qui invitent le mal et l’étranger ?

Que l’importance du sang soit emblématique dans *Dracula*, voilà qui ne manquera pas de faire consensus. Mais c’est notre conviction que la manipulation esthétique et symbolique des fluides qui s’opère dans le roman s’associe à la figure du monstre en ce qu’elle fait

⁹⁰ Jean-Paul Roux, *Le Sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 1998, p. 57.

⁹¹ Jure Mikuz, *op. cit.*, p.83

⁹² Thomas Buckley et Alma Gottlieb, *Blood Magic : The Anthropology of Menstruation*, Berkeley, University of California Press, 1988.

⁹³ Jure Mikuz, *op. cit.*, p.335

désordre et crée un écart qui va bousculer les normes : l'arrivée du vampire est l'élément perturbateur venu bouleverser la situation initiale. Dans le cas des fluides corporels, il en va de l'expression « violente », c'est-à-dire excessive, voire obscène, du corps humain – mais qui dit obscène dit aussi fort potentiel érotique, ce que nous éclaircirons par la suite tant l'obscénité est une donnée circonstancielle et relative⁹⁴. Censés être contenus par l'enveloppe de la chair et de la peau, subsumés sous une intériorité cachée (au sens littéral du terme), ces fluides deviennent, en s'extériorisant, un débordement incongru de l'intime, qui dérange et angoisse. C'est ainsi à une écriture double, de l'absence/présence, de la limite, du choc esthétique, en même temps qu'à une écriture parfois violente de la matière et de la matérialité du corps ouvert, obscène, intime, que s'exerce le roman de Stoker, en mettant en scène la réalité de ces produits et excréments, par un geste esthétique littéraire qui exploite les constructions symboliques dont ils sont tributaires et plus particulièrement la cohérence intrinsèque existant entre les trois fluides de notre étude. La mise en scène gothique des angoisses, dans le texte, passe ainsi principalement par cette métaphore circulatoire, dont le roman se fait un vecteur de purgation, voire d'exorcisme. Il va donc bel et bien falloir parler d'échange de fluides, au sens littéral du terme, avec toute la charge affective que l'expression implique.

Dracula est certes une œuvre matricielle (dans un sens peut-être encore plus littéral qu'anticipé initialement), mais cela reste à expliciter. En effet, il faut garder à l'esprit qu'en dépit du fait que sperme, lait et menstrues ne se rapportent pas exactement aux mêmes valeurs, ils restent cependant, dans l'approche de leur dimension philosophique, tributaires à la fois d'enjeux physiques, plastiques, *formels*, et d'enjeux moraux, cognitifs, intellectuels, fondamentalement *cohérents* du point de vue symbolique. C'est cette cohérence fondamentale qui mérite analyse, car elle fait de leur esthétique un véritable défi représentatif centré autour de la question du trouble - du moins selon notre approche culturelle occidentale⁹⁵.

Tout au long du roman, comme le note Fred Botting⁹⁶, le vampire n'a de cesse de traverser les frontières, de franchir les limites. C'est que la figure du monstre vampirique dans *Dracula* exprime une menace venue des marges. La première lecture évidente de ces

⁹⁴ Georges Bataille, op.cit..

⁹⁵ En effet, Claire Lahuerta notait déjà, dans *Humeurs. L'Écoulement en art comme herméneutique critique du corps défaillant*, Paris, L'Harmattan, Ouverture Philosophique, 2011 ; que le rapport aux sécrétions diffère fondamentalement selon l'angle culturel à partir duquel on l'observe. A propos du dégoût des fluides, elle écrit : « Ce problème d'un certain rapport au corps se pose essentiellement dans la culture occidentale, et il s'était avéré lors d'une étude préalable sur la pornographie que le rapport des couples aux sécrétions s'exerce selon des modalités très différentes dans d'autres cultures [...] » (p.9-10)

⁹⁶ Fred Botting, *Gothic*, coll. « The New Critical Idiom », Londres, Routledge, 1995.

frontières consiste à considérer les Carpates escarpées dont vient le monstre comme un territoire sauvage, tout comme son statut de mort-vivant. « [Son] franchissement des frontières est implacable : revenant du passé, il tyrannise le présent, chevauchant étrangement les frontières entre vie et mort, et défaisant ainsi un fait humain fondamental. En franchissant les frontières entre l'Est et l'Ouest, il défait les distinctions culturelles entre civilisation et barbarie, raison et irrationalité, à la maison et à l'étranger⁹⁷. » Il est donc juste de considérer ces franchissements comme des défis aux espaces géographiques et spirituels, qui font du monstre vampirique une créature du seuil que l'on ne peut comprendre que sous l'angle de la défamiliarisation (« à la maison et à l'étranger »/« *home and abroad* »), ce qui n'est pas sans rappeler les théories freudiennes de l'inquiétante étrangeté (*heimlich* étant le familier, le connu), justement traduite par « *uncanny* » - un choix de vocabulaire bien à propos de la part de Botting. Or, ces marges que le vampire transgresse ont aussi, peut-être même surtout, une inscription résolument corporelle. « La fluidité devient une métaphore tout à la fois de l'extension du contrôle, et de sa perte », écrit d'ailleurs Law au sujet du traitement des fluides dans *Dracula*⁹⁸. Cette idée est particulièrement mise en évidence, on le verra, par le système de transfusions diverses de sang qui ont lieu à différents moments de l'intrigue. Mais cette obsession du contrôle des fluides, dans le roman, trouve son apogée dans le traitement de la transformation vampirique du personnage de Lucy – et le motif menstruel en est le vecteur privilégié.

En effet, de même que le vampire, les femmes apparaissent comme figures liminales, de l'entre-deux entre le normal et l'extraordinaire ; celles en qui cohabitent les pôles de la vie et de la mort, celles où se dissipe la frontière entre humanité et animalité, celles enfin qui sont ordre et désordre. *Dracula* joue de même de cette ambivalence faite femme, qui est l'envers et qui est l'endroit. En étudiant ici la diversité des problématiques prises en charge par les figures féminines de Lucy et Mina autour de la fluidité, il s'agira de voir comment, dans des sociétés patriarcales, la femme devient un objet littéraire presque providentiel tant il est à même, par son ambivalence, d'exprimer et de synthétiser des problématiques et des peurs collectives, comme le vampire. À l'instar de ces deux figures fantastiques, la femme semble n'avoir plus besoin d'être fatale pour appartenir aux mythes littéraires ; et l'inquiétante

⁹⁷ Fred Botting, *op. cit.*, p. 68 : « [His] crossing of boundaries is relentless : returning from the past, he tyrannies the present, uncannily straddling the borders between life and death and thereby undoing a fundamental human fact. In crossing the borders between East and West he undoes cultural distinctions between civilization and barbarity, reason and irrationality, home and abroad. » (Traduction personnelle.)

⁹⁸ Jules David Law, *op. cit.* : « Fluidity becomes a metaphor for both the extension of control, and its loss. » (Traduction personnelle.)

étrangeté au féminin trouve chez Stoker de nouvelles réécritures, motivées par de nouveaux fantasmes. Le fantastique au féminin semble produire en tout cas des enjeux et significations inédits, qui se maintiennent avec une grande cohérence dans cette tradition littéraire émergente – Gautier, Baudelaire, Mendès, Lorrain, Huysmans, Barbey d'Aurevilly, Villiers de L'Isle-Adam, par exemple, en présenteront tous une variation.

Figure de l'entre-deux, le vampire, ou la vampire ici, dans le cas de Lucy, est revenante *en corps*, morte incarnée ; non-morte, qui contredit la vie bien qu'agissant selon ses principes (et plus particulièrement le principe d'énergie vitale). Lucy illustre ainsi ce qu'est être « non-morte ». Car dans cette mort-non-mort, elle semble plus vivante — plus belle, plus désirable — que dans la vie. Ainsi à son propos, on se demande : « est-elle vraiment morte ? » et même, la voyant dans son cercueil, une semaine après son décès, le docteur Seward écrit : « Pas plus que la semaine dernière je ne pouvais croire qu'elle fût morte. Ses lèvres avaient un éclat rouge plus rouge que dans la vie, et les joues étaient délicatement colorées⁹⁹. » Les personnages féminins passent aisément, sous la plume de Stoker, du statut d'être humain à celui de créature. Et lorsque même les femmes-vampires deviennent bêtes, lorsqu'elles sont explicitement comparées à quelque animal, elles sont encore bêtes ambivalentes : Lucy, vampire, contrainte de relâcher l'enfant au cou duquel elle boit, est comparée à un « chien obligé de lâcher son os¹⁰⁰ », mais mieux encore, « une chatte surprise dans ses activités¹⁰¹ ». Le comte Dracula, on le sait, commande aux animaux aussi bien qu'il peut se métamorphoser, tantôt en chauve-souris, tantôt en loup ; les stryges, modèle antique du vampirisme, sont quant à elles des êtres hybrides, mi-femmes, mi-oiseaux. Leur nom même, *stryge*, signifie « oiseau de nuit ». Autre modèle vampirique, les lamies ont un buste de femme et un corps de serpent. Sonia Faessel écrit dans l'article « Vampire » du *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*¹⁰² que l'érotisme est « associé à la nature reptilienne de la femme vampire, qui exerce une fascination irrésistible par le regard ». La femme vampire est donc une nouvelle Méduse qui pétrifie de sa prunelle oblongue et fendue comme celle d'un chat ou d'un serpent. Dans l'article « Bestiaire mythique » du *Dictionnaire des mythes littéraires*¹⁰³, André Siganos écrit, à propos du serpent, qu'il est un « animal mythique particulièrement ambivalent, [...] que la Bible ne retiendra pourtant, on le sait, que comme l'image du Mal, du Séducteur, du Tentateur (quand il ne s'agit pas, plus banalement, d'un moyen divin pour châtier les pécheurs) [...] »,

⁹⁹ Bram Stoker, *op.cit.*, p. 230

¹⁰⁰ Bram Stoker, *op. cit.*, p. 465 (« as a dog growls over a bone », *op.cit.*, p.399)

¹⁰¹ *Ibid.* (« a cat [...] when taken unawares », *ibid.*)

¹⁰² Sonia Faessel, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Paris, Rocher, 1999.

¹⁰³ André Siganos, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1994.

et évoque « l'hypocrisie de toute création sous-tendue par la mort se résolvant alors en luxure. » Selon lui, « le serpent tient du chat ou plus exactement de la chatte, dangereuse et perverse séductrice, dont le regard équivaut chez Baudelaire à la langue fourchue. » Le choix d'hybrider le personnage féminin se fait souvent au moment même où celui-ci s'apprête à commettre l'acte vampirique ; dès lors, il s'inscrit non seulement dans la lignée des vampires antiques, êtres hybrides et (donc) monstrueux, mais il devient aussi davantage figure de l'entre-deux, en tant que figure intermédiaire.

II – L'hystérique Lucy Westenra : étude de cas

A/ Construire le monstre au féminin

Penser les figures féminines en tant qu'êtres hybrides nous amène à voir comment elles se situent entre normal et fantastique, entre ordre et désordre. Il apparaît que dans le récit de Stoker, la question de l'ordre est étroitement liée à la question de statut social. Dans son article « Dracula, un roman à facettes¹⁰⁴ », Marie-Anne Van Spitael émet la thèse selon laquelle « pour Lucy Westenra, jeune fille de bonne famille, la vie est sans surprise. [...] Lucy attend passivement que la vie la prenne en charge. S'il doit y avoir pour elle, passage d'un état à un autre, c'est celui [...] du mariage [...]. La maladie de langueur dont elle souffre traduit son impatience d'être initiée à la sexualité, ce qui ne peut se faire [...] que dans le cadre du mariage.¹⁰⁵ » Il s'agirait donc d'un passage, voire d'une métamorphose qui définirait la femme comme passant d'un état — jeune fille — à un autre — épouse, c'est-à-dire « femme de ». Mais c'est en dehors du cadre du mariage que Lucy est initiée à une forme de sexualité ; elle devient « femme de » Dracula, et Marie-Anne Van Spitael poursuit : « Elle aura besoin du sang des hommes qui l'aiment, avant de mourir [...] » En outre, Dracula éloigne la jeune fille des hommes qui l'entourent — il fera de même avec Mina, bien qu'elle soit mariée à Jonathan ; il les vole et les pervertit, les rend — c'est l'image de la transfusion utilisée par Van Helsing, polyandres, presque-sœurs des trois courtisanes qui hantent son château. Mais, plus grave peut-être, Dracula « nie » le principe maternel ; selon Ana González-Salvador, il « arrête et

¹⁰⁴ Marie-Anne Van Spitael, « Dracula, un roman à facettes », in. *Dracula*, Cahier de l'Herne n°68, 1997, p.97-107.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.99.

détourne le sang de la femme de sa fonction reproductrice. Il soustrait le sang au domaine de ce qui sera. De la sorte, la notion de femme-mère se négativise et dérive vers la figure de la “mauvaise mère” qui hantait déjà les ancêtres des vampires (Lilith). C’est en effet le cas de Lucy ou des trois “invitées” du château du Comte : toutes “boivent” le sang de jeunes enfants¹⁰⁶. » Nous aurons l’occasion de revenir sur les racines de cette allusion à Lilith, et leurs implications.

Du péché, du vice, du monstrueux, du socialement inadmissible, on peut tirer une sorte de tableau clinique des dysfonctionnements de la femme, des pathologies de la féminité. À cet égard, Marie Mulvey-Roberts soutient qu’il existe dans le roman un motif particulièrement marqué, lequel fait le lien entre le vampire, le monstre Méduse, le serpent, et la menstruation comme maladie féminine du siècle : l’hystérie. Comme les hystériques décrites par Charcot et Freud, et dont Georges Didi-Huberman fait état dans son *Invention de l’hystérie. Iconographie photographique de la Salpêtrière*¹⁰⁷, Lucy semble souffrir des réminiscences, ou des stigmates d’une « scène première » traumatique : viol ou « première fois » ? La morsure de Dracula porte en elle les deux interprétations.

¹⁰⁶ Ana Gonzalez-Salvador, « Dracula dure », in. *Dracula*, Cahier de l’Herne n°68, 1997, p.123-128.

¹⁰⁷ Georges Didi-Huberman, *Invention de l’hystérie – iconographie photographique de la Salpêtrière*, Genève, Macula, 2012.

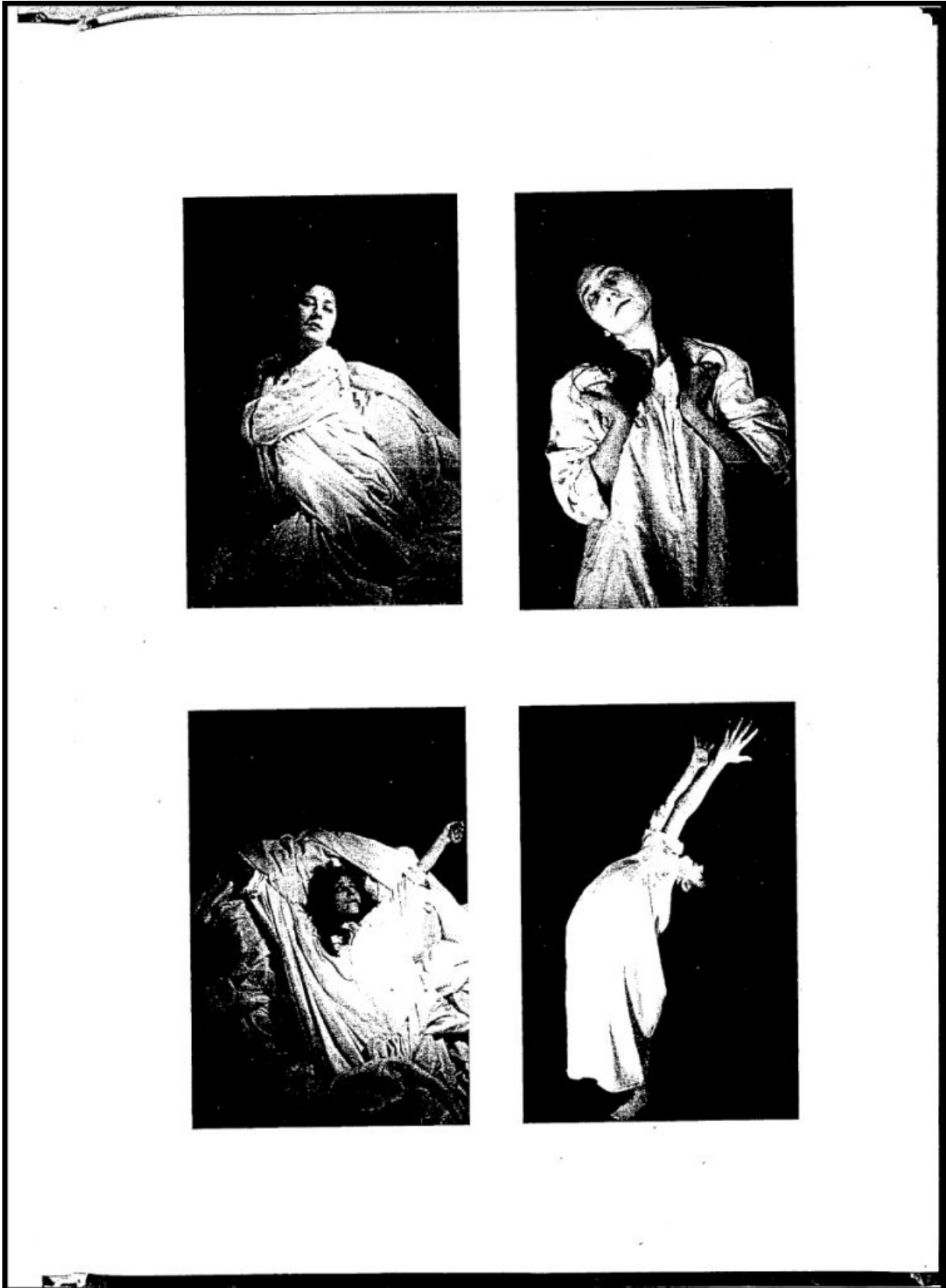


Illustration 3

Georges Didi-Huberman, « Augustine », in. *Invention de l'hystérie – iconographie photographique de la Salpêtrière*, Genève, Macula, 2012.

Ces maux mystérieux, brusques et stridents éclats de rire, asociabilité, indifférence, menstruations irrégulières, pâmoisons et violences sont, comme l'écrit Georges Didi-Huberman, « un feu de paradoxes, paradoxes de toutes les qualités : les hystériques sont en effet (et toujours à outrance) chaudes et froides, humides et sèches, inertes et convulsives, syncopales et pleines de vie, abattues et hilares, fluides et lourdes, stagnantes et vibratoires, fermentées et acides, et cætera, et cætera [...]. L'hystérie semble toujours en dehors de la règle : tantôt ses organes agissent de façon exagérée, tantôt au contraire leurs fonctions sont ralenties au point de paraître quelquefois supprimées¹⁰⁸. » Le comportement de Lucy en proie aux fièvres érotiques rappelle en effet les contorsions documentées des hystériques de la Salpêtrière. Or le désir féminin est, semble-t-il, terrifiant ; il est une menace dévorante pour l'homme : on pense ici au mythe puis concept psychanalytique du *vagina dentata*, ou angoisse inconsciente de castration de l'homme par les organes génitaux de la femme. Le sexe de la femme devient une mâchoire, la femme-vampire *est* mâchoire : le désordre devient risque de mort, et plus avant d'assimilation par ingestion, fantasme de consommation, donc fusion, dissolution, liquéfaction dans l'érotisme.

Dans le roman de Stoker, il existe un lien stable et cohérent entre l'angoisse générée par l'apparition de fluides corporels, et une angoisse purement sexuelle. Les attaques du vampire, par leur caractère jouissif et impudique, remplissent une fonction cathartique qui répond à l'appétit haptique de l'œil et à sa pulsion de (sa)voir. À cet égard, la souillure vampirique combinée aux fluides est aussi la métaphore explicite d'un autre phénomène qui circule : les maladies vénériennes et plus particulièrement la syphilis – mais ce qui fait la pertinence de cette interprétation de *Dracula*, c'est qu'il serait tout à fait possible aujourd'hui d'en proposer une relecture à l'aune de l'épidémie du sida. « Très clairement », écrit Law, « la peur du mélange des espèces et la peur des infections humaines transmissibles par le sang se reflètent dans le mythe du vampire¹⁰⁹ ». Le mixage des espèces en dit long sur la peur qui concerne le caractère hybride du monstre, mais la peur des maladies portées par le sang ou les fluides (syphilis, sida) est ici particulièrement flagrante. Nous aurons l'occasion d'y revenir, en analysant certains romans vampiriques des héritier-e-s littéraires de Stoker.

La transformation du personnage de Lucy semble à cet égard un épisode particulièrement dense symboliquement. Métaphore évidente de la circulation, puis de la contraction d'une MST, sa contamination par *Dracula* mène à une mise à mort qui ressemble

¹⁰⁸ Georges Didi-Huberman, *op.cit.*, p.74.

¹⁰⁹ Jules David Law, *op.cit.*, p. 157 : « Clearly the fear of a mix of species and the fear of human infections transmissible by blood are reflected in the vampire myth. » (Traduction personnelle).

à un exemple punitif vengeur particulièrement criant, quant au sort réservé aux femmes qui « débordent » du cadre que le contexte victorien leur allouait. En effet, face à la chasteté du personnage de Mina, par exemple, Lucy semble un contre-exemple tout désigné. La dualité qui existe entre ces personnages féminins principaux a ainsi été maintes fois analysée. Jeune femme sensuelle, jolie et qui le sait, Lucy a beaucoup de prétendants et aime à plaire et séduire – ce qui fait de son personnage une personnalité frôlant déjà dangereusement les limites de ce qui est acceptable pour une femme.

L'épisode de la mise à mort de Lucy a été analysé par Marie-Mulvey Roberts dans le contexte de la mise à mort d'un monstre femelle dont les implications sémantiques rappellent le mythe de Méduse. Ainsi, Mulvey-Roberts voit en Méduse un « monstre menstrué », symbole approprié du dénigrement des « mystères corporels féminins sacrés liés à la menstruation¹¹⁰ » (« *menstruation-based sacred female mysteries* »). C'est ainsi qu'elle explique en quoi *Dracula* pourrait être une relecture de l'histoire même du cycle menstruel. Sa démonstration reprend les conclusions freudiennes au sujet du « complexe de castration », dans lequel Méduse est une métaphore (les serpents de sa chevelure étant une manière de déplacer le symbole phallique pour adoucir l'horreur), mais en offre une nouvelle interprétation très cohérente. Tout comme une castration, la menstruation induit un saignement génital angoissant, qui apparaît en outre comme « magique », car (du moins dans la plupart des cas) ne déclenchant pas de souffrance chez la femme et n'entraînant pas non plus sa mort. Le pouvoir attribué à la menstruation suggère la place qu'elle occupe au centre d'un système où la morsure du vampire en devient le *punctum* signifiant.

Cette lecture fascinante fait de la mise à mort de Lucy une entrée narrative polysémique que le prisme de la « maladie » semble pouvoir éclairer, d'abord par le désordre menstruel (menstruation/hystérie), puis par le motif de la MST. Une fois encore, le texte est lesté d'un trop-plein de sens. Botting renchérit : « Par le biais des femmes, Dracula attaque les hommes, par le biais de femmes, il contamine et colonise la métropole grouillante de Londres (...). Les effets de Dracula (...) sont infectieux, produisant des doubles et inversions d'images qui contaminent toutes les limites¹¹¹. » Si la négation du triste sort des femmes comme tragédie individuelle, par Botting qui choisit de reporter l'attention sur la tragédie personnelle des hommes, est en soi plutôt symptomatique, force est de reconnaître qu'il y a là à la fois l'idée de la menstruation comme maladie, et le spectre des maladies vénériennes. Et si les

¹¹⁰ Mary Mulvey-Roberts, « Menstrual Misogyny and Taboo », *op.cit.*, p.152.

¹¹¹ Fred Botting, *op. cit.*, p. 97 : « By way of women Dracula attacks men, through women he will contaminate and colonise the teeming metropolis of London [...] Dracula's effects [...] are infectious, producing doubles and reversals in images that contaminates all limits. » (Traduction personnelle.)

deux afflictions se font *par* les femmes, c'est que cela n'a rien d'un hasard. Par la femme, et/ou vers la femme, l'étranger se fraie un chemin ; et par l'étranger arrive le Mal. Le mal vampirique, en premier lieu ; mais aussi le mal collectif - la maladie, l'épidémie, le désordre et le débordement sociaux. Ce caractère de déclencheur apparaît très clairement dans le *Nosferatu*¹¹² de Murnau (1922), par exemple : c'est lorsqu'il aperçoit un médaillon représentant Mina/Ellen que le vampire Nosferatu, après avoir déclaré « quelle gorge magnifique ! », décide d'acheter la maison abandonnée voisine de celle des Harker. La jeune femme n'est certes pas cause consciente de l'arrivée du vampire en ville, mais en devient très clairement l'accélérateur. Chez Bram Stoker, c'est à Whitby qu'échoue le Déméter à bord duquel se trouvait Dracula pour atteindre l'Angleterre ; et nulle coïncidence si le naufrage du bateau a lieu précisément au moment où Lucy et Mina se trouvent dans cette ville portuaire : elles semblent, en quelque sorte, avoir défini le point de chute du vampire.

Lucy va être mordue, mais les conséquences de cette attaque seront pour elle bien différentes : son comportement, devenu vorace, et son appétit insatiable (qui se confond avec un appétit sexuel dévorant), ne sont pas sans rappeler certaines créatures féminines dans le château du comte – mais nous y reviendrons. Pourtant, à l'interprétation commune d'une Lucy vampirique devenue créature sexuelle fatale, il nous semble important d'opposer aussi celle d'une jeune femme traumatisée par un premier acte sexuel destructeur – un viol dont le sang se confond avec le sang des menstrues et celui de la défloration. Contrairement à Mina, Lucy est ainsi *transformée* par Dracula, ce qui fait d'elle une victime non plus seulement par contact, mais par contamination ou assimilation (contagion) – dans le roman, cela se traduit notamment visuellement par la transformation de ses cheveux : de blonds, ils deviennent noirs, clair symbole d'une innocence corrompue et d'une monstruosité émergente. Pourtant, détail des plus intéressants, Francis Ford Coppola choisit de faire de Lucy, dans sa propre adaptation cinématographique du roman de Stoker, une rousse fatale aux longues boucles préraphaélites, toujours vêtue de blanc ou de rouge. Ce choix, nous le verrons, ne manque pas de répondre à un certain pré-codage des représentations.

¹¹² Le mot roumain « *nesuferit* », c'est-à-dire « intolérable », proviendrait du grec « *nosophoros* », « porteur de maladie » ou « de la peste », ce qui nous semble ici particulièrement intéressant autant qu'approprié.



Illustration 4

Lucy Westenra (Sadie Frost), avant et après sa transformation vampirique, Francis Ford Coppola, *Dracula*, 1992

Le destin tragique de Lucy est le miroir du rôle assigné aux femmes et de la sanction sociale immédiate et définitive qui s'ensuit si elles dérivent de la norme : à l'instar des utopies positivistes développées ailleurs dans le roman, le sacrifice « purificateur » de Lucy est abordé comme un « mal nécessaire ». Les personnages principaux masculins vont ainsi décider que Lucy mérite une punition exemplaire, laquelle fait un écho sinistre aux remèdes à l'hystérie qui étaient empreints, comme on le sait, d'un sadisme sexuel inouï. Ainsi, au moment où le personnage de Lucy présente les premiers symptômes de l'hystérie et des troubles menstruels notés par les médecins victoriens influencés par cette préconception de désordre des fluides, elle est à un point déterminant de son développement sexuel, mais c'est aux visites nocturnes de Dracula qu'il faut imputer son exacerbation, faisant d'elle la première victime non pas tant du Comte, mais de la morale répressive de ceux-là mêmes qui sont présentés dans le roman comme ses sauveurs — dont son propre fiancé, Arthur.

Arthur took the stake and the hammer, and when once his mind was set on action his hands never trembled nor even quivered. Van Helsing opened his missal and began to read, and Quincy and I followed as well as we could. Arthur placed the point over the heart, and as I looked I could see its dint in the white flesh. Then he struck with all his might.

The Thing in the coffin writhed; and a hideous, blood-curdling screech came from the opened red lips. The body shook and quivered and twisted in wild contortions; the sharp white teeth champed together till the lips were cut, and the mouth was smeared with a crimson foam. But Arthur never faltered. He looked like a figure of Thor as his untrembling arm rose and fell, driving deeper and deeper the mercy-bearing stake, whilst the blood from the pierced heart welled and spurted up around it. His face was set, and high duty seemed to shine through it; the sight of it gave us courage, so that our voices seemed to ring through the little vault.

And then the writhing and quivering of the body became less, and the teeth ceased to champ, and the face to quiver. Finally it lay still. The terrible task was over [...]

Arthur bent and kissed her, and then we sent him and Quincey out of the tomb; the Professor and I sawed the top off the stake leaving the point of it in the body. Then we cut off the head and filled the mouth with garlic¹¹³.

Arthur prit le pieu et le marteau, et une fois qu'il eut fermement décidé son esprit à agir, ses mains ne tremblèrent pas le moins du monde, n'hésitèrent même pas. Van Helsing ouvrit le missel, commença à lire; Quincey et moi lui répondîmes de notre mieux. Arthur plaça la pointe du pieu sur le cœur de Lucy, et je vis qu'elle commençait à s'enfoncer légèrement dans la chair blanche. Alors, avec le marteau, Arthur frappa de toutes ses forces.

La Chose dans le cercueil sursauta, et un horrible cri, propre à vous glacer le sang, s'échappa des lèvres rouges [nous soulignons]. Le corps s'agita et se tordit en d'horribles contorsions; les dents acérées s'enfoncèrent dans les lèvres au point de les couper, et elles se couvrirent d'une écume écarlate. Mais, à aucun moment, Arthur ne perdit courage. Il ressemblait au dieu Thor tandis que son bras ferme s'élevait et retombait, enfonçant de plus en plus le pieu miséricordieux, et que le sang jaillissait du cœur percé et se répandait tout autour. La résolution était peinte sur son visage, comme s'il était certain d'accomplir un devoir sacré et, à le voir, nous ne nous sentions que plus de courage, de sorte que nos voix, plus fortes, résonnaient maintenant dans le caveau.

Peu à peu, le corps cessa de trembler, les contorsions s'espacèrent, mais les dents continuaient à s'enfoncer dans les lèvres, les traits du visage à frémir. Finalement, ce fut l'immobilité complète. La terrible tâche était terminée. [...]

Arthur se pencha et déposa un baiser sur le visage paisible. Puis nous les fîmes sortir du tombeau, Quincey et lui. Alors, j'aidai le professeur à scier le haut du pieu, laissant la pointe enfoncée dans le corps. Puis, nous coupâmes la tête et remplîmes la bouche d'ail¹¹⁴.

Dans cet extrait, le parallèle qui peut être fait entre le pieu perforant le cœur/corps de Lucy, et les méthodes utilisées pour soigner l'hystérie (comme enfoncer des bâtons ou chiffons dans le vagin des femmes, « soins » qui ont, de plus, souvent été réalisés en public par les praticiens), font de cette séquence une scène très « charcotienne ». L'empalement peut bien sûr figurer une pénétration qui « règle » le « problème féminin »; et la décapitation renvoyer, outre à Méduse *in fine*, aux clitoridectomies pratiquées sur des hystériques et autres

¹¹³ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.307-309.

¹¹⁴ Bram Stoker, *Dracula*, trad. Jacques Finné, *op. cit.*, p.234.

« maniaques » sexuelles. C'est ainsi précisément la lecture qu'en fait le critique Darryl Jones : cette mise à mort collective de Lucy par un « public » d'hommes actifs, c'est l'évocation d'un viol collectif — un viol punitif qui fait de la bouche saignante une image de sexe violenté beaucoup plus graphique — un viol pour punir un viol. Cette interprétation fait ainsi tristement écho aux viols correctifs avec lesquels on traitait l'hystérie — « l'empalement » par plusieurs hommes prend donc ici une valeur symbolique particulièrement angoissante¹¹⁵. Sa bouche rouge dégoulinante de sang est une métaphore vivante de sexe saignant, tour à tour témoin de la violence ou tribut des menstrues. La scène s'achève par la reprise de contrôle dudit fiancé, qui lui plante un pieu et échappe à ce *vagina dentata*, avant que Van Helsing, tel un Persée vengeur, ne décapite Lucy - un sort funeste qu'elle partage ainsi avec Méduse. Le lien entre la femme vampire et la Méduse se maintient par ailleurs dans le film de Coppola : l'une des trois « fiancées » de Dracula (communément appelées « *brides* »), jouée par l'actrice roumaine Florina Kendrick, est très clairement associée à la mythique Gorgone par le biais de sa chevelure dont les boucles serrées sont ornées de serpents vivants :

¹¹⁵ Voir par exemple l'article du 02/03/16, consacré à ce sujet, du *Huffington Post*: http://www.huffingtonpost.fr/2016/02/29/francais-victime-viol-etude_n_9346702.html (consulté le 11/05/15)



Illustration 5

(de gauche à droite) Florina Kendrick, Michaela Bercu et Monica Bellucci dans le rôle des trois fiancées de Dracula, Francis Ford Coppola, *Dracula*, 1992

L'histoire personnelle de Lucy peut être comprise comme un exemple de la femme déçue, qui a transgressé les codes de ce que la morale de son époque jugeait décent pour une femme, et en a payé le prix. C'est ainsi une représentation de la prétendue insanité que la menstruation déclenche chez les femmes, notamment ses conséquences sur la sexualité, en accord avec l'idée selon laquelle « sous la lumière de la lune, cette force féminine enragée et affamée est libérée¹¹⁶ ». Lorsqu'elle est empêchée par Van Helsing, au chapitre 16, de tenter son fiancé avant d'être tuée, la fureur de Lucy prend des proportions gorgonesques, Stoker rapprochant d'ailleurs explicitement Lucy de la figure mythique de Méduse :

¹¹⁶ Mary Mulvey-Roberts, *op. cit.*, p.155 : « Under the light of the moon this raging, hungry female force is released. ». (Traduction personnelle.) La « lumière de la lune » est ainsi une double référence à la fois au monstre vampirique et aux vieilles superstitions qui voyaient en le cycle menstruel une gouvernance lunaire dont l'influence rappelle celle de la Lune sur les marées.

Then she turned, and her face was shown in the clear burst of moonlight and by the lamp, which had now no quiver from Van Helsing's nerves. Never did I see such baffled malice on a face, and never, I trust, shall such ever be seen again by mortal eyes. The beautiful colour became livid, the eyes seemed to throw out sparks of hell fire, the brows were wrinkled as though the folds of flesh were the coils of Medusa's snakes, and the lovely, blood-stained mouth grew to an open square, as in the passion masks of the Greeks and Japanese. If ever a face meant death, if looks could kill, we saw it at that moment¹¹⁷.

Elle se retourna vers nous, le visage parfaitement éclairé par les rayons de la lune et par la lumière de la lanterne que Van Helsing tenait maintenant d'une main ferme. Jamais je n'avais vu sur un visage une telle expression, tout à la fois de rancune et de dépit, et personne, je l'espère, n'en verra jamais de semblable. Les joues, jusqu'ici restées colorées, devinrent livides, les yeux semblèrent jeter des étincelles venant tout droit de l'enfer, les rides qui apparurent sur le front ressemblaient aux replis des serpents de la Méduse, et la charmante bouche aux lèvres brillantes de sang s'ouvrit presque en forme de carré, comme dans ces masques grecs ou japonais qui représentent la colère. Si jamais un visage a pu signifier un arrêt de mort, si jamais regards ont été capables de tuer, ce visage et ces regards, nous les avons à ce moment devant nous¹¹⁸.

Comme le note Maria Parsons, dans son article « Vamping the Woman: Menstrual Pathologies in Bram Stoker's Dracula ¹¹⁹ », le vampire, dans le roman de Stoker, sert à déplacer cette incarnation de la peur masculine des menstruations/de la « première fois »/du viol, à la peur masculine de la sexualité féminine, ce qui permet de révéler les stratifications de pouvoir contenues dans les interactions entre les discours médicaux et moraux de l'époque concernant le corps des femmes et du cycle menstruel en particulier. Parsons voit en Lucy l'exemple même des angoisses socioculturelles et psychosexuelles liées à la menstruation, et de leurs ravages sur les femmes. « De sa première rencontre avec Dracula jusqu'à sa décapitation finale et son empalement, Lucy est une étude de cas exemplaire de la pathologisation de la menstruation, et du contrôle et du confinement de la sexualité féminine.¹²⁰ » Ainsi Lucy, qui souffre de son rôle limité de femme tel que le concevait la société victorienne, n'a pas d'autre choix que de supprimer tout désir d'explorer sa sexualité et est obligée de remplir son devoir. Cette abnégation masochiste est sa seule option (et la seule réservée aux femmes) dans une société qui nie vigoureusement toute expression de la sexualité et du désir féminins. L'interprétation du viol punitif, quant à elle, est d'autant plus tragique. Pour Parsons, le destin de Lucy, tout comme les traitements qu'elle subira (des

¹¹⁷ Bram Stoker, *op.cit.*, p.240

¹¹⁸ Bram Stoker, *op.cit.*, p.344.

¹¹⁹ Maria Parsons, « Vamping the Woman: Menstrual Pathologies in Bram Stoker's Dracula », in *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, consulté en ligne le 13/04/16 : <http://irishgothicandhorrorjournal.homestead.com/maria.html> (consulté le 13/04/16).

¹²⁰ *Ibid.* : « From her first encounter with Dracula to her final beheading and staking, Lucy is an exemplary case study in the pathologising of menstruation and the control and containment of female sexuality. »

transfusions sanguines récurrentes notamment, mais nous y reviendrons) mettent en évidence l'obsession victorienne qui consiste à traiter les « maladies mentales féminines » — comme pouvait l'être un désir sexuel trop exprimé — en cherchant d'abord à réguler le cycle menstruel. La Lucy de Stoker est en effet une image vibrante de la maturité sexuelle féminine. Cependant, le châtement qu'elle encourt pour avoir laissé s'exprimer ses pleins besoins, ou son traumatisme, selon la perspective qu'on adopte, est cauchemardesque : la bouche encore rouge de sang frais, elle sera donc empalée (violée) puis décapitée.

Cet épisode de mise à mort est particulièrement révélateur, et nous permet de dégager trois axes symboliques signifiants : la construction symbolique de la menstruation comme pollution sexuelle, les influences religieuses, médicales et mythologiques ayant amené, consciemment ou non, au personnage de Lucy (en particulier les figures de Lilith et Méduse), et les croyances populaires reliant femme menstruée et cycles lunaires. Car c'est bien de tout cela que se nourrit le motif menstruel fait de déshumanisation/monstration de la femme vampire dans *Dracula*.

B/ Engendrer le tabou

L'identification du féminin à l'Autre — au sacré ou au surnaturel ou à l'inadmissible — et du masculin au « moi » - au connu, au profane, au quotidien et à l'acceptable – qui s'impose à travers le fantastique, suggère que les rapports entre le masculin et le féminin se régleraient selon ceux qui existent entre le profane et le sacré, c'est-à-dire, selon le tabou. Le mot « tabou » recouvre deux sens apparemment contradictoires. D'une part, le tabou décrit des êtres ou des objets consacrés ou divins, d'autre part, il s'applique à ce qui est inquiétant, dangereux, interdit, impur. [...] Néanmoins, une certaine synonymie entre sacré et tabou s'avère justifiée du fait que le contraire du mot polynésien « tabou » est « noa », dont l'acception est « ce qui est ordinaire et accessible », en d'autres termes, le profane. Le sacré se rapproche de l'inadmissible, de l'incompréhensible, du surnaturel qui s'insèrent dans le cadre d'emblée réaliste de la plupart des récits fantastiques. [...] D'après Freud, le tabou limite les rapports entre les domaines du sacré et du profane en les réglant et y imposant des interdits. Quand les interdictions qui règlent les contacts entre le profane et le sacré sont violées, le responsable de cette violation devient lui-même sacré et tabou du fait du pouvoir de contamination ou contagion du sacré. La peur de la contagion, un aspect du sacré, est aussi un aspect du féminin¹²¹.

Le profane, contagieux, s'inscrit en négatif du sacré en tant qu'extraordinaire et possiblement inacceptable ; ici, les profanes sont peut-être aussi ceux qui ne sont pas initié·e·s à l'art vampirique. Entendu comme ordinaire, le profane est la condition *sine qua*

¹²¹ Kathryn M. Bulver, *La Femme-démon. Figurations de la femme dans la littérature fantastique*, Paris, PLG Humanités, 2000.

non de la venue du monstre dans *Dracula*. Avec cette redéfinition, ou élargissement de ce que signifient « sacré » et « profane » dans une relecture genrée, effectuée par Bulver, qui introduit la notion de tabou dans le discours, il s'agit de voir comment articuler ces problématiques avec les personnages féminins du roman de Stoker, et ce plus particulièrement à travers la thématique des fluides. Or, le fluide féminin par excellence est le sang des règles, et il est abondamment traité dans le roman.

Selon Jocelyne Bonnet, le « réseau de coutumes¹²² », croyances et superstitions curieuses, tissé autour du sang menstruel, s'étend en effet loin dans l'espace et dans le temps, formant un tissu solide entre les humains et le monde imaginaire. Dans un monde où le référent neutre est masculin, la femme est une altérité fondamentale dont les affections physiques étranges et surprenantes ont cristallisé les peurs. Or, ces peurs ne sont pas uniquement masculines : la méconnaissance chez les femmes du fonctionnement de leur propre corps, que le discours médical a entretenue en comprenant ce corps uniquement comme un dysfonctionnement généralisé du masculin, a longtemps nourri leur propre rapport négatif au phénomène menstruel.

Depuis l'Antiquité, la femme menstruée intrigue, mais effraie aussi. Elle inquiète d'autant plus que ce n'est qu'au XIX^e siècle qu'on finit par découvrir la cause, l'origine physiologique et médicale des menstrues : l'ovulation, qui permet de supposer un lien entre les deux phénomènes, quoiqu'on ne sache alors pas encore très bien si les règles précèdent l'ovulation ou bien se produisent pendant ou après celle-ci. Ainsi les femmes qui saignent ont été considérées comme foncièrement maléfiques, détenant des pouvoirs occultes dont la puissance néfaste rejaillirait à cette période. La création des multiples avatars de cette femme-monstre, et de la négativité des règles, a surtout pour origine cette ignorance fondamentale du fonctionnement nécessaire des règles, car l'écoulement sanguin n'a jamais été perçu comme anodin - le lien sang/vie étant un lieu commun anthropologique dans toutes les cultures, perdre du sang symbolise une défaillance et un danger pouvant entraîner la mort : que l'on se représente l'inquiétude que devait susciter une femme qui ne meurt pas après avoir saigné en continu, plus ou moins abondamment, pendant plusieurs jours, et ce tout au long de sa vie. On observe par conséquent de nombreux rites et traditions destinés à canaliser cette « malédiction rouge » des femmes, dont on ne sait vraiment que faire, en même temps que s'épanouissent des discours où le médical, le religieux et le populaire, s'entremêlent et se répondent. Ils définissent le statut inférieur de la femme par rapport à l'homme, en raison du

¹²² Jocelyne Bonnet, *La Terre des femmes et ses magies*, op.cit., p.2

fonctionnement même de ses organes génitaux, et plus particulièrement des menstrues, lesquelles serviront d'argumentaire pour établir sa place sociale de subordonnée (Beauvoir s'interroge d'ailleurs sur la naïveté des femmes qui ont accepté et perpétué une telle oppression, une réalité qu'elle ne parvient pas à expliquer et dont elle enjoint à se libérer).

La puissance de la pollution, de la souillure que représente l'objet du trouble, ne peut être que proportionnelle à la puissance de l'interdit sociétal qui la pose. Ainsi, plus le tabou est fort, plus la transgression est grande. Dans cette mesure, le corps est un excellent indicateur des normes établies par la société dans laquelle il s'inscrit, au point même d'agir comme un révélateur. Corps social et corps individuel ont un rapport-miroir. La manière dont nous nous préoccupons des marges du corps (ses orifices et leurs produits notamment), notre comportement vis-à-vis de ses confins, agit directement en corrélation avec une prise en charge identique à l'échelle de l'ordre social. En somme, le système du corps individuel est homothétique au système du corps sociétal. À cela s'ajoute le poids de l'héritage symbolique de théories qui ont considéré le masculin comme un référent, étalon neutre du genre humain, et perçu le féminin comme une altérité fondamentale, manifestée notamment par les règles, ce fluide de la différence sexuelle par excellence.

Le mot polynésien *tabu* ou *tapou*, généralisé sous la forme ethnologique *tabou*, rappelle Bulver, a la même racine indigène que *tapa* : menstrues. Il désigne donc également, dans ses dérivés, la puissance fantastique, véritablement magique, de la femme ayant ses règles. Tabou et menstrues s'entremêlent ainsi dans leur histoire jusque dans les racines du langage. Difficile dans ces conditions de ne pas voir que le tabou constitue effectivement l'une des modalités privilégiées de l'appréhension de l'objet-règles, et par là même, des fluides.

Les femmes seraient « fatalement ambiguës pour les hommes, à cause de leur sang¹²³ » - et l'emploi ici du mot « fatalement » n'est bien sûr pas anodin, comme nous l'avons vu. Or, l'ambiguïté, c'est déjà le trouble, le spectre de la marge qui revient hanter, la peur de la pourriture qui remonte. En effet, comme l'écrivait Françoise Edmonde Morin dans son ouvrage éponyme¹²⁴, les règles sont la « rouge différence », manifestation d'un sang lui-même différent, tout à la fois fluide vital et fluide génital. La laideur et le tabou de ce sang maintiennent son ambiguïté : il révèle le pouvoir sexuel mature, et le potentiel reproducteur, de la femme, tout en demeurant occulte et innommable. Les règles sont une puissance menaçante. Morin, dans le chapitre « Les hommes et les règles », expose ainsi les opinions

¹²³ *Ibid.*, p.3

¹²⁴ Françoise Edmonde Morin, *La Rouge Différence ou les Rythmes de la Femme*, Paris, Points, 1985.

des hommes de son temps (les années 1980) au sujet de ce phénomène : parole masculine contre phénomène féminin. Outre le fait que de tels discours n'ont malheureusement guère évolué en définitive ces trente dernières années, et sont eux-mêmes pratiquement indissociables des discours des années cinquante, ce qui transparaît reste la curieuse méconnaissance qui entoure le phénomène des règles, comme s'il était perpétuellement « voilé », en dépit des explications que l'on en donne – mais comment espérer comprendre quelque chose que l'on ne nomme pas, et dont on ne parle qu'à mots couverts ? En parcourant ces discours, la lectrice comprend combien le vernis de notre civilisation s'écaille facilement et demeure superficiel : les vieilles angoisses millénaires, au sujet des menstrues, sont encore latentes, dormantes, et demandent pour ressurgir quelques minces conditions, toujours facilement remplies dès qu'il s'agit de femmes (êtres mystérieux, pleins de dangers et de mystères) : la moindre saute d'humeur est ainsi suspecte et symptomatique.

La femme menstruée est une « recluse entre ciel et terre » selon l'expression de Frazer, auteur du *Rameau d'or*¹²⁵, qui consacre tout un pan de son étude à la question du tabou, parmi lesquels se trouvent bien sûr les tabous du corps et plus spécialement des fluides, en particulier des menstrues. Il se réfère ainsi aux coutumes isolant la femme menstruée pour éviter que la « souillure » dont elle est supposément infestée ne se propage. L'état qu'il décrit place une nouvelle fois la femme dans une ambiguïté et un entre-deux dont elle ne semble décidément pas se déprendre : elle n'est tout à fait ni une créature de la terre, ni une créature du ciel, mais suspendue dans un flou, un trouble à mi-chemin. « La sainteté, la vertu magique, le tabou ou quel que soit le nom qu'on donne à cette mystérieuse qualité qui est censée pénétrer dans le corps de la personne qui est sacrée ou tabou constitue une sorte de *fluide* dont l'individu est chargé¹²⁶ », écrit-il (nous soulignons). Ramenant aux notions de sacré et de profane, explique Jocelyne Bonnet, le fluide vital du sang se confond, dans les discours et en pratique, avec le « fluide » occulte : par les sécrétions mêmes, la recluse est investie d'un pouvoir. Ne pas toucher terre, ne pas voir le soleil sont les prescriptions essentielles relevées par Frazer. Elles concernent ces filles pubères tout juste menstruées, qui auraient en commun d'être dotées d'une puissance magique, par le sang. Cette puissance foudroie ou contamine toute personne qui entre en contact avec elle. Nommée impureté des femmes menstruées, cette force est bonne ou mauvaise suivant l'usage qu'on en fait, d'où des injonctions précises quant à la terre et au soleil, d'où des prescriptions multiples selon les civilisations et les

¹²⁵ James George Frazer, *The Golden Bough*, p. 7-10 : « between heaven and hearth ».

¹²⁶ *Ibid.*

religions concernées, le plus souvent perpétrées et suivies « par tradition », avec un contenu sémantique fuyant, c'est-à-dire sans compréhension de leur sens originel. Ainsi, l'isolement de la personne « taboue », « la réclusion de la jeune fille menstruée, [est recommandée] dans l'intérêt de tous, par peur de la contagion, par crainte que la force n'explode ou ne détruise tout.¹²⁷ »

Le corps féminin serait, par le fluide menstruel qui s'extériorise, en état de perte permanente, mais une perte dont l'écoulement évacuatif est nécessaire pour que le corps redevienne « propre », débarrassé de la souillure. Du point de vue des règles, dont on sait qu'elles manifestent un acte grâce auquel le corps « se purifie » (éliminant ce dont il n'a plus besoin), mais qui en soi suscite l'abjection, elles sont donc, selon Mary Douglas, « les symboles toujours transparents des menaces destructives, animées par des forces collusives, qui pèsent sur la périphérie sociale¹²⁸ ». Il faut donc percevoir l'attention inquiète que la société porte à ce phénomène, elle-même comme un symbole de l'intérêt que celle-ci porte à ses points de passage, ses seuils, autrement dit, ses entrées et ses sorties. Tout en interrogeant dans quelle mesure la souillure et le danger font partie de toute une élaboration de l'identité féminine, dont les résonances symboliques continueront probablement à se manifester tant que les femmes saigneront :

Le corps des femmes a souvent été positionné dans l'art et la culture populaire comme monstrueux ou souillé, et les produits corporels des femmes (par exemple, le sang menstruel ou le lait maternel) comme dégoûtants. Ce cadrage a conduit à la stigmatisation de certains aspects du corps des femmes (par exemple, la perte de fluides, la graisse, ou les rides de la peau qui indiquent le vieillissement), en particulier les aspects qui sont perçus comme des menaces pour la culture et la société¹²⁹.

C/ Derrière le mythe

Pour guérir l'amoureux malheureux, c'est-à-dire celui qui souffre de la maladie appelée hereos (d'éros), le médecin Bernard de Gordon, en 1305, conseille de lui envoyer une vieille femme affreuse afin de lui révéler la vraie nature de sa bien-aimée. Si elle ne réussit pas à le persuader

¹²⁷ Jocelyne Bonnet, *La Terre des femmes et ses magies*, op.cit., p.9.

¹²⁸ Mary Douglas, *De la souillure*, op.cit., p.131

¹²⁹ Joan C. Chrisler, « Leaks, Lumps, and Lines: Stigma and Women's Bodies », in. *Psychology of Women Quarterly*, 2011, p.1 « Women's bodies have often been positioned in art and popular culture as monstrous or defiled and women's bodily products (e.g., menstrual fluid, breast milk) as disgusting. This framing has led to the stigmatization of aspects of women's bodies (e.g., leaking fluids, lumps of fat, and lines in the skin that indicate aging), especially those aspects that are perceived as threats to culture and society. »
<http://diyhppl.us/~bryan/papers2/paperbot/Leaks,%20Lumps,%20and%20Lines:%20Stigma%20and%20Women's%20Bodies.pdf> (consulté le 19/02/16)

par sa laideur, « qu'elle sorte de son giron un linge souillé de sang menstruel, et qu'elle le mette sous le nez de l'amoureux¹³⁰ ».

La révélation du sang menstruel comme révélation de monstruosité féminine est un motif qui ne peut manquer de nous frapper après la lecture de l'extrait relatant la mise à mort de Lucy : l'amoureux, Arthur, est très certainement « guéri ». Mais quels mythes misogynes et gynophobes se cachent donc derrière les actions qui en arrivent à de telles implacables extrémités ?

1) Autorités masculines et « mauvais sang » féminin

Dans *Dracula*, le vampirisme est le prétexte à l'élaboration de mythes divers sur le sang féminin, dont les règles sont l'expérience manifeste. Pour le personnage de Van Helsing, exemple d'autorité masculine détenant le savoir scientifique, et qui théorise le vampirisme pour un auditoire masculin comme Charcot théorisait l'hystérie, les discours médicaux et religieux s'entremêlent. « L'histoire nous a montré que les hommes ont toujours détenu tous les pouvoirs concrets ; depuis les premiers temps du patriarcat, ils ont jugé utile de maintenir la femme dans un état de dépendance ; leurs codes se sont établis contre elle ; et c'est ainsi qu'elle a été concrètement constituée comme l'Autre. Cette condition servait les intérêts économiques des mâles ; mais elle convenait aussi à leurs prétentions ontologiques et morales », écrit Simone de Beauvoir dans la partie « Mythes » du *Deuxième Sexe*¹³¹. Elle explique que l'ambiguïté dévolue à la femme est ainsi l'ambiguïté même de l'idée de l'Autre : la femme n'est jamais considérée positivement, telle qu'elle apparaît pour elle-même, mais toujours négativement, telle qu'elle apparaît pour l'homme. Or, les règles sont régulièrement invoquées pour définir son statut de subalterne.

Céline Audouard note ainsi, dans son article « Histoire de règles : entre religion et médecine¹³² », que les discours religieux, médicaux et populaires, se mêlent et se confondent, mais s'accordent pour faire de la femme un Autre monstrueux dont le phénomène menstruel incarne véritablement les peurs et les croyances obscurantistes des sociétés – chaque discours

¹³⁰ Jure Mikuz, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, op. cit., p.129.

¹³¹ Simone De Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, op. cit. p.240.

¹³² Cécile Voudouard, « Histoire de règles. Entre religion et médecine », in. *Take back the night !*, CEFA ASBL, <http://www.asblcefa.be/cefa/images/pdf/histoire-regles.pdf> (consulté le 10 mai 2016)

validant l'autre ou y suppléant. C'est aussi la conclusion à laquelle parviennent Jean-Yves Le Naour et Catherine Valenti¹³³. Georges Houlnick¹³⁴ constate d'ailleurs que le corps médical donne toujours essentiellement des consignes d'hygiène à respecter (une théorie que reprend Vigarello dans *Le Propre et le Sale*¹³⁵), en lien avec les croyances religieuses et populaires locales. Ainsi, puisque, nous allons le voir, la femme est considérée comme impure dans toutes les religions monothéistes (la menstruation étant la manifestation la plus évidente de cette impureté), ces prescriptions rejoignent l'idée que la femme souillée doit se purifier : se laver localement, prendre des bains et subir des ablutions rituelles, s'isoler, ne pas avoir de rapports sexuels sont quelques-unes de ces injonctions à retenir.

Si aux XIX^e et XX^e siècles, les anciennes traditions médicales telles que la fameuse théorie des humeurs d'Hippocrate ou bien les hypothèses antiques héritées d'Aristote ou de Galien s'effondrent, il s'ensuit une période de trouble où elles ne seront pas remplacées par de nouvelles théories solides. Ce flou permet aux discours religieux et populaires de reprendre une place importante, superstitieuse et inquiète, autour des menstruations. Ils donnent donc naissance à de nombreuses confusions et contradictions. L'une des fonctions dévolues à la science selon Laqueur est alors de confronter les rôles sexués de chacun·e et la naturalité des places sociales pour justifier le rôle de chaque sexe dans la société¹³⁶ – confirmant ainsi l'adage selon lequel on ne trouve que ce que l'on cherche.

La médecine, qui cherche ainsi des preuves de l'infériorité de la femme, reportera naturellement son attention sur ce qui la distingue biologiquement de l'homme (les règles et la parturition entre autres), en quête de signes confondants, qu'elle interprétera sous l'angle convenu. Or, la médecine est souvent ce qui, avec la religion, donne corps à l'ordre social, en conséquence de quoi lorsque des praticiens suggèrent au XIX^e siècle que la menstruation est ce qui rend la femme instable, inapte à aller à l'université ou à participer à la vie de la société civile, elle est appuyée par les interprétations religieuses des textes bibliques, puis relayée dans les croyances populaires.

Pourtant, et de manière tout à fait paradoxale, la grande majorité des médecins du XIX^e siècle (soit à l'époque de la parution du roman de Stoker) considèrent également ce sang comme « normal », indicatif d'une identité biologique féminine au point d'être signe du bon

¹³³ Jean-Yves Le Naour et Catherine Valenti, « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », *Clio Histoire*, vol.14 « Femmes et Sociétés », 2001, p.207-229.

¹³⁴ Georges Houlnick, *La femme et la fonction menstruelle. Hygiène de la période cataméniale*, Thèse de la faculté de médecine, Paris, 1926.

¹³⁵ Georges Vigarello, *Le propre et le sale*, Paris, Seuil, Points Histoire, 1985.

¹³⁶ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe, op.cit.*

fonctionnement du corps de la femme. Les praticiens surveillent donc anxieusement son apparition, prescrivent même de la hâter si le phénomène circulatoire n'est pas survenu de lui-même au moment de la puberté et dans une période de temps décente - notamment à l'aide de sangsues que l'on placera sur la vulve et l'anus, ou de rapports sexuels brutaux. Ces croyances pressées et inquiètes font froid dans le dos de la lectrice du XXI^e siècle, mais elles sont héritées de l'idée selon laquelle il faut impérativement se purger du sang toxique (Galien), car le sang menstruel est dans les esprits un sang à évacuer sous peine de névroses (ce qui a pour résultat que, tout comme la période de la puberté, la ménopause et les troubles menstruels tels que l'aménorrhée et la dysménorrhée inquiètent les médecins, qui ne savent comment les justifier). L'exemple le plus approprié pour rendre compte de ces discours angoissés et angoissants (puisque faisant peser une pression certaine sur les corps féminins, desquels il est aussi exigé qu'ils incarnent une pudeur rigoureuse, étouffante, corsetée) pourrait se trouver dans les théories du docteur Icard sur les « psychoses menstruelles » classifiées, notamment appréciées du docteur Charcot¹³⁷.

On ne peut pas savoir avec certitude si Stoker et Charcot ont pu être en contact, correspondre, ou même se rencontrer et discuter. Mais suffisamment d'éléments permettent de supposer une influence marquante en particulier le fait que Stoker mentionne explicitement, dans *Dracula*, les résultats des recherches du neurologue alors universellement reconnu comme étant le spécialiste de l'hystérie. Le personnage de Van Helsing, le prêtre-exorciste (une double casquette qui n'est pas la plus singulière de ses particularités), parle à plusieurs reprises des travaux de Charcot, les citant comme inspiration et exemple, et pose ainsi un trope littéraire déterminant dans le mythe du vampire : son lien à l'histoire de la médecine.

I suppose now you do not believe in corporeal transference. No? Nor in materialization. No? Nor in astral bodies. No? Nor in the reading of thought. No? Nor in hypnotism . . ."
He smiled as he went on, "Then you are satisfied as to it. Yes? And of course then you understand how it acts, and can follow the mind of the great Charcot, alas that he is no more, into the very soul of the patient that he influence. No?"¹³⁸

Bon, maintenant, je suppose que vous ne croyez pas à la transmutation des corps ? Non ? Ni à la matérialisation ? Non ? Ni au corps astral ? Non ? Ni à la lecture de la pensée ? Non ? Ni à l'hypnotisme...

– Si, Charcot nous en a donné assez de preuves...

En souriant, il poursuivit :

¹³⁷ Tel que cité par Jean-Yves Le Naour et Catherine Valenti, in. « Du sang des femmes » *op.cit.*, p.10 : le docteur Icard établit ainsi dans sa thèse de 1890 une classification graduelle des psychoses menstruelles : kleptomanie/vol, pyromanie/dispomanie, délire religieux, excitation érotique allant jusqu'à la nymphomanie, monomanie suicidaire, et enfin monomanie homicide.

¹³⁸ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.173

– Donc, à ce sujet, vous êtes convaincu ! Et, naturellement, vous comprenez le mécanisme [de la maladie] et vous suivez parfaitement la démonstration du grand Charcot — qui, hélas ! n'est plus... — quand il explique ce qui se passe chez la patiente... Non ?¹³⁹

Van Helsing dans le roman semble un avatar privilégié de la confusion régnant dans les discours médicaux et religieux de l'époque, qui assoient pourtant suffisamment de cohérence autoritaire pour faire des règles un phénomène monstrueux. Il occupe une place de salvation, faisant de sa parole, loi.

Or, tout au long de l'histoire, comme dans le roman, des contradictions vont apparaître dans le discours médical : les règles sont signe de bonne santé, mais aussi déclencheur voire vecteur de maladies et de perversions. Certaines de ces théories considèrent même qu'une femme saine ne devrait pas être réglée¹⁴⁰. Devant l'incohérence du discours scientifique, il faut se tourner vers d'autres sources pour expliquer l'origine des règles, leur signification et leurs implications : c'est là que le discours religieux prend à nouveau le relais.

Dans les trois grandes religions monothéistes, les règles sont le fait d'une punition, d'une transgression, d'un interdit, ou le résultat d'une volonté des femmes de prendre une place qui ne serait pas la leur. Ainsi selon l'Église catholique, les règles sont incluses dans le lot faisant partie du *in dolores paries* parmi les malédictions dévolues à Ève. Au sein de l'Islam, où les questions de pur et d'impur tiennent aussi une place importante, tout ce qui sort du corps est considéré comme impur, ce qui fait de la menstruation une des souillures majeures, d'autant plus dangereuse qu'elle revient périodiquement. Cette impureté cyclique fait que la femme menstruée doit se retirer de la vie religieuse, en recluse : isolée, elle doit s'abstenir de fréquenter les lieux saints, de réciter des prières, de lire et de toucher les livres saints, et devrait même préférablement rompre le jeûne du ramadan (cette purification lui est donc refusée) :

Éloignez-vous donc des femmes pendant les menstrues, et ne les approchez que quand elles sont pures¹⁴¹.

Au sein du judaïsme, les rites sur la menstruation sont consignés dans le Talmud et plus précisément la Niddah, qui regroupe l'ensemble des lois religieuses qui définissent les

¹³⁹ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.214

¹⁴⁰ Voir Georges Houlnick, « La femme et la fonction menstruelle », *op.cit.*, p.17.

¹⁴¹ Le Coran, sourate 2, verset 222. Version telle que mise en ligne librement par la Mosquée de Lyon, <http://www.mosquee-lyon.org/forum3/index.php?topic=430.0;wap2> (consulté le 10 mai 2016)

états d'impureté et les manières de se purifier. Le judaïsme y développe l'idée d'un pouvoir contaminant et transmissible de l'impureté menstruelle, que reprend le christianisme et plus particulièrement le Lévitique. Attardons-nous plus particulièrement sur les textes du Lévitique : singulièrement vindicatifs et violents, ils sont à l'origine de l'héritage négatif de la culture occidentale au sujet des règles¹⁴². L'Ancien Testament explicite les prescriptions sur la femme menstruée.

Lorsqu'une femme a un écoulement de sang et que du sang s'écoule de son corps, elle restera pendant sept jours dans la souillure de ses règles. Qui la touchera sera impur jusqu'au soir. Toute couche sur laquelle elle s'étendra ainsi souillée, sera impure ; tout meuble sur lequel elle s'assoira sera impur. Quiconque touchera son lit devra nettoyer ses vêtements, se laver à l'eau, et il sera impur jusqu'au soir. Quiconque touchera un meuble, quel qu'il soit, où elle se sera assise, devra nettoyer ses vêtements, se laver à l'eau, et il sera impur jusqu'au soir¹⁴³.

De manière convergente s'impose l'image négative de la femme saignante, discours véhiculé par le corps religieux, dont les femmes sont par ailleurs encore, en grande majorité, exclues. Ces textes religieux régulent la vie privée, le couple et la sexualité, délimitant ce qui est sacré ou profane, pur ou impur, permis et interdit, cependant certaines chercheuses soulignent l'ambiguïté du texte du Lévitique. C'est le cas de Cathy McClive¹⁴⁴ :

L'emploi du concept de tabou comme outil heuristique pour analyser les traductions et interprétations du Lévitique souligne les complexités et les ambiguïtés des attitudes à l'égard de la menstruation. Les traductions protestantes et catholiques reflétaient plus ou moins la distanciation accrue à l'égard de la matérialité des tabous menstruels et séminaux et l'insistance sur les impuretés rituelles de ces flux¹⁴⁵.

Ces « complexités et ambiguïtés des attitudes à l'égard de la menstruation » reposent sur un principe simple : la protection de la procréation (en mettant l'accent sur le mariage, par exemple, véritable « baromètre moral » qui permettait de réguler la tension entre plaisir sexuel et nécessité de reproduction). La femme est donc exclue de la vie religieuse dans les trois

¹⁴² Notons toutefois qu'en dehors de ce texte, dans le christianisme, les allusions au sang sont rares (que ce soit l'orthodoxie, le protestantisme ou le catholicisme) : dans le Nouveau Testament elles concernent le sang du Christ essentiellement.

¹⁴³ Lv15:19 à Lv15:22, tel que cité par Cathy McClive dans « Engendrer le tabou. L'interprétation du Lévitique 15, 18-19 et 20-18 et de la menstruation sous l'ancien régime », in. *Annales de démographie historique* n°125, 2013/1, pp 165-210

¹⁴⁴ Cathy McClive par exemple, dans « Engendrer le tabou. L'interprétation du Lévitique 15, 18-19 et 20-18 et de la menstruation sous l'ancien régime », in. *Annales de démographie historique* n°125, 2013, p.165-210 ; met en garde contre ces interprétations. Elle estime que pour mieux appréhender les définitions modernes de la menstruation, il faut séparer la menstruation du problème de genre, c'est-à-dire différencier les idées sur la menstruation des attitudes envers les femmes.

¹⁴⁵ *Ibid.*

religions monothéistes, comme elle est exclue de la vie sociale par les sociétés et les cultures, et ce notamment en raison du fait que le caractère continu des menstrues ne permet une purification qu'à la fin de celles-ci, ce qui aboutit à une ségrégation forcée due aux menstrues, pendant lesquelles les femmes sont reléguées dans les coulisses de la vie sociale. Les règles ont donc un statut paradoxal : elles sont ce qu'une femme doit absolument avoir dans sa vie, et ce qu'elle doit absolument cacher. Les règles sont donc conçues, dans cette tradition dont hérite Stoker, comme plus qu'un soulagement et/ou une malédiction qui les renvoient à une corporéité grossière et les éloigneraient du divin : elles sont ce qui, culturellement, les séparerait de la définition même d'humanité, posée par les hommes selon des critères masculins. C'est ce constat qui est, pour Simone de Beauvoir, d'une violence insoutenable : « chaque fois qu'elle [la femme] se comporte en être humain, on dit qu'elle imite le mâle¹⁴⁶ ».

2) Lilitù, vampires femelles et le problème de la rousseur

Nous l'avons brièvement évoqué, aux origines mêmes du mythe du vampire se trouve une créature féminine éminemment tributaire de la question des menstrues. Il nous faut donc examiner cet archétype féminin et ce qu'il a à nous dire de cette généalogie menstruelle présente dans le roman de Stoker.

Le Saint — béni soit-il — avait créé une première femme, mais l'homme, la voyant rebelle, pleine de sang et de sécrétions, s'en était écarté. Aussi le Saint — béni soit-il — s'y est repris et lui en a créé une seconde.¹⁴⁷

L'idée d'une « première femme » précédant Ève, mais répudiée parcequ'insoumise et sauvage, « pleine de sang et de sécrétions », a des origines hébraïques. La légende qui a engendré un « mythe de Lilith », et sa reprise au dix-neuvième siècle, puis à l'époque contemporaine, provient du livre kabbalistique nommé *L'Alphabet de Ben Sirah*, ouvrage datant du XI^e siècle. Jacques Bril écrit ainsi à ce sujet que « les deux premiers partenaires humains furent Adam et Lilith, ils avaient été créés de manière à répondre à un désir manifeste du Créateur : il y aurait égalité de droits entre l'homme et la femme. La tradition talmudique affirme même qu'ils avaient été créés unis par le dos.¹⁴⁸ ». En refusant de se

¹⁴⁶ Simone De Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, op.cit., p.97

¹⁴⁷ Yehouda Bar Rabbi (Genèse Rabba 18:4)

¹⁴⁸ Jacques Bril, *Lilith ou la Mère Obscure*, Lausanne, Payot, 1981, p.14

soumettre à Adam dans l'acte sexuel (une lecture plus concrète dit qu'elle refuse d'être « en-dessous », soit dans la position dite du missionnaire), s'appuyant sur les conditions mêmes de leur création comme argument d'égalité, elle se rebelle et s'enfuit, défiant l'autorité divine. Le prétexte de la manière dont ils feraient l'amour dissimule de façon symbolique le conflit latent des prétentions à la suprématie sociale. Par la suite elle trouverait refuge, selon les différentes versions, ou bien dans une île où, punie, elle est condamnée à enfanter des milliers d'enfants dont une centaine périra chaque jour, ou bien directement en Enfer comme compagne du Diable. C'est pour réparer la déception (amoureuse et sexuelle) d'Adam que Dieu crée Ève, blonde et douce, cette fois à partir de l'une des côtes de l'homme pour s'assurer de sa docilité.

Lilith devient au XIX^e siècle l'avatar le plus emblématique des craintes circulant à propos de la « New Woman », du fait même de son histoire qui en ferait la première femme de l'humanité, non pas une « Nouvelle Eve », mais une « Ancienne Eve ». En effet, les obsessions culturelles de l'art et de la littérature autour des femmes-serpents et / ou des femmes-vampires sont concomitantes de la fixation médicale de la période victorienne sur le cycle menstruel. Cet alignement symbolique des femmes avec les serpents et les vampires a renforcé l'idée d'une sexualité féminine lascive et licencieuse, à proscrire. Bram Dijkstra évalue cette obsession comme un saut logique allant du mythe d'Ève et sa tentation par le serpent dans le Jardin d'Eden proverbial, à la conception de la féminité moderne du XIX^e siècle. Il déclare : « Dans les maléfiques, bestiales implications de sa beauté, la femme était non seulement tentée par le serpent, mais encore était elle-même le serpent. Parmi les termes employés pour décrire l'apparence d'une femme, aucun n'était plus utilisé, au cours de la fin du XIX^e siècle, que “serpentine”, “sinueuse”, et “comme un serpent”.¹⁴⁹ »

Le lien entre Lilith et les féministes du XIX^e siècle, alors appelées *viragos* (les femmes sauvages, presque viriles) s'affirme parce que la Lilith du mythe a été pensée pour avoir été une figure profondément contestataire - et donc, aux hommes du tournant du siècle, parfaitement représentative de la « Nouvelle Femme » qui, à leurs yeux, cherchait à s'arroger chaque privilège masculin, refusait les devoirs de la maternité, et était résolue à détruire l'harmonie céleste de la subordination féminine au sein de la famille (des arguments plus tard repris à l'encontre des suffragettes). La même chose était certainement vraie de Lilith, qui, dans son refus de jouer les inférieures face à Adam, a été, comme le travail de Dante Rossetti l'indique ci-dessous, largement considérée comme la première *virago* du monde.

¹⁴⁹ Bram Dijkstra, *Idoles de la perversité*, op.cit, p.305



Illustration 6

Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, huile sur toile, 96,5× 85,1 cm, Delaware Art Museum, 1868

Un détail particulièrement frappant de la toile ci-dessus, quelques trente ans avant la parution du roman de Stoker, est que Lilith est rousse. Francis Ford Coppola, qui adapte le roman en 1992, fera le même choix visuel pour le personnage de Lucy, la rendant de fait

d'autant plus « fatale ». Lilith est rousse et démoniaque, Lilith est rousse parce que démoniaque, parce que menstruante (ce qu'explicite le détail du ruban rouge au poignet qui tombe directement au niveau du sexe chez Rossetti), femme fatale et sexuelle, vampire et sorcière. Le tableau de Rossetti est ici un intertexte possible, une référence visuelle exploitée par Coppola qui vaut de s'interroger sur les stratifications de sens qui se cristallisent autour des personnages féminins du roman de Stoker et de la couleur de leur chevelure – d'autant que, par contraste, la Mina de Coppola a les cheveux noirs comme ceux de Dracula.

Jocelyne Bonnet écrit : « La femme en menstrues a la fièvre, elle est un peu sorcière.¹⁵⁰ » et « Elle apparaît malade, en quelque sorte, et brûlant d'un feu intérieur qui la rend stérile et dangereuse¹⁵¹ », ce qui renvoie au fait que le phénomène menstruel à l'époque ne s'explique pas, tout comme la survivance des femmes à cette perte de sang relativement abondante, mensuelle, reste mystérieuse. Le feu intérieur domine la femme, et en ce sens, en étant en menstrues, fiévreuse, elle passerait du côté des forces obscures, des femmes diaboliques qui fréquentent la mort. De plus, la femme menstruée est, par analogie, un animal en chaleur, elle affole les sens, une preuve supplémentaire de son pouvoir occulte étant enfin que le sang cataménial entre dans toutes sortes de charmes magiques¹⁵². Le tabou des rapports sexuels pendant la période est menstrues est particulièrement fort : strictement interdits pendant cette période, toute transgression donnerait lieu à des conséquences lourdes, qui viennent encore imposer la représentation topique. La croyance veut que l'enfant résultant d'une union alors que la femme est menstruée en porterait la marque, ou plutôt le stigmate, en naissant roux (enfant qui lui-même deviendrait maléfique, un peu sorcier). La rousseur devient par conséquent un indicatif d'une perversion ou dépravation liée à la femme qui a ses règles¹⁵³.

La toile de Rossetti passe pour être l'un des plus beaux chefs-d'œuvre du mouvement pré-raphaélite. On y voit une jeune femme, « Lady Lilith », à la longue, épaisse et abondante chevelure rousse, qu'elle coiffe d'un peigne en s'observant dans un miroir - une scène intime, mais plusieurs indices invitent la spectateurice à se méfier. Le titre, tout d'abord, qui ne laisse aucun doute sur l'identité de la femme représentée, et attire déjà le tableau du côté du

¹⁵⁰ Jocelyne Bonnet, *La Terre des femmes et ses magies*, op.cit., p.12

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² On trouve ainsi, dans le grimoire classique *Le Grand et le Petit Albert*, un sortilège médiéval préconisant aux femmes de cuire un gâteau contenant quelques gouttes de leur sang menstruel et de le faire manger à l'homme qu'elles aiment pour s'assurer de son amour, son désir éternel et sa fidélité.

¹⁵³ Dans *Idoles de la perversité*, op.cit., Bram Djikstra affirme qu'un aspect important dans l'histoire des roux est la symbolique qui leur est liée. Au Moyen Âge, les cheveux roux étaient signe de profanité ou de commerce avec le diable, ainsi qu'une preuve de sorcellerie. En Roumanie, berceau du mythe des vampires et contrée natale de Dracula, on se représentait volontiers ces créatures comme ayant les cheveux roux.

louche, du sulfureux : l'absence de corset souligne les formes généreuses du corps libre et plantureux de Lilith, affranchi de contrainte, son épaule dénudée devient troublante, et quant à ses cheveux dénoués, épandus sur ses épaules, ils suggèrent une intimité érotique – seules les prostituées se présentaient « en cheveux », les femmes du monde apprêtant toujours leur chevelure. Le sonnet, inscrit sur le cadre, est intitulé *Body's Beauty* : il a été composé par Rossetti lui-même, et rend compte de la « belle dame sans merci » en évoquant cette beauté féminine sorcière ou vampire, femme toujours fatale qui piège ses proies masculines en les enroulant dans sa flamboyante chevelure :

Of Adam's first wife, Lilith, it is told
 (The witch he loved before the gift of Eve,)
 That, ere the snake's, her sweet tongue could
 deceive,
 And her enchanted hair was the first gold.
 And still she sits, young while the earth is old,
 And, subtly of herself contemplative,
 Draws men to watch the bright web she can
 weave,
 Till heart and body and life are in its hold.
 The rose and poppy are her flowers; for where
 Is he not found, O Lilith, whom shed scent
 And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?
 Lo! as that youth's eyes burned at thine, so went
 Thy spell through him, and left his straight neck
 bent
 And round his heart one strangling golden hair.

De la première femme d'Adam, Lilith, il est dit
 (cette sorcière qu'il aima avant qu'Ève ne lui fût
 donnée,)
 Que l'ouïe du serpent sa voix de miel pouvait
 tromper,
 Et que le premier or fut celui de sa chevelure
 enchantée.
 Calme elle s'assoit, jeune en ce monde vieilli,
 Et subtilement, se contemplant elle-même,
 Piège le regard des hommes par cette masse
 ondoyante
 Jusqu'à ce que, cœur et corps et âme, tous se
 noient dans son étreinte.
 La rose et le coquelicot sont ses fleurs ; car qui
 Te fuirait, O Lilith, de ton parfum enivré,
 Épuisé de baisers, endormi de caresses ?
 Hélas ! Ce jeune homme aux yeux brûlés, par toi
 dévorés,
 Tu l'ensorcelles, puis l'abandonnes, le cou brisé,
 Et le cœur étranglé par une boucle de tes cheveux
 dorés.¹⁵⁴

Ainsi la femme fatale est d'abord une femme menstruée, qui pervertit et soumet par sa grande beauté - elle tente, dévore, consume, et mène l'homme à sa perte. Dans *La femme-démon*, Kathryn M. Bulver écrit : « Le mythe chrétien de la chute est peut-être le plus connu et le plus emblématique de la représentation de la tentation et la chute de l'homme par l'intermédiaire de la femme, de la chute de l'homme aux mains d'une femme.¹⁵⁵ ». Les trois femmes-vampires que Jonathan rencontre dans le château de Dracula le font vaciller, et comme hypnotisé, il cède, et attend avec « un sentiment d'extase » le baiser-morsure. De même, Arthur hésite avant de tuer Lucy. L'emprise de la femme vampire/femme fatale se fait selon une espèce d'acceptation tacite, l'aveu de défaite de la part de la victime, la fascination,

¹⁵⁴ Traduction personnelle.

¹⁵⁵ Kathryn Bulver, *La Femme-démon*, op. cit., p.42

le désir. Chez Baudelaire, dans « Les métamorphoses du vampire », la femme étouffe les hommes entre ses bras, suce leur moelle tout en leur promettant l'extase, elle si « docte aux Voluptés ». Pour Kathryn M. Bulver, « [l]a fusion érotique que désire le héros des contes représente une fusion entre le “moi” et l’“Autre”, fusion qui aboutirait à l’anéantissement du moi, voire à la mort du héros. Cette association entre l’expression sexuelle de l’amour et la mort se fait dans la mythologie germanique. Le mot “*Liebstod*”, ou “amour-mort”, se réfère à la mise à mort du roi lors de son mariage (et, on le suppose, la consommation de ce mariage) à la Déesse ou à une Valkyrie qui l’amènerait au ciel par la suite. Pour l’homme, c’est la femme (l’union avec le féminin) qui représente le danger.¹⁵⁶ »

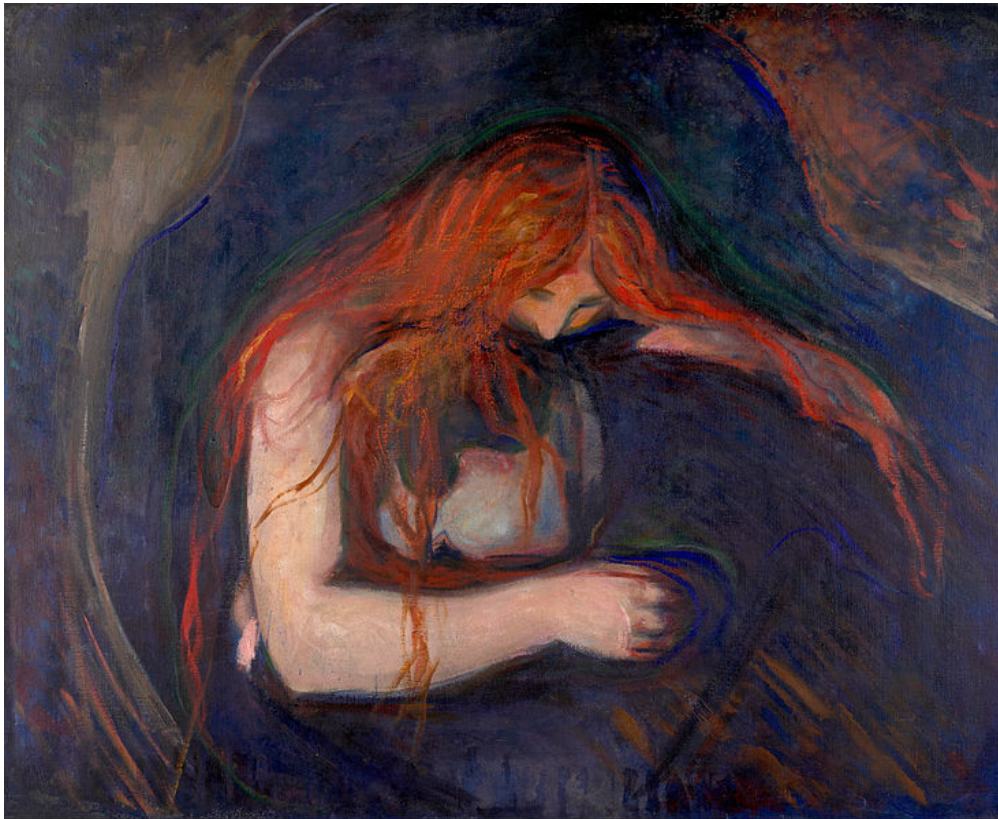


Illustration 7

Edvard Munch, *La Vampire*, huile sur toile, 91x109cm, Munch Museum, Oslo, 1895

¹⁵⁶ Kathryn Bulver, *op. cit.*



Illustration 8

Lucy (Sadie Frost) et Arthur (Cary Elwes), Francis Ford Coppola, *Dracula*, 1992

Le portrait de Rossetti est celui d'une séductrice consciente de son pouvoir, dont elle fait une arme de destruction, et dont la longue chevelure aux boucles rousse est le symbole. L'attitude de la Lady Lilith de Rossetti est à ce point similaire à la Lucy de Stoker que l'on retrouve aussi dans le tableau quelques symboles métaphoriques qui illustrent le thème de la Vanité : la préciosité des compositions florales, la bouteille de parfum, le miroir¹⁵⁷, sont des objets régulièrement employés en peinture pour suggérer que tout est éphémère. C'est encore de cette iconographie, notoirement prolongée chez Munch (voir ci-dessus), que s'est clairement inspiré Coppola dans son adaptation cinématographique du roman de Stoker, où le baiser devient acte vampirique, et ce toujours dans le même sens. « Il est interdit aux femmes d'embrasser un nouveau-né au moment où elles perdent en abondance du sang [...], ni pendant les 40 jours qui précèdent son baptême [...] La relation entre baiser féminin et sang a donc une importance particulière par rapport à la renaissance spirituelle », écrit D'Onofrio¹⁵⁸, ce qui ne manque naturellement pas d'ironie dans un contexte vampirique où le baiser devient

¹⁵⁷ John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin, 1972, p.51 : « You painted a naked woman because you enjoyed looking at her, put a mirror in her hand and you called the painting "Vanity," thus morally condemning the woman whose nakedness you had depicted for your own pleasure. » (« Vous peignez une femme nue parce que vous aimez à la regarder ainsi, puis vous placez un miroir dans sa main et intitulez le tableau *Vanité*, condamnant moralement la femme même dont vous avez dépeint la nudité pour votre propre plaisir. », traduction personnelle).

¹⁵⁸ *Les Fluides d'Aristote*, op.cit., p.56

aussi morsure. Cette mention de « nouveau-né » remet en mémoire certains passages du roman de Stoker, où Dracula donnera un bébé à manger à ses sbires en guise de « lot de consolation » pour leur avoir refusé Jonathan, parodiant ainsi tout instinct maternel et achevant de parachever son portrait de la femme vampire comme entité proprement démoniaque, car à l'opposé de toute valeur féminine « traditionnelle ». Ainsi la femme subjuguée, c'est-à-dire qu'elle « place sous son joug » ; elle fascine, et pour Sonia Faessel dans le cas de la femme vampire, « la fascination exercée est d'autant plus forte que la femme vampire représente à la fois un fantasme sexuel lié à la transgression des interdits, et un élan mystique dans la mesure où elle symbolise la volonté de se projeter hors du monde pour s'unir à une créature d'une essence autre.¹⁵⁹ » S'unir avec une créature d'une essence autre, c'est aussi s'unir avec le sacré. Le sacré serait ce qui appartient au domaine séparé, intangible et inviolable du religieux et qui doit inspirer crainte et respect.

Lilith en tant que virago hypersexuelle par opposition à Ève rassemble ainsi plusieurs symboles exploités dans les croyances menstruelles : la rousseur, le serpent, le fruit rouge signifiant, les pouvoirs mystiques d'une sorcière ou d'une prêtresse, la sexualité féminine dangereuse, le démon-vampire de la nuit (de la lune). Elle est la figure synchrétique suprême du mal que les femmes incarnent pour les hommes, et a donc également été traitée comme emblème d'un nouveau féminisme, notamment pro-sexe. Mais, nous allons le voir, en décomposant son mythe et ses corollaires, nous retrouvons toujours les règles comme l'origine de toutes ces représentations. La sorcière est idéalement rousse, puisque résultant d'une force obscure (l'union interdite pendant les menstrues/le commerce avec le Diable). Or, de la sorcière à la femme ensorcelante, devenue femme fatale, il n'y a ainsi qu'un pas, comme le notent Bram Dijkstra, ou Mario Praz dans *La Chair, la mort et le diable* lorsqu'il consacre tout un chapitre à la « Belle dame sans merci »¹⁶⁰. Et toujours cette fatalité semble tributaire des règles, comme un motif signifiant prépondérant.

3) Vampire, Méduse et serpent

En comparant explicitement le personnage de Lucy à Méduse, Stoker se réclame d'une certaine généalogie menstruelle reliant femme, vampire et serpent.

¹⁵⁹ Sonia Faessel, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, op. cit.

¹⁶⁰ Mario Praz, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, Paris, Gallimard, 1999, p.163.

« Tout monstre semble faire recours au serpent, y participer, pouvoir s’y réduire. Qu’est-ce que le serpent ? La figure même du non-corps - un être mobile sans organes, puissant, mortel. Un non-corps, plus un venin, plus un œil : quelque chose fixe et se déplace et frappe sans effort apparent [...]. Le serpent est nu, le monstre se montre, ses parties sont visibles, il est obscène : il dégoûte autant qu’il effraie », écrit Charles Grivel dans *Fantastique-fiction*¹⁶¹. L’origine des règles, explique Jocelyne Bonnet, « donne lieu à des conceptions variées¹⁶² ». Les explications les plus courantes font de la femme un être « éternellement blessé¹⁶³ », payant une forme de tribut, ou expiant une faute ou un péché ancestraux. « Le serpent intervient souvent en cause immédiate, comme en témoigne le mythe de l’Ève du paradis mythique chrétien. Le serpent est associé à la lune et aux déesses lunaires¹⁶⁴. » Il est un animal de la limite, du passage entre les mondes, voire lui-même une figure de l’autre monde. Une union mystique avec le serpent initiateur était le point culminant des mystères d’Éleusis. À la défloration mystique succède ainsi la réouverture menstruelle de la blessure, confondant une nouvelle fois sang menstruel et hémorragie de la défloration.

L’analogie entre la femme et le serpent a des racines mythiques aussi bien dans la Genèse que dans la mythologie classique, réinvesties au XIX^e siècle pour construire l’image de la femme fatale, ainsi que bon nombre de mythes menstruels. Les mystères d’Éleusis, dévolus à Déméter (qui donne par ailleurs son nom au navire transportant Dracula jusqu’à Londres) et Perséphone, ne sont pas les seuls faisant appel à un serpent pour suggérer une union mystique : dans de nombreuses cultures, on croit que le premier saignement menstruel d’une fille se produit quand un serpent descend de la lune et la mord. Ainsi, selon Mircea Eliade, l’animal-lune menstruel par excellence a toujours été le serpent :

On pensait que le premier contact sexuel d’une femme se faisait avec un serpent, à la puberté ou pendant la menstruation. La tribu Komati, dans la province de l’Inde Mysore, utilisait des serpents de pierre dans un rite censé apporter la fécondité aux femmes. Claude Élien déclare que les Hébreux croyaient que les serpents s’accouplaient avec les jeunes filles célibataires, et nous retrouvons aussi cette croyance au Japon. Une tradition persane dit que, après que la première femme ait été séduite par le serpent, elle a immédiatement commencé à saigner. Et il a été rapporté par les rabbins que la menstruation était le résultat des relations d’Eve avec le serpent dans le Jardin d’Eden. En Abyssinie, on pensait que les filles étaient en danger d’être violées par des serpents jusqu’à ce qu’elles se soient mariées. Une histoire algérienne raconte comment un serpent échappé alors que personne ne le regardait viola toutes les filles célibataires dans une même maison... Certes, le cycle menstruel contribue à expliquer la propagation de la croyance que la lune est le premier compagnon de toutes les femmes. Les

¹⁶¹ Charles Grivel, *Fantastique-Fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992 p.109.

¹⁶² Jocelyne Bonnet, *La Terre des femmes et ses magies*, *op.cit.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ *Ibid.*

Papous pensaient que la menstruation était une preuve que les femmes et les filles étaient liées à la lune, mais dans leur iconographie (sculptures sur bois), ces reptiles sont représentés émergeant de leurs organes génitaux, ce qui confirme que les serpents et la lune sont liés¹⁶⁵.

Cette connexion entre les serpents, la lune et la menstruation/défloration, qui se retrouve dans plusieurs cultures à plusieurs époques différentes, est également observée par Penelope Shuttle et Peter Redgrove dans leur ouvrage *The Wise Wound*¹⁶⁶ consacré à l'étude culturelle et poétique de la menstruation : la lune se renouvelle, tout comme le serpent renouvelle sa peau par la mue, et tout comme les parois intra-utérines après la vague du cycle menstruel, par le sang. Justement, Barbara Walker écrit : « Méduse possédait un sang magique qui pouvait créer et détruire la vie, aussi représente-t-elle la vie redoutée — et la mort — qui donne aux femmes leur sang lunaire¹⁶⁷ ». Le pouvoir même qu'on attribue à sa tête de continuer de vivre après qu'elle eut été coupée est une étonnante propriété justement conférée aux serpents, et en particulier les vipères. Il est ainsi à noter que sort de la Lucy de Stoker passe par une décapitation nécessaire, qui fait donc écho à la fois aux croyances traditionnelles concernant la manière de se débarrasser d'un vampire, et aux prescriptions ophidiennes.

Michèle Causse, dans *Du sexage*, définit la femme libre comme une « Gorgone » : « C'est l'usage qu'elle fait de son corps qui donne identité à ce corps.¹⁶⁸ » Le corps de Lucy, chez Stoker, est en effet autonome, assumant une vie propre, qui continue et peut-être même commence après la mort, une fois les conséquences de la morsure du vampire arrivées à pleine maturation. Pour Causse, « la Gorgone a appris à se refaire une anatomie¹⁶⁹ », contre le corps social ; il y aurait donc là aussi une déconstruction à opérer, comme l'autrice l'esquisse

¹⁶⁵ Mircea Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, Londres, Sheed and Ward 1979, pp.165-166 : « It was believed that woman's first sexual contact was with a snake, at puberty or during menstruation. The Komati tribe in the Mysore province of India use snakes made of stone in a rite to bring about the fertility of women. Claudius Aelianus declares that the Hebrews believed that snakes mated with unmarried girls and we also find this belief in Japan. A Persian tradition says that after the first woman had been seduced by the serpent she immediately began to menstruate. And it was said by the rabbis that menstruation was the result of Eve's relations with the serpent in the Garden of Eden. In Abyssinia it was thought that girls were in danger of being raped by snakes until they were married. One Algerian story tells how a snake escaped when no one was looking and raped all the unmarried girls in a house ... Certainly the menstrual cycle helps to explain the spread of the belief that the moon is the first mate of all women. The Papoos thought menstruation was a proof that women and girls were connected with the moon, but in their iconography (sculptures on wood) they pictured reptiles emerging from their genital organs, which confirms that snakes and the moon are identified. »

¹⁶⁶ Peter Redgrove et Penelope Shuttle, *The Wise Wound* [1980], New York, Marion Boyars Publishers Ltd, 2005.

¹⁶⁷ Barbara G. Walker, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper & Row 1983 (p.629) : « Medusa had magic blood that could create and destroy life, thus she represents the dreaded life- and death- giving moon-blood of women » (Traduction personnelle)

¹⁶⁸ Michèle Causse, *Du sexage*, Paris, Balland, 2000, p.300

¹⁶⁹ Michèle Causse, *op.cit.*

pour les besoins de sa démonstration en détaillant un « corps politique » fait de quatre parties : l’hymen, le clitoris, les seins, et les menstrues. Cette analyse est cohérente avec le destin de Lucy. Ainsi que le relève de Gandt, les règles ne sont pas une partie du corps, mais un phénomène du corps, tout comme le vampirisme. Le fait que les deux phénomènes se confondent dans le roman de Stoker démontre qu’ils ne se contentent pas simplement d’être : ils sont actifs, et revêtus de pouvoirs – futur pouvoir fécondant comme actuels pouvoirs occultes. Leur force est monstrueuse parce qu’ils constituent chacun leur propre phénomène gravitationnel, autour duquel la narration se cristallise.

Homère présente résolument Méduse comme un monstre : les Gorgones sont les filles de Phorcys, une divinité incarnant le « flot ». Cette filiation aquatique (Jacques Bril parle de « voracité aquatique », rappelant le *vagina dentate*) démontre que l’eau, et par extension les fluides sont toujours culturellement perçus comme les lieux de la régression, de la dissolution, et de la mort – faisant une nouvelle fois d’un principe fluide magnifié un pinacle symbolique. Mais Ovide fait de Méduse une tout autre personnalité : une femme violée par Neptune/Poséidon dans le temple de la déesse Athéna, transformée par la déesse en créature femelle monstrueuse pourvue d’une chevelure de serpents - le motif de la transformation monstrueuse suite à un viol étant évidemment pertinent pour notre analyse. Marie Mulvey-Roberts, dans son analyse de la mise à mort de Lucy dans le roman de Stoker, va encore plus loin : pour elle, Méduse est le symbole même de la misogynie menstruelle et de sa mythologisation, et donc le retour du désir sexuel refoulé (ce en quoi elle s’accorde avec Quignard), qui peut être éprouvé comme une pulsion morbide. Une ancienne croyance menstruelle mise à jour par Walker veut ainsi que le regard d’une femme menstruée pourrait changer un homme en pierre. Dans cette mesure, l’irrationalité de la punition (de Méduse par Athéna/Persée, et de Lucy par les hommes qui l’entourent) fait de la menstruation un facteur aggravant. Ainsi, après avoir été coupée par Persée, la tête même de Méduse, « rampante, serpentine, ensanglantée¹⁷⁰ », devient le symbole double du danger qu’il y a à briser le tabou menstruel, et de la démoniaque menstruation elle-même – tout comme la décollation de Lucy jette une lumière sinistre sur le sort des femmes « monstrueuses » transgressant des tabous sexuels. L’image même de Méduse n’était sans danger que si observée à travers une surface réfléchissante, que Mulvey-Roberts qualifie de « lunaire¹⁷¹ » : le miroir, autrement dit, singulièrement, l’objet même dans lequel Dracula, et tout autre vampire, ne peuvent se

¹⁷⁰ Marie Mulvey-Roberts, « Menstrual misogyny and taboo », *op.cit.*, p.151 : « crawling, snaky, bloody » (Traduction personnelle)

¹⁷¹ Marie Mulvey-Roberts, *op.cit.*, p.152 : « moon-like » (traduction personnelle).

refléter¹⁷². Ainsi, un certain équivalent moderne du mythe de Méduse pourrait bien se trouver dans le mythe du vampire : l'horreur que le vampire suscite est supérieure à celle suscitée par Méduse, justement parce que l'image de ce monstre ne peut être capturée dans un miroir, les vampires ne possédant pas de reflet. Nous en revenons ainsi à notre avatar bestial canonique de la femme menstruée : la femme vampire.

Le vampire emprunte au serpent, dans les représentations, ses deux crochets, canines recourbées grâce auxquelles, plutôt que d'injecter un quelconque venin, il prélève, filtre, et transfuse le sang de sa victime. Marie Mulvey-Roberts voit dans le mythe du vampire une allégorie suprême du phénomène de la menstruation, partageant cette idée avec Barbara Creed qui retrouve dans les légendes vampiriques « une histoire symbolique de l'écoulement menstruel des femmes » (« a symbolic story about woman's menstrual flow¹⁷³ »), se référant au vampire comme à un « monstre menstruel » (« menstrual monster¹⁷⁴ »). Creed explique que le dix-neuvième siècle, et *Dracula* en particulier, réexploite les liens séculaires existant entre le serpent, la sexualité féminine et la menstruation – la « beauté de la Gorgone ».

Méduse n'est pas qu'un symbole (qu'il soit freudien ou menstruel) : elle est aussi et surtout un motif littéraire et artistique à part entière. Ses représentations en font un moyen approprié de parler de la terreur qui obsède et hante. La tête de Méduse, par ses vertus apotropaïques, est l'image par excellence de la tête coupée (aux côtés de Judith et Holopherne, ou de Salomé et Jean-Baptiste). Image funèbre et mortifère, motif récurrent, elle incarne parfaitement la violence, l'horreur et la terreur inspirées par la décapitation, faisant de l'homme acéphale « l'image panique par excellence¹⁷⁵ ». La tête de Méduse est une force pétrificatrice : la violence faite à la chair mythologique interpelle, fige, nous éprouvons devant elle un choc, esthétique d'une part, mais aussi moral, devant lequel les mots fuient comme le sens. La fiction devient donc un débordement, un surplus, un excès de réalité. « Le masque monstrueux de Gorgô traduit l'extrême altérité, l'horreur terrifiante de ce qui est absolument autre, l'indicible, l'impensable, le pur chaos : pour l'homme, l'affrontement avec la mort, cette mort que l'œil de Gorgô impose à ceux qui croisent son regard, transformant tout être qui vit, se meut et voit la lumière du soleil en une pierre figée, glacée, aveugle, enténébrée. », écrit Jean-Pierre Vernant dans son ouvrage *La Mort dans les yeux*¹⁷⁶. Ainsi,

¹⁷² Méduse elle-même aura été neutralisée et vaincue par le reflet de son regard dans le bouclier de Persée.

¹⁷³ Barbara Creed, *The monstrous-feminine : film, feminism, psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1993, p.64

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Sergio G. Rodriguez, *L'Homme sans tête*, trad. Isabelle Gugnion, Paris, Albi, Passage du Nord-Ouest, 2009, p.13.

¹⁷⁶ *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre dans la Grèce ancienne*, Paris, Hachette 1990, p.12

pour montrer l'immontrable, quel meilleur symbole que la tête de Méduse, un monstre qu'on ne peut regarder en face, hérissé de serpents ?

Mais ce qui change la perspective initiale est l'enthousiasme fulgurant des romantiques noirs du XIX^e pour d'autres formes de « beautés troubles » (comme les nomme Mario Praz), dont les développements gothiques vont prendre plaisir à représenter l'irreprésentable. Or, c'est justement la tête de Méduse qui deviendra le *topos* littéraire privilégié, et l'objet symbolique même, d'un tel revirement. Méduse acquiert une autonomie artistique et littéraire propre dont les dérivations esthétiques, si l'on résume, auront justement vocation à parler, représenter et montrer, ce qui jusqu'alors ne l'était pas, pour en tirer de la beauté. La concordance de ces nouvelles ambitions esthétiques, le traitement d'objets-absents jugés indignes et impropres, avec le traitement de l'objet-limite des règles autour de la tête même de Méduse, est donc à noter.

Mario Praz, dans *La chair, la mort, le diable*, consacre ainsi un chapitre à Méduse, ingénieusement intitulé « La beauté de Méduse ». Il y souligne la tendance du romantisme noir à chercher des motifs d'émerveillement sublime à travers des objets esthétiques qui ne sont pas d'une beauté conventionnelle. À contempler Méduse, la douleur et le plaisir se confondent, donnant naissance à une nouvelle appréciation de la beauté, mise en valeur par les choses mêmes qui sembleraient devoir la contrarier (les serpents, le sang, le regard terrifiant, la tête coupée). Plus la beauté est triste, horrible et souffrante, plus elle est troublée et troublante, et plus elle a de saveur. C'est bien sûr ce qu'exprimait Baudelaire, dont les *Fleurs du mal* exemplifient à elles seules de telles théories. Il écrit, dans *Curiosités esthétiques* :

J'ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C'est quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture. Je vais, si l'on veut, appliquer mes idées à un objet sensible, à l'objet par exemple, le plus intéressant dans la société, à un visage de femme. Une tête séduisante et belle, une tête de femme, veux-je dire, c'est une tête qui fait rêver à la fois, — mais d'une manière confuse, — de volupté et de tristesse ; qui comporte une idée de mélancolie, de lassitude, même de satiété, — soit une idée contraire, c'est-à-dire une ardeur, un désir de vivre, associés avec une amertume refluyente, comme venant de privation ou de désespérance. Le mystère, le regret sont aussi des caractères du Beau. [...] Je ne prétends pas que la Joie ne puisse pas s'associer avec la Beauté, mais je dis que la Joie est un de ses ornements les plus vulgaires, tandis que la Mélancolie en est pour ainsi dire l'illustre compagne, à ce point que je ne conçois guère (mon cerveau serait-il un miroir ensorcelé ?) un type de Beauté où il n'y ait du Malheur¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868, p. 216.
https://fr.wikisource.org/wiki/Curiosités_esthétiques (consulté le 05/04/16).

Le choix même de parler d'une « tête de femme », à l'époque où la tête de Méduse domine cette définition de la beauté, n'est pas anodin. « Le beau », conclut Baudelaire, « est toujours bizarre¹⁷⁸ » – ce à quoi répondra Breton en affirmant que « la beauté sera convulsive, ou ne sera pas¹⁷⁹ ».

La littérature gothique, depuis ses prémisses romantiques jusqu'à nos jours, semble insister sur l'utilité de conserver cette ambiguïté, du beau interdit, du beau de l'horrible et du dégoûtant, du beau de l'obscène. *Dracula* se réjouit ainsi de ces contradictions en abîmant sciemment celle qui passe comme étant la plus *fatalement* belle du roman - Lucy. Cette volonté de rendre impossible la séparation de la « douleur » (ou des affects négatifs), du plaisir esthétique, trouve des échos surprenants dans la réalité sociétale de la condition féminine¹⁸⁰. Edgar Allan Poe arguait que « la mort d'une belle femme est incontestablement le sujet le plus poétique du monde¹⁸¹ » - une réification presque fétichiste de la femme, qui, prise dans des fantasmes culturels qui ne sont pas les siens, n'y est pas tant sujet qu'objet.

Comme le dit David Le Breton dans *Des visages* : « Méduse est une créature de mort, peut-être parce que le chaos de ses traits, cette défiguration qui n'en est pas une, car sa nature est d'être telle, ne peut que signifier l'absolu de l'altérité, le seuil de l'innommable. Elle est le lieu de la limite extrême, celle dont on ne revient pas, là où voir est aussitôt périr. Elle dit la frontière entre le vif et le néant¹⁸² ». « Dire la frontière », c'est aussi ce que font les règles, dans le « vif » des œuvres qui les exploitent, et nous l'avons vu ce que prétend faire le monstre vampirique dans le roman de Stoker, où « l'absolu de l'altérité » n'est autre que la femme. Le mythe de Méduse est tout entier placé sous le signe du regard – chez Stoker, la mention de Méduse est en effet comme un « masque » qui révèle : il parle de *passion mask*, traduisant une émotion nécessairement violente. Les anciens Grecs et Romains étaient terrifiés par l'opération même de voir, à cause de la puissance que pouvait projeter le regard de face. Mais c'est Pascal Quignard qui fait véritablement la synthèse entre le mythe originel de Méduse et la relecture qu'en fera Freud, qui y voit le sexe féminin supposé saignant (tête

¹⁷⁸ Charles Baudelaire, *op.cit.* : « Le beau est toujours bizarre. Je ne veux pas dire qu'il soit volontairement, froidement bizarre, car dans ce cas il serait un monstre sorti des rails de la vie. Je dis qu'il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente, et que c'est cette bizarrerie qui le fait être particulièrement le Beau. C'est son immatriculation, sa caractéristique. Renversez la proposition, et tâchez de concevoir un beau banal ! »

¹⁷⁹ André Breton, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1937.

¹⁸⁰ Voir Mona Chollet, *Beauté fatale*, Paris, La Découverte, 2012.

¹⁸¹ Edgar Allan Poe, « La Genèse d'un poème » [1846], in *Histoires grotesques et sérieuses*, trad. Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères, 1871, p. 334-371 ; « The Philosophy of Composition », in *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, London, Penguin Classics, 2009) : « The death of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world. »

¹⁸² David Le Breton, *Des visages : essai d'anthropologie* [1992], Paris, Métailié, 2003.

coupée sanguinolente) : « Celui qui voit la gorgone Méduse tirant la langue dans la bouche fendue du *rictus terribilis*, celui qui voit le sexe féminin (le trou de la turpitude) en face, celui qui voit le “Médusant”, est plongé aussitôt dans la pétrification (dans l’érection) qui est la première forme de la statuaire¹⁸³. ». Or, l’exposition de la *vulva*, plus qu’apotropaïque, est libératrice, elle déclenche ainsi le rire de Déméter, c’est un *ludibrium*¹⁸⁴.

Le Caravage, qui fut l’un des premiers à peindre Méduse, écrit : « Tout tableau est une tête de Méduse. (...) Tout peintre est Persée.¹⁸⁵ » - une affirmation pertinente, pour notre analyse, et qui s’étend volontiers au travail littéraire. Il s’agit de montrer le trouble pour vaincre le trouble, de libérer la parole et ses représentations. La fascination engendrée par de telles démarches signifie ceci : ceux qui voient ne peuvent plus détacher le regard. Tel est le cas pour Méduse, et pour les œuvres autour des règles : elles confisquent l’attention et pétrifient, car ce qui était longtemps voilé est désormais crûment révélé.

Tout orifice entretient des fantasmes et de l’érogène, la blessure, les lèvres de la blessure, simulacre du sexe féminin. Je suis donc une femme qui montre son sang et ses ouvertures. Je désigne l’irregardable en somme. Par exemple, dans une performance réalisée au musée Sammlung Ludwig d’Aix-La-Chapelle, en Allemagne : il s’agissait devant une énorme loupe d’exposer mon sexe (dont les poils d’un côté étaient peints en bleu), et ce, au moment de mes règles, un moniteur vidéo montrait la tête de celui ou celle qui allait voir, un autre montrait la tête de ceux ou celles en train de voir, à la sortie le texte de Freud sur la tête de Méduse était distribué (texte qui dit : « À la vue de la vulve le diable même s’enfuit. »)... Peu d’images nous obligent à fermer les yeux : celles de la mort, de la souffrance, l’ouverture du corps, certains aspects de la pornographie (pour certaines personnes), pour d’autres l’accouchement. Les yeux deviennent alors des trous noirs dans lesquels l’image est absorbée de gré ou de force. Ces images s’engouffrent et viennent taper directement là où ça fait mal, sans passer par les habituels filtres qui nous permettent de rester maîtres de nous-mêmes, comme si le regard n’avait plus de connexion avec le cerveau. Comme s’il n’était plus possible de penser raisonnablement. Mon travail se situe entre la folie de voir et l’impossibilité de voir.¹⁸⁶

C’est en ces termes que l’artiste ORLAN décrit l’une de ses toutes premières performances, *Étude documentaire : la tête de Méduse*. Elle semble mettre en forme, sans toutefois y faire référence, la tension entre la « frénésie du visible » de Linda Williams, et l’« effet-Méduse » d’Olivier Dubois (nous y revenons plus bas), autour d’une œuvre justement centrée sur ce personnage mythologique et son lien au sang menstruel. L’interprétation littéraire que fait Quignard du mythe de Méduse, couplée à d’autres lectures

¹⁸³ Pascal Quignard, *Le Sexe et l’effroi*, *op.cit.*, p.115.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Tel que cité par Quignard, *ibid.*, p.116.

¹⁸⁶ ORLAN, « Surtout pas sage comme une image », in. *Quasimodo* n° 5 (« Art à contre-corps »), Presses Universitaires de Montpellier, Montpellier, 1998, p. 95/

(notamment les diverses relectures constitutives du mythe misogyne de la femme fatale au XIX^e siècle¹⁸⁷), introduit ici en le renforçant une certaine qualité attribuée au sexe féminin : son pouvoir médusant, plus particulièrement lorsque, et *parce* qu'il saigne. Cette sidération médusée, provoquée par la vision du sang menstruel (informe, excrémental), Quignard la lie à Méduse, et fait donc de sa tête coupée d'abord une métaphore de ce sexe féminin fatal, saignant, puis un symbole de la connaissance de notre origine sexuée, et donc un moyen par lequel un individu prend conscience de la différence sexuelle par la découverte de différences essentiellement physiques qui passent par l'écoulement d'un certain fluide¹⁸⁸.

Comme le rappelle ORLAN dans son installation, c'est Freud qui, le premier, dans un texte appelé *La Tête de Méduse*, a écrit : « À la vue de la vulve, le diable même s'enfuit.¹⁸⁹ ». Évitions d'ironiser sur le fait qu'après une telle déification du phallus dans ses écrits, la vulve ne pouvait être qu'une contrepartie hideuse, nécessairement monstrueuse et inférieure, ce qui lui aura valu cette comparaison peu flatteuse avec la tête coupée, sanguinolente, d'un monstre lui-même féminin. Freud explique que l'image de la tête de Méduse remplace symboliquement celle des parties génitales, et qu'elle isole leur effet terrifiant (né de la conscience d'une altérité : l'angoisse de perdre une « prépondérance » absente chez la femme génère un complexe de castration) de leur effet voluptueux (pétrification-rigidité-érection : dans la vision phallogratique de Freud, le sexe « normal » est masculin et se durcit, se transforme en pierre, à la vision du sexe féminin). Il rappelle également que l'exhibition des parties génitales est connue par ailleurs pour être un acte apotropaïque, c'est-à-dire qui conjure le mauvais sort, et vise à détourner les influences maléfiques : « Ce qui vous plonge dans la terreur fera le même effet à l'ennemi contre lequel il faut se défendre¹⁹⁰ ».

C'est cette théorie que se réapproprie, en partie, Quignard. Comme l'explique Marion Coste dans son article « Entre écriture de biais et écriture biaisée : Méduse ou l'art du détour¹⁹¹ », qui revient sur le *Petit traité sur Méduse*, Méduse impose le silence à celui qui la voit, elle le pétrifie. Pourtant, Quignard insiste sur le fait que tous *désirent* la voir, parce

¹⁸⁷ Bram Dijkstra, *Idoles de la perversité*, *op.cit.*

¹⁸⁸ Pascal Quignard, *Petit traité sur Méduse*, *op. cit.*, p.88. Méduse, sur le point d'être tuée par Persée, lui dit : « Je crains que tu n'aies le regret de ta conduite. Réfléchis encore. Je suis le visage des femmes et tu ne le connaîtras pas. Regarde-moi ! ».

¹⁸⁹ Sigmund Freud, « La Tête de Méduse » [1922], in *Œuvres Complètes*, trad. Jean Laplanche, tome XVI, PUF, Paris, 2010, p. 164. Pour être exacte, Freud fait ici allusion au chapitre XLVII du *Quart Livre* de Rabelais : il est question d'une « Vieille », aussi les menstrues n'interviennent-elles pas vraiment : le Diable est en réalité horrifié par l'énorme « solution de continuité », la béance de la chair. La référence d'ORLAN est donc discutable d'un point de vue purement menstruel. [Bonne précision]

¹⁹⁰ Sigmund Freud, *Ibid.*

¹⁹¹ Marion Coste, « Entre écriture de biais et écriture biaisée : Méduse ou l'art du détour », in *MuseMedusa* [En ligne], URL : https://musemedusa.com/dossier_1/coste/ (consulté le 20 novembre 2020).

qu'elle est le monstre féminin, le féminin fait monstre par excellence. Or, quel meilleur biais pour justifier de la monstruosité de la femme, sinon celui du sang menstruel, témoin d'une altérité sexuelle fondamentale ? Il y a par conséquent, dans ce *Petit traité*, une double polarité attachée à Méduse, qui est à la fois attractive et répulsive. Coste écrit qu'il s'agit alors de trouver un stratagème pour « la voir sans la voir » – parler du sexe qui saigne sans en parler. C'est ce que fait Persée avec son bouclier poli : il se soustrait ainsi au regard direct de Méduse, en introduisant un écart entre Méduse et son image. Le reflet de Méduse sur le bouclier peut donc ainsi devenir également une image appropriée des détours stratégiques, artistiques et littéraires, qui « protègent » les œuvres mentionnant le sang menstruel – une stratégie que Stoker reprend également à son compte. Il importe donc de se demander en quoi son écriture aura été aussi un art du détour, qui appréhende l'objet désiré de biais, en passant par d'autres histoires, d'autres langues, par des déplacements de formes, de couleurs et de matières, ou par le revers absolu du langage, le silence.

Quelques concepts sont nécessaires pour enrichir cette dialectique. Tout d'abord, le terme inventé par Linda Williams, qui propose l'expression « frenzy of the visible ¹⁹²» (frénésie du visible) : elle consiste en un besoin de voir, de connaître, dans une frénésie charognarde du regard. Ici, il s'agit de découvrir les mystères du corps « sexué ». Or, à cette frénésie du visible répond le concept dit justement de « l'effet-Méduse » proposé par l'historien de l'art Philippe Dubois pour décrire les représentations (notamment faciales) de la peur¹⁹³. Dubois explique que la peur est en elle-même irreprésentable puisqu'il s'agit d'une émotion. Par conséquent, seuls ses effets et conséquences sont visibles. Sur le corps, ils se traduisent par des traits tendus ou crispés, des sourcils relevés, une bouche ouverte, des pupilles dilatées, des tremblements, etc. C'est cette pétrification expressive que Dubois nomme « l'effet-Méduse » - c'est-à-dire l'empreinte sur le visage de celui qui en fait l'expérience, qui à son tour devient objet esthétique. Or, si l'on pousse plus loin cette notion, gageons que l'on trouve notamment des conséquences plastiques et textuelles de la peur qu'inspire spécifiquement le sexe féminin, et plus encore, son pouvoir médusant dans les œuvres littéraires et artistiques à propos des règles, puisque c'est bien l'objet règles qui répugne et fascine jusqu'à l'excès. Pascal Quignard parle explicitement d'un tel « pouvoir médusant » du sexe féminin dans *Le Sexe et l'Effroi* : un objet désiré, surtout dans ses mystères (le sang menstruel), mais donc aussi et surtout frappé d'interdit. La manière de

¹⁹² Linda Williams, *Hard Core – Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, Los Angeles, University of California Press, 1999.

¹⁹³ Philippe Dubois, « Glacé d'effroi. Les figures de la Peur ou les passions de l'expression à la représentation », in *Traverses*, n° 25, 1982, p. 146-147.

l'appréhender ne peut donc se réaliser qu'en tenant compte de ces dynamiques de représentations prohibitives liées à la peur (qui laisse son empreinte dans les œuvres : « effet-Méduse ») et à la fascination (« *frenzy of the visible* »).

Mais alors, pourquoi la Méduse d'ORLAN se fait-elle si jubilatoire ? Ce *rire* de Méduse nous intéresse, son hilarité triomphante, l'histoire possible selon laquelle elle triompherait des Persée et de leurs boucliers, et qui est bien l'histoire de l'objet règles au XX^e siècle, puisque ce siècle est le siècle charnière où il devient explicitement visible, utilisé. Ce « rire de Méduse », fait bien sûr référence au livre *Le Rire de la Méduse* d'Hélène Cixous, ouvrage qui, selon le site de son éditeur, prend la défense des femmes à un moment où, comme Cixous elle-même l'a maintes fois rappelé, il fallait se prononcer haut et fort contre les structures patriarcales qui les oppriment – bien que, dès le début, le texte nous prévienne contre l'existence d'une « femme générale », d'une « femme-type ». Hélène Cixous y déconstruit deux « mythes » qui ont défini la féminité de façon négative tout au long de l'histoire. Le premier est celui qui qualifie la femme de « continent noir », laissant entendre qu'à l'instar de la Nature « dont elle incarne la magique fertilité¹⁹⁴ », elle doit être « pénétrée, colonisée, pour être connue et cartographiée, pour apprivoiser sa différence comme celle de tous les autres sujets jugés hors-norme¹⁹⁵ » (Freud va jusqu'à affirmer que la femme et sa sexualité sont une « énigme »). Dans *Le Rire de la Méduse*, Cixous déclare obsolète le mythe de la femme fatale représentée par la figure mythologique de Méduse : « Il suffit qu'on regarde la méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit¹⁹⁶ ».

Tristement, ORLAN elle-même semble avoir supprimé des archives toute trace de cette performance, à laquelle on a du mal à trouver la moindre référence dans les ouvrages et rétrospectives qui lui sont consacrés. La date d'exécution semble tout aussi incertaine - on suppose que cette œuvre date du début de ses activités artistiques, vers 1970 (entre 1965, date du début de sa pratique, et 1976, date du *Baiser de l'artiste*). Ce travail du sang des menstrues préfigure les démarches où la substance prendra le dessus sur l'objet, tout en manifestant déjà des préoccupations politiques. ORLAN ose ainsi parler de cette sécrétion intime, « sans avoir peur ni des mots, ni des images¹⁹⁷ ». « L'Art charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, avec les moyens technologiques disponibles aujourd'hui. Il oscille entre

¹⁹⁴ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, op. cit.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse* [1975], Paris, Galilée, Lignes fictives, 2010, p.54.

¹⁹⁷ Voir Claire Lahuerta, « Le sang menstruel dans l'art contemporain. Entre sécrétions féminines et fureur utérine : histoire d'un héritage », in. *Représentation et modernité* par Dominique Château et Claire Leman, Publications de la Sorbonne, Paris, 2003, p.178.

défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair, car notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un "ready-made" modifié, car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer» confie encore ORLAN dans son *Manifeste de l'Art charnel*¹⁹⁸, témoignant ainsi de la nécessité de parler d'une sécrétion déterminée, sexuée, sexuelle et genrée, pour travailler les concepts d'identité. La fonction transgressive du fluide menstruel permet ainsi, ici, un certain usage du corps.

4) Mauvaise lune

Le lien avec la liquidité et la fluidité, qui serait une caractéristique volontiers dévolue aux seules femmes, surtout à partir du XIX^e siècle, fait que les règles ont souvent été désignées comme les « marées » des femmes. Or, comme les marées, elles seraient soumises, cosmiquement, à l'influence d'un astre dont le propre cycle de croissance et décroissance se fait le miroir des cycles féminins en vingt-huit jours : la lune. Dans la mesure où le vampire se fait l'avatar le plus évident du phénomène menstruel en littérature, tout ceci facilite encore davantage ce jeu d'influences.

Selon Jocelyne Bonnet, la lune « règle le flux et le reflux des marées ; la lune croissante ou décroissante règle la croissance des plantes, la mise en terre des graines ou la taille des branches ; généralement les pousses et les semis, la taille des jeunes arbres sont conseillés en lune montante, la taille des vieux arbres, la taille en général, en lune décroissante¹⁹⁹. » Beauvoir notait déjà dans *Le Deuxième Sexe* ce lien mythologique règles/lune. La lune désigne les illusions, les déceptions, mais aussi ce qui s'épanouit dans l'ombre, le secret, le mystère, le caché, l'enfoui, la folie poétique qui guette²⁰⁰. Bonnet remarque les parallèles existant entre ces conceptions et les « mystères féminins », qui concernent la conception, la naissance, la fécondité, et plus généralement la fertilité universelle (d'où son lien récurrent avec la Nature, la Terre), mais aussi et surtout les menstrues. Le plus sacré des mystères féminins serait ainsi, « sans nul doute, celui qui célèbre l'arrivée des premières menstrues, puis leur retour régulier au bout d'une lunaison, un

¹⁹⁸ ORLAN, « Manifeste de l'Art Charnel », in. *La voix du regard* n° 12, Presses universitaires de Toulouse, Toulouse, 1999, p.49.

¹⁹⁹ Jocelyne Bonnet, *La Terre des femmes et ses magies*, op.cit., p.17.

²⁰⁰ Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrandt, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont, Paris, 1977.

phénomène qui relierait symboliquement, selon ces croyances, les femmes aux initiations mystiques. Elles les transforment en êtres doués de pouvoirs, en intermédiaires privilégiés du monde “invisible”, en êtres “nés deux fois”.²⁰¹ »

L’image autrefois la plus courante pour désigner les menstrues était ainsi celle des fleurs : « fleurs des fleurs », « la fleur qui s'ouvre », désignait les premières règles (la ménarche) - aujourd’hui on parle plus volontiers de « fleur » pour désigner la virginité d’une femme : « déflorer », « prendre sa fleur », sont autant d’expressions du langage courant, reliant une nouvelle fois ensemble les deux « pertes » de sang. En peinture classique, la fleur est un symbole socialement convenable et donc récurrent du sexe féminin. Mikuz renchérit :

En raison du caractère apotropaïque qui s’y rattache, les règles sont appelées au Moyen Âge, par euphémisme, flores, ce que va donner en français « les fleurs rouges du mois » ou *die Blume* et *the flowers* dans d’autres langues, car « qui ne fleurit ne graine ». ²⁰²

Dans de nombreux langages, les mots pour « menstruation » et « lune » ont les mêmes racines étymologiques. Ainsi « menstruation » signifie littéralement « changement de lune », la racine latine *mens* donnant à la fois menstrues et mois²⁰³. Les phases de la lune permettaient donc à la fois de compter le temps et de prévoir, sinon calculer, les périodes d’indisposition féminines. Bonnet écrit : « L’activité périodique de l’ovaire et de l’utérus produit une ponte ovulaire vers le quinzième jour, et se termine vers le vingt-huitième jour par un flux de sang, la menstruation. Elle correspond à un cycle de quatre semaines, permettant d’établir des séries de pronostics et de liens analogiques qui, autrefois, dépendaient surtout d’un vieux savoir féminin.²⁰⁴ » On a retrouvé un semblant de calendrier préhistorique marquant vingt-huit jours, et supposé qu’il appartenait à un homme, avant que des relectures féministes n’en soulignent l’utilité évidente, pour un tel objet, auprès des femmes qui saignent²⁰⁵.

²⁰¹ Jocelyne Bonnet, *op.cit.*, p.10.

²⁰² Jure Mikuz, *op.cit.*

²⁰³ Le terme « menstruation » vient du mot latin *mensis*, « mois » (proche du grec *mêne*, « lune ») qui évoque une parenté avec les cycles lunaires mensuels à partir desquels s’établissait un décompte du temps. L’aspect de la lune a aussi été évoqué pour expliquer cette étymologie.

²⁰⁴ Jocelyne Bonnet, *op.cit.*, p.16-17.

²⁰⁵ Le 28/10/2009, l’anthropologue Sandy Toksvig expliquait ainsi à *The Guardian* : « Quand j’étais étudiante à Cambridge, je me souviens d’une professeure d’anthropologie brandissant une photo d’un os gravé de vingt-huit incisions. "Ceci", expliqua-t-elle, "est souvent présenté comme étant la première tentative faite par l’homme d’établir un calendrier". Elle fit une pause pendant que nous prenions des notes avec application. « Ma question est la suivante: quel homme aurait besoin de marquer vingt-huit jours ? Je dirais qu’il s’agit de la première tentative de calendrier faite par une femme. » Ce moment a changé ma vie. À cet instant, je me suis arrêtée pour remettre en question presque tout ce qu’on m’avait appris par le passé. Combien de fois avais-je négligé les contributions des femmes ? [...] J’ai su que je devais tout revoir. L’histoire est pleine de femmes fabuleuses qui

Aristote précise : « Le déclenchement des règles se produit à la fin du mois. Aussi certains faiseurs de mots affirment-ils que la lune est de sexe féminin parce qu'il y a coïncidence entre les règles des femmes (*katharsis*) et le décours de la lune (*phtisis*) et qu'après les règles et le décours, les femmes et la lune deviennent également pleines !²⁰⁶ ». Notons que le déclenchement des règles de la femme est nommé *katharsis*. « D'autres praticiens », renchérit Bonnet, « analyseront l'influence de la lune sur les rythmes féminins, mais ils se font l'écho des opinions savantes, masculines, qui depuis longtemps s'intéressent à ce "mystère" - après Aristote, ils construisent des hypothèses sur les impossibles accords entre les règles, obéissant à leurs rythmes individuels, mais calqués sur le rythme mensuel de la lune.²⁰⁷ »

Les paysannes d'Europe utilisent pour la période menstruelle l'expression « avoir ses lunes ». Cette expression est ainsi fréquente dans les milieux ruraux de Haute-Savoie d'où je suis originaire, et s'emploie indifféremment pour désigner ou bien les menstrues, ou bien des brusques sautes d'humeur inexplicables (plus généralement attribuées à une femme). La lune elle-même a ses menstrues – les éclipses rousses « brûlent » et entachent la lande. Certains Papous attribuent l'arrivée des premières règles au premier rapport sexuel qu'une jeune fille a avec la lune sous forme d'homme, pendant son sommeil – un mythe particulièrement frappant en regard de notre analyse de *Dracula*, et brouillant une fois de plus la frontière entre sang des menstrues, et sang de la défloration et/ou d'un viol, ce qui fonde mythiquement les relations hétérosexuelles comme nécessairement tributaires d'une certaine violence où la défloration s'apparente à une provocation contrôlée de la menstruation. Bien sûr, l'idée d'un homme (ou, à tout le moins, d'une créature masculine) rattaché à des influences nocturnes ou lunaires pour favoriser l'écoulement de sang s'avère tout à fait pertinente en regard du mythe du vampire.

ont été systématiquement ignorées, oubliées ou simplement rayées des archives. Ce ne sont pas toutes des saintes, ce ne sont pas toutes des génies, mais elles méritent que l'on se souvienne d'elles. »

(Traduction personnelle : « When I was a student at Cambridge I remember an anthropology professor holding up a picture of a bone with 28 incisions carved in it. 'This is often considered to be man's first attempt at a calendar' she explained. She paused as we dutifully wrote this down. 'My question to you is this – what man needs to mark 28 days? I would suggest to you that this is woman's first attempt at a calendar.' It was a moment that changed my life. In that second I stopped to question almost everything I had been taught about the past. How often had I overlooked women's contributions? [...] I knew I needed to look again. History is full of fabulous females who have been systematically ignored, forgotten or simply written out of the records. They're not all saints, they're not all geniuses, but they do deserve remembering. »)

<http://www.theguardian.com/books/2009/oct/28/sandi-toksvig-unsung-heroines>

(consulté le 13/04/16)

²⁰⁶ Voir Aristote, *Histoire des animaux*, op.cit., VII, 2.

²⁰⁷ Jocelyne Bonnet, *op. cit.*

III – Monstre, marge et liminalité

Le roman de Stoker met brutalement en évidence, ainsi que l'aura montré notre étude de cas menstruel via le personnage de Lucy, que le rapport aux fluides est un rapport extrêmement complexe et chargé symboliquement. En plus de la mythologie associée à un fluide en particulier, qu'il nous a paru opportun de détailler pour souligner la cohérence symbolique des ramifications sémantiques, il y a donc enseignement à tirer des conceptions esthétiques liées aux menstrues pour la suite de notre développement.

Le tabou des fluides fait écho aux tabous du corps (et du corps féminin en particulier du fait même d'un lien perdurant entre féminité et fluidité). Le corps n'est pas une enveloppe fermée, ni la peau une ligne close et rassurante : les deux sont déjà ouverts, et donc potentiellement à même de déborder. Or tout débordement est précisément le point sensible, vulnérable, de la rigide société victorienne corsetée, aux contraintes sociales et religieuses strictes. Découle de cette répugnance un besoin de préservation contre une force polluante obscure, exprimé dans le roman par la figure du monstre vampirique, qui semble en incarner toute l'ambiguïté. Les apparitions de Dracula, et conséquemment le déclenchement de l'apparition des fluides, sont codifiées par deux modalités précises : le tabou et la souillure. C'est ainsi qu'émerge une esthétique du trouble, dont la caractéristique principale est de relever de cette ambiguïté, cette équivoque, qui définit par là même l'impur comme échappant aux normes, aux catégories de sens, et donc au contrôle social, en créant un écart et du désordre. Cela réclame une analyse approfondie de la potentialité infinie de ces scénographies du débordement.

A/ Scénographies du débordement

1) Ouverture du corps

Dans sa conférence « Anatomiquement vôtre » du 29 septembre 2015 en Sorbonne, Raphaël Cuir, critique et historien d'art, proposait trois modalités d'ouverture du corps

comme ouverture de/du soi²⁰⁸ : une ouverture réelle (qui fait couler le sang et donne accès à l'intimité du corps, à sa fragilité, sa défaillance et son côté périssable), une ouverture symbolique (où, dès lors, aucune blessure n'est nécessaire pour pénétrer à l'intérieur du corps) et une ouverture « fictive » (qui va de la manipulation de boyaux à la représentation de cadavres, dans des œuvres hyperréalistes). Ces modalités ont un point commun : elles conçoivent spécifiquement le corps comme le terrain d'expérimentation artistique d'une identité, que l'art et la littérature s'efforcent de démontrer. Il importe de démontrer pourquoi le corps ouvert est un corps *matière* à identité, qui questionne notamment les rapports existant entre biologie et genre, et les implications sociales qu'elles induisent – ou comment, pour reprendre une expression de David Le Breton, « tailler dans la chair » équivaudrait à « tailler une image de soi » dans l'être au monde²⁰⁹. Pour ce faire, les apparitions des fluides corporels du sexe, la manière dont leur emploi interroge les identités tant sexuelles que genrées, et les dispositifs auxquels les artistes et écrivain·e·s ont recours pour en revendiquer la signifiante, semblent une grille de lecture appropriée. Le corps qui déborde est l'une des modalités de l'ouverture du corps qui, en tant que phénomène esthétique, devient donc le point de passage, le point de tension, véritablement conducteur de signes, et qui fait le lien entre cette urgence de l'expression créatrice et la réalité physiologique humorale.

L'emploi des fluides corporels dans l'art ou la littérature comme manifestation du corps ouvert pose en effet nécessairement, à des degrés divers, la question de l'identité. De la manière la plus frontale, en tant que matière ou substance « vivante » puisqu'issue d'un organisme, les liquides épandus par un corps attestent d'un ADN. Analysée avec les outils appropriés, il est impossible de confondre une goutte de sang avec une autre, car la biologie, et plus encore la génétique, ne peuvent mentir. Mais les fluides corporels du sexe vont plus loin encore, parce qu'ils affirment, sans détour, une identité sexuelle face à laquelle un·e spectateurice ne peut rester neutre, tant elle est porteuse de prédicats et d'*a priori* socioculturels. Aussi s'agit-il notamment, pour les œuvres ayant recours à de telles substances, d'interroger les stéréotypes et les représentations habituellement attribuées au masculin et au féminin. Elles permettent ainsi d'éclairer les zones d'ombre perdurant du fait même de cette différence binaire, sur laquelle se fonde une grande partie de notre système de pensée, logiquement construit sur des dualismes : actif/passif, chaud/froid, émetteur/récepteur, positif/négatif, etc.

²⁰⁸ Raphaël Cuir, *Anatomiquement vôtre : art contemporain et connaissance de soi*, Paris, Scala, 2018.

²⁰⁹ David Le Breton, *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Métailié, Paris, 2003, p.46.

Ces productions, sperme, lait et menstrues, sont inséparables de notre corporalité. La fonction du regard, l'appétit constant de l'œil qui demande à voir et à voir toujours plus (une exigence à laquelle répond l'artiste), sont pleinement convoqués face aux œuvres artistiques faisant appel aux fluides en général, et aux fluides sexuels en particulier. Ce toucher visuel conditionne la participation affective de la spectateurice à l'œuvre (Éric Falardeau analysait ainsi notamment deux genres cinématographiques aux codes similaires, répondant à une même exigence de monstration, si ce n'est de fétichisation, des fluides : le *gore* et la pornographie²¹⁰). L'insistance sur les fluides du sexe convoque directement, outre l'identification corporelle de la spectateurice, son identification proprement sexuelle, et la force déjà à un positionnement sexué, sexuel et genré, en même temps qu'elle en appelle à son toucher par la texture même desdits fluides : mi-liquide, mi-solide, gluant, salissant. Que les fluides soient glorifiés ou condamnés comme dégoûtants et effrayants, la fonction et le résultat restent les mêmes : les fluides corporels du sexe, et l'insistance sur ceux-ci, sont la preuve que les corps ouverts en art sont bien humains puisqu'ils agissent en tant que « référents » - à l'univers de la spectateurice, à son intégrité corporelle, à son identité sexuelle. Ils en appellent donc pleinement à son corps, et à sa propre expérience corporelle. Dans le cas d'un roman comme *Dracula*, ceci est d'autant plus vrai que le monstre identifié est responsable du monstrueux révélé.

L'herméneutique du corps qui coule et se répand, du corps qui déborde, ouvre une voie profondément créatrice, porte de métamorphoses, et même rédemptrice. L'écoulement dépasse la blessure subie pour appeler la blessure choisie : on dépasse « l'excavation du magma charnel, des fluides et des matières suintantes²¹¹ », écrit Claire Lahuerta, pour que la liquéfaction esthétique même, pénible jusqu'à la nausée parfois, fasse advenir la matière et la donne à voir. « De loin en loin, la rumeur du flot humoral s'est fait l'écho de l'expérience poétique et de l'écriture en acte²¹² », ajoute-t-elle. Pour l'autrice, l'écriture du corps débordant impose une relecture des acquis corporels et esthétiques, et pourquoi pas, leur redéfinition, par les mutations indicelles des fluides. Ce que Claire Lahuerta analyse, dans les pratiques contemporaines, comme des « scénographies du débordement²¹³ », questionne le malaise et la limite même de la clôture (circonstancielle et artistique) des corps dans un

²¹⁰ Éric Falardeau, *Le Corps souillé*, op.cit.

²¹¹ Claire Lahuerta, *Humeurs. L'Écoulement en art*, op.cit., p. 263.

²¹² *Ibid.*

²¹³ *Ibid.*, p.85

espace créatif : alors l'intime, sa matière, ressurgit et crève l'enveloppe linéaire de la peau, projetant le corps loin des limites rassurantes de sa chrysalide.

Le cas des fluides corporels en art comme manifestation d'une ouverture du corps, et plus spécialement la question de l'usage et de la représentation du sperme et des menstrues pour donner une identité à ce corps ouvert, pose entre autres la question, à plusieurs niveaux, du sexe comme lié à l'identité : objet de recherche sans neutralité, considéré tour à tour, selon les disciplines, comme scandaleux, transgressif, sans validité scientifique... cela précisément parce que le sexe atteint les subjectivités, voire les attaque. Le corps est un appui, une matière à expérimentations artistiques, lesquelles font nécessairement remonter du contenu sémantique en franchissant la barrière de la peau (tabous, constructions culturelles, *à priori* sociaux, prédicats divers, etc.). L'objectif le plus immédiat est donc la réintroduction de l'affect, et donc d'une certaine forme d'ouverture, dans les disciplines : les démarches artistiques autour du corps et la recherche esthétique qui les théorise.

Le corps humain est matière à symbolisme, et plus encore, il est le modèle par excellence de tout système fini. Du fait de sa structure interne complexe, les fonctions de ses différentes parties et les relations entre elles peuvent effectivement servir de symboles à d'autres structures. Il est d'ailleurs, selon Mary Douglas, littéralement « impossible d'interpréter correctement les rites qui font appel aux excréments, au lait maternel, à la salive, etc., si l'on ignore que le corps est un symbole de la société, et que le corps humain reproduit à une petite échelle les pouvoirs et les dangers qu'on attribue à la structure sociale²¹⁴ ». C'est ce qui nous amène à l'idée qu'il n'y a pas de raison de voir comme différentes les expériences faites par l'individu de son corps, sur le plan physique et émotionnel, et ses expériences au sein de la structure dans laquelle il évolue d'un point de vue culturel et social. Au contraire, les deux approches se trouvent inextricablement liées.

Puisque chaque culture a ses problèmes spécifiques, elle attribuera par retombée à telle ou telle zone du corps un « pouvoir », une charge symbolique propre à la situation dont le corps est le miroir. C'est du moins ce qu'affirme Douglas lorsqu'elle écrit : « pour exprimer nos craintes et nos désirs les plus profonds, nous mettons à contribution le corps humain, non sans humour et à propos²¹⁵ ». Artistes et écrivain·e·s, notamment, mettraient donc à contribution le corps pour faire parler les valeurs et représentations d'une société particulière. Il s'agit de montrer qu'une relation existe indiscutablement entre les préoccupations individuelles et les rites sociaux. Mieux : les rites sociaux s'inspirent de l'expérience

²¹⁴ Mary Douglas, *De la souillure, op.cit.*, p.131.

²¹⁵ *Ibid.*

individuelle. On a ainsi notamment «recours au symbolisme des limites du corps pour exprimer (...) le danger qui menace les frontières de la communauté²¹⁶», note encore Douglas, ceci pour répondre au besoin de résoudre les problèmes individuels qui sont le lot de tous. Les rites sociaux agissent sur le corps politique par le moyen terme symbolique du corps physique. Les notions de transgression, provocation, offense contre l'ordre, qui font partie intégrante du champ sémantique du dégoût, sont ainsi la manifestation explicite des dissensus existant au sein de la société, lesquels sont déchaînés avec passion lorsque celle-ci s'interroge sur elle-même.

Ce qui dégoûte dans le corps, le fait donc en raison d'implications sociales liées au symbolisme particulier que les objets marginaux du corps représentent au sein de cette structure. Toute pollution corporelle ne peut donc se concevoir qu'en essayant de remonter à travers les dangers ou menaces reconnus dans telle ou telle société, pour ensuite tenter de voir à quel thème corporel chacun d'eux correspond. Il nous faudra donc prendre en compte les particularités de chaque fluide pour comprendre à quels interdits et tabous chacun d'eux renvoie spécifiquement, en dépit même du fait que nous ayons lié ces fluides aux marges et plus encore à la marge particulière de la sexualité.

Quoi qu'il en soit, l'idée selon laquelle le corps reflète dans une moindre échelle le corps sociétal en y appliquant les mêmes mécanismes (qu'ils soient d'ordre préventif ou défensif), est une image puissante pour notre problématique, puisque la forme est telle qu'elle a ses frontières extérieures, sa structure interne et ses régions marginales. C'est dans ces marges, nécessairement dangereuses puisque les points vulnérables se situent toujours aux confins du système dans lequel ils s'inscrivent, que réside une énergie particulière : le trouble. Puisque les expériences que font les êtres humains des structures, des frontières et des marges sont un réservoir des symboles de la société, il s'agit donc aussi de comprendre quels sont les symboles particuliers de ce trouble à travers le prisme des sécrétions corporelles sexuelles, sexuées et genrées.

2) Enjeux victoriens du contrôle de l'eau comme reflet du contrôle des corps

Ce qui sort du corps, de ses pores et orifices, marque la finitude de ce corps et suscite donc un sentiment de rejet, de révolte, d'abjection, par son lien au déchet et à la mort. Les fluides signifient ce qui peut se séparer d'un corps pour devenir autonome, notamment dans le champ artistique, d'une manière susceptible d'agresser. Ce qui est donc sorti du corps ne

²¹⁶ *Ibid.*, p.133.

saurait y rentrer de nouveau, et devra être évité à tout prix, car ce qui est sorti et serait réintroduit est pollué au plus haut point – ceci expliquerait sans peine des pratiques particulières telles que celles liées à l’ingestion du sperme dans le milieu pornographique, et considérées, semble-t-il, comme généralement jubilatoires ; ou les rapports parfois confus au simple acte reproducteur, au cours duquel le sperme expulsé est réintroduit dans un corps féminin. Pénétrer sciemment dans un lieu considéré comme souillé est donc une pratique tout aussi prohibitive – voir les tabous liés au sexe anal, qui peuvent expliquer, partiellement également, la longue condamnation historique de l’homosexualité masculine ; ou au sexe durant les règles, ironiquement le grand absent constant des tags pornographiques (les menstrues suscitant bien souvent une horreur supérieure encore aux excréments).

Tout en se rapportant encore aux orifices corporels comme à autant de repères « découpant le corps ainsi qu’un territoire », la matière marginale qui en est issue, est, pour Julia Kristeva, de deux types : excrémentielle et menstruelle²¹⁷. Pour l’autrice, il semblerait donc que ni le sperme ni le lait n’aient valeur de pollution. Or, notre société occidentale semble indiquer le contraire : nous avons déjà évoqué la manière presque vengeresse (et parfois désespérément ascétique) dont il s’agit notamment de recouvrir les corps de sperme dans la pornographie contemporaine, en quantité irréaliste, dans une gestuelle qui n’est pas sans rappeler les comportements visant à marquer par le biais de l’urine un territoire comme le sien, et donc se l’approprier – une appropriation qui semble se corrélérer à une dégradation. Et si le lait n’est peut-être pas directement considéré comme une pollution, il est, du moins, un sujet encore éminemment tabou. Ce qui nous intéresse dans la théorie émise par Kristeva ce sont les idées qu’elle associe à ces deux types de pollution. L’excrément et peut-être aussi ses divers équivalents (comme la pourriture ou la décomposition), représenterait ainsi un danger venu de l’extérieur, l’identité et le moi menacés par du « non-moi », la société menacée par son dehors. Le sang menstruel manifeste la différence sexuelle, première distinction sociale par définition, puisqu’étant un fluide exclusivement féminin (en cela, et du fait de la correspondance des humeurs que nous avons démontrée, il est un équivalent du sperme). Le sang menstruel s’occuperait donc dans une dynamique réciproque de symboliser le danger plus pernicieux venant de l’intérieur, de l’identité sociale ou sexuelle par exemple. Cela nous semble une considération applicable également au sperme, et spécialement dans le roman de vampire. Il faut donc percevoir la protection rituelle des marges du corps que sont les orifices, elle-même comme un symbole de l’intérêt que la société porte à ses points de

²¹⁷ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l’horreur, op. cit.*, p.86

passage, ses seuils, autrement dit, ses entrées et ses sorties – ce qui rend désormais apparent en quoi, et surtout pourquoi, *Dracula* s'impose comme roman charnière sur ces questions : contrôler la bonne circulation des fluides est un enjeu corporel essentiel, parce qu'il s'agit là d'abord d'un enjeu social.

Dans *L'Eau et les Rêves*, Gaston Bachelard affirme : « Pour l'imagination, tout ce qui coule est de l'eau²¹⁸ ». Ce rappel ne va évidemment pas sans sa part de symbolisme. L'eau est un symbole universel de fécondité et de fertilité, la condition nécessaire à la vie, célébrée dans toutes les religions, toutes les civilisations et leurs mythes (souvent comme origine du monde : on parle d'eaux primordiales, d'océan des origines). Elle est aussi un symbole de la vie spirituelle, un puissant outil de purification, de transformation et de régénérescence. Sa transparence évoque la fraîcheur, la pureté, la virginité, la guérison (voir la notion d'eau miraculeuse). Mais ces pouvoirs et ces vertus ne vont pas sans leur « part maudite²¹⁹ », et on prête également à l'eau un côté sombre, trouble et dangereux : puisque l'être humain ne peut y respirer, l'eau est aussi symbole d'une altérité, d'un autre monde, mystérieux et inconnu, potentiellement violent et même parfois mortel. Pendant longtemps, insiste George Vigarello dans *Le Propre et le Sale*²²⁰, on a eu peur de l'eau, il y avait une angoisse.

Or, les fluides précisément *s'écoulent* (la souplesse de cet écoulement dépendant de leur coefficient de viscosité), ce qui semble déjà établir un premier lien entre les deux. Par ailleurs, l'on ne pourra manquer de remarquer la continuité existant entre l'ambivalence de l'eau, et les propres ambiguïtés des fluides, notamment par notre rapprochement avec l'*unheimlich* freudien. On peut d'ailleurs supposer *à priori*, d'un point de vue iconographique, une correspondance plastique entre les effets esthétiques que l'artiste tire de l'eau et de ses propriétés (sa fluidité, les jeux de lumière auxquels sa masse se prête, l'animation qu'elle procure quand elle est en mouvement, la forme de ses jaillissements...), et ceux qu'il tire de la manipulation du sang, du sperme et du lait. D'un point de vue technique, le geste rapide du pinceau pour évoquer les mouvements de ces fluides, les couleurs diluées pour jouer sur leur densité, les projections de couleur pour rappeler les éclaboussures, sont autant de gestes créateurs, de stratégies représentatives pour rendre compte de ces matières dépourvues de forme propre – sans parler de l'utilisation véritable de ces fluides dans l'œuvre. Ces fluides

²¹⁸ Gaston Bachelard, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, rééd. Paris, Le Livre de Poche, « Biblio Essai », 1942.

²¹⁹ Georges Bataille, *La Part maudite*, Minuit, Paris, 1967 (1949).

²²⁰ Georges Vigarello, *Le Propre et le sale*, *op.cit.*

peuvent être figés, stagnants ou en mouvement. Ils se prêtent donc à de nombreuses déclinaisons artistiques, que les médiums plastiques et littéraires ne cessent d'exploiter de leurs attributs propres (consonances, allitérations ou isotopies peuvent ainsi représenter un équivalent littéraire aux jeux artistiques déclinés précédemment). Les fluides qui nous intéressent évoquent toute une pléiade de références et d'images, directement héritées de l'approche esthétique de l'eau : la fluidité, la liquidité, l'humide, la mouvance, le jet, la larme, la goutte, la source, la rivière, la fontaine, la flaque ; leur propension à imbiber, ruisseler, dégouliner, mouiller, mais aussi, à souiller et laisser des traces (comme pourrait le faire une eau sale, dite trouble). Le sang des menstrues, le sperme et le lait, conduisent ainsi les gestes artistiques à explorer des notions héritées des réflexions autour de l'eau, telles que vider, remplir, faire couler, transvaser, gicler, éclabousser, projeter, tacher, ou *troubler*.

Or, il apparaît justement que le contexte victorien, dans lequel s'inscrit *Dracula*, est très préoccupé par ce qu'il convient de faire de l'eau. Le contrôle de l'eau est un enjeu essentiel de l'industrialisation, même si l'on peine à se déprendre des angoisses selon lesquelles les eaux font circuler les maladies. Cette angoisse de circulation transparaît dans toute la littérature victorienne, laquelle la transpose à des romans mettant abondamment en scène d'autres formes de circulation. Ainsi, pour canonique que soit *Dracula*, il ne fait pas figure d'exception.

Dans son essai *The Social Life of Fluids*, Jules David Law écrit qu'il y a là un discours sanitaire, qui est aussi un discours plus directement social sur les rôles propres à chacun. Il s'opère alors un déplacement des plus signifiants de cet enjeu : si l'on parvient à réguler et donc à contrôler la circulation de l'eau (en particulier, Law insiste sur le cas des grandes villes de Londres et Paris, plus particulièrement en ce qui concerne la Tamise et la Seine), notamment via une arrivée d'eau dans les foyers, on peut donc aussi réguler les flux de la circulation sociale. À la méfiance de l'eau répond ainsi la méfiance des fluides. Avec l'arrivée à Londres de *Dracula*, qui apporte malheur, destruction, et qui est lui-même plusieurs fois identifié à un cadavre, correspond un changement isotopique des plus intéressants. En effet, on constate un contraste descriptif topographique révélateur entre la sauvagerie des paysages roumains, à laquelle répond la sauvagerie du monstre dans la première partie du roman : rien de fluide ni de doux, tout est pointu et escarpé. À Londres, en revanche, tout coule de source près de la Tamise, et *Dracula* arrive d'ailleurs par voie « fluidique », puisque son voyage se fait par la mer, en bateau - ce vaisseau qui navigue sur les angoisses est ainsi une belle métaphore du roman lui-même qui glisse sur le trouble. Une fois sur place, ce que le monstre

menace d'éveiller, ce sont d'autres angoisses. Contrôler l'eau s'accompagne donc de stratégies de contrôle de qui l'incarne le mieux dans la société : la femme et son corps.

B/ Dracula ou la « menace venue des marges » : métaphores du mal

1) La nature fluide, car hybride, du monstre

L'objet fondamental du dégoût, tant pour Bataille et Kolnai que pour Kristeva, est le domaine phénoménal de la pourriture, et plus particulièrement du cadavre. Sont par conséquent inclus dans cette classification le dépérissement d'un corps vivant, qui passe par les stades de putréfaction et de décomposition, mais aussi l'odeur cadavérique, et par extension tout ce qui est passage du vivant à l'état de mort. Kolnai se différencie de Bataille en ce qu'il affirme que l'état de mort lui-même ne suscite pas en nous de dégoût. Ce qui compte, c'est cet instant transitoire, l'entre-deux, et donc cette équivoque et cette ambivalence que nous mentionnions. Quelle meilleure façon de mettre en scène la plus grande perturbation possible, que d'exploiter cette densité de contenus ? Le vampire est précisément un entre-deux hybride, un mort-vivant, un revenant, qui répugne et terrifie principalement du fait de ce statut liminal. Or, ce statut même répond à un surcodage symbolique de la part de Stoker.

Botting écrit : « La menace de Dracula est son polymorphisme, à la fois littéralement, dans les formes qu'il prend, et symboliquement, dans les distinctions qu'il bouleverse. Son importance est dangereusement surdéterminée²²¹ ». Nous avons déjà parlé de ces distinctions que le vampire bouleverse, marges géographiques aussi bien que corporelles. Reste que le trouble suscité par Dracula est également dû à sa fluidité même, qui se traduit par son polymorphisme, lequel est, pour reprendre les mots de Botting, profondément « surdéterminé » et fluide. « Les transformations fluides et la forme amorphe de Dracula sont, comme Carmilla, menaçantes, parce qu'elles n'ont pas de nature ni d'identité singulière et stable. Signification, identités et frontières familiales sont complètement transgressées dans ce mouvement des désirs et de l'énergie vampiriques²²² », écrit encore Botting. Cette « menace

²²¹ Fred Botting, *Gothic, op. cit.*, p.150 : « Dracula's threat is his polymorphousness, both literally, in the shapes he assumes, and symbolically, in terms of the distinctions he upsets. His significance is dangerously overdetermined. » (Traduction personnelle.)

²²² Fred Botting, *Ibid.* : « Dracula's fluid shifting and amorphous shape is like Carmilla threatening because it

de l'informe » rappelle la définition spécifique que donne Bataille de l'informe, telle que présentée en 1996 dans le cadre de l'exposition *L'informe : mode d'emploi* par Rosalind Krauss et Yves-Alain Bois : « L'informe consiste à déclasser, au double sens de rabaisser, de mettre du désordre dans toute taxinomie, pour annuler les oppositions sur quoi se fonde la pensée logique et catégorielle²²³ ». Suivant cette logique, l'intérêt narratif de la figure monstrueuse qu'incarne Dracula le vampire est le bouleversement de la pensée victorienne. L'informe semble donc un symbole adéquat pour exprimer aussi bien un effondrement des certitudes, et donc une destruction, qu'un nouveau commencement et une nouvelle croissance créative.

Nous avons commencé cette étude en rappelant, empruntant à Mary Douglas cette conclusion, que « s'il est vrai que tout symbolise le corps il est tout aussi vrai (sinon davantage, et pour la même raison) que le corps symbolise tout²²⁴ ». Si, comme le précise Kolnai, le dégoût appartient à la série des réactions de défense, avec le déplaisir, la souffrance, l'horreur ou encore la haine, c'est véritablement avec l'angoisse qu'il forme un couple par relation des contenus (puisque tout ce qui est dégoûtant pourrait susciter un malaise proche de l'angoisse – une assertion qui n'admet en revanche que péniblement la réciproque, au point d'être sans doute les deux facettes d'une même essence). On peut ainsi particulariser le concept selon différents points de vue : en étudiant les objets du dégoût, mais aussi les états émotionnels et physiques dans lesquels ses manifestations nous plongent, son autonomie, ou encore l'immédiateté et la spontanéité de sa réactivité²²⁵. Par ailleurs, la relation évidente du dégoût au corps le lie également à l'éthique, voire au moral et plus encore au politique – ce qu'avait déjà ouvertement Bataille en supposant que le sentiment du dégoût pourrait bien constituer la raison d'être même de l'organisation de nos sociétés. Cette pensée permet de relier davantage l'angoisse au dégoût : les deux concepts sont indissociables d'une idée de sauvegarde, d'un besoin de protection contre ce que l'on perçoit comme un danger ou une menace. On voit alors bien comment, dans le roman, les sentiments divers éprouvés par les personnages à l'égard de Dracula reflètent cet état de fait, et pourquoi la sauvegarde de la morale est un enjeu tout aussi important que la sauvegarde des corps : c'est qu'il n'y a, fondamentalement, aucune différence entre les deux. Tout ceci est d'autant plus

has no singular or stable nature or identity ; meaning, identities and proper family boundaries are utterly transgressed in the movement of vampiric desires and energy » (Traduction personnelle).

²²³ Rosalind Krauss et Yves-Alain Bois, *L'informe : mode d'emploi*, communiqué de presse de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 2

²²⁴ Mary Douglas, *De la souillure*, *op.cit*

²²⁵ Notons cependant que Kolnai rejette le désir, le plaisir et l'attrance comme contraires émotionnels « valables » du dégoût.

vrai que le dégoût, lié au contact²²⁶, peut basculer tout aussi bien du côté radical de la souillure (comme la morsure vampirique) que du côté du tabou. À cet égard, le dégoût est une menace, un danger, et il est considéré comme primordial, même vital de se préoccuper de Dracula, puisqu'en tant que menace, il peut nuire, et nuire, c'est briser l'ordre. Dans toutes les sociétés, savoir définir ce qui est dégoûtant et ce que l'on va faire de tels objets marginaux n'a jamais été une question sans importance, un problème qui n'a pas besoin d'être réglé. Chaque société trouve en effet, et à sa manière, la façon de gérer le dégoût et ses manifestations. Quant à nous, nous cherchons à caractériser celle de la société occidentale, à travers l'exemple victorien, pour mieux comprendre ce qu'impliquent des gestes littéraires comme le roman de Stoker pour ces problématiques spécifiques autour des fluides.

En tant que menace, danger, perturbation ou intimidation (selon le degré de la charge affective investie), le vampire constitue également une invite, une sorte de « séduction macabre » que l'on pourrait rapprocher de la « pulsion de mort » freudienne. Sommes-nous alors, en tant que lectrices, effrayé·e·s ou paradoxalement séduit·e·s ? Désirons-nous introduire une distance salutaire, ou sommes-nous hypnotisé·e·s, fasciné·e·s ? Nous voici donc parvenus au point de non-retour : celui du dévoilement de l'ambivalence inhérente au vampire, qui fascine et séduit autant qu'il rebute. Or, tous les personnages de Stoker manifestent ces pulsions et invites contradictoires, dans leurs sentiments intimes comme dans leur comportement à l'égard du monstre.

Rappelons brièvement, et de façon quelque peu binaire, comment cette ambivalence se manifeste dans le roman : un effondrement de la cellule familiale bourgeoise et de ses modèles de genre, une destruction des frontières corporelles par une intériorité poussée vers l'extériorité, un dedans vers un dehors, et tout cela chapeauté par un sous-texte sexuel, charnel, qui reporte plus particulièrement l'attention sur les trois fluides qui nous intéressent et dont le sang prendra la valeur, successivement, dans le texte. Le lien est là, qui se tisse et se prolonge. La curiosité macabre peut opérer et dépasser même le dégoût, si bien que l'intelligence de cette étonnante séduction a elle-même quelque chose de tentant.

Pour Botting, outre ce franchissement constant de diverses frontières (celle entre vivant et mort n'étant pas la moindre), la monstruosité du vampire est portée par des attributs physiques comme sa pâleur, sa maigreur, ses yeux diaboliques, la bestialité de ses mains poilues (que l'imaginaire médical victorien croyait symptômes de masturbation excessive) et

²²⁶ La contiguïté de l'objet répugnant, ou objet abject (si l'on nous permet la juxtaposition curieuse de ces deux termes), est une nécessité centrale dans la problématique du dégoût : logique interne qui lui est associée comporte effectivement la possibilité d'une appréhension positive de l'objet, qu'il s'agisse de le toucher, de l'étreindre, ou de le consommer.

de ses canines, mais aussi de ses compagnons comme le loup, la chauve-souris ou le rat (vermine véhiculant la maladie, qui rappelle aussi les origines médicales du vampire et donc l'incompréhension scientifique existant au sujet de maladies telles que la peste, la rage ou la tuberculose). Mais il y a aussi une dépravation de nature sexuelle, voire genrée, dont les personnages ont pleinement conscience et qui constitue peut-être la menace la plus directement dangereuse. En tant que monstre, Dracula possède bien sûr aussi des attributs surnaturels – il est censément immortel, ne peut se refléter dans les miroirs, et montre une vulnérabilité déconcertante face à l'argent et au bois. « Il est une Chose », écrit encore Botting (reprenant les mots mêmes employés par Stoker dans la scène de la mise à mort de Lucy analysée plus haut, où l'auteur parle de « Chose dans le cercueil »), c'est-à-dire « un objet absolu²²⁷ » qu'il faut déshumaniser pour pouvoir tuer. Cette mise à mort rituelle, que l'on devine inéluctable dès les prémisses du roman, tant le parti-pris en est clair, restaure le système, la norme, et le bon ordre des choses.

Botting insiste également sur les connotations colonialistes et racistes visant à faire de Dracula un monstre venant de contrées lointaines univoquement caractérisées comme sauvages et/ou peuplées par des populations primitives. La topographie des lieux est décrite en ces termes par le personnage de Jonathan dans le roman :

Beyond the green swelling hills of the Mittel Land rose mighty slopes of forest up to the lofty steep of the Carpathians themselves. Right and left of us they towered, with the afternoon sun falling full upon them and bringing out all the glorious colours of this beautiful range, deep blue and purple in the shadows of the peaks, green and brown where grass and rock mingled, and an endless perspective of jagged rock and pointed crags, till these were themselves lost in the distance, where the snowy peaks rose grandly²²⁸.

Au-delà de ces collines s'élevaient d'autres forêts et les grands pics des Carpates mêmes. Nous les voyions à notre droite et à notre gauche, le soleil d'après-midi illuminant leurs tons déjà splendides – bleu foncé et pourpre dans le creux des hauts rochers, vert et brun là où l'herbe recouvrait légèrement la pierre, puis c'était une perspective sans fin de rocs découpés et pointus qui se perdaient dans le lointain, où surgissaient des sommets neigeux²²⁹.

Cette isolation géographique, politique et économique des Carpates, se traduit dans le territoire décrit comme hostile (pointu, escarpé, difficilement accessible), montagneux et rural, qui en fait dans le roman une région où superstition et folklore dominant face à la civilisation victorienne policée et sa rationalité scientifique - un carrefour où passé et présent

²²⁷ Fred Botting, *Gothic, op. cit.*, p.151.

²²⁸ Bram Stoker, *Dracula, op.cit.*, p.11

²²⁹ Bram Stoker, *Dracula*, trad. Jacques Finné, *op.cit.*, p.43.

se rencontrent. Ainsi, les premiers contacts de Jonathan avec des locaux se font évidemment sous de très mauvais augures :

One by one several of the passengers offered me gifts, which they pressed upon me with an earnestness which would take no denial. These were certainly of an odd and varied kind, but each was given in simple good faith, with a kindly word, and a blessing, and that same strange mixture of fear-meaning movements which I had seen outside the hotel at Bistritz—the sign of the cross and the guard against the evil eye²³⁰.

Tour à tour, mes compagnons de voyage me firent des présents, gousse d'ail, rose sauvage séchée... et je vis parfaitement qu'il n'était pas question de les refuser; certes, ces cadeaux étaient tous plus bizarres les uns que les autres, mais ils me les offrirent avec une simplicité vraiment touchante, en répétant ces gestes mystérieux qu'avaient faits les gens rassemblés devant l'hôtel de Bistritz – le signe de la croix et les deux doigts tendus pour me protéger contre le mauvais œil²³¹.

Le ton xénophobe est ici donné : la peur s'installe parce que Stoker présuppose complaisamment chez ses lectrices une référentialité commune de valeurs et de culture, et il est ici bon de rappeler que Stoker n'aura jamais ne serait-ce que mis les pieds dans ce qui constitue l'actuelle Roumanie, se contentant de recherches à distance, dont la condescendance doit être mentionnée. La « simplicité vraiment touchante » des habitant·e·s suscite l'incrédulité de Jonathan comme elle devrait susciter, aux yeux de Stoker, celle de sa lectrice, et l'identification dans l'illusion mimétique se fait lorsque Jonathan se raccroche aux valeurs rationalistes de son pays d'origine pour tenter de comprendre ces coutumes étrangères, avant de très vite perdre pied face à la barrière de la langue et ce qu'il découvre des imprécations des locaux, qui parachève la mise en scène du danger, de la menace, et ultimement de l'*unheimlich* (défamiliarisation) – ce moment où la tranquillité bascule dans le surnaturel :

I quietly got my polyglot dictionary from my bag and looked them out. I must say they were not cheering to me, for amongst them were 'Ordog'—Satan, 'Pokol'—hell, 'stregoica'—witch, 'vrolok' and 'vlkoslak'—both mean the same thing, one being Slovak and the other Servian for something that is either werewolf or vampire²³².

Ouvrant tout tranquillement mon sac de voyage, j'y pris mon dictionnaire polyglotte, et cherchai la signification de tous ces mots étranges. J'avoue qu'il n'y avait pas là de quoi me rendre courage, car je m'aperçus, par exemple, que *ordog* signifie Satan; *pokol*, enfer, *stregoica*, sorcière, *vrolok* et *vlkoslak*, quelque chose comme vampire ou loup-garou en deux dialectes différents²³³.

²³⁰ Bram Stoker, *op.cit.*, p.14

²³¹ Bram Stoker, *op.cit.*, p.45

²³² Bram Stoker, *op.cit.*, p.9

²³³ Bram Stoker, *op.cit.*, p.40

Pour Jean Fabre, « le barbare Dracula figure la crainte insulaire et xénophobe d'une invasion étrangère dont l'analyse révèle un héritage sanguinaire et barbare propre à faire trembler au plus profond de leurs entrailles les lecteurices victorien-ne-s, dans une culture de plus en plus réactionnaire et isolationniste. Ce roman n'est autre que le récit de la tentative d'invasion de l'Angleterre fin-de-siècle par un être perfide, digne représentant d'une race dégénérée qui menace l'ordre social d'une nation inquiète de son sort²³⁴ ». Or, Dimitri Garnarczyk parle précisément de « syndrome de Dracula » pour caractériser les dynamiques de ce complexe de culture profondément impérialiste. Dans son article « L'Europe centrale entre illibéralisme et fiesta, ou le syndrome de Dracula²³⁵ », le chercheur écrit :

Quelle image de l'Europe centrale ressort de *Dracula* (1897), le génial roman de Bram Stoker ? Dans les premières pages, un jeune avoué britannique, Jonathan Harker, voyage en Transylvanie. Il découvre d'abord un monde distant, géographiquement, mais aussi culturellement, et a « l'impression très nette de quitter l'Occident pour entrer dans le monde oriental ». Cette étrangeté culturelle s'explique en partie par la méconnaissance des Occidentaux, et en partie par le caractère superstitieux des locaux : c'est « une des parties de l'Europe les moins connues, et les plus sauvages ». Cette Europe autre est la source d'une menace existentielle, représentée par Dracula lui-même : ayant acheté, par l'intermédiaire de Jonathan, une demeure en Angleterre, il y déplace ses activités vampiriques, et espère soumettre le monde moderne au règne des morts-vivants. Mais elle est aussi à l'origine de la sensualité fascinante et malsaine de femmes vampires lascives et sadiques (les fameuses « *brides of Dracula* »), qui seront rejointes plus tard par Lucy Westenra vampirisée : l'antithèse absolue de la féminité victorienne²³⁶.

En mettant l'accent sur les implications très pragmatiques des intérêts politiques du roman, tout en introduisant un nouveau niveau de lecture qui se propose d'interroger aussi les conséquences actuelles de telles représentations, Garnarczyk interroge au présent, signifiant leur regrettable perdurance : « En quoi le syndrome de Dracula est-il un problème ? ». Des éléments de réponse se font jour lorsque l'auteur souligne la dichotomie existant toujours entre Est et Ouest :

À l'ouest, cette dichotomie crée des Jonathan Harker – des personnes à qui il manque, à côté de représentations tranchées (inquiétude politique ou hédonisme caricatural), une connaissance de l'Europe centrale comparable à celle qu'ils peuvent avoir de leurs voisins de l'ouest. Perdre ainsi une vision stéréotypée de la région qui manque des nuances nécessaires pour évoquer des pays et des peuples qui sont, au sein de l'UE, des voisins et des partenaires proches. [...] À l'est, cette dichotomie crée des Dracula. L'exemple polonais a bien montré à

²³⁴ Jean Fabre, *Le Miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 65.

²³⁵ Dimitri Garnarczyk, « L'Europe centrale entre illibéralisme et fiesta, ou le syndrome de Dracula », <http://theconversation.com/leurope-centrale-entre-illiberalisme-et-fiesta-ou-le-syndrome-de-dracula-98484> (consulté le 07/01/20)

²³⁶ Dimitri Garnarczyk, *op.cit.*

quel point la force de la loi comme les ressources du web sont mobilisées dans une bataille mémorielle et communicationnelle dont l'enjeu est l'honneur de l'État polonais et de la Nation polonaise, son autorité morale à l'intérieur, et son rayonnement à l'extérieur. Face à l'image de l'Europe centrale comme vaste terrain de jeu postcommuniste, ils proposent une différenciation qu'ils estiment positive, fondée sur le patriotisme et les racines chrétiennes de l'Europe. [...] Les deux extrêmes du syndrome de Dracula ménagent entre eux un vide représentationnel, qui rigidifie à la fois les possibilités de se représenter la région à l'ouest et à l'est, les possibilités de *self-fashioning* (construction de son identité et de son image par rapport à des normes extérieures). La responsabilité du syndrome de Dracula est en ce sens bilatérale : c'est un cercle vicieux qui entretient le fantasme sans nuance de l'altérité radicale de l'Europe centrale.²³⁷

À cette fracture et à ses répercussions contemporaines, Dimitri Garcarzyk propose la « littérature comme remède ». De là à traiter Bram Stoker lui-même de Jonathan Harker déguisé, il n'y a qu'un pas. Face à ce syndrome de Dracula qui empêche les deux moitiés de l'Europe de se familiariser sereinement l'une avec l'autre, le critique suggère, non sans humour : « Une possibilité, pour s'en extraire, est de lire d'autres livres que *Dracula* : moins gothiques et plus aux prises avec la réalité régionale. »

Le caractère monstrueux du vampire est donc en particulier rappelé par son hybridité. Or, cette hybridité déborde et a une inscription résolument textuelle elle-même, traduite par la forme même du roman, dont la narration plurielle, faite de lettres, télégrammes, journaux, qui circulent entre les différents personnages, sert un propos bien défini selon Botting : « La forme du roman témoigne de la nature excessive et non représentable de cette exigence : les lettres et les articles de journaux, racontant des parties différentes, mais connectées de la même histoire, composent un ensemble dont l'immensité, comme l'irreprésentable horreur du reflet de Dracula, reste obscure²³⁸. » Pas de narrateur omniscient et objectif, une narration toujours subjective et composite, partielle et partielle, qui traduit tout à la fois un besoin de dire et une difficulté à dire, dans l'omniprésence du je. Cette domination de la subjectivité est une perspective fondamentale dans notre étude, car, nous le verrons, elle est un trait commun et résolument caractéristique de toutes les œuvres qui s'attachent à parler des fluides. Cela dit, dans le cas particulier de *Dracula*, Botting insiste sur la modernité de ces fragments et donc sur la modernité du système de communication qui les rend possibles : sténographie, phonographe, transcription, ont bien sûr pour but narratif de nous permettre de suivre l'intrigue à travers les yeux de différents personnages, tout en maintenant aussi l'illusion de la

²³⁷ Dimitri Garcarzyk, *op.cit.*

²³⁸ Fred Botting, *Gothic, op. cit.*, p.147 : « The form of the novel testifies to the excessive, unrepresentable nature of this demand the letters and journals entries telling different but connected parts of the same story compose a whole whose immensity, like the unrepresentable horror of dracula unreflecting image, remains obscure. » (Traduction personnelle).

mimesis, faisant de lae lecteurice un·e complice aux appétits voyeuristes et plaçant résolument l'histoire sous l'angle d'une tragédie profondément intime. L'auteur souligne encore que la présence abondante de métiers scientifiques, d'asiles psychiatriques et de théories modernes (comme la criminologie de Lombroso ou les expériences médicales de Charcot), ancre la temporalité du roman dans une réalité alternative plausible dont les facteurs temps et distance renforcent encore la crédibilité mimétique.

Dracula est le monstre étranger venu du passé qui menace la modernité familière : reconstruire les évènements narratifs par le biais d'une explication rationnelle est une tentative désespérée de reprise de contrôle par les personnages sur le cours surnaturel des évènements. Jonathan Harker exprimera de lui-même cette menace, en des termes on ne peut plus explicites : « À moins que je ne m'abuse, les siècles passés avaient, et ont encore, des pouvoirs qui leur sont propres et que le "modernisme" ne peut pas tuer.²³⁹ » - intuition ou prescience quant à la suite du roman, qui fait de Dracula ce vieux pouvoir surgissant du passé, ce ressurgissement du refoulé fait de mythes raciaux – où, comme Botting lui-même le relève, la supériorité « aryenne » des hommes occidentaux (Arthur étant par exemple comparé à un Thor moderne, et Quincey à un viking moral invincible dans la scène de la mise à mort de Lucy) combat une menace venue d'au-delà des frontières du monde connu, familier (*heimlich*) et, par-dessus tout, civilisé.

2) Monstre et désordre : la sanction du marginal

Souvent ce qui nous trouble, dégoûte ou terrifie est aussi ce que nous considérons comme sale par opposition à ce qui est propre. Michel Serres²⁴⁰ définissait le propre comme ce qui est approprié, par le moi et par la société, ce qui est adapté, convenable. En un mot : ce qui a sa place dans un certain ordre et que l'on reconnaît comme tel. Aussi la saleté, et par extension le dégoût, sont-ils essentiellement désordre, soit offense contre l'ordre. Mary Douglas, dans son essai *De la souillure*, explique qu'en faisant la chasse à la saleté, nous n'éprouvons selon elle pas d'angoisse, de crainte ou de terreur : nous mettons simplement un nouvel ordre en place ; ce n'est donc pas un geste négatif, mais un geste positif et même

²³⁹ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.102 (« Unless my senses deceive me, the old centuries had, and have, powers of their own which mere 'modernity' cannot kill. », *op.cit.*, p.54)

²⁴⁰ Michel Serres, *Le Malpropre*, Paris, Le Pommier, 2012.

possiblement déjà créateur²⁴¹. C'est aussi ce qu'exprimait Bataille en formulant l'hypothèse que nous avons créé nos sociétés précisément en faisant « la chasse à la saleté », en écartant ce qui nous dégoûte. En fait de geste créateur, il est potentiellement au fondement même de nos organisations humaines.

Mais puisqu'il s'agit d'organiser les choses selon une certaine logique pour créer un certain ordre, ce geste créateur pourrait bien également devenir un geste oppressif, voire discriminatoire à l'égard de certaines formes, dont la forme excessive serait la sanction de tout ce qui est marginal. En effet, déterminer quelles sont les marges, définir leurs objets, répond selon l'auteur à deux besoins de la vie sociale. Le premier est un besoin de nature fonctionnelle, où des individus cherchent à influencer le comportement de leurs semblables (ces mêmes individus qui posent les définitions) et ce faisant, à les contrôler par un certain nombre de biais (dont les croyances renforcent les contraintes). Cet ordre social idéal se maintient grâce aux périls supposés encourus par les transgresseurs, qui constituent une menace par laquelle les gardiens de l'ordre exercent un contrôle sur les autres. Le second besoin est un besoin expressif : les contacts considérés comme dangereux portent leur charge de symboles, certains même servent d'analogie pour exprimer une idée de l'ordre social. Mary Douglas prend pour exemple un cas directement en lien avec le sujet qui nous intéresse : les croyances selon lesquelles chacun des sexes constitue un danger pour l'autre quand ils entrent en contact justement par le truchement des fluides sexuels. Elle montre que c'est généralement la femme qui représente un danger pour l'homme, et notamment dans le domaine sexuel, cette notion de danger devient l'expression d'une dissymétrie voire d'une hiérarchie. Ce qui est vrai pour la pollution sexuelle l'est aussi pour la pollution corporelle : difficile de ne pas voir, dans le cas de *Dracula*, combien l'exemple de la mise à mort de Lucy semble une nouvelle fois emblématique de cet état de fait dynamique. Les femmes sont en effet les seules victimes du comte, et un moyen terme évident pour impacter les hommes.

Si le désordre détruit les bases et agencements préexistants, il est aussi doué de potentialités. Qui dit ordre dit restriction, qui dit norme dit sélection : inversement, le désordre est libre et illimité. Il est tout à la fois symbole de danger et de pouvoir. Or, c'est exactement ce qu'est le monstre, et en l'occurrence le vampire, dans le roman de Stoker. Law pense que l'instabilité évoquée et incarnée par les fluides et leur circulation dans le texte est inséparable de la peur née des problèmes que pose leur nécessaire gestion (*management*), quoiqu'il semble peu clair à ses yeux ce qui, de gérer ou d'être géré, est le plus effrayant. Quant à nous,

²⁴¹ Mary Douglas, *De la souillure, op.cit.*, p.24

il nous semble que la perte de contrôle, autrement dit ce dérèglement ou débordement, est la peur qui domine les personnages dans le roman, et leur traitement des fluides. Notre comparaison et notre discussion des approches amène à cette forme de réconciliation : « Dans *Dracula*, la perte de contrôle sur les fluides n'est plus un événement aléatoire ni considéré comme aberrant, mais une condition générale et même productive²⁴² ». Ceci n'est possible que grâce au grand déploiement de significations dont nous espérons avoir pu donner un aperçu – ce que Law nomme, non sans humour, « incontinence corporelle », et que nous avons choisi de référer comme « débordement » : « Le roman », écrit-il, « semble à première vue s'appuyer sur bon nombre des mêmes fantasmes culturels et anxiétés quant à la circulation sociale des fluides corporels... mais aussi sur bon nombre des mêmes confluences d'incontinence corporelle²⁴³. »

Le lien entre contrôle de l'eau et contrôle du corps a déjà été mis en évidence, donnant une coloration particulière au souci des fluides, mais dans le cas du vampire cette particularité ne manque pas non plus d'intérêt. En effet, le corps de *Dracula* est vulnérable à l'eau, qui forme une « périlleuse barrière » (« *perilous barrier* »²⁴⁴) pour le vampire selon Law. Le personnage de Van Helsing lui-même l'explique : « Même sous la forme d'une chauve-souris, le comte ne peut traverser une eau courante par ses propres ressources²⁴⁵ » tout comme, plus tard, Mina : « Sur l'eau, il est sans pouvoir, excepté pendant la nuit. Et même alors, il ne peut faire surgir que du brouillard, des tempêtes, de la neige et ses loups. Et s'il y avait un naufrage, les eaux vivantes l'engloutiraient sans qu'il puisse rien faire, et il serait perdu.²⁴⁶ » Cette soumission à l'eau, de la part d'un être ayant tant de pouvoir sur les fluides, indique une forme potentielle de compensation : après l'incontinence, Law y voit une métaphore de la peur de l'impuissance (ce qui rappelle les conclusions de Lahuerta quant aux corps défaillants) ou, plus audacieux, de la spermatorrhée. Le parallèle avec les miroirs est pour lui irrésistible, les miroirs n'étant rien d'autre qu'une eau figée – mais, dans les développements psychologiques, il faudrait aussi y voir des symboles de la honte, devenue

²⁴² Jules David Law, *The Social Life of Fluids*, *op.cit.*, p. 117 : « In *Dracula* the loss of control over fluids is no longer a random or aberrant event but a generalized and even productive condition » (Traduction personnelle.)

²⁴³ Jules David Law, *op.cit.* : « The novel would at first glance seem to draw on many of the same cultural fantasies and anxieties about the social circulation of bodily fluids ... and as well on many of the same confluences of bodily incontinence » (Traduction personnelle.)

²⁴⁴ Bram Stoker, *Dracula*, *op. cit.*

²⁴⁵ Bram Stoker, *op.cit.*, p. 308 (« The Count, even if he takes the form of a bat, cannot cross the running water of his own volition. », *op.cit.*, p.479)

²⁴⁶ *Ibid.* p.451 (« On the water he is powerless except at night. Even then he can only summon fog and storm and snow and his wolves. But were he wrecked, the living water would engulf him, helpless, and he would indeed be lost. », *op.cit.*, p.503-504)

haine. Pourtant, l'eau est aussi le médium privilégié de Dracula, par lequel le vampire voyage, se déplace, et est transporté - celui dont il dépend. Son arrivée à Londres se fait en bateau, et sa fuite également – à bord du *Demeter* et du *Catherine (czarina)*. Cela peut paraître étrange, car cela irait à l'encontre de la modernité affichée du roman, mais est néanmoins cohérent avec l'anachronisme même qu'incarne Dracula qui est un mal ancien.

Lors d'un séjour à Whitby dans le Yorkshire en juillet 1890, Bram Stoker, alors en cours d'écriture du roman, est séduit par l'histoire d'un bateau : le *Dmitry*, qui transportait du sable fin, s'est brisé sur les rochers et a fini par s'échouer sur la falaise est de la ville portuaire. Dans le roman, le *Dmitry* devient le *Demeter*, en provenance non plus de Narva, mais de Varna. Si le *Demeter* est le vaisseau au nom évocateur transportant ce mal ancien prêt à être semé dans la capitale anglaise, c'est la ville portuaire de Whitby qui cristallisera véritablement son arrivée. Le choix d'un port comme point d'entrée fait bien sûr métaphoriquement écho aux orifices comme point d'entrée et de sortie du corps – le port est une embouchure équivalente, symboliquement, aux morsures du monstre (qui crée à sa convenance d'autres orifices dans le corps pour se gorger du sang de ses victimes), et, de fait, un point de vulnérabilité – d'aucun·e·s remarqueront aussi le W de « Withby », lettre comme deux crocs ou canines de vampire. Mina, qui se tient pour responsable du sort de Lucy, écrit : « Si je n'étais pas allée à Whitby, peut-être la pauvre chère Lucy serait-elle encore avec nous. Avant mon arrivée, elle ne montait jamais au cimetière et, si elle n'y était pas venue avec moi dans la journée, elle n'y serait pas retournée la nuit dans une crise de somnambulisme et, donc, ce monstre n'aurait pas pu lui faire tout le mal qu'il lui a fait. Oh ! Pourquoi suis-je allée à Whitby ?²⁴⁷ ». Détail aggravant, la pierre de base du banc sur lequel les deux jeunes femmes s'assoient dans le cimetière dont il est question est en réalité la stèle d'un suicidé, et c'est sur ce même « banc » que Lucy sera, pour la première fois, victime du vampire. Dans une certaine mesure, la double faute de ces deux femmes est leur seule présence à Whitby, et leur proximité avec la tombe d'un suicidé, terre non sanctifiée qui permet à Dracula d'attirer et de posséder Lucy pour la première fois. Si le suicidé n'apparaît pas, dans *Dracula*, être une figure vampirique, le motif apparaît toutefois dans d'autres romans mettant en scène le vampire, comme *Carmilla*. Le suicide, péché mortel, rend d'une certaine manière le suicidé étranger à la communauté des fidèles ; on pourrait dès lors penser que ce contact de Lucy et

²⁴⁷ Bram Stoker, *Dracula*, *op. cit.*, p. 364. (« If I hadn't gone to Whitby, perhaps poor dear Lucy would be with us now. She hadn't taken to visiting the churchyard till I came, and if she hadn't come there in the day time with me she wouldn't have walked in her sleep. And if she hadn't gone there at night and asleep, that monster couldn't have destroyed her as he did. Oh, why did I ever go to Whitby? », *op.cit.*, p.368)

Mina avec cette forme d'« étrangeté » les rend d'autant plus perméables — et vulnérables — aux assauts de l'Étranger suprême, le comte Dracula.

Il y a justement un flux particulier, bien spécifique, auquel Dracula désire profondément se mélanger : le flux de population de la grande capitale, Londres. À cet égard, le roman abonde en métaphores. « La connexion entre le caractère occulte de Dracula, et les conditions de la modernité urbaine, sont soulignées au début du roman par le récit quelque peu alourdi de métaphores fluides répétitives (par exemple, le “tourbillon” des races et des superstitions dans les Carpates répond à la “tornade d’animation” des rues de Londres.)²⁴⁸ », écrit Law. Or, pour lui, ce lien a une signification éminemment politique : la liquidité du capital, s'inspirant des théories de Franco Moretti, pour qui la littérature d'horreur sert à identifier les menaces internes à la cohésion sociale, pour mieux les sublimer – créant, en somme, le monstre, qui incarne tout ce qui doit être anéanti pour maintenir cette cohésion. Ce monstre vampirique, dans le roman, devient donc impératif d'exclusion, coupable, bouc émissaire, Autre que l'on peut pointer du doigt, et sanctionner. Law affirme : « Si le vampire est une métaphore du capital, alors le vampire de Stoker, datant de 1897 est la métaphore du capital de 1897.²⁴⁹ ». Ce flot invisible déborde toujours les frontières nationales, ce qui bien sûr mérite notre attention ici, parce que nous avons déjà relevé que Dracula chasse dans une classe économiquement privilégiée, bourgeoise. La fluidité est donc cruciale parce que Dracula voyage, déborde les limites, mais ce choix de voyage par l'eau se fait aussi pour échapper aux contrôles politiques et économiques des frontières, ce qui montre à quel point elles sont poreuses, artificielles – une idée tout à fait préoccupante pour l'empire colonial victorien. « En résumé », conclut Law, « Dracula est aussi l'emblème de tout ce qui menace la stabilité des frontières nationales en 1897²⁵⁰ », auxquelles nous avons volontiers ajouté les frontières morales, éthiques, et corporelles.

²⁴⁸ Jude David Law, *The Social Life of Fluids*, *op. cit.*, p.158 : « The connection between Dracula's occult character and the conditions of urban modernity are emphasized early in the novel by the narratives somewhat heavy handed weaving of fluids metaphors (eg the « whirlpool » of races and superstitions in the carpathians, the « whirl and rush » of london streets.) » (Traduction personnelle.) Si le français traduit ces métaphores par l'air, et l'anglais par l'eau, il est à noter que tous deux sont des fluides.

²⁴⁹ *Op.cit.*, p. 152 : « If the vampire is a metaphor for capital, then stoker's vampire, who is of 1897, must be the capital of 1897. » (Traduction personnelle.)

²⁵⁰ *Ibid.*, p.161 : « Dracula, in sort, is also an emblem for all that threatens the stability of national borders in 1897. » (Traduction personnelle).

IV - Le « trop de fluides » féminin, étude de cas : Mina et ses héritières

A/ La « matière fluide », et son rapport à la féminité

Dans *Dracula*, le monstre, figure de la limite, est un bouleversement, un trouble suprême, l'incarnation de cette menace venue des marges — corporelles, mais aussi géographiques — dont les femmes sont les victimes impuissantes. Le vampire ex-prime, il fait s'écouler les fluides du corps (en particulier le sang) et provoque ainsi une peur viscérale, un défolement de passions. L'action narrative se déroule au sein de classes sociales dominantes, bourgeoises, lesquelles sont très strictement préoccupées par la prévention de tout « débordement » — étrange écho à cette ère d'industrialisation massive où le contrôle même de l'eau représente un enjeu social essentiel. Ce choix du cadre narratif est loin d'être anodin : contrôler l'eau, à l'époque du roman, s'accompagne directement de stratégies de contrôle du corps, et plus particulièrement encore du corps féminin. La question de la fluidité est centrale dans le roman, et à cet égard il n'est donc pas fortuit que *Dracula* s'en prenne d'abord et avant tout aux femmes, ce qui avait déjà été prouvé dans notre première étude de cas avec le personnage de Lucy²⁵¹. Elizabeth Stephens, qui commente le texte « Mechanics of Fluids » de Luce Irigaray, l'expose en des termes simples dans son article « Feminism and New Materialism : The Matter of Fluidity » : « L'expérience incarnée de la fluidité fournit un cadre de réflexion grâce auquel il est possible d'à la fois comprendre et problématiser les raisons pour lesquelles la féminité est exclue de toute symbolique dominante comme du bon ordre des choses.²⁵² »

Selon les héritier·e·s de la pensée aristotélicienne, comme Galien et Hippocrate, on observe une constellation symbolique, véritablement topique, qui relie le fluide, le liquide, l'eau, aux femmes. Là où la femme est froide et humide, l'homme est chaud et sec. Là où elle est changeante, imprévisible et superficielle (*shallow* en anglais, qui est aussi le mot utilisé pour décrire des eaux peu profondes), il est solide, stable et droit. Cette opposition

²⁵¹ Françoise Héritier (*Masculin/Féminin, La pensée de la différence* [1966], Paris, Odile Jacob, 2002) l'explique ainsi : le tabou des fluides fait écho, d'un point de vue anthropologique, aux tabous du corps, et du corps féminin en particulier — du fait même de ce lien entre féminité et fluidité précédemment évoqué. Nombreux sont donc les discours existant sur le rôle des fluides qui semblent appuyer la justification de la valence différentielle des genres et de la domination masculine.

²⁵² Elizabeth Stephens, « Feminism and New Materialism: The Matter of Fluidity », *op.cit.*, p.187 : « The embodied experience of fluidity provides a productive framework through which both to understand and to problematise the conditions in which femininity is excluded from the "ruling symbolics" and "proper order." » (Traduction personnelle.)

femme/molle/eau/humide/froid et homme/dur/feu/sec/chaud correspond à la relecture, opérée par le roman, de la société industrielle qui consacre, contre ce qu'elle tend à maîtriser (l'eau d'abord, et plus largement les éléments naturels et les femmes), la force du feu, de la technique et des hommes (fourneaux, charbon, usines...). À la femme échoit ainsi l'instabilité liquide et ses profondeurs troubles, et la figure de l'hydropique est ainsi particulièrement parlante²⁵³ : c'est précisément la circulation du sang des femmes qui pose des enjeux de santé très prégnants dans la littérature, d'abord médicale, mais pas seulement, comme l'exemplifie entre autres le roman de Stoker, et ce depuis l'Antiquité, avec la mise en place de dispositifs visant au bon écoulement de ce sang en particulier. Cela génère une angoisse circulatoire chez les femmes elles-mêmes, ainsi sommées de maîtriser ces fluides liés à la reproduction comme à la sexualité²⁵⁴. Ce rapprochement des femmes avec l'eau dans la perspective médicale fait d'elles des vecteurs particuliers censés transmettre des maladies de pléthore, dues à la surabondance de fluides que ne peut réguler la coction des humeurs – ce que nous avons analysé par l'exemple de Lucy. Ce discours avait des conséquences sociales d'une redoutable concrétude pour les femmes et leur « trop de fluides ». Trop « froides » effectivement²⁵⁵, les femmes devaient se « purger » régulièrement, par les règles et les grossesses, ou par des saignées et lavements divers.

« Ainsi, ce qui est immédiatement apparent dans la façon dont Irigaray encadre sa discussion de la fluidité est que, premièrement, la valeur qu'elle attribue à la fluidité, et ce qu'elle a à dire de sa relation avec le féminin, est prudente, mais abondamment qualifiée », poursuit Stephens.

D'une part, elle est clairement et fortement investie dans l'idée que l'association de la féminité à la fluidité a un potentiel d'appropriation productive et stratégique, et qu'elle fournit un moyen de perturber efficacement la symbolique dominante : c'est celle qui « résiste à une symbolisation adéquate » et menace de « bloquer les travaux de la machine théorique » (1993, p.107). En même temps, comme le reconnaît immédiatement Irigaray, cette compréhension de la féminité et de la fluidité comme étant intrinsèquement perturbatrices est elle-même le produit de ces mêmes symboles dominants, et donc cohérente avec — voire une expression de — l'exclusion constitutive du féminin : la matérialité de la féminité est toujours déjà inscrite (ou circonscrite) dans les systèmes phallogocentriques du langage et de la pensée, comme leur « carte projective » ou « accessoire géométrique » (1993, p.108)²⁵⁶.

²⁵³ Voir Elsa Dorlin, *Matrice de la race*, Paris, La Découverte, 2006.

²⁵⁴ Voir Nahema Hanafi, *Le Frisson et le baume*, *op.cit.*

²⁵⁵ Aristote parle ainsi d'un « défaut de chaleur vitale de perfection », in. *De la génération des animaux*, *op. cit.*, II, 4, p.17.

²⁵⁶ Elizabeth Stephens, *op. cit.*, p.189 : « Thus what is immediately apparent in the way Irigaray frames her discussion of fluidity is that, firstly, the value Irigaray attributes to fluidity, and what she has to say about its relation to the feminine, is cautious and highly qualified. On the one hand, she is clearly and strongly invested in the idea that the association of femininity with fluidity has potential for productive and strategic appropriation,

La figure du vampire apparaît donc précisément comme une sorte de purge presque vengeresse, qui aurait mal tourné : en faisant des femmes les victimes toutes désignées du monstre, Bram Stoker ne se contente pas seulement de reproduire les croyances sociales misogynes de son époque, à l'échelle de son roman — il les *transfère*, en les faisant circuler dans le texte, pour « perturber efficacement la symbolique dominante ». Dans *Dracula*, le rôle des personnages féminins est justement de *bouleverser*, par la menace constante de débordement que les femmes représentent — une menace que la figure du vampire rendra manifeste. La coction narrative de trois fluides sexuels en particulier dans le roman de Stoker dit quelque chose de la relation de la société victorienne à la sexualité, mais aussi de son rapport aux marges, frontières et limites, en particulier celles du corps.

À cet égard, l'exemple de Mina est particulièrement éloquent, dans le sens où Mina, à la différence de Lucy, assume le rôle d'un idéal féminin victorien que la contamination vampirique viendrait souiller, et qui fera « l'expérience paradoxale de la jouissance qui fait horreur²⁵⁷ ». Or l'histoire personnelle de Mina est celle du résultat concret de la menace venu des marges, où la dialectique du tabou (ce qui « ne se dit pas ») et de la souillure est rendue manifeste par un prisme simple : l'érotisme – autrement dit, dire la sexualité sans la dire.

B/ Les extases horribles de Mina Harker

La contamination de Mina intervient tardivement dans le roman, et seulement après que tous les personnages (elle comprise) ont pu prendre la mesure de sa signification. Selon Gregory Kershner, le personnage littéraire de Mina assume alors, dans le contexte romanesque d'une Angleterre victorienne érotisée, « la fonction intermédiaire d'une féminité discréditée²⁵⁸ » — c'est-à-dire l'objet impossible situé à équidistance de la sensualité et de la chasteté. Mais en termes vampiriques, explique-t-il, cette fonction devient excès érotique

that it provides a means by which to disrupt, effectively, the ruling symbolics: it is that which “resists adequate symbolisation” and threatens to “jam the works of the theoretical machine” (1993, p.107). At the same time, as Irigaray immediately acknowledges, this understanding of both femininity and fluidity as inherently disruptive is itself a product of those same ruling symbolics, and thus consistent with – indeed an expression of – the constitutive exclusion of the feminine: the materiality of femininity is always already inscribed (or circumscribed) within phallogocentric systems of language and thought, as their “projective map” or “geometrical prop” (1993, p.108). » (Traduction personnelle.)

²⁵⁷ Pierre Bourdieu, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979, p.570.

²⁵⁸ Gregory D. Kershner, « Horror & Eroticism : Bram Stoker's *Dracula* », *op.cit.*, p.28 : « the intermediary function of a discredited femininity » (Traduction personnelle.)

véritable. L'extase orgasmique qu'atteint Mina lorsqu'elle est effectivement attaquée (à laquelle répond la satisfaction toute sadique, et même perverse, complice et voyeuse, de la lectrice) est une romantisation du viol, qui se manifeste doublement dans le texte. Il y a aussi la jouissance que ce personnage éprouve à se soumettre aux désirs de Dracula alors même que son discours explicite témoigne de sa répugnance. La fonction narrative de ces attaques est claire : elles constituent l'un des pics émotionnels les plus forts de l'intrigue. Le récit que Mina fait de ses attaques est à destination d'un auditoire masculin (et de son fiancé d'abord), ce qui opère un déplacement allant de *sa* peur à *leur* envie. La place d'un écrivain masculin faisant parler un personnage féminin mérite donc d'être questionnée en rapport à ce « *male gaze* »²⁵⁹. Mina peine à se saisir de la charge affective de son récit, et sa honte est palpable dans le discours entrecoupé et haché qu'elle donne. Entre les lignes, c'est tout l'interdit des violences sexuelles qui est ainsi évoqué : les angoisses « masculines » persistant à l'égard du sang féminin (et plus particulièrement de la menstruation) sont confondues dans le roman avec la peur « féminine » de la « première fois »/défloration, elle-même une peur déguisée du viol. Le compte-rendu explicite que Mina fait de la scène en fait une description dangereusement chargée :

I was bewildered, and strangely enough, I did not want to hinder him. I suppose it is a part of the horrible curse that such is, when his touch is on his victim. And oh, my God, my God, pity me! He placed his reeking lips upon my throat! [...] I felt my strength fading away, and I was in a half swoon. How long this horrible thing lasted I know not, but it seemed that a long time must have passed before he took his foul, awful, sneering mouth away. I saw it drip with the fresh blood!²⁶⁰

J'étais comme étourdie et, chose étrange, je n'avais nulle envie de m'opposer à son désir. Je suppose que c'est une des conséquences de l'horrible malédiction qui pèse sur ses victimes. Oh ! mon Dieu, ayez pitié de moi. C'est alors qu'il colla ses lèvres sur ma gorge [...] Ma force m'abandonnait de plus en plus, j'étais prête à m'évanouir. J'ignore combien de temps cela dura : mais il me semble qu'il se passa de longs, longs moments avant qu'il ne retirât sa bouche odieuse de laquelle dégoulinait du sang frais²⁶¹.

²⁵⁹ Cette expression est employée pour la première fois par la théoricienne du cinéma Laura Mulvey en 1975, dans son article « Visual Pleasure and Narrative Cinema », (*Screen*, vol. 16 (3), p. 6-18). Elle définit le *male gaze*, ou regard masculin, de la façon suivante. Elle commence par distinguer trois types de regards : celui de la caméra sur les acteurs et actrices, celui du public regardant le produit final, et celui des personnages se regardant les uns les autres au sein du film. Pour renforcer l'illusion cinématographique et réduire autant que possible la distance du public avec le film (il faut faire en sorte que le public oublie qu'il regarde un film), le cinéma narratif (qui raconte une histoire) efface les deux premiers regards au profit du troisième. Le résultat est que les spectatrices voient le film à travers les yeux des personnages, mais pas n'importe lesquels : dans l'écrasante majorité des cas, il s'agit du regard du héros masculin. Dans cette configuration, Mulvey décrit les personnages masculins comme actifs, par opposition aux personnages féminins passifs, regardés. Le rôle traditionnel du personnage féminin est donc double : elle est objet érotique pour le personnage et pour le spectateur masculin. Les rôles féminins sont donc par conséquent, observe-t-elle encore, bien souvent des rôles de faire-valoir ou « décoratifs ». Les spectatrices se voient ainsi, en outre, dans l'obligation d'adopter, elles aussi, le « *male gaze* », le regard masculin.

²⁶⁰ Bram Stoker, *Dracula*, *op. cit.*, p. 412

²⁶¹ Bram Stoker, *Dracula*, trad. Jacques Finné, *op. cit.*, p.306

La « continuité éruptive et exubérante du sang » (« the eruptive, exuberant continuity of blood²⁶² »), et surtout de sa soif, en fait une métaphore appropriée du désir — un mouvement fluide, mais impérieux du sang au-delà des limites corporelles. Cette morsure du vampire, qui intervient au chapitre 21, la nuit²⁶³, s'apparente de toute évidence à une agression sexuelle, à laquelle Mina finirait toutefois par prendre du plaisir²⁶⁴. Pourtant, Mina manifeste un rejet fort qui s'exprime à la fois dans son discours et son comportement. Après cette attaque, elle se qualifiera à plusieurs reprises de « souillée, souillée ! » (« unclean, unclean ! ») et refusera que quiconque la touche, tout en refusant elle-même de toucher quoi ou qui que ce soit — ce qui n'est pas sans rappeler certains interdits religieux du Lévitique, dont les prescriptions à l'égard de la menstruation, particulièrement dures, ont été évoquées plus haut dans notre développement.

Cette isotopie de la souillure vampirique comme souillure menstruelle, et de la propreté ou pureté contaminée aura trouvé son apogée avec le personnage de Lucy. Mais, dans le cas de Mina, elle met notamment en scène le motif de la tache, un canon de représentation récurrent dès qu'il s'agit des fluides, communiquant à la fois la honte des dessous involontairement tachés, et l'imaginaire des rêves mouillés, ou du drap nuptial à exposer pour prouver le sang (il est d'ailleurs question dans le texte d'une « marque rouge » (« *red mark* ») caractéristique et plusieurs fois mentionnée), c'est-à-dire la perte de virginité. Mais la métaphore sexuelle est encore filée et parachevée par ces propos du comte, adressés à Mina au beau milieu de l'acte :

Now you shall come to my call. When my brain says 'Come!' to you, you shall cross land or sea to do my bidding²⁶⁵.

Eh bien ! Vous devrez désormais répondre à mon appel. Quand, en pensée, je vous crierai : « Venez ! » aussitôt vous traverserez terres et mers pour me rejoindre²⁶⁶ !

²⁶² Gregory Kershner, « Horror and Eroticism », *op. cit.*, p.29.

²⁶³ Même si le mythe vampirique procure, comme on le sait, à ce phénomène une explication « rationnelle », la nuit constitue, d'un point de vue littéraire et imaginaire, une *marge* en soi. C'est dans les ténèbres que les monstres vivent et opèrent, mais également dans les ténèbres que les actes relevant de l'« ob-scène », qui ne peuvent avoir lieu en pleine lumière, trouvent naturellement leur place. La nuit est donc un espace propre, et une temporalité codifiée, connotée, réservée à l'intime, au secret, et à la sexualité bien sûr.

²⁶⁴ Parmi les mythes existant autour du viol, on retrouve cette idée persistante que le désir féminin est une chose trouble et mystérieuse, dont l'action coercitive maintient le consentement sexuel des femmes dans une « zone grise », dialectique que le roman met parfaitement en évidence.

²⁶⁵ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.413

²⁶⁶ Bram Stoker, *Dracula*, trad. Jacques Finné, *op.cit.*, p.306

À ce « venez ! » impérieux, la version originale du texte anglais propose le terme *come*, dont l'ambiguïté est l'un des points signifiants : en effet, et pour toute lectrice contemporain-e, *to come* signifie aussi *jouir*, au sens directement sexuel d'avoir un orgasme²⁶⁷. L'injonction impérieuse du comte devient donc invitation érotique de l'amant, et une toute autre lecture pourrait voir en cette première attaque sanglante, mais sexuelle du monstre une métaphore de la « première fois », laquelle pourrait n'être autre qu'une provocation contrôlée de la menstruation. La double lecture qui en découle colore la suite de l'extrait d'une influence sans équivoque :

With that he pulled open his shirt, and with his long sharp nails opened a vein in his breast. When the blood began to spurt out, he took my hands in one of his, holding them tight, and with the other seized my neck and pressed my mouth to the wound, so that I must either suffocate or swallow some of the... Oh, my God! My God! What have I done? What have I done to deserve such a fate, I who have tried to walk in meekness and righteousness all my days. God pity me! Look down on a poor soul in worse than mortal peril. And in mercy pity those to whom she is dear! Then she began to rub her lips as though to cleanse them from pollution²⁶⁸.

Il déboutonna le plastron de sa chemise et, de ses mains aux longs ongles pointus, s'ouvrit une veine de la poitrine. Lorsque le sang commença à jaillir, d'une main il saisit les deux miennes de façon à me rendre tout geste impossible, et de l'autre, il me prit la nuque et, de force, m'appliqua la bouche contre sa veine déchirée : je devais donc, soit étouffer, soit avaler un peu de... Oh ! mon Dieu, qu'ai-je fait pour devoir endurer tout cela, moi qui ai pourtant toujours essayé de marcher humblement dans le droit chemin ? Mon Dieu, mon Dieu, pitié ! Ayez pitié de mon âme en cet extrême danger, ayez pitié de ceux qui vous aiment ! Et elle s'essuya les lèvres, comme pour les laver de leur impureté²⁶⁹.

La multiplication condensée d'allusions sexuelles dans ce seul passage fait de l'échange de sang qui est décrit un échange de fluide autrement plus explicite, que l'auditoire masculin de Mina, tout comme la lectrice du roman, comprend parfaitement. Les choix de traduction opérés par Jacques Finné mettent de plus l'accent sur le mot *veine* plutôt que l'anglais « wound », blessure : « veine » est un terme qui désigne aussi vulgairement le phallus en érection — la synecdoque de la « partie désignant le tout » étant on ne peut plus claire : Dracula « se déboutonne », puis ses mains cherchent la veine pour mieux en faire jaillir le fluide²⁷⁰.

²⁶⁷ Détail par ailleurs intéressant, l'argot britannique dévie de « to come » le verbe « to cum », signifiant « éjaculer » (« to cum » désignant aussi le sperme).

²⁶⁸ Bram Stoker, *Ibid.*

²⁶⁹ Bram Stoker, *Ibid.*

²⁷⁰ Plus particulièrement, « faire un aller retour sur la veine bleue » signifie « faire une fellation » : on peut donc imaginer ce que « ouvrir la veine » peut vouloir dire en double sens (phonesthème des « vannes », également à ouvrir ?)

Le lexique (*ways, meek, righteous*, et en particulier *the path of righteousness*) a des références chrétiennes très précises, et les appels répétés de Mina à Dieu, tout en rappelant l'ombre pesante de la morale victorienne à laquelle elle s'accroche, pourraient aussi bien manifester les supplications voluptueuses d'une amante au bord de l'extase. Les résonances entre les deux réseaux sont en effet fréquentes et témoignent ici de la dualité d'affects à laquelle est soumise Mina. L'envie de s'abandonner au comte n'a d'égal que son refus de le faire — une posture à laquelle toute femme peut potentiellement s'identifier, dans la mesure où les contraintes sociales contradictoires qui pèsent sur la sexualité féminine en font une arme qui peut être retournée contre elle à tout moment pour lui nuire²⁷¹. Une lecture possible des rencontres nocturnes entre Mina et le comte se fait ainsi l'écho du fameux « fantasme du viol » très souvent mal compris : si la propre sexualité d'une femme peut être employée contre elle pour la juger ou la condamner, le viol permet de s'abandonner tout en conservant intacte sa pureté, et puisqu'il s'agit d'un pur fantasme, bien différent d'un désir réel, de garder un contrôle total sur les événements — l'imagination permettant de rêver en toute sécurité. Mais rêve ou fantasme, à l'époque victorienne, il était d'autant plus inconcevable qu'une femme de bonne société puisse aimer le sexe : c'était là l'apanage, croyait-on, des femmes de peu (les prostituées – auxquelles sont apparentées les trois femmes vampires dans le château du comte, et Lucy)²⁷².

Le vampire fait ici de Mina sa complice en la forçant à boire son sang : cet « allaitement » démoniaque (nous y reviendrons bien sûr) la « marque » ainsi comme son égale, mais aussi comme sa propriété — un clin d'œil possible aux mythes de la virginité. La fellation forcée qui est ainsi dite entre les lignes nous oblige à expliciter le lien direct existant ici avec les théories médicales antiques évoquées précédemment autour des fluides sexuels. Le sang dont il est alors question assume aussi une tout autre fonction par coction : si fellation forcée il y a, et donc contrainte de boire ce qui apparaît métaphoriquement comme du sperme, il faut se référer à la vision anatomique aristotélicienne selon laquelle le sperme, en se mélangeant au fameux sang menstruel (responsable des pulsions érotiques de Mina),

²⁷¹ C'est ici toute la conceptualisation féministe du « slut-shaming » ou « slut-bashing ».

Voir Jessica Ringrose, *Postfeminist Education ? : Girls and the Sexual Politics of Schooling*, Londres, Routledge, 2012, p.93.

²⁷² On considérait que seules les prostituées aimaient le sexe, et que la prostitution était, selon le théoricien Parent Du Châtelet, un « égoût séminal » nécessaire (on notera l'expression) pour lequel il était acceptable et même justifié qu'une certaine frange de la population féminine soit sacrifiée (mythe de la prostituée née pour cela, faite pour cela et qui aime cela : un ressort apprécié du positivisme scientifique mis en scène par Stoker et exemplifié par les travaux physiognomiques du docteur Lombroso sur le concept de « prostituée-née »). Voir Alexandre Parent Du Châtelet, *De la prostitution dans la ville de Paris* [1857], Paris, Nabu Press, 2010 ; et Cesare Lombroso, *L'homme criminel, Étude anthropologique et psychiatrique*, trad. Régnier et Bournet, Paris, Félix Alcan, 1887.

produirait du lait (et donc, insuffle une nouvelle vie). Or c'est justement là le but de Dracula : assurer à Mina une « nouvelle vie », par la damnation éternelle, métaphore d'un lait nourricier pervers, donné librement pour la transformer — partiellement — en monstre. Jean Bellemin-Noël écrit à ce sujet, dans son article « *La Morte amoureuse* de Gautier, une cousine de Dracula ? » : « Lorsque, et parce que, je me nourris de ton sang, je ne deviens pas seulement semblable à toi, je deviens toi. Je reconstitue ainsi une indifférence primitive, celle qui permettait au nourrisson d'imaginer que son corps s'enracinait dans le corps de sa mère, y plongeait, s'y prolongeait.²⁷³ ». L'image du nouveau-né dépendant du corps de la mère, et de l'allaitement est une constante dans le roman de vampire, sur laquelle il nous faudra revenir. Il s'agit aussi de reconstituer, d'inventer une fusion de la vie avec la (non)-mort, ou de la mort dans la vie ; et en ce sens, la femme, parce qu'elle est matrice en puissance, devient sujet et/ou objet de prédilection de la possession par une figure de l'entre-deux. Cette parodie de communion, de baptême et de mariage (dont la caricature seule, grotesque et horripilante suffit à choquer la morale victorienne) ne peut donc manquer de nous interpeller. En effet, le fait de boire et de partager du sang tout au long du roman peut tout à fait s'interpréter, selon Marie Mulvey-Roberts, outre comme une parodie constante des rites chrétiens, comme une sorte d'allégorie menstruelle liée au sacré et au profane — une allégorie qui s'étend elle-même au stigmatisme menstruel porté par les femmes, par le motif de la « souillure » ; et comme un allaitement monstrueux. Enfin, la forme de la blessure de Mina, laissée par le comte au creux de son cou, sera différente des autres, non pas reconnaissable par ces deux piqûres habituelles, empreintes des crocs, comme c'est le cas pour Lucy, mais semblable à une seule plaie ruisselante (« thin open wound », p. 366), ce qui conduira le personnage de Jonathan, son mari, à s'exclamer terrifié lors de sa découverte : « Au nom du ciel, quel est ce sang ? [...] Mina, ma chère, de quoi s'agit-il ? Que signifie ce sang ? Mon Dieu, mon Dieu !²⁷⁴ ». Là encore, les lèvres rouges et saignantes de la blessure peuvent traduire à la fois l'effacement de la menstruation, ou celui du sang de la défloration. La réaction de Jonathan, révélatrice, prend ainsi un aspect comique, faisant du couple un duo dont la grande naïveté ignore tout de la réalité des rapports sexuels.

Malgré cette attaque, vécue et perçue comme une souillure en dépit de ses connotations sensuelles, Mina obtiendra rédemption : même si elle ne souhaite pas s'y soustraire forcément, Mina a la décence publique d'être horrifiée par ces rencontres (peut-être

²⁷³ Jean Bellemin-Noël, « *La Morte amoureuse* de Gautier, une cousine de Dracula ? », in *Dracula*, Cahier de l'Herne n°68, 1997, p.142-153.

²⁷⁴ Bram Stoker, *Dracula*, *op. cit.*, p. 406 (« In God's name what does this mean? [...] Mina, dear what is it? What does that blood mean? My God, my God! », *op.cit.*, p.385)

horrifiée par ses propres sentiments contradictoires), et c'est pour cette raison que, contrairement à Lucy, elle sera sauvée — même si la temporalité de l'attaque correspond avec sa (presque) disparition de l'intrigue — devenue à son tour obscène, elle glisse hors de la scène textuelle et ne remplit plus alors qu'un rôle secondaire, laissant aux personnages masculins le soin d'occuper l'espace narratif. Le monstre rend ainsi visible le fait qu'il est plus acceptable qu'une femme ait été contaminée par un phénomène extérieur à sa volonté, que par une initiative propre : dans les deux cas elle le paie cher (écartement narratif/écartement social), mais l'un est une tache morale un peu moins grave. Car, si ces événements interviennent toujours contre le gré de Mina, ils permettent toutefois une échappatoire, plutôt que d'accepter l'angoisse suprême : la peur de l'autonomie féminine du désir sexuel, par l'exemple canonique du personnage de Lucy Westenra.

Pour Samantha L. Moore, le personnage de Mina a ainsi pour fonction de concilier l'évolution de la condition féminine avec les valeurs emblématiques de l'idéal victorien ; elle posséderait ainsi les meilleures caractéristiques des deux. Mina a certes, selon Van Helsing, le cerveau d'un homme, mais le cœur d'une femme. Et l'éloge ne s'arrête pas là : à travers l'exemple de son mari, pour qui elle est source et moteur de vertu, elle garantit la valeur d'un homme. Elle réfléchit et aide considérablement les hommes dans leur quête, notamment en mettant au point un plan permettant de déduire les comportements de Dracula – dont la morsure ne fut donc pas en vain. Ses efforts sont continuellement tournés vers le bien-être des hommes et de son mari. Sa vertu, sa foi, sa compassion et sa pitié l'érigent en une figure sainte et sacrificielle, qui exhorte à la pitié et au pardon d'une « pauvre créature ».

C / Menstruée, monstruée

Le terme « *sarcomenos* » désignait l'équivalent grec du mot « vampire », librement traduit par « chair faite par la lune ». Nous avons déjà explicité le lien existant entre menstrues, lune, et vampire. Si les menstrues ont constitué notre principale entrée dans la réflexion avant un élargissement plus global des fluides, c'est qu'elles constituent le fluide idéal pour parler de ces troubles qui nous intéressent. La culture contemporaine l'exemplifie brillamment à l'aune des exemples d'activisme menstruel en cours : Jack Parker, Élise Thiébaud, collectif *Hic Est Sanguis Meus*, performances de Paola Daniele ou de groupuscules féministes qui transforment les fontaines de Paris en fontaines de sang, collent des serviettes hygiéniques dans les rues, ou manifestent contre la « taxe tampon ». Mais *Dracula* déploie

précisément un imaginaire menstruel foisonnant, où le monstre permet d'exprimer ces angoisses circulatoires liées à l'ouverture du corps et au contrôle de ses fluides, entre peur et dégoût. Plus particulièrement, notre recherche a catégorisé les effets et affects liés à la menstruation dans le roman, au travers de ses deux personnages féminins principaux – Mina et Lucy. En analysant le roman sous cet angle spécifique de problématisation, c'est toute une perspective intermédiaire qui s'est révélée au sujet des fluides — invisible/indicible, couleurs, matières (gluant, visqueux, flux) — et de leurs enjeux de représentation.

Les menstruations, ce « trouble » construit comme typiquement féminin et d'abord pensé en des termes cliniques et médicaux, concernent donc plusieurs états de la vie d'une femme : le moment où son corps change pour passer de celui d'enfant à celui de jeune fille (puberté), le rappel constant à son identité de femme, et bien sûr l'horizon de la parturition, la ménopause, etc. C'est aussi, très concrètement, un écoulement qu'il faut contrôler : serviettes, tampons, coupes menstruelles, langes, culottes réutilisables, couches, représentent un marché commercial non négligeable. C'est une « substance dont l'apparition place les femmes aux marges de la vie sociale.²⁷⁵ », explique D'Onofrio. « Le sang menstruel affiche dans ce cas le pouvoir qui lui vient du fait de marquer, de manière cyclique et contrôlable, la fécondité.²⁷⁶ ».

Il n'est bien sûr pas nécessaire de saigner chaque mois (avec plus ou moins de régularité) pour *être* une femme, et les menstrues ne sont pas, de manière irrévocable, intrinsèquement liées à la condition féminine (comme peuvent en témoigner les seuls troubles qui les accompagnent : aménorrhées, dysménorrhées, endométriose, etc.). « Être une femme » est un processus qui relève bien davantage d'une construction sociale, d'un processus individuel s'inscrivant néanmoins dans un système, et par conséquent dans un ensemble de principes issus d'un apprentissage, que l'on peut donc questionner, transformer, s'approprier²⁷⁷. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il faille là encore occulter un phénomène qui concerne une partie de la population féminine : celle des femmes cisgenres. Autrement dit, *les règles ne sont pas la règle*, mais elles restent, partiellement du moins, liées à une certaine idée de l'identité féminine. Or, nous observons que c'est effectivement comme telles qu'elles ont de fait été interrogées par certain·e·s écrivain·e·s contemporain·e·s, majoritairement des femmes du reste (faut-il donc d'ores et déjà présupposer une utilisation essentiellement genrée de ce fluide ?). Cela montre une vraie volonté de réflexion sur le

²⁷⁵ Salvatore D'Onofrio, *Les Fluides d'Aristote*, *op. cit.*, p. 49.

²⁷⁶ Salvatore D'Onofrio, *ibid.*

²⁷⁷ Ce que soulignait Beauvoir lorsqu'elle écrivait cette désormais célèbre maxime, souvent mal comprise : « On ne naît pas femme, on le devient. ». Elle posait ainsi déjà la distinction entre sexe et genre.

phénomène et son rôle dans l'élaboration d'une identité féminine, et plus largement sur la condition des femmes, à travers une réalité bien spécifique à leur corps qu'il convenait de réintroduire dans les discours tant elle avait été désappropriée²⁷⁸ – l'essentiel des discours sur les règles alors disponibles étant issu d'auteurs masculins, et empreint de surcroît d'une franche misogynie. Car si les règles ont si longtemps été occultées, c'est en partie dû à une confiscation masculine de la parole féminine à ce sujet.

Les règles sont donc rapidement identifiées, non comme un simple phénomène ayant une fonction et donc une légitimité biologique propre, mais comme une véritable *pathologie* féminine. L'exemple de *Dracula* le montre : le vampire est un monstre menstruel, et le phénomène est irrévocablement condamné. « Enfant malade » selon Vigny, « douze fois impure²⁷⁹ », la femme semblera, pour tant d'auteurs masculins, subordonnée à un corps qui, par les règles mêmes, trahit son infériorité. Historiquement, il y a ainsi chez de nombreux auteurs un rappel de la condition inférieure de la femme par rapport à l'homme, par le fait même de cette perte de sang menstruel, comme chez Strindberg²⁸⁰. Jean de Palacio lie aussi fortement le féminin à l'humide, et le sang au déchet féminin. Spécialiste de la décadence, il explique que « toute une thématique secondaire du poisseux, du visqueux et de l'englué, s'élabore à partir du corps féminin décadent, où dominant, mais non exclusivement, les flux sanguins²⁸¹ ». Les menstrues sont ainsi dépositaires de nombre d'*a priori* considérés culturellement comme négatifs d'une part, et d'une négativité inhérente à la condition féminine, d'autre part.

Aristote justifiait son rappel de la condition inférieure de la femme en posant comme avilissant le fait même de cette perte de sang mensuelle, et la nécessité d'une intervention masculine extérieure pour la transformer en l'évènement positif que serait la production de lait maternel. Cette infériorité supposée de la femme s'exprimerait par sa double incapacité non seulement à contrôler cette perte de sang (toujours par opposition à l'homme, qui provoquerait sciemment la perte de son propre sang en des circonstances spécifiques, choisies, « actives » et glorieuses : guerre, exercice, chasse, compétition), mais encore à en

²⁷⁸ Voir Marie de Gandt, « La théorie des règles », *op. cit.* p. 8 : « C'est à cette condition que l'on peut chercher à penser un corps féminin im-propre, qui ne serait envisagé ni sous l'angle de la souillure, ni, à l'opposé, sous l'angle de la revendication essentialiste (le propre des femmes), mais sous l'angle de la ré-appartenance d'une expérience qui est propre aux femmes ».

²⁷⁹ Alfred De Vigny, *La colère de Samson* [1864], in. *Les Destinées*, coll. « Poésie », Gallimard, Paris, 1973, p.97.

²⁸⁰ August Strindberg, *De l'infériorité de la femme* [1895], traduction de Georges Loiseau, Nantes, L'Élan, 2005.

²⁸¹ Jean de Palacio, « La féminité dévorante. Sur quelques images de manducation dans la littérature décadente », *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 53-74.

être purifiée par l'accomplissement de son premier devoir de mère qui est de nourrir l'enfant – car sans l'intervention d'un « principe mâle », elle ne pourrait pas même produire cette nourriture. Selon Strindberg, qui abonde dans le sens de la thèse posant la femme comme naturellement inférieure à l'homme, les menstrues seraient ainsi la preuve même de cette infériorité, par son « anormalité » même (la « normalité » étant bien entendu masculine) : « Il est évident qu'un corps humain ne peut se développer d'une façon normale, lorsqu'il est ainsi privé d'une forte dose de liquide nourricier²⁸² ». Strindberg, en faisant des règles une *anormalité* selon ses propres prédicats, perpétue ainsi le contenu conceptuel des menstrues, comme un corollaire du mythe de la femme inférieure du fait même de sa condition physique²⁸³ : il définit par un « manque » ou une « perte » tout ce que la femme n'a pas, mais que l'homme possède. Ses spéculations, note-t-on, se gardent bien par ailleurs de proposer les mêmes observations « inversées » - dans un rapport qui définirait la femme comme potentiellement supérieure à l'homme du fait de tels ou tels attributs physiques ou faits physiologiques. Ce mythe est si prégnant que l'on pourra le retrouver jusque dans le phallogocentrisme de Freud ou de Lacan, qui parleront chez les femmes d'une « envie de pénis²⁸⁴ » qui serait à l'origine de nombreuses névroses²⁸⁵ – sans jamais remettre en cause l'oppression séculaire d'un sexe sur l'autre, devenue tout simplement aliénante, comme origine probable de ces névroses. Cela n'est enfin pas sans rappeler les théories produites autour de l'hystérie au cours du XIX^e siècle (dont l'étymologie provient directement du mot grec signifiant *utérus*²⁸⁶) particulièrement mises en scènes dans le roman de Stoker. La femme s'y voit donc renvoyée à un statut quasi animal, parce qu'elle est construite comme tributaire de son corps — non de son esprit — et, plus frappant encore, renvoyée à ses propres organes génitaux, dont le fonctionnement non seulement prouverait son infériorité, mais également définirait sa place et son rôle dans la société.

²⁸² August Strindberg, *op. cit.*, p. 60.

²⁸³ *Ibid.* : « Il est, en conséquence, permis de supposer que ces saignées périodiques causent en partie, l'arrêt de la croissance et du développement et que cette anémie doit forcément atrophier le cerveau. Si l'on ajoute à cela la répression nécessaire du désir chez les célibataires, on est tout prêt de reconnaître la justesse de cette qualification "d'enfant malade", que nous employions tout à l'heure, et qu'on attribue à la femme. »

²⁸⁴ Freud parle de « *Penisneid* » dans son article intitulé « La féminité [1933] », in *Nouvelles Conférences d'introduction à la psychanalyse*, trad. Olivier Manonni, Lausanne, Payot, 2016..

²⁸⁵ Thomas Laqueur, au sujet de cette féminité définie par la négative, ironise : « Tout se résumerait au pénis, que l'on a ou que l'on n'a pas » (*La Fabrique du Sexe, op.cit.*, p.22).

²⁸⁶ Le terme provient du latin *hystera* (« matrice »), lui-même terme dérivé du grec ancien *hústeros*, « qui est en bas », d'où « inférieur, postérieur ».

Les menstrues sont le fluide par excellence du « malaise dans la culture²⁸⁷ », et c'est parce qu'elles pointent un conflit de valeurs qui démontre un problème d'ensemble plus spécifique avec le corps féminin – acceptable tant qu'il est réifié par le désir masculin, obscène quand il s'autonomise et manifeste la réalité de sa physiologie, la densité de sa chair – qu'il était si important de consacrer ce premier temps de notre développement à leur théorisation esthétique grâce à *Dracula*.

Autant de rejets, d'efforts pour repousser la femme et la cantonner au rôle d'inférieure, doit nous interpeler en ce que cela nous semble participer de la manifestation d'une certaine gynophobie, devenue, au fil des siècles, misogynie. Ainsi, parce que le phénomène des règles est longtemps demeuré sans explications, il a aussi été appréhendé comme phénomène magique, effrayant, car échappant au contrôle, peu explicable et donc devenu mystique - devenu, dans l'imagination collective, une sorte de don obscur qui ferait dès lors de toute femme saignante une sorcière en puissance²⁸⁸. C'est là que le mythe du vampire intervient comme métaphore des plus appropriées, d'autant que, nous espérons l'avoir prouvé, le contenu sémantique était déjà présent dans le roman même qui se fit l'étalon du genre et dans lequel nous cherchons l'évidence de ce « besoin de dire » autour des règles.

1/ Revindication : entre revendication et vindication

En juillet 2015, la marque Claricup sortait sa première publicité, circulant toutefois très largement sur les réseaux sociaux plutôt que sur les grandes chaînes de télévision. Cette publicité a le mérite d'être l'un des premiers messages publicitaires, à notre connaissance, à mettre en scène les règles pour ce qu'elles sont : du sang. Rouge, épais, et non pas bleu et fluide tel le liquide allègrement représenté dans les publicités pour serviettes et tampons classiques (quand il ne s'agit pas tout simplement de l'évacuer pour le remplacer par de

²⁸⁷ Voir Sigmund Freud, *Malaise dans la culture* [1930], traduction de Bernard Lortholary, Paris, Points, Essais, 2010.

²⁸⁸ Au point que certaines écoféministes abondent de manière surprenante en ce sens.

Voir par exemple l'intervention d'Émilie Hache, « Tremblez, tremblez, les sorcières sont de retour ! ÉcrivainEs, philosophEs, activistEs et Sorcières écoféministes face au changement climatique », colloque « Comment penser l'Anthropocène », Paris, Collège de France, 5-6 novembre 2015.

Voir également des ouvrages tels que *La femme lunaire* de Miranda Gray, *Blood, Bread and Roses*, de Judy Grahn, ou encore *Femmes, magie et politique*, de Starhawk.

Ce sont là autant d'exemples de cette mouvance qui montre que, au sein même du mouvement féministe, on observe d'importantes contradictions (sacralisation versus banalisation) autour de la revendication du terme « sorcière », lesquelles se cristallisent bien souvent sur cet objet « règles » dont, décidément, aucun-e intellectuel.le ne sait véritablement que faire.

l'eau !). La publicité Claricup s'intitule « *Sauvez un vampire !* » et choisit donc d'aborder résolument la thématique de front, avec humour, en détournant l'avatar mythologique privilégié de l'histoire menstruelle – le vampire. Ce choix peut-être inconscient, mais en tout cas symptomatique nous semble véritablement solidifier l'idée que le vampire est une figure toujours efficace pour parler des règles et ainsi faciliter les discours à leur sujet. Le clin d'œil en effet est ici irrésistible. Le court-métrage met en scène un bar de vampires où le sang coule à flots dans des récipients qui mettent en valeur une sorte de préciosité : des shooters aux bords sucrés, des flûtes à champagne, ou des verres à cocktails. Ici, un vampire se fera en effet une infusion « Éternellement vierge » en sortant un tampon usagé d'un sachet de thé, plus loin, c'est un distributeur de bières pression indiquant, avec un logo rouge, « Pré-Ménopause (1940) » à la place du nom de la bière attendue. Tout est inspiré de l'univers sombre et anachronique, d'influence gothique, traditionnellement associé aux créatures de la nuit : des camaïeux de noirs, de blanc, de rouge, une ambiance lugubre éclairée de quelques bougies blafardes, des costumes très vieux jeu, un langage châtié d'au moins deux siècles de retard où se glissent pourtant quelques sorties bien contemporaines.

Lae spectateurice est pris·e à partie par un jeune vampire dès l'ouverture de la vidéo, qui s'adresse directement à l'auditeurice et commence par la féliciter de l'arrivée de ses règles. Ce seul détail place la menstruation sous un tout autre jour : elle n'est pas présentée comme une contrainte insurmontable, mais comme un petit évènement en soi qui nécessite de prendre des dispositions particulières dont on pourrait même se réjouir. Le vampire semble ainsi s'adresser, sous des augures positifs, directement à nous (une stratégie commerciale bien connue qui consiste à favoriser l'immersion et l'identification et à augmenter le désir de consommation). C'est ce vampire que nous suivrons ensuite tout au long de la publicité nous vanter, en rimes, les mérites de la Claricup, en dépréciant au passage tampons et serviettes : il le fera de manière extrêmement pédagogique, simple et efficace, en expliquant comment l'utiliser et même en en faisant la démonstration. Une jeune femme à ses côtés illustre pendant ce temps chacun de ses propos.





Illustration 9

Captures d'écran de la publicité Claricup, 2008

La publicité s'achève sur le vampire qui propose de porter un toast en l'honneur de toutes ces bonnes nouvelles.

Ici, contrairement au roman de Stoker, le vampire n'est pas l'avatar du phénomène menstruel en soi, mais une stratégie qui permet de tromper l'affect de la spectatrice, qui accepte ainsi avec beaucoup plus de naturel la présence du sang. Le vampire *banalise*, et cette

publicité constitue précisément une petite révolution dans les représentations : choisir de montrer explicitement le sang est un vrai parti-pris face aux autres publicités choisissant de représenter les règles par un liquide bleu rappelant de l'eau. Ainsi, c'est peut-être la trivialité même des règles qui pourrait avoir été un obstacle à leur représentation explicite. Leur informe trouble, leur banalité au *pathos* chargé, dérange, spécialement dans ses aspects concrets. Elles échappent à toute tentative de modélisation et se refusent à l'étiquetage, la classification, l'appréhension logique. L'informe des règles est marginal, parce qu'il ne rentre pas dans les catégories de sens préétablies, masculines – pire, il les défie. Or, pour qu'un système, de quelque ordre qu'il soit, se maintienne, la gestion de ses marges est une préoccupation majeure. Elle est même centrale dans la société, qui voue à ses extrémités vulnérables et aux objets qui en sont issus une attention particulière, inquiète. La ligne rouge signifiante des règles va donc créer une insistance dérangeante. Nous avons d'ores et déjà établi à quel point la similitude entre ces considérations et notre manière de concevoir le corps, ses objets et ses affects, et notre rapport à lui, est importante. Le corps reproduit à son échelle la logique sociétale, transpose ses interdits et tabous à ses propres marges. La manière dont on traite des règles dit quelque chose sur la société à dominante patriarcale dans laquelle nous évoluons : c'est ce qui nous a permis de statuer sur le fait que le dégoût qu'elles inspirent est avant tout un réflexe défensif construit, pour le moins révélateur, une clé notoire de compréhension et d'interprétation. Le corps agit comme un miroir, et la façon dont nous prenons en compte ses parties doublement marginales (comme les règles, comme les caractéristiques du féminin) divulgue la logique sociétale qui rattache à chaque tabou corporel un tabou d'ordre moral, lesté de sens et de symbolique.

Les difficultés plastiques liées à la représentation des fluides, qui pèsent plus particulièrement encore sur les règles, se traduisent dans les pratiques esthétiques littéraires et artistiques qui représentent/présentifient cette marge informe du corps - dont nous avons déjà éclairci la puissance évocatoire et le lien à l'abjection. Il s'agit bien de parler, pour donner aux règles une dignité nouvelle, de ce que le corps féminin a de plus immanent. Émilie Bouvard, dans son article « Présence réelle et symbolique du sang menstruel chez les artistes femmes des années 1970 à nos jours », dégage ainsi une observation essentielle : « Manier la matière librement, c'est en libérant les contenus sémantiques qui lui sont associés (...) Le sang doit couler activement, pour exhiber la souffrance, mais sur un mode intime qui corresponde à la condition féminine. ». Il existerait donc un lien explicite entre sang des menstrues et identité féminine, construit sous l'angle du drame intime. Cette identité du corps ouvert, qui reste perpétuellement à définir, à trouver, à modéliser, est donc une expérience fragile. Parler des

menstrues apparaît comme une réponse à des impératifs sociaux. Ainsi, lorsque Bouvard énonce que « cette exhibition de ce qui est réputé obscène, au-delà du féminisme, attribue des valeurs variables au sang menstruel, ou du moins sont dans une déformation variable du tabou que l'on revalorise, exhibe, évacue ou utilise à des fins féministes. », nous ne pouvons qu'agréer. Il paraît difficile de ne pas voir l'importance de l'utilisation et de la représentation des menstrues dans la constitution d'une identité féminine, au-delà même d'une identité artistique ou littéraire, qui demande à être réappropriée par celles qui en seraient les dépositaires et qui l'ont vue se construire pendant des millénaires au travers d'un « male gaze » prépondérant. Ainsi, l'emploi des menstrues est un véritable enjeu littéraire, artistique, identitaire et social, en plus d'être un mode d'expression.

Utiliser les menstrues ne va pas sans une certaine part de revendication, parce qu'elles sont si peu présentes que leur moindre représentation ne peut dès lors être neutre - aussi sont-elles presque toujours exploitées comme une matière convoquant un contenu affectif spécifique, transgressif et subversif. La publicité de Claricup fit grand bruit précisément parce qu'elle rompait expressément avec les codes visuels pudiques existant autour de la représentation des règles. En utilisant le vampire comme levier de légitimation, la publicité permit l'émergence d'une petite révolution. Pourtant, il serait faux de vouloir appliquer stricto sensu les filtres « provocation » ou « démarche féministe » à toute œuvre artistique ayant recours explicite à cet objet-absent devenu objet-limite des règles. Certaines œuvres en effet, comme la publicité de Claricup, ouvrent le corps féminin pour en extraire les règles en tant que composant comme un autre, pour parler d'un phénomène du corps, rendre compte d'une réalité spécifique, mais, somme toute, aussi incroyablement banale. Il est en effet nécessaire de présenter des œuvres qui cherchent avant tout à rendre enfin visible un objet sans cesse invisibilisé, même lorsqu'on parle de ce qui le concerne. Il paraît ainsi urgent de s'accorder sur le fait de banaliser le discours autour de ce phénomène, pour l'aider à se départir de son aura de tabou, de dégoût et d'obscène.

2/ En fin de conte : motif sexuel, défloration et viol

Andrea Dworkin postulait que tout rapport sexuel est un viol dans un monde patriarcal²⁸⁹ – un aspect que nous avons également analysé, dans notre mémoire de M2,

²⁸⁹ Andrea Dworkin, *Intercourse*, New York, Free Press, 1987.

notamment avec les œuvres de Zanele Muholi (créatrice de mandalas menstruels) et de Joyce Mansour (autrice dont le corpus poétique cruel était à cet égard des plus éloquents). Or, les exemples de Mina et Lucy ont justement permis de mettre à jour une autre forme de vérité dans l'affirmation de Dworkin. Bien sûr, la souillure menstruelle/vampirique amène une punition (létale, dans le cas de Lucy), mais l'alternative d'une vie passée, annihilée, derrière des hommes (Mina), est une autre forme de mort – sociale, cette fois — à petit feu. Tout se passe ainsi comme si la douleur et la perte de sang (menstruel, viol, défloration) étaient liées aux douleurs et pertes (de soi) dans ces diverses souffrances féminines. La couleur rouge comme motif signifiant et distinctif des règles, comme ligne conductrice, a été exploité de nombreuses fois en indice : les genres fantastiques et gothiques, en particulier, comme le prouve l'exemple de *Dracula*, montrent la répugnance fascinée des romanciers pour la femme menstruée.

Mais c'est dans les contes que l'on retrouve le plus largement ce motif menstruel, associé le plus souvent à un sous-texte sexuel dont les allusions ne manquent pas de troubler, et faisant du genre un vecteur approprié et privilégié pour en parler. En effet, selon Bettelheim²⁹⁰, les contes utilisent un langage symbolique détourné, fait de métaphores, pour passer leurs enseignements aux enfants de manière « douce ». La métaphore permet, grâce à une certaine défamiliarisation, une « découpe brusque dans le réel, qu'elle dilate et distord », en réinterprétant les liens signifiant/signifié, créant une ouverture du sens, qui devient pluriel. Mais, dans le cas des règles, il est à noter que les métaphores peuvent aussi devenir un écueil, car elles favorisent l'occultation et voilent ainsi encore davantage ce qui était déjà voilé dans le langage. Ainsi, le revers de la médaille des contes évoquant le motif menstruel est qu'ils deviennent parfois les seuls cours d'éducation sexuelle des petites filles, remplaçant ainsi une explication précise et nécessaire.

Nous ne reviendrons que brièvement, ici, sur les quelques analyses proposées par Bettelheim des « contes menstruels », parmi lesquels *La Belle au bois dormant*, *Barbe-Bleue*, *Blanche-Neige* ou *Le Petit Chaperon Rouge*. Si l'on met de côté ce que ses discours peuvent avoir parfois d'hétérocentrés, nous nous bornerons seulement à rappeler, pour les besoins de notre propos, leurs aspects clés. Ces « contes menstruels » ont une visée éducative, sinon initiatrice, dont la portée pédagogique n'est évidemment plus à démontrer, de même que leur possible lecture psychanalytique. Ils sont également un terreau fertile notoire pour des déplacements symboliques de couleurs et de formes, et leurs correspondances appropriées – la

²⁹⁰ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, Évolution, 1999.

métaphore. Ainsi, l'importance et la récurrence de la couleur rouge pour symboliser la femme sexuée, sexualisée, par l'action même de la menstruation, y est particulièrement significative. Les contes permettent en effet, selon des analyses aussi bien freudiennes que jungiennes, une plongée dans les parties les plus primitives de la psyché : la fascination qu'ils exercent, la richesse de leur symbolique et leur lien avec l'inconscient sont devenus un champ singulièrement fécond, que révèlent des thématiques directement liées aux préoccupations et affects humains – ceci est notamment dû au fait que les contes résultent originellement d'une tradition orale. Le thème menstruel, comme faisant partie de l'expérience de vie d'une jeune fille, était donc à aborder, et on peut leur reconnaître de l'avoir traité.

Dans *Le Petit Chaperon Rouge*, une jeune fille censée apporter quelques denrées à sa grand-mère en bravant le danger du loup, semble figurer un premier niveau fantasmatique de dévoration, mais son chaperon « rouge » intrigue : sa couleur ne sert aucun ressort narratif, il faut donc bien qu'elle ait une importance symbolique. Et en effet, ce chaperon rouge suggère une tout autre lecture possible du conte : celle de la métaphore d'un viol, et/ou de la perte de la virginité, précisément parce que la couleur rouge renvoie à la menstruation, et donc symboliquement à la maturité sexuelle (à défaut d'être affective) de l'héroïne encore enfant. Le loup devient alors un prédateur qui n'est plus spécifiquement naturel, mais masculin, et si l'on s'en réfère aux versions conjointes de Grimm et de Perrault, il est en outre particulièrement attiré par *l'odeur* de la jeune fille (doit-on y lire les restes de l'attrance masculine pour l'odeur du sang des menstruations suggérée par Freud²⁹¹ ?) Difficile en tout cas de ne pas relier ces interprétations avec celles que nous avons tirées de l'histoire de Lucy dans le roman de Stoker.

Dans *Blanche-Neige*, une reine formule un désir d'enfant lorsqu'elle se pique le doigt en cousant : son sang tombe sur la neige, qu'elle aperçoit de sa fenêtre aux carreaux de bois noir, et à la vue de ces trois couleurs la reine fait alors le vœu d'avoir une fille « au teint aussi blanc que la neige, aux cheveux noirs comme l'ébène, et aux lèvres rouges comme le sang ». Ces lèvres rouges peuvent évidemment faire écho aux lèvres rouges du sexe d'une femme durant ses règles (dans un parallèle que nous avons déjà évoqué avec le tableau de Schiele) ; mais plus généralement, les trois couleurs évoquées font référence aux couleurs traditionnelles symboliquement associées aux femmes : blanc pour le premier âge de la vie (la vierge pure), rouge pour le second âge (la femme sexuelle, la mère : sang des règles, sang de la défloration, sang de l'accouchement jalonnent en filigrane son parcours de vie), et noir pour

²⁹¹ Sigmund Freud, « Le tabou de la virginité » [1918], in. *Psychologie de la vie amoureuse*, trad. Olivier Mannoni, Lausanne, Payot, 2010.

le dernier âge (la vieille femme). C'est le même code couleur que celui qui est associé aux vampires dans l'imaginaire collectif. Blanche-Neige est, comme Mina, une virgine incarnation suprême de la féminité, une « femme parfaite » (ce qui lui attirera de nombreux déboires et infortunes), qui réunit en une seule entité toutes les caractéristiques du féminin.

Or, *Dracula* a en partage avec ces contes un certain nombre de motifs facilement identifiables et réexploitables, ce qui facilite leur circulation dans des textes littéraires contemporains, et permet notamment de filtrer la métaphore menstruelle dans des réinterprétations ultérieures. Le « lieu magique » (souvent un château ou une forêt dense – autant de lieux qui, chez Sade, sont la scène de viols), un « monstre » ou personnage antagoniste que l'on tient pour responsable du sang versé, et un personnage féminin vulnérable, miroir de la lectrice, qui cherche à tirer leçon et enseignement des circonstances effrayantes auxquelles elle sera soumise, en sont les principales clés de lecture. Entre les lignes, s'écrit dans ces récits de monstres masculins dévorant les femmes une certaine histoire de violence sexuelle misogyne, dont deux autrices contemporaines en particulier s'emparent : Angela Carter et Audrée Wilhelmy.

Angela Carter est, à notre connaissance, la première autrice et critique à avoir analysé comparativement la pornographie et les contes par l'exemple polysémique de la fable. Son travail sert brillamment notre propos ici. Dans son étude *The Sadeian Woman*, elle écrit ainsi : « La pornographie renforce la fausse universalité des archétypes sexuels parce qu'elle nie, n'a pas le temps, ne peut trouver de place, ou, en raison de son idéologie sous-jacente, ignore sciemment, le contexte social dans lequel l'acte sexuel a lieu, et qui modifie la portée même de cet acte. La pornographie doit donc toujours revêtir la fausse simplicité du conte ; l'abstraction de la chair implique la mystification de la chair. [...] L'acte sexuel dans la pornographie existe comme une métaphore de ce que les individus se font les un·e·s aux autres, et souvent dans le sens le plus cruel du mot²⁹² ». Or, c'est précisément ce qu'elle et Audrée Wilhelmy mettent en scène dans leur production littéraire.

Dans son roman *Les Sangs* (2013), au titre pour le moins explicite, Wilhelmy propose une réécriture moderne du conte de *Barbe-Bleue*, en suivant un processus narratif qui n'est

²⁹² Angela Carter, *The Sadeian Woman And The Ideology Of Pornography* [1978], Londres, Penguin Books, 2001, p.18-19 : « Pornography reinforces the false universals of sexual archetypes because it denies, or doesn't have time for, or can't find room for, or, because of its underlying ideology, ignores, the social context in which sexual activity takes place, that modifies the very nature of that activity. Therefore pornography must always have the false simplicity of fable; the abstraction of the flesh involves the mystification of the flesh. [...] The sexual act in pornography exists as a metaphor for what people do to one another, often in the cruelest sense » (Traduction personnelle.)

pas sans rappeler les choix opérés par Bram Stoker : en effet, chacune des femmes (ces « sangs » dont il est question dans le titre – une métonymie de choix) de la Barbe-Bleue ici devenu Féléor, laisse derrière elle des notes, un journal intime témoignant de sa brève existence dans la vie de l’antihéros qu’est Féléor, et, plus ironiquement, du choix explicite que chacune d’elles a fait en pleine conscience, bien que sachant parfaitement le danger, de se marier avec un tel homme pour être assassinée de sa main dans les plus atroces circonstances. La narration est donc une nouvelle fois pensée selon un mode subjectif laissant place à l’omniprésence du *je*.

À l’instar de la coction des humeurs mise en scène dans *Dracula*, le sang dans le roman de Wilhelmy prend lui aussi symboliquement valeur d’autres fluides corporels, et les « Sangs », autrement dit les femmes (une intéressante métonymie, où les êtres féminins ne sont plus désignés que par le fluide qui les représente le mieux), suivront cette même logique en devenant de tragiques éléments fluides et interchangeable – interchangeable, car fluides. Mais il y a plus particulièrement quelque chose de secret dans et autour du sang menstruel et de la période temporelle qui l’accompagne, qui place la thématique menstruelle curieusement au centre de l’œuvre de Wilhelmy. L’écrivaine en fait ainsi une sorte de symbole physique et spirituel du sang versé par les corps des victimes, et de celui qui le sera par l’actuelle survivante que l’on sait d’ores et déjà condamnée, figure temporaire d’une mécanique cyclique impitoyable. La généalogie menstruelle ainsi évoquée par Wilhelmy s’écrit donc sous le signe du sexe et du meurtre. La particularité de l’ouvrage fait de chaque femme une victime consentante, ce qui ne manque pas de déranger. Dans les images poétiques et narratives de Wilhelmy, le sang menstruel apparaît d’une manière très stylisée, fouillée et détaillée. Elle décrit chaque femme (ou plutôt, chaque femme se décrit) de manière très caractérisée, et chaque meurtre devient un acte de violence particularisé et intime contre toutes les femmes, victimes de viol ou victimes de féminicide. Wilhelmy oblige ainsi à une confrontation directe avec les périmètres limités de ce qui constitue la sexualité féminine et le féminin « acceptables », en interrogeant encore la manière dont la menstruation est représentée et articulée. Le sang y devient le représentant social de la violence et du tabou, et le corps une enveloppe plus que jamais fragile, exposé à toutes les invasions, notamment masculines, notamment sexuelles. Cet état de faiblesse ou d’impuissance féminine est d’ailleurs exprimé très crûment par l’autrice, et Didi-Hubermann parlait déjà de ces affects contradictoires entre désir et violence dans son essai *Ninfa Fluida*. Il les analyse par exemple dans *Le Printemps* de Boticelli à propos du viol de Chlorys par Zéphyr :

Zéphyr poursuit et la nymphe s'enfuit comme pour indiquer que le désir du personnage masculin n'a pas encore atteint son objectif, ce que vient confirmer la distance ménagée par le peintre entre les deux corps, mais en même temps les mains du jeune Dieu enserrant déjà le corps de Lana, son souffle est bien déjà sur elle, ce qui est très subtilement indiqué par le peintre dans une vibration locale de l'espace, et surtout les fleurs que vomit la jeune femme nous indiquent qu'elle a déjà été fécondée, que l'acte sexuel a eu lieu, fût-ce dans la course même [...] Que voyons-nous en effet dans cette invraisemblable scène si ce n'est un jeu complexe et conflictuel d'attraction et de répulsion, de beauté et de violence, de grâce et de monstruosité²⁹³ ?



Illustration 10

Sandro Botticelli, *Le Printemps*, huile sur bois, 203cmx314cm, Musée des Offices, Florence, Italie (1482).

Ici, le mot viol n'est jamais dit, rajoutant à la violence. Ainsi, ce qui pour les hommes est une histoire du désir et du sentiment amoureux, est pour les femmes une histoire des violences sexuelles²⁹⁴. C'est aussi ce que met en évidence Pascal Quignard, parlant de « pathos du désir » au sujet d'Ausonius :

²⁹³ Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard, 2001, p.84.

²⁹⁴ A cet égard, une visite personnelle à Florence me permet de me rendre compte par moi-même de l'éclat terrifié du regard de Chloris se tournant vers Zéphyr, à la droite du tableau. Malgré la célébration fertile de

Elle qui depuis longtemps détournait la tête le regarde. Elle veut repousser ce qui l’effraie. Elle tremble devant le trait menaçant. Une verge cachée sous ses vêtements, rouge comme les biars sanglants de l’hièble et comme le vermillon, présente sa tête découverte. Une fois les pieds entrelacés ce monstre horrible, affreux, énorme et aveugle s’écarte de la cuisse et brûlant presse l’épouse brûlante. Il y a dans un coin reculé ou conduit un étroit sentier une fente qui luit [...] Là il enfonce les nœuds et la rude écorce de son épieu par un élan où il met toutes ses forces. Le trait est fixé et boit dans son impulsion profonde le sang virginal. Les cavernes creuses ont retenti et gémi. Elle d’une main mourante veut arracher l’arme, mais entre les os la pointe a pénétré trop profondément dans la blessure des chairs vives [...] Lui [...] n’abandonne rien, il tient ses yeux tournés vers les étoiles. Il va et vient en cadence, il frappe cet utérus. Fatigué il s’approche de la fin. Alors [...] il défaille épuisé et son aine distille un liquide²⁹⁵.

Le vocabulaire est extrêmement violent : la peur, la douleur, la mort ne sont jamais bien loin, et, le phallus devenant ici une « arme » menaçante dont la « pointe » pénètre comme un poignard, c’est une guerre au corps à corps qui se met à jour. Le « sang virginal », les « blessures des chairs vives », en deviennent les symboles privilégiés dans l’écriture. « C’est l’instinct de prédation [...] C’est un récit de chasseurs. Le verbe romain *excitare* fut d’abord un terme technique pour les chiens définissant les cris qu’on leur lançait pour qu’ils lèvent la proie, la poursuivent et s’acharnent à cette poursuite. Les hommes usèrent du mot *exitare* pour eux-mêmes en se comparant à ces loups qu’ils avaient domestiqués dans le dessein d’améliorer la prédation des proies. L’homme se sent harcelé par le désir comme par un loup.²⁹⁶ », écrit encore Quignard. Le loup était, on s’en souvient, l’un des animaux privilégiés de Dracula, qui les appelle « enfants de la nuit » et aime à écouter leur « musique ». De la part d’un vampire lui-même caractérisé comme un prédateur, et avec une affinité particulière pour les loups, le rapprochement fait sens. Le motif de la chasse sera d’ailleurs présent deux fois dans le roman de Wilhelmy, et bien que littéral dans la narration, le sous-texte sexuel est encore une fois des plus évidents.

C’est d’abord la première victime de Féléor, Mercredi, qui rêve d’être chassée :

Une histoire que je m’invente quand je suis enfant me revient en tête aujourd’hui. Je suis dans une forêt poursuivie par des loups, je fuis, ma jambe se coince entre des racines, je m’écorche la cheville, ma robe se déchire sur les épines des ronces, j’entends tout près les aboiements des loups et je sens la chaleur de leur gueule grande ouverte sur leurs crocs²⁹⁷.

l’ensemble, cette forme menaçante du dieu fit sur moi une très forte impression de visu. Le tableau, monumental, occulte la portée violente de cette scène qui n’est, somme toute, traitée qu’en détail par le peintre – ce qui est aussi révélateur.

²⁹⁵ Pascal Quignard, *Le Sexe et l’effroi*, op.cit., p.155.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.211.

²⁹⁷ Audrée Wilhelmy, *Les Sangs*, Paris, Grasset, 2015, p.20.

Elle porte en outre fièrement les marques de la bestialité de son amant – écho aux morsures de Dracula :

Je pense aux morsures, des fleurs sur mon corps, je suis absorbée par les délices de la nuit précédente, je repense à ses dents en train de croquer ma peau, et même si personne ne les voit je me sens belle avec ses marques sur mon ventre²⁹⁸.

L'animalité, la bestialité, et plus particulièrement la chasse, caractérisent ce motif sexuel et mortel, excitant, déjà présent dans *Dracula*, et qui dit ici quelque chose de la pulsion de mort et de la libido des victimes de Féléor, mais aussi de la sienne, toutes deux conçues à travers le prisme de la prédation. À propos de l'une de ses victimes, danseuse, Féléor dit que ses pieds si déformés par les efforts du ballet qu'ils sont réduits à deux moignons enflés (dont la description est cauchemardesque) sont ce qui l'a attiré. Comme pour Dracula, la bestialité de Féléor fait partie intégrante de sa monstruosité : excité par des « parties » du corps, il déshumanise toutes ses épouses (on se souvient aussi du Nosferatu de Murnau convoitant la gorge de Mina). Il lèche le pied meurtri, lèche le sang et la chair, son plaisir est fait de tous les sens, en particulier le goût et l'odorat, des sens intimes : il dévore les cloques, et tout passe par la bouche, organe sexuel par excellence comme elle l'était déjà dans *Dracula*. Le motif de la chasse réapparaît pour une autre de ses femmes, Phélie Léonor. La particularité même de cette scène impose le retour à une narration effectuée par le meurtrier pour rendre compte du meurtre/viol de Phélie, au cours d'une chasse à courre :

Phélie déclara qu'elle souhaitait mourir lors d'une chasse. [...] J'avais choisi Phélie pour ses prédispositions érotiques claires et assumées, elle énonçait ses désirs précisément, sans pudeur ni complaisance, et quand elle parla de la chasse elle me décrivit méticuleusement la poursuite urbaine qu'elle envisageait. [...] Phélie, ignorant que la chasse serait une chasse à courre, avait exigé vingt-cinq minutes d'avance. [...] L'agressivité des chiens m'enflammant, je me suis pris à désirer la mort de Phélie comme j'aurais souhaité celle d'un animal mystique, un éléphant blanc ou un cerf à trois bois : non seulement pour le plaisir du meurtre, mais en transfigurant ce sacrifice comme la métaphore d'un geste plus grand. [...] Je pensais à notre rencontre, au long chemin qui nous avait mené à cet instant. Elle m'avait laissé languir exprès, proposant cette chasse après six années de mariage qui me semblèrent soudain d'interminables préliminaires à cette nuit de traque et de sang. [...] Jappements, cris, grognements des chiens et râles de ma femme assaillie par la meute et sans défense : un grand tumulte emplit la ruelle [...] Je m'agenouillai devant elle et arrachai les derniers vestiges de sa robe, puis sortant une dague à double tranchant que j'avais achetée pour l'occasion, je déchirai la lingerie en tremblant, rendu maladroit par la brutalité de mon désir qui me faisait couper la peau en même tant que les dessous. Phélie gisait, nue, blessée au flanc droit par l'arme, aux chevilles, aux poignets et aux genoux par la meute. La neige blanche était partout maculée de sang [...] Je pensai devenir fou de plaisir en plaquant ma bouche sur la blessure [...] Je mordis Phélie à mon tour et la sentis trembler, son essoufflement amplifiant ma volonté, et je me mis à la frapper féroce quand dans un dernier élan elle tenta de se débattre [...] Je plantai ma verge en elle et la martelai violemment, puis je repris ma dague et, d'un geste ample, j'allais

²⁹⁸ *Ibid.*, p.25

l'abatte sur la gorge de Phélie, quand elle soupira tristement : « Ça reste du théâtre. » [...] Je me retirai poisseux de cyprine et de sang, et regardai se convulser le corps de Phélie²⁹⁹.

La perversion inouïe de ce viol quasiment nécrophile cumule tous les tabous, rassemble tous les dangers : à la dague qui porte le dernier coup fatal répond le phallus responsable d'autres blessures, et la présence abondante du sang de la victime excite les appétits vampiriques de son bourreau, qui la mord. L'écriture imite la cadence de la chasse, puis des va-et-vient, en se faisant de plus en plus saccadée. Pourtant, la description reste factuelle et témoigne de peu d'affects. Les fluides, et le sang en particulier, y tiennent une place primordiale - des références à *Blanche-Neige* avec la neige maculée, ou la mention explicite de cyprine, en passant par le vocabulaire sexuel des « préliminaires » pour qualifier les six années de mariage menant à l'instant tant convoité du meurtre, pinacle du plaisir sexuel. Le poignard de Féléor se confond avec le sexe de Féléor qui tous deux blessent et font couler le sang, dans un mélange horrifique qui pourtant, « reste du théâtre » - rappelant l'illusion mimétique même du roman comme support. L'effet de surenchère, ainsi que le pointait Angela Carter quant à la pornographie, empêche une vraie identification affective tout en désensibilisant lae lecteurice.

À l'exception de cette scène, en revanche, l'intrigue du roman de Wilhelmy reste constante, et n'est d'ailleurs pas étrangère au voyeurisme même, se faisant surtout l'écho de celui de lae lecteurice. Chaque femme, chaque « sang », se voit attribuer la même place, à travers une rédaction à la structure commune : nom de la femme en tête de chapitre, suivi d'une courte description en introduction de chaque partie par un narrateur omniscient en lequel lae lecteurice ne peut voir que Féléor, puis les lettres/carnet/journaux de la femme elle-même, sous la locution introductive « À propos de [nom de la femme] ». C'est que « la fonction de l'intrigue dans un récit pornographique est toujours la même : elle existe purement et simplement pour offrir autant d'opportunités que possible à l'acte sexuel³⁰⁰ ».

Féléor est le monstre masculin par excellence, tour à tour ogre, vampire, violeur ou prédateur sexuel à la perversité consommée. Comme Dracula, il est d'ailleurs d'abord défini par son appétit, dont le raffinement ne le rend que plus cruel et monstrueux. C'est la première de ses victimes, alors servante dans son château, qui le décrit. Le motif de la dévoration est un

²⁹⁹ *Ibid.* p. 118.

³⁰⁰ Angela Carter, *The Sadeian Woman*, *op. cit.*, p.14 : « The function of plot in a pornographic narrative is always the same. It exist purely to provide as many opportunities as possible for the sexual act to take place. » (Traduction personnelle.)

sous-texte sexuel évident qui ne manquera pas de rappeler ce que nous avons déjà conclu au sujet de *Dracula*, ou la soif de sang se confond avec une libido débridée :

Ses couverts ne sont pas les mêmes que ceux des autres membres de la fratrie : le couteau est un couperet, la fourchette a deux dents. [La servante] le sert le premier même s'il n'est pas l'aîné [...] Une cloche d'argent couvre l'assiette. La petite servante la soulève, dévoile une poitrine de canard qui n'a pas été cuite, et le flanc cru d'un agneau dépecé. Féléor sourit, remercie doucement la domestique qui retourne en cuisine [...] Lui consomme sa viande poliment, il coupe dans la volaille des tranches minces comme un ongle, il y ajoute des pommes et des épices d'Orient, il porte la nourriture à ses lèvres et mastique sans empressement, la bouche fermée - ses lèvres sont belles, fines, bien définies [...] Quand ils mangent leur salade, ses frères ressemblent à trois vaches d'élevage, mais lui il mange avec élégance chacune de ses bouchées, d'ailleurs il ne termine pas les pièces de viandes [...] La petite servante revient chercher l'assiette, il dit merci à nouveau et essuie la commissure de ses lèvres avec le coin de sa serviette. Du côté qu'occupait Féléor la nappe grise est impeccable, c'est à peine si on remarque que quelqu'un y mangeait plus tôt³⁰¹.

La fourchette à deux dents ne peut manquer de rappeler à notre mémoire les canines du vampire. Féléor mange avec application et délectation, tout en transgressant un certain nombre d'interdits : l'agneau, consommé avec du lait caillé, fait évidemment référence au tabou du judaïsme préconisant de ne pas cuire l'agneau dans le lait de la mère, refusant ainsi le mélange du sang et du lait. L'attention particulière portée à la description même de ses lèvres se retrouve dans *Dracula*, lorsqu'il est question de la bouche luisante « au pli cruel » du comte et de ses lèvres rouges et charnues, décrites par Jonathan Harker – là aussi, une double lecture sexuelle est possible avec les lèvres vaginales.

La première victime de Féléor manifeste une opposition irréconciliable : elle est pauvre, il est riche, et cette lutte économique dans la violence de classe se traduit dans le roman par un cycle de consommation (dévoration) exprimé en des termes clairs : « Le ver laboure la terre qui fait pousser le maïs qui nourrit la poule qui nourrit le renard qui donne la fourrure que le pauvre utilise pour faire le manteau du riche.³⁰² ». Personne ne mange le riche, et le fait que le danger vienne une nouvelle fois de la classe bourgeoise est significateur³⁰³.

³⁰¹ Audrée Wilhelmy, *Les Sangs*, *op. cit.*, p.12.

³⁰² *Ibid.*, p. 16.

³⁰³ Analyser profondément les enjeux de classes sociales strictement politiques et économiques dans le roman de vampire et, plus largement, dans le roman de monstre, dépasse les prétentions de cette thèse, qui se doit toutefois de relever certains éléments particulièrement significatifs. Que *Dracula* le vampire chasse dans les classes bourgeoises dans le roman de Stoker est symptomatique et n'a rien d'un hasard, parce que ces classes sont celles qui s'estiment le plus directement porteuses, voire gardiennes, de certaines valeurs et normes sociales, et donc celles qui sont le plus directement vulnérables au bouleversement de ces normes. Par ailleurs, en tant que comte lui-même, et donc appartenant à une élite aristocratique, *Dracula* comme menace pose également la question de la durabilité même du système dont il est issu, et de sa corruption, dont l'image du vampire révèle les mécaniques et notamment celles par lesquelles le système se maintient. En revanche, dans le cas du roman de Wilhelmy, que le danger provienne d'un homme riche présenté comme intouchable du fait même de son statut

« Tout le monde sait » qu'il est le meurtrier, mais il est « trop riche pour qu'on s'en prenne à lui », écrit sa victime Phélie, qui succombe toutefois à cette passion étrange faite d'attirance pour la perspective de la mort aux mains de Féléor, et la répulsion que ce fantasme même lui inspire :

Féléor m'a demandé d'écrire un journal parce que je lui ai dit qu'il pourrait me tuer un jour, quand je l'aurais décidé. C'est une précision que j'ai trouvé importante - il ne savait pas que j'avais compris qu'il était le meurtrier de ses premières femmes, je lui ai dit que je savais déjà ça avant de l'épouser [...] C'est un meurtrier idéaliste, il voudrait être le seul il n'aime pas que des gestes comme donner la mort soient traités banalement, de la même façon que broder une nappe ou cirer des chaussures³⁰⁴.

Phélie, comédienne, offre en outre la particularité de comparer explicitement la mort réelle des femmes à la « petite mort » de l'orgasme, à travers une métaphore de jeu de scène pour le moins tragique :

Quand j'ai compris pourquoi il tuait ses épouses, je l'ai séduit en disant que je voulais qu'il me fasse l'amour en serrant mon cou jusqu'à ce que j'en tombe dans les pommes, tout de suite il a accepté. [...] Du théâtre. Même si les femmes sont vraiment mortes, même si après qu'il m'aura tuée je serais morte aussi, je ne me relèverais pas pour qu'on recommence comme quand je tombe dans les pommes pendant qu'on fait l'amour, ça reste du théâtre, parce que c'est jouer à la mort violente sans que ça en soit une : c'est une mort choisie et mise en scène³⁰⁵.

Une telle scène de séduction contre-intuitive se met aussi en place avec la première victime de Féléor, Mercredi, dans un déplacement de la violence au cours duquel Féléor va l'observer équarrir une bête. Elle semble tuer comme elle-même sera tuée, tout en offrant consciemment un spectacle pour le *male gaze* de Féléor :

Je fais comme si il n'existait pas, pourtant je sens sa présence partout dans la cour et mon corps s'échauffe de le savoir derrière moi. Pour préparer la viande, il faut couper les pattes arrière et retirer les viscères, les abats blancs, et les abats rouges. Féléor patiente sans bouger, ce garçon pourrait être une statue. Je sais qu'il me regarde, je m'imagine à travers ses yeux, robe souillée, du sang dans les cheveux, debout dans la neige, sans manteau ni chapeau à travers les garçons et les bêtes. Je sais qu'il me regarde et je me sens vivante, les éclaboussures de sang me dessinent des taches de rousseur, le soleil se couche et me frappe en pleine figure, je suis belle et il le voit³⁰⁶.

aristocratique, et qui exerce une violence systématique contre des femmes de classes sociales inférieures, fait que le discours tend vers une critique sociale qui pourrait bénéficier d'une lecture plus directement marxiste. Les images de prédateur, de proies, de dominant et de dominées, que ces dynamiques convoquent, sont donc éminemment parlantes à plus d'un niveau, que notre prisme d'analyse genré éclaire en partie.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 110.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 112.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 120.

Le motif désormais redondant de la neige maculée de sang et le vocabulaire violent, jusqu'à ce soleil couchant qui la frappe en pleine figure, dénote un effet textuel qui se retrouve de manière cohérente chez Perrault, Wilhelmy et Stoker, et devient ainsi presque un lieu commun - Stoker parlait d'une trace de soleil sur la neige comme d'un « sentier de sang » au présage funeste³⁰⁷. Cependant, l'érotisme de la scène s'alourdit de cette violence. C'est ainsi que les descriptions faites des femmes de Féléor commencent à troubler et à devenir radicalement sexuelles - comme celle d'Abigaëlle Fay, caractérisée par ses « seins minuscules » et son « petit sexe velu ». Ce fétichisme à outrance, qui brosse un portrait de femme en des termes uniquement sexuels, tel un objet, renvoie au fait que le meurtre cent fois répété est en fait un problème d'incarnation sexuelle, un dilemme à la Jacques Lantier et à la « bête humaine ». Abigaëlle écrit :

J'ai offert à Féléor le cadeau de ma vie, à prendre quand il voudra. Il faut voir plus loin que le fait de mourir ou de tuer quelqu'un. Je veux qu'une fois, au moins une, il rentre dans mon ventre comme je suis entrée dans sa richesse, qu'il soit émerveillé. Je veux qu'il me trouve vaste et infinie, plus que ce qu'il imaginait, ce sera la dernière fois, mais il sentira quand même qu'aucune femme jamais ne l'a aimé ou ne l'aimera comme je l'aime, c'est-à-dire à en mourir pour lui³⁰⁸.

L'ironie de cette citation d'Abigaëlle est qu'elle se croit unique dans le don qu'elle fait de sa vie, auquel elle associe directement le don sexuel de son corps, pour assouvir les fantasmes cruels d'un homme déjà coutumier du fait. Le meurtre est présenté comme un raffinement sexuel et amoureux suprême auquel les femmes doivent nécessairement se soumettre, ce qui est tout le paradoxe de leur sacrifice : toujours, la tension entre pulsion sexuelle et pulsion de mort, Éros et Thanatos, richesse et classe, petite mort et mort, dévoration/appétit/consommation et libido, prédateur, chasse et proie, suspend lae lecteurice dans une incompréhension totale quant au destin de ces femmes sans jamais apporter de réponse. Le « comment » est démultiplié et cette abondance et répétition du même scénario aux mille variantes crée une insistance narrative douloureuse quant au « pourquoi ». Ce sadomasochisme (Sade est d'ailleurs mentionné explicitement dans le roman, et ce à deux reprises) est on ne peut plus clair, qui pousse les femmes mêmes à romantiser et transfigurer leur douleur et jusqu'à leur meurtre, comme la plus pure expression de leur amour pour l'homme qui les martyrise : « Le sadisme, suggère Michel Foucault, n'est pas tant une perversion sexuelle qu'un fait culturel : la conscience des présomptions illimitées de

³⁰⁷ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.23 : « Il faisait jour et, vers le nord, se reflétait sur la neige un long rayon de soleil, semblable à un sentier de sang. » (« It was almost broad daylight, and to the north a red streak of sunlight was reflected like a path of blood over the waste of snow. », *op.cit.*, p.12)

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 64.

l'appétit.³⁰⁹», écrit Angela Carter dans *The Sadeian Woman*, arguant que la chair devient alors le terrain d'inépuisables métaphores d'abus sexuel. On en a la démonstration dans *Les Sangs* :

C'est aussi à cause de l'idée d'une douleur qui n'est pas réciproque que lors de la première fois avec le premier homme je prends plaisir au sexe [...] La première fois avec celui-là qui est le premier, je pense mourir de douleur, mais au contraire des fois je m'entraîne, je ne veux pas enlever la douleur de moi, je veux la garder et me laisser envahir au complet par l'homme qui me prend, je sais que le mal et le sang qui coule ne sont qu'à moi, que lui n'aura jamais mal dans son corps comme à ce moment-là je peux l'avoir - c'est pour ça que je jouis [...] Je pousse la douleur jusqu'à un endroit de mon corps où elle se transforme en autre chose, comme un mélange de désir et de plaisir très puissant, alors il me touche les seins, le ventre, l'intérieur des cuisses, le sexe, tout ça très lentement avec une passion contenue qui fait peur [...] Je frissonne [...], ces gestes sont d'une brutalité étouffée qui m'excite à mourir³¹⁰.

Le plaisir passe par la douleur jusqu'à l'émergence d'un orgueil même dans cette aliénation, une compétition qui se joue entre toutes les femmes, puisque chacune trouve les journaux des précédentes – c'est à qui jouira, souffrira et mourra le mieux : « Après qu'il m'aura tuée, aucune femme ni riche ni pauvre ni belle ni parfaite ne pourra se mesurer à moi, même pas vous à qui j'écris, je serai la seule à occuper ses rêves, personne n'y arrivera comme moi.³¹¹ », se targue le personnage d'Abigaëlle. Un écho direct au conte de Barbe-Bleue émerge dans la description du meurtre qui s'ensuit : « Il me gifle très fort et je tombe de mes pointes, c'est lui qui me relève en me tirant par les cheveux, il m'ordonne de me taire.³¹² ». C'est presque mot pour mot, ce qui arrive à la jeune sœur du conte traditionnel dans la version de Perrault, giflée et projetée au sol puis tirée par les cheveux : « La Barbe bleue se mit à crier si fort que toute la maison en trembla. La pauvre femme descendit, et alla se jeter à ses pieds toute éplorée et toute échevelée. Cela ne sert de rien, dit la Barbe bleue, il faut mourir, puis la prenant d'une main par les cheveux, et de l'autre levant le coutelas en l'air, il allait lui abattre la tête.³¹³ » En confirmant l'intertextualité du texte de Wilhelmy, qui se fait la réécriture de plusieurs œuvres littéraires, c'est toute une généalogie qui se fait jour pour nous, et éclaire nos analyses de nouvelles références.

Lotta Istvan, rousse d'ailleurs, est celle des victimes de Féléor qui nous ramène le plus directement au lien entre menstruation et sang de la défloration, violence des règles et

³⁰⁹ Angela Carter, *op. cit.*, p. 36 : « Sadism, suggests Michel Foucault, is not a sexual perversion but a cultural fact ; the consciousness of the limiteless presumption of the appetite. »

³¹⁰ Audrée Wilhelmy, *Les Sangs*, *op. cit.*, p.66-70.

³¹¹ *Ibid.* p. 74

³¹² *Ibid.* p. 76

³¹³ Charles Perrault, « La Barbe bleue » [1621], in. *Contes*, Paris, Pocket, 2006.

violence des hommes confondues dans la narration. En se rappelant les scènes marquantes de sa jeunesse, et celles qu'elle juge particulièrement constitutives de sa psyché de femme, elle écrit :

Quelques mois plus tard, j'ai eu mes premières règles. Ca s'est passé un jour où j'étais à la plage avec les enfants de ma tante. Après la surprise, la rage et l'humiliation du regard de mes cousines sur mes jambes souillées, j'ai repensé au corps dévêtu de l'Étoile et à l'eau qui coulait comme le sang entre ses cuisses. Ca a été un soulagement de trouver un sens à la carte, d'y lire le présage de ma naissance au monde - celui de mon corps enfin livré aux hommes parce que libéré par le sang des derniers relents d'enfance et de petitesse³¹⁴.

Le récit que fait Lotta de ce premier sang frappe par sa description explicite faite d'un mélange d'humiliation et de satisfaction. Les règles sont un triomphe en ce qu'elles la rendent « femme », c'est-à-dire, selon ses propres termes, capable d'avoir « un corps livré aux hommes », mais aussi ce qui confirme la liquidité ou fluidité inséparable de son identité comme de « l'eau qui coule entre les jambes ». Lors de sa rencontre avec Feléor, Lotta cite directement le conte de Barbe-Bleue : « Il était une fois un homme qui avait de belles maisons à la ville et à la campagne, de la vaisselle d'or et d'argent, des meubles en broderie et des carrosses tout dorés. (...) Voilà, lui dit-il, les clefs des deux grands garde-meubles, voilà celles de la vaisselle d'or et d'argent qui ne sert pas tous les jours, voilà celles de mes coffres-forts, où est mon or et mon argent, celles des cassettes où sont mes pierreries, et voilà le passe-partout de tous les appartements³¹⁵ ». Transformant la propre vie de son personnage en fable, Wilhelmy dépersonnalise et déréalise son existence, invitant lae lecteurice à briser la mimésis, et à raisonner en termes d'archétypes plutôt que d'en appeler à l'identification affective. Parce que les personnages de Wilhelmy sont des stéréotypes qui manquent de relief et de dimension, le roman fonctionne comme un conte dont les messages sont cachés derrière une myriade de symboles. Le format du roman n'est donc qu'un prétexte que lae lecteurice est enjoint·e avec insistance de dépasser : « Cet homme est un conte à lui tout seul », se défend Lotta. « Je l'appelle *mon ogre* [...] Au chaud dans sa légende, je me sens loin des femmes de mon ascendance [...] Il est trop tard : je l'aime, sa prestance et sa richesse m'attirent.³¹⁶ ». Une fois de plus le statut social dominant du monstre fait partie intégrante de son aspect séducteur, mais aussi prédateur. Et trop tard en effet : avant même d'être mariée à Félor, Lotta sait qu'elle devra mourir, et cette séduction de la mort l'appelle comme la plus sûre des tentations : « Je mourrai avant d'être vieille parce que mon destin est aussi celui des femmes

³¹⁴ Audrée Wilhelmy, *Les Sangs*, op. cit., p. 131-132

³¹⁵ *Ibid.* p. 141

³¹⁶ *Ibid.*

de l'ogre qui toutes périssent avant leur temps, folles mais belles encore.³¹⁷ ». Un an après la parution de *Beauté fatale* de Mona Chollet (2012), Wilhelmy nous invite à son tour à réfléchir aux *diktats* qui pèsent sur l'apparence physique des femmes, dont les excès rendent la mort préférable à la vieillesse. C'est que Lotta est très préoccupée par sa propre beauté, et son désir de la conserver ainsi éternellement – un souci qu'elle a en partage avec Féléor. Elle reconnaît sa folie et la trouve cependant préférable au dépérissement qu'accompagne l'âge – une métaphore de la ménopause. Là où Mona Chollet analysait ces pressions sociales sous le prisme des sanctions que celles qui refusent de s'y soumettre rencontrent, Wilhelmy développe une image quintessentielle de soumission au « male gaze ». En fait de vampirisme, une alternative « réaliste » devient donc le meurtre par l'ogre qui « dévore » (consomme) les femmes pour préserver (embaumer) à jamais leur image. La beauté même de Lotta rejaillit sur Féléor : Lotta passe de femme à la beauté mystique à femme caution, femme-trophée lui valant une forme de rédemption : « Parce que c'est pour moi seul que cet ange ouvrait les jambes, on ne savait plus que penser des meurtres que j'avais commis. De monstre sanguinaire et condamnable, je devins, lorsque notre union fut rendue publique, un personnage plus grand que nature, dont les crimes étaient teintés d'une horreur splendide qui fascinait davantage qu'elle ne scandalisait les bonnes gens.³¹⁸ ». La propre mort de Lotta ne lui appartient pas – elle est recyclée pour servir le monstre. « Elle est le plus immédiatement et le plus dramatiquement femme lorsqu'elle se trouve allongée sous un homme, où sa soumission devient le sommet même de sa virilité.³¹⁹ ».

Cette vision particulièrement aliénante et horrifique de la féminité est aussi étrangement chargée symboliquement. Plusieurs fois, Lotta se compare à « l'Étoile », une carte de tarot figurant parmi les 22 arcanes majeurs (elle meurt d'ailleurs à 22 ans). La représentation classique de cette carte (Tarot de Marseille) dépeint une femme agenouillée près d'une rivière répandant deux cruches d'eau au sol, ramenant une nouvelle fois le corps féminin à un état de liquidité lié ici, dans le discours, à toutes les violences sexuelles que Lotta anticipe avec une certaine délectation perverse. Dans des représentations alternatives, la carte de l'Étoile est aussi dépeinte en accord avec des influences alchimiques où la jeune femme représentée devient sirène à deux queues (« mélusine » - nous y reviendrons) dont les deux seins répandent sang d'un côté et lait de l'autre. C'est que les deux principes

³¹⁷ *Ibid.* p. 149

³¹⁸ *Ibid.* p. 152.

³¹⁹ Angela Carter, *The Sadeian Woman*, *op. cit.*, p.8 : « She is most immediately and dramatically a woman when she lies beneath a man, and her submission is the apex of his malehood. » (Traduction personnelle.)

alchimiques blanc et rouge servent à la mise en forme de toute matière selon les théories ésotériques qu'une telle carte illustre. Parler des règles est donc constamment prétexte à parler de sang, de cyprine, de sperme et de lait, mettant en scène cette étrange circulation et coction qui demande analyse avec de plus en plus d'insistance.

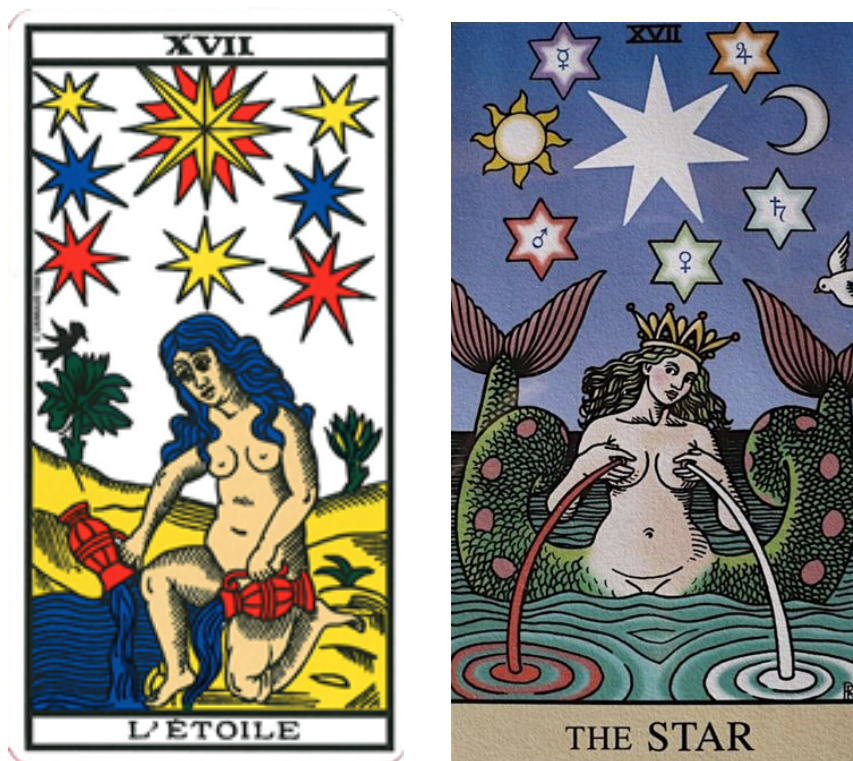


Illustration 11

XVII L'Étoile (à gauche) Tarot de Marseille, Grimaud, 2007 ; (à droite) The Alchemical Tarot, Robert M. Place, 2009

Le lait maternel est aussi support de fantasmes sexuels à nature résolument vampirique dans le roman de Wilhelmy, comme en témoigne le personnage de Frida-Oum qui décrit ainsi ce qu'elle appelle des « orgasmes d'allaitement », brisant un tabou proche de l'inceste :

J'aurais également dû décrire avec embarras mes orgasmes d'allaitement. Maintenant que le temps a passé, je l'écris et ça ne me gêne plus. Quand mon fils aîné a vu le jour je l'ai allaité très longtemps, je répétais à ma famille que c'était bon pour lui, je passais pour un ange malade de dévotion, je me préoccupais continuellement de l'appétit du petit ; on y voyait un dévouement remarquable, certes un peu excessif, mais louable assurément [...] La vérité c'est que nourrir cet enfant me procurait un bonheur dont j'ignorais tout avant sa naissance. À me téter comme un veau, il m'embrassait les seins d'une façon que son père ne connaissait pas, et ce plaisir-là montait en moi en même temps que le lait. Je l'appelais mon petit vampire et je

l'ai aimé jusqu'à ce qu'il se désintéresse par lui-même de mes mamelles. Il devait avoir trois ans et demi quand il a refusé mon sein la première fois. C'est pour ça que j'ai eu son frère, pour qu'un autre s'accroche à moi et me procure cette volupté que mon mari ne savait pas me donner³²⁰.

Éternellement fluides et flexibles, interchangeableables dans leur liquidité et liquidation même, les femmes de Barbe-Bleue/Féléor deviennent ce que Didi-Huberman appelait des « ninfia fluida » - des archétypes féminins de fluidité. Le roman de Wilhelmy est une mise en scène proprement sado-masochiste des désirs sexuels, une « idéologie de la pornographie » où les personnages n'ont pas plus de chair que les héros du conte originel, dont le manque de relief est justement ce qui appelle la charge affective de la lectrice qui se glisse dans les interstices et orifices du texte pour lui donner corps. C'est du moins ainsi que l'analysait Angela Carter dans son histoire culturelle de la femme sadienne *The Sadeian Woman* : « Le mythe traite de fausses universalités, pour atténuer la douleur de circonstances particulières – or, il n'est pas de domaine où ceci est plus vrai que dans le cas des relations entre les sexes. (...) Quelque part dans la peur du viol, se trouve plus qu'une simple terreur physique de la souffrance et de l'humiliation – il y a une peur de la désintégration psychique, d'un démembrement essentiel, une peur d'une perte ou d'une perturbation de soi qui ne se limite pas à la victime seule. Puisque toute pornographie dérive directement du mythe, il s'ensuit que ses héros et héroïnes, des plus grossiers aux plus sophistiqués, sont eux-mêmes des abstractions mythiques, des héros et des héroïnes de dimension et de capacité. Tout aperçu d'un "vrai" homme ou d'une "vraie" femme est absent de ces représentations des archétypes masculin et féminin. (...) Et ces archétypes ne servent qu'à obscurcir le problème principal, à savoir que les relations entre les sexes sont déterminées par l'histoire et par ce fait historique de la dépendance économique des femmes à l'égard des hommes.³²¹ ». De fait, les victimes de Féléor sont souvent issues de classes sociales inférieures, conquises ou achetées par sa richesse. Sans même verser de sang, une violence historique est déjà présente.

³²⁰ Audrée Wilhelmy, *Les Sangs*, op. cit. p. 94

³²¹ Angela Carter, *The Sadeian Woman*, op. cit., p. 6 : « Myth deals in false universals, to dull the pain of particular circumstances. In no area is this more true than in that of relations between the sexes [...] Somewhere in the fear of rape, is a more than merely physical terror of hurt and humiliation – a fear of psychic disintegration, of an essential dismemberment, a fear of a loss or disruption of the self which is not confined to the victim alone. Since all pornography derives directly from myth, it follows that its heroes and heroines, from the most gross to the most sophisticated, are mythic abstraction, heroes and heroines of dimension and capacity. Any glimpse of a real man or of a real woman is absent from these representations of the archetypal male and female [...] And these archetypes serve only to confuse the main issue, that relationships between the sexes are determined by history and by the historical fact of the economic dependence of women upon men. » (Traduction personnelle.)

Angela Carter a elle-même exploité ces mêmes dynamiques, et proposé sa propre réécriture de Barbe-Bleue sous la forme d'une courte nouvelle, *La Chambre sanglante* (*The Bloody Chamber*), issue du recueil *La Compagnie des loups*³²². Le motif des règles y est une nouvelle fois érotisé, d'une manière semblable au roman de Wilhelmy, dans un objet de dénonciation, et ce à travers une succession de références sensuelles à saveur horrifique blâmant la violence sexuelle des hommes. C'est que cet érotisme autour des règles est une manière efficace de transfigurer l'horreur et la peur qu'elles suscitent, en brouillant la frontière entre premiers sangs et « première fois ». La visée éducative des contes menstruels relevée par Bettelheim se situe précisément là³²³. Le désir autour de l'objet-règles semble en faire par excellence un support de fantasmes sensuels soutenus notamment par une certaine curiosité pour les phénomènes biologiques et affections physiques de son corps et de celui de l'autre - deux corps étrangers vaguement monstrueux. Les menstrues acquièrent alors un nouveau potentiel revalorisant : celui de pouvoir faire naître le désir, qui, comme le plaisir sexuel, est lui-même perçu, chez Carter, comme une entité monstrueuse en soi.

La réécriture de Carter est en effet pour le moins emblématique de ces affects contradictoires : « J'étais seule au lit. Et je me languissais de lui. Et il me dégoûtait.³²⁴ », confie ainsi l'héroïne anonyme au sujet de son mari. En décrivant, de manière constante, l'horreur silencieuse de cette féminité en devenir que le sang éveille à ces troubles, le recueil *La Compagnie des loups* (*The Bloody Chamber*) ouvre ainsi tout un nouveau pan thématique dont les héroïnes sont les depositaires – l'attente désespérée d'une chose qui semble ne jamais devoir venir, l'intranquillité, la faim dévorante, les fourrures humides, la honte et la culpabilité, la mélancolique tristesse, l'instinct de survie, la volonté de tuer, la chaleur des larmes, les formes lentes et douces du corps, les désirs révoltants, la proximité insupportable de corps autres et du sien propre, la violence de la sexualité, le sang et son odeur. Le loup y est là aussi un symbole fort, pour les mêmes raisons évoquées précédemment.

La nouvelle *La Chambre sanglante* est bâtie selon des principes identiques au roman de Wilhelmy : racontée à la première personne, le filtre subjectif domine la perception qu'a lae lecteurice sur les événements. L'ambiance est pesante, et lae lecteurice sent dès les premières lignes que le drame est inévitable (la bague de fiançailles, une opale de feu

³²² Angela Carter, *La Compagnie des Loups*, op.cit..

³²³ À noter toutefois que les lectures de Bettelheim visent à résoudre pragmatiquement certains complexes psychologiques, et ne constituent pas une théorie littéraire rigoureuse.

³²⁴ Angela Carter, *La Chambre Sanglante*, op. cit., p. 29 (« I laid in bed alone. And I longed for him. And he disgusted me. », *The Bloody Chamber*, op.cit., p.21)

reconnue par la nourrice comme annonciatrice d'un malheur, en est un emblème particulier), quoique d'une sensualité saisissante. L'écriture de Carter, extrêmement sophistiquée, abonde en détails baroques tout en accumulant des éclats au vif tranchant sur fond d'atmosphère résolument gothique. C'est un conte pour adultes. La nouvelle est une incursion dans la vie intime d'une jeune fille qui ne porte pas de nom, essentiellement définie par sa vie intérieure, qui épouse un homme plus âgé et plus riche qu'elle malgré la méfiance de sa mère pour cet individu. Très tôt, son corps est bien ici présenté comme désapproprié, démembré et vulnérable :

His wedding gift, clasped round my throat. A choker of rubies, two inches wide, like an extraordinarily precious slit throat. After the Terror, in the early days of the Directory, the aristos who'd escaped the guillotine had an ironic fad of tying a red ribbon round their necks at just the point where the blade would have sliced it through, a red ribbon like the memory of a wound. And his grandmother, taken with the notion, had her ribbon made up in rubies; such a gesture of luxurious defiance! That night at the opera comes back to me even now ... the white dress; the frail child within it; and the flashing crimson jewels round her throat, bright as arterial blood³²⁵.

Son cadeau de mariage refermé autour de ma gorge. Un tour de cou de rubis de cinq centimètres de large, semblable à quelque gorge tranchée extraordinairement précieuse. Après la Terreur, dans les premiers jours du Directoire, les aristos qui avaient échappé à la guillotine adoptèrent la coutume ironique de se nouer un ruban rouge autour du cou, à l'endroit exact où le couperet aurait dû s'abattre, un ruban rouge comme le souvenir d'une plaie. Sa grand-mère, séduite par cette idée, s'était fait faire son ruban à elle en rubis ; quel luxe dans ce geste de défi ! Cette soirée à l'Opéra me revient encore aujourd'hui... la robe blanche, la frêle enfant qui la portait, et l'éclat des bijoux écarlates autour de sa gorge, brillant comme du sang artériel³²⁶.

La violence de la comparaison de ce collier de rubis avec une gorge tranchée, évoque la violence d'une torture qui préfigure le destin funeste qui est le sien — son mari essaiera bien de la tuer, et ce par décollation — nous retrouvons Lucy et Méduse. Le verbe « s'abattre » (« sliced through »), dans l'extrait ci-dessus, est le même que dans la scène finale du conte de Barbe-Bleue cité plus haut : « la prenant d'une main par les cheveux, et de l'autre levant le coutelas en l'air, il allait lui abattre la tête.³²⁷ ». La jeune fille se décrit elle-même comme une enfant (le terme reviendra plusieurs fois, et, plus glaçant peut-être, aussi de la bouche même de son époux), et le contraste saisissant entre la grandiloquence de ce bijou et ce statut enfantin indique déjà la prédation de son futur mari. La violence économique est ici une violence sexuelle, dont d'autres extraits font un état identique, inscrit cette fois dans la grande différence d'âge des protagonistes, elle-même renforçant le côté prédateur du mari :

³²⁵ Angela Carter, *The Bloody Chamber*, *op.cit.*, p.16.

³²⁶ Angela Carter, *La Chambre Sanglante*, *op.cit.* p.13.

³²⁷ Charles Perrault, *La Barbe Bleue*, *op. cit.*, p.11.

« Il était plus âgé que moi. Beaucoup plus âgé que moi ; il y avait des mèches de pur argent dans sa crinière sombre³²⁸ » ; « Marié trois fois dans l'espace de ma courte vie à trois grâces différentes, voilà qu'il m'avait invitée, comme pour prouver l'éclectisme de son goût, à rejoindre cette galerie de jolies femmes ; moi, la pauvre fille d'une veuve, avec mes cheveux ternes qui portaient encore la marque des nattes dont ils venaient à peine d'être libérés, mes hanches osseuses, mes doigts nerveux de pianiste³²⁹. », « Je compris alors, avec un sursaut d'étonnement, que c'était probablement mon innocence qui l'avait captivé – la musique silencieuse, disait-il, de mon ignorance³³⁰. » La « crinière » (« mane ») est aussi un rappel de l'animalité du mari, de sa monstruosité bestiale – il est, véritablement, une bête monstrueuse. Mais c'est véritablement la nuit de noces, moment redouté autant que désiré par l'héroïne du conte de Carter, qui semble dire ce que le conte originel taisait pudiquement, car la bestialité de la Barbe-Bleue se traduit aussi ici :

His kiss, his kiss with tongue and teeth in it and a rasp of beard, had hinted to me, though with the same exquisite tact as this nightdress he'd given me, of the wedding night, which would be voluptuously deferred until we lay in his great ancestral bed in the sea-girt, pinnacled domain that lay, still, beyond the grasp of my imagination ... that magic place, the fairy castle whose walls were made of foam, that legendary habitation in which he had been born³³¹.

Son baiser, son baiser où il avait mis la langue et les dents, et l'effleurement râpeux de sa barbe m'avait donné, avec pourtant le même tact exquis que cette chemise de nuit qu'il m'avait offerte, un avant-goût discret de la nuit de noces, voluptueusement différée jusqu'au moment où nous nous étendrions sur le grand lit ancestral, dans la demeure à tourelles cernée par les flots qui restait hors d'atteinte de mon imagination... ce lieu magique, ce château de contes de fées aux murailles d'écume, cette habitation légendaire où il était né³³².

L'extrait ci-dessus introduit l'idée d'une dévoration à venir et d'un appétit charnel qui ne peut se conclure que dans le « lieu magique » qu'est le château de l'ogre, du vampire, ou de l'avatar monstrueux que prend l'homme dans le texte de Carter. La présence même de l'eau évoque les fluides tourmentés en présence à la lecture, faisant de ce lieu sauvage, isolé, lointain et battu par les écumes, une métaphore appropriée du désir. L'appétit sexuel est une

³²⁸ Angela Carter, *La Chambre Sanglante*, *op.cit.*, p.9 (« He was much older than I ; there were streaks of pure silver in his dark mane. », *The Bloody Chamber*, *op.cit.*, p.11)

³²⁹ Angela Carter, *La Chambre Sanglante*, *op.cit.*, p.12 (« Married three times within my own brief lifetime to three different graces, now, as if to demonstrate the eclecticism of his taste, he had invited me to join this gallery of beautiful women, I, the poor widow's child with my mouse-coloured hair that still bore the kinks of the plaits from which it had so recently been freed, my bony hips, my nervous, pianist's fingers. », *The Bloody Chamber*, *op.cit.*, p.16)

³³⁰ Angela Carter, *ibid.*, p.25 (« Then I realized, with a shock of surprise, how it must have been my innocence that captivated him--the silent music, he said, of my unknowingness. », *ibid.*, p.32)

³³¹ *Ibid.*, p.12

³³² *Ibid.*, p. 9

nouvelle fois caractérisé par la description plus particulière de la bouche comme organe dévorant et dévorateur, où « la langue et les dents », à la fois très intimes et très crues, fascinent et dégoûtent par leur bestialité. Plus tard, la nuit de noces est encore différée, mais avec une franche anticipation de son horreur :

And there lay the grand, hereditary matrimonial bed, itself the size, almost, of my little room at home [...] and surrounded by so many mirrors! Mirrors on all the walls [...] The young bride had become that multitude of girls I saw in the mirrors. [...]

'See,' he said, gesturing towards those elegant girls. 'I have acquired a whole harem for myself! I found that I was trembling. My breath came thickly. I could not meet his eye and turned my head away, out of pride, out of shyness, and watched a dozen husbands approach me in a dozen mirrors and slowly, methodically, teasingly, unfasten the buttons of my jacket and slip it from my shoulders. Enough! No; more! Off comes the skirt; and, next, the blouse of apricot linen that cost more than the dress I had for first communion [...] The blood rushed to my face again, and stayed there.

And yet, you see, I guessed it might be so--that we should have a formal disrobing of the bride, a ritual from the brothel [...]

He stripped me, gourmand that he was, as if he were stripping the leaves off an artichoke [...] And when nothing but my scarlet, palpitating core remained, I saw, in the mirror, the living image of an etching by Rops from the collection he had shown me when our engagement permitted us to be alone together ... the child with her sticklike limbs, naked but for her button boots, her gloves, shielding her face with her hand as though her face were the last repository of her modesty; and the old, monocled lecher who examined her, limb by limb. He in his London tailoring; she, bare as a lamb chop. Most pornographic of all confrontations. And so my purchaser unwrapped his bargain. And, as at the opera, when I had first seen my flesh in his eyes, I was aghast to feel myself stirring.

At once he closed my legs like a book and I saw again the rare movement of his lips that meant he smiled.

Not yet. Later. Anticipation is the greater part of pleasure, my little love.

Mes yeux découvrirent le lit nuptial de ses ancêtres, imposant, aussi grand à lui seul, ou presque, que ma chambrette à la maison [...] et entouré d'une telle quantité de miroirs! des miroirs sur tous les murs [...] La jeune épouse était devenue cette multitude de filles que j'apercevais dans les miroirs [...]

- Voyez, dit-il, désignant d'un grand geste ces élégantes jeunes femmes. Je me suis offert un harem entier !

Je m'aperçus que je tremblais. Ma respiration devint pénible. Ne pouvant soutenir son regard, je détournai la tête, par fierté, par timidité, et vis une dizaine d'époux s'approcher de moi dans une dizaine de miroirs pour défaire lentement, méthodiquement, ironiquement, les boutons de ma veste et la faire glisser de mes épaules. Assez ! Non, encore ! Tombe la jupe, suivie du chemisier de batiste abricot qui avait coûté plus que ma robe de première communianta [...] Le sang se précipita de nouveau à mon visage et y demeura.

Et pourtant voyez-vous j'avais pressenti qu'il pourrait en être ainsi, que nous aurions cette cérémonie du déshabillage de l'épouse, ce rituel de lupanar [...]

Il me dévêtait, gourmet qu'il était, comme un artichaut [...] Quand il ne resta plus que le cœur cramoisi et palpitant de mon être, je vis dans le miroir l'image vivante d'une gravure de Rops qu'il avait montrée parmi ses collections quand nos fiançailles nous avaient autorisé le premier tête-à-tête : l'enfant aux membres grêles, nue à l'exception de ses bottines à boutons et de ses gants, protégeant son visage de la main comme s'il restait l'ultime reposoir de sa pudeur, et le vieux libertin à monocle qui la détaillait, lui dans ses vêtements coupés à Londres, elle nue comme une cotelette. Face-à-face pornographique entre tous. Ainsi mon acquéreur déballait son emplette, et comme à l'Opéra cette première fois où j'avais vu ma chair par ses yeux, je fus effarée de mon propre émoi.

Aussitôt il referma mes jambes comme un livre et

And I began to shudder³³³.

je vis de nouveau ce rare mouvement de lèvres
qui signifiait chez lui le sourire.
Pas encore. Plus tard. L'attente est la plus grande
part du plaisir, mon petit amour.
Et je me mis à frémir.³³⁴

L'insistance sur la nudité — les comparaisons avec le livre ouvert, puis avec des objets comestibles tels que le cœur d'artichaut³³⁵, la côtelette (l'anglais renforce : « d'agneau », insistant sur l'image sacrificielle d'une innocence prête à être volée), comme autant d'objets honteux dans cet extrait -, ainsi que la multiplication de miroirs (dont nous connaissons désormais la symbolique), traduisent une insistance sur la vulnérabilité du corps dépossédé de la jeune épouse. Tout semble confirmer l'affirmation angoissante de Georges Bataille dans *L'Érotisme*, selon laquelle « la femme dans les mains de celui qui l'assaille est dépossédée de son être. Elle perd, avec sa pudeur, cette ferme barrière qui, la séparant d'autrui, la rendait impénétrable³³⁶ ». Cette scène est vécue comme une humiliation féroce ; et on perçoit effectivement ainsi en réaction le désir de cette jeune fille de retrouver une forme d'intimité et de pudeur – ses enfermements ultérieurs dans la salle de bains, telle une Mélusine cherchant à contrer sa propre malédiction, en témoigneront³³⁷. En plus de la domination masculine dans l'acte sexuel, Angela Carter dénonce aussi clairement l'oppression sociale des femmes, liée à l'impossibilité de contrôler leur propre corps : les injonctions qui pèsent sur le corps des femmes semblent bien être un obstacle au plein épanouissement de la pulsion érotique et créative, tant les miroirs dans cette scène font écho aux centaines d'yeux qui scrutent et jaugent le corps féminin, y compris ceux de la femme elle-même. Le corps chez Angela Carter est donc témoin de la douleur étrangère de l'intime.

Plus tard, l'héroïne est surprise par son mari en train de fureter dans sa bibliothèque, où se trouvent nombre de recueils érotiques avec lesquels elle parfait son éducation et ajoute encore à l'anticipation de l'horreur du premier acte sexuel. Ironiquement, c'est cela même qui

³³³ Angela Carter, *op.cit.*, p.26.

³³⁴ Angela Carter, *op.cit.*, p. 19.

³³⁵ Référence possible à la superficialité et au nombre de ses conquêtes (« cœur d'artichaut »).

³³⁶ Georges Bataille, *L'Érotisme*, *op. cit.*, p.97

³³⁷ La légende de Mélusine auquel le texte de Carter fait référence, comporte résolument un motif menstruel. Mélusine est une jeune fée qui fait promettre à son mortel mari de ne jamais chercher à la voir le premier samedi du mois. C'est que, à cette période, la belle se transforme en vouivre, une créature mi-femme mi-serpent, et passe son temps dans la vasque d'une baignoire. Cette légende, on peut le supposer, est une allégorie de la menstruation qui ne peut manquer de nous interpeler tant elle est surcodée par un langage mythologique que nous avons déjà décrypté en ce qui concerne les mythes menstruels : la femme reptile possède à cet égard d'étonnantes connexions avec la femme vampire. Que l'héroïne de Carter trouve donc refuge dans la salle de bain n'est pas fortuit, car il s'agit aussi là d'un « lieu à soi » intime, typiquement woolfien, où les femmes affirment et revendiquent une indépendance loin des hommes, au sein même de la sphère domestique.

déclenche enfin cette scène tant anticipée, qui arrive avec toute la brutalité que l'on pouvait en attendre :

There was a pungent intensification of the odour of leather that suffused his library; his shadow fell across the massacre.

'My little nun has found the prayerbooks, has she?' he demanded, with a curious mixture of mockery and relish; then, seeing my painful, furious bewilderment, he laughed at me aloud, snatched the book from my hands and put it down on the sofa.

'Have the nasty pictures scared Baby? Baby mustn't play with grownups' toys until she's learned how to handle them, must she?'

Then he kissed me. And with, this time, no reticence. He kissed me and laid his hand imperatively upon my breast, beneath the sheath of ancient lace. I stumbled on the winding stair that led to the bedroom, to the carved, gilded bed on which he had been conceived. I stammered foolishly: We've not taken luncheon yet; and, besides, it is broad daylight...

All the better to see you.

He made me put on my choker, the family heirloom of one woman who had escaped the blade. With trembling fingers, I fastened the thing about my neck. It was cold as ice and chilled me. He twined my hair into a rope and lifted it off my shoulders so that he could the better kiss the downy furrows below my ears; that made me shudder. And he kissed those blazing rubies, too. He kissed them before he kissed my mouth. Rapt, he intoned: 'Of her apparel she retains/Only her sonorous jewellery.' A dozen husbands impaled a dozen of young brides³³⁸ [...]

Le parfum de cuir qui flottait dans sa bibliothèque se fit soudain plus violent et plus âcre ; son ombre tomba en travers du carnage.

- Ainsi ma petite nonne a trouvé le livre de prières ? demanda-t-il avec un curieux mélange de moquerie et de délectation.

Puis s'avisant de mon désarroi rageur et douloureux, il me rit au nez et, m'arrachant le livre des mains, le déposa sur le canapé.

- Les vilaines images ont fait peur à Bébé ? Bébé ne devrait pas faire joujou avec les jouets des grandes personnes avant de savoir s'en servir. Puis il m'embrassa, et cette fois sans retenue. Il m'embrassa et posa une main impérative sur mes seins, sous leur fourreau de dentelle ancienne. Je trébuchai dans l'escalier en spirale qui menait à la chambre au lit doré et sculpté dans lequel il avait été conçu. Bêtement, je balbutiai :

- Nous n'avons pas encore déjeuné, et puis il fait grand jour...

- C'est pour mieux vous voir, mon enfant.

Il me fit mettre mon collier, le bijou de famille légué par une femme qui avait échappé au couperet. Les doigts tremblants je le fixais à mon cou, il était froid comme la glace et me transit. Il tordit ma chevelure en une corde qu'il souleva de mes épaules afin de pouvoir mieux embrasser le creux duveté de mon cou sous mes oreilles ; cela me fait frissonner. Et il baisa aussi ces rubis éclatants, il les baisa avant de baiser ma bouche. Transporté, il déclama : « Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores. »

Une dizaine d'époux empalèrent une dizaine de jeunes mariées³³⁹ [...]

Si le corps de la jeune fille est démultiplié dans les miroirs, c'est aussi le cas de celui du mari, et le viol devient ainsi collectif, faisant écho à celui de la Lucy de Stoker. « Empaler » est un choix de vocabulaire des plus intéressants ici – le personnage de Dracula était ainsi basé sur la figure historique réelle de Vlad Țepeș qui se distingua notamment par la cruauté inégalée des forêts d'empalés maintenues aux frontières de son royaume de Valachie (partie de l'actuelle Roumanie). Outre les autres références et l'intertextualité évidentes ici —

³³⁸ Angela Carter, *The Bloody Chamber*, op.cit., p.28

³³⁹ Angela Carter, *La Chambre Sanglante*, op. cit. p. 21

au *Petit Chaperon Rouge* (« c'est pour mieux vous voir, mon enfant »), à Baudelaire (« elle n'avait gardé que ses bijoux sonores ») — qui donnent à l'extrait sa coloration fantastique particulière, la violence de cette « première fois » semble cent fois répétée par les miroirs et cette répétition même fait écho à toutes les premières fois brutales de toutes les jeunes mariées ou jeunes filles du monde, selon Carter. Il s'agit alors de permettre un écoulement, un soulagement de la douleur intérieure vers l'extérieur – ce que viendront faire les larmes de l'héroïne, débordant du corps meurtri. L'évocation des fluides comme le sang, le sperme ou les larmes, souvent interchangeable comme une correspondance éternelle des humeurs, dit aussi cette possibilité d'écoulement de la souffrance là où la violence est encore présente - il sera question de « combat inégal », de « vase fracassé », de « hurlements », et d'elle-même qui se débat :

In the course of that one-sided struggle, I had seen his deathly composure shatter like a porcelain vase flung against a wall; I had heard him shriek and blaspheme at the orgasm; I had bled. And perhaps I had seen his face without its mask; and perhaps I had not. Yet I had been infinitely dishevelled by the loss of my virginity [...]

I shook him awake and rolled over on my side, cradling my spent body in my arms [...] He turned to me and stroked the ruby necklace that bit into my neck, but with such tenderness now, that I ceased flinching and he caressed my breasts. My dear one, my little love, my child, did it hurt her? He's so sorry for it, such impetuosity, he could not help himself; you see, he loves her so ... and this lover's recitative of his brought my tears in a flood. I clung to him as though only the one who had inflicted the pain could comfort me for suffering it³⁴⁰.

Pendant ce combat inégal, j'avais vu son calme mortel voler en éclat comme un vase de porcelaine fracassé contre un mur. Je l'avais entendu hurler et blasphémer pendant l'orgasme. J'avais saigné. Et peut-être avais-je vu son visage sans son masque, et peut-être pas. Cependant j'avais été infiniment défaite et échevelée par la perte de ma virginité (...)

Je le secouai pour l'éveiller et roulai sur le flanc, faisant de mes propres bras un berceau pour mon corps rompu (...) Il se tourna vers moi et caressa le collier de rubis qui me mordait le cou, mais avec des gestes d'une telle tendresse désormais que je cessais de me dérober, de telle sorte qu'il caressa mes seins. Ma chérie, mon petit amour, mon enfant cela lui a-t-il fait mal ? Comme il regrette, une telle impétuosité, il n'a pas pu s'en empêcher, c'est, voyez-vous, qu'il l'aime tant... Et ses protestations amoureuses déclenchèrent chez moi un flot de larmes. Je m'accrochai à lui comme si celui-là seul qui avait causé ma souffrance pouvait me consoler de l'avoir subie.³⁴¹

Ces lignes parlent des larmes et du sang de la défloration, confondu une nouvelle fois symboliquement avec le sang menstruel, à l'écoulement provoqué sciemment pour transformer l'enfant en femme. L'extrait insiste sur le décalage entre la tendresse amoureuse post-viol du mari (car il s'agit bien d'un viol, ainsi qu'en atteste le réflexe de dérobade de

³⁴⁰ Angela Carter, *op.cit.*, p.28-29

³⁴¹ Angela Carter, *op.cit.*, p. 23-24

l'héroïne, qui ne le formule pourtant pas consciemment, brouillant une nouvelle fois les frontières), et la cruauté de l'acte lui-même. Le sang et l'échevèlement sont des symboles très forts : la douleur est si intense qu'elle déteint à l'extérieur, physiquement. Mais cette perméabilité est aussi une manière de se débarrasser des douleurs, de les déplacer vers le dehors pour ne pas qu'elles fassent pourrir le dedans. Il est donc nécessaire que cette souillure, puisqu'elle est vécue comme telle, soit expulsée : pour cela, il faut qu'elle soit pleurée et saignée - purgée. On voit bien dans cet extrait d'ailleurs que la blessure muette du viol consume l'héroïne et altère son raisonnement. Comme le dit Claude Fintz dans son ouvrage *Le poème imaginal du corps, de l'œuvre et de la société*³⁴², la matière issue du corps est féconde et possède un pouvoir propre qu'il s'agit aussi d'atteindre par la métaphore poétique : « Corps virtuel ou en puissance, lieu intégrateur et unificateur, dont le pouvoir consiste à réaliser un continuum entre des états et des avatars très diversifiés. La corporéité fait le lien entre la viande et la chair décorporéisée, la forme et le sans-forme, la matière et une forme subtile de la matière.³⁴³ ». « Il existe une ressemblance frappante entre l'acte d'amour et les pratiques d'un tortionnaire, a dit le poète préféré de mon époux ; j'avais appris quelque chose de la nature de cette ressemblance dans le lit nuptial.³⁴⁴ », relève ainsi l'héroïne de Carter.

Mais le point culminant de l'intrigue se situe au même endroit que dans le conte original. Quelques instants avant de découvrir, telle la protagoniste du conte originel, le « cabinet sanglant » où sont venues mourir les femmes qui l'ont précédée, l'héroïne anticipe une chambre des tortures comme « la froide extase du désir de connaître le pire³⁴⁵ » dans ce moment où l'histoire sexuelle de ces femmes se confond avec une histoire de la violence envers leur corps. Cet instant, lae lecteurice connaissant le conte originel l'a attendu, avec une longueur d'avance sur les personnages. Tous les cadavres des victimes précédentes, danseuse étoile, cantatrice au corps froid ou comtesse roumaine (« qui aurait pu croire que son sang survivrait aux déprédations de son époux ? (...) Enfant du pays des vampires, et qui était morte depuis si peu de temps, si pleine encore de sang...³⁴⁶ »), rappellent en un instant à l'héroïne qu'elle est la suivante. Là encore, sa réaction est de se liquéfier en éclatant en

³⁴² Claude Fintz, *Le Poème imaginal du corps, de l'oeuvre et de la société*, Paris, L'Harmattan, 2012.

³⁴³ *Ibid.*, p.19

³⁴⁴ Angela Carter, *La Chambre Sanglante*, *op. cit.* p. 38 (« 'There is a striking resemblance between the act of love and the ministrations of a torturer,' opined my husband's favourite poet; I had learned something of the nature of that similarity on my marriage bed. », *The Bloody Chamber*, *op.cit.*, p.30)

³⁴⁵ Angela Carter, *ibid.* (« a cold ecstasy to know the very worst », *ibid.*)

³⁴⁶ *Ibid.* p. 40 (« Who might have thought her blood would survive his depredeations? [...] This child of the land of the vampires who seemed so newly dead, so full of blood... », *ibid.*)

sanglots pour exorciser l'horreur de sa découverte, tout en répétant diligemment, dans son effroi, les gestes mêmes de l'héroïne de Perrault : « Horrifiée, je laissai échapper la clé que je tenais encore de l'autre main. Elle tomba dans la flaque de sang qui commençait à se former. (...) Je repris la clé dans la flaque de sang, l'entortillai dans mon mouchoir pour éviter de me salir les mains et fuis la pièce dont je claquai la porte derrière moi.³⁴⁷ ». Impuissant·e, la·e lectrice est condamné·e à voir et à compatir quant au déroulé d'évènements déjà connus, comme un sentiment de déjà-vu.

Ce motif de la clé est aussi une reprise de la blessure menstruelle, comme l'analysait déjà Carola Pinkola-Estés dans son essai *Femmes qui courent avec les loups*³⁴⁸ (et une fois de plus la présence du loup interroge), consacré aux archétypes féminins des contes de fées. La clé, en effet, dans la version de Perrault comme de Carter, ne cesse de saigner, ou plutôt, porte une « tache accusatrice » révélant la culpabilité de la jeune épouse. On ne peut la nettoyer parce qu'elle est fée. Ainsi, l'héroïne de Carter se précipite dans la salle de bain pour gérer cet écoulement sanguin impromptu en catastrophe, marque de sa honte :

The key was still caked with wet blood and I ran to my bathroom and held it under the hot tap. Crimson water swirled down the basin but, as if the key itself were hurt, the bloody token stuck. [...] I scrubbed the stain with my nail brush but still it would not budge [...] The more I scrubbed the key, the more vivid grew the stain [...] And still the bloodstain mocked the fresh water³⁴⁹.

La clé était encore maculée de sang humide, et je courus jusqu'à ma salle de bains où je la tins sous le robinet d'eau chaude. Une eau écarlate tourbillonna dans la cuvette du lavabo, mais, comme si la clé elle-même avait été blessée, la trace sanglante demeura [...] Je frottai la tache avec ma brosse à ongle, mais elle refusa encore de disparaître [...] Plus je frottai la clé, plus la tache s'avivait [...] La tache sanglante se moquait toujours de l'eau fraîche³⁵⁰.

Plus pervers et insidieux encore, cette marque rouge de la culpabilité et de la honte, « tache accusatrice », comme une blessure qui suppure, sera imprimée directement sur le corps de la narratrice chez Carter, comme appliquée au fer rouge, par le propre mari de l'héroïne – faisant une nouvelle fois de l'homme le perpétreur d'une violence :

That tell-tale stain had resolved itself into a mark the shape and brilliance of the heart on a playing

La tache accusatrice ne formait plus désormais qu'une marque affectant la forme et le brillant

³⁴⁷ *Ibid.* p. 41 (« Overcome, I dropped the key I still held in my other hand. It dropped into the forming pool of her blood. [...] I retrieved the key from the pool of blood, wrapped it in my handkerchief to keep my hands clean, and fled the room, slamming the door behind me. », *ibid.*, p.32)

³⁴⁸ Clarissa Pinkola-Estes, *Femmes qui courent avec les loups* [1992], traduction Marie-France Girod, Paris, Pocket, 2001.

³⁴⁹ Angela Carter, *The Bloody Chamber*, *op.cit.*, p.33

³⁵⁰ Angela Carter, *La Chambre Sanglante*, *op.cit.*, p.46-47

card [...] He pressed the key lightly to my forehead, held it there for a moment. I felt a faint tingling of the skin and, when I involuntarily glanced at myself in the mirror, I saw the heart-shaped stain had transferred itself to my forehead, to the space between the eyebrows, like the caste mark of a brahmin woman. Or the mark of Cain. And now the key gleamed as freshly as if it had just been cut [...]

No paint nor powder, no matter how thick or white, can mask that red mark on my forehead³⁵¹.

d'un cœur sur une carte à jouer [...] Il appliqua légèrement la clé contre mon front où il la maintint quelques instants. Je sentis un faible picotement de la peau et, jetant machinalement un coup d'œil dans le miroir, je vis que la tache en forme de cœur avait été transférée sur mon front, juste entre les sourcils, comme la marque de caste d'une femme brahmine. Ou la marque de Caïn. Et la clé brillait de nouveau aussi nettement que si elle avait été récemment polie [...]

Il n'est ni fard ni poudre, quelle qu'en soit l'épaisseur ou la blancheur, qui puisse masquer cette marque rouge que je porte au front³⁵².

L'histoire d'une marque rouge de la honte qui marque la (supposée) dépravation sexuelle des femmes – on se souvient notamment du A épinglé au corset de l'épouse adultère dans *La Lettre écarlate* de Nathaniel Hawthorne (1850) – est d'une ironie particulièrement cruelle (liée au versement du sang) dans le cas d'une toute jeune fille punie ainsi de son propre viol : l'héroïne de Carter ne trouvera réconfort, à la fin de cette histoire, que dans le fait que son nouvel amoureux soit aveugle, et donc bien physiquement incapable de voir cette marque située de surcroît sur la partie la plus visible de son corps : le visage. Le viol laisse une marque et des séquelles d'humiliation et de souffrance cuisantes que la jeune femme perçoit comme allant de sa responsabilité propre, alors même qu'elle n'est que victime : en la défigurant consciemment, s'attaquant ainsi à sa beauté (le capital le plus avantageux, mais aussi le plus dangereux, des femmes, tout du moins selon une logique patriarcale), le mari remarque ainsi sa victime comme du bétail lui appartenant, confondant violence sexuelle et sexiste... si tant est qu'il faille encore faire la différence.

Alors, blessure menstruelle, ou de défloration ? Dans tous les cas la temporalité répétitive indique une forme de condamnation. Nous avons déjà expliqué en quoi le motif de la tache est un corollaire fondamental de l'esthétique menstruelle. Bien que l'héroïne de Carter, comme celle de Perrault, soit sauvée — ici, plutôt que par ses frères, par sa propre mère, d'ailleurs comparée par l'autrice à Méduse -, elle reste indéniablement liée à sa honte. Cette scène centrée sur la menstruation est en effet particulièrement dérangeante, tant pour son sujet que pour son traitement. Le phénomène menstruel n'est pas embelli par la langue de Carter, le vocabulaire est dur, et n'épargne pas son lecteurice. Il n'est pas anecdotique que cette scène intervienne au moment même où l'héroïne s'apprête à subir une certaine violence

³⁵¹ Angela Carter, *op.cit.*, p.44-48

³⁵² Angela Carter, *op.cit.*, p. 50-56.

masculine (typiquement sexuelle) : elle s'absorbe dans le spectacle du sang des règles qui s'écoule, impuissante à contrôler cet écoulement, ce débordement de fluides, ce trop-plein. Avec ce sang exposé, exhibé, qui se répand au-dehors, l'écriture est donc elle-même devenue violente, la lecture potentiellement douloureuse, faite pour commotionner la lectrice. Il y a là un travail de l'insoutenable : ce sang féminin, tiré du « dedans » pour être publié, c'est-à-dire rendu public, telle est l'encre avec laquelle Carter écrit.

Ce que les écrivaines Carter et Wilhelmy ont choisi de montrer ici fait expressément écho à nos considérations précédentes. « Il est juste de dire que, lorsque la pornographie sert — et, à part quelques rares exceptions, c'est bien toujours le cas — à renforcer le système de valeurs et les idées dominantes d'une société donnée, elle est tolérée. Quand ce n'est pas le cas, elle est bannie³⁵³ », écrit Carter dans *The Sadeian Woman*. Nous aurons l'occasion d'y revenir en ce qui concerne la menstruation, mais ce qui nous intéresse particulièrement ici est sa conclusion : « Plus l'écriture pornographique acquiert les techniques de la littérature réelle, de l'art réel, plus elle est susceptible d'être profondément subversive en ce qu'elle est susceptible d'affecter la perception du monde par le lecteur.³⁵⁴ ». Ainsi, explique-t-elle, une société patriarcale produira une pornographie où la domination féminine s'exprimera toujours en des termes violents et cruels, car le principe masculin y inflige douleur et souffrance dans son bon droit, en signe de sa domination. « Une femme libre, dans une société qui ne l'est pas », conclut Carter, « est un monstre.³⁵⁵ », ce qui constitue un écho sinistre à la Lucy de Stoker. Mikuz concluait d'ailleurs la même chose, particularisant comme il le fait cet enchaînement féminin dans la monstruosité des menstruations :

Un autre phénomène, propre exclusivement aux femmes, tourmente depuis toujours les hommes : l'écoulement menstruel. En plus de toutes ses qualités mentionnées, le sang passait pour un liquide mystérieux du fait que, chez les femmes, il s'évacue chaque mois sans raison apparente et — signe encore plus incompréhensible — son flux cesse de lui-même. Causant un sentiment de peur, la menstruation devient un des phénomènes physiologiques le plus tabou dû à la croyance dans la persistance du sang dans les organes génitaux, même en absence de règles. Les femmes, au premier chef, avaient conscience de leur blessure incessante ; elles en envisageaient, en cultivaient et en approfondissaient d'autant plus les interdits s'y rapportant. Les longues hémorragies de la matière impure et les purifications

³⁵³ Angela Carter, *The Sadeian Woman*, *op.cit.*, p. 20 : « It is fair to say that, when pornography serves – as with very rare exceptions it always does – to reinforce the prevailing system of values and ideas in a given society, it is tolerated ; and when it does not, it is banned. » (Traduction personnelle.)

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 21 : « The more pornographic writing acquires the techniques of real literature, of real art, the more deeply subversive it is likely to be in that the more likely it is to affect the reader's perception of the world. » (Traduction personnelle.)

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 30 : « A free woman in an unfree society will be a monster. » (Traduction personnelle.)

imposées les isolaient de la société tout en les stigmatisant en tant qu'êtres étranges, autres, origine de nombreuses superstitions³⁵⁶.

Ce qu'il faut comprendre de ce regard croisé entre Carter et Wilhelmy par rapport à *Dracula*, c'est que la menstruation est un phénomène encore si honteusement tabou, si déconsidéré et rabaissé comme sale, particulièrement face à l'acte sexuel, que les femmes elles-mêmes ont intériorisé cet état de fait. Le monstre masculin, qu'il soit ogre, vampire ou Barbe-Bleue, intervient comme entité dévorante, rappelant confusément la signification sexuelle d'un tel écoulement, tout en introduisant déjà l'horreur d'autres fluides — cyprine, larmes, mais, plus particulièrement, sperme et lait — dont le corollaire symbolique découle des mêmes valeurs intrinsèques exprimées selon différentes modalités. Ainsi, l'examen des personnages féminins — plus particulièrement de Lucy Westenra et Mina Harker dans *Dracula*, et plus tard de leurs héritières contemporaines tout aussi malheureuses — nous amène à voir combien la question de la féminité se révèle protéiforme, plastique, presque autant que peuvent l'être les mythes, et, surtout, infiniment *fluide*. Souvent matrice du fantastique, la femme s'inscrit comme intermédiaire entre le normal et le surnaturel, carrefour qui semble entretenir des affinités particulières avec les figures de l'entre-deux que sont le vampire – ou, plus largement, les monstres. En somme – point d'entrée dans une réflexion plus globale autour des fluides, spécifiquement le sperme et le lait, que les particularités du sang menstruel nous auront permis d'esquisser. La femme endosse, dans les textes de Stoker, Carter et Wilhelmy, un rôle de médiatrice et de révélatrice, mais son rôle ne saurait être univoque : elle sait être tout à la fois figure du Mal et prophétesse, coupable et victime, celle par qui le danger arrive et celle par qui le péril disparaît. Figures archaïques et figures de la contemporanéité, les personnages féminins, en même temps que les figures de l'entre-deux, de la possession, du trouble et de la peur, synthétisent des problématiques et des enjeux communautaires et corporels forts. Tantôt symboles du désordre, du danger de débordement, et du rapport ambigu qui lie sacré et profane, les femmes ont valeur d'adjuration et de révélation dans une société, et une narration, prises en charge – et constamment monopolisées – par des hommes. Doubles, duelles, elles ont une valeur d'étrangères à la fois suffisamment proches et suffisamment éloignées pour ex-primer, très littéralement, mais surtout comprendre les inquiétudes de leur communauté - comme les préoccupations d'une ère victorienne qui touche à sa fin, et des grands débordements qui la menacent.

³⁵⁶ Jure Mikuz, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, op. cit., p.101

Partie II

Coïtus interruptus

Ce qui se dessine, avec de plus en plus d'évidence, d'après nos conclusions précédentes, est la cohérence de la signification du sang dans le roman de Stoker, et en particulier de sa valeur menstruelle, avec deux autres fluides corporels : le sperme et le lait. Avoir identifié d'entrée les catégories d'analyse à propos des menstrues dans notre première partie au sujet de *Dracula*, tout en ébauchant déjà cette cohérence intrinsèque, nous permet désormais de les repenser plus globalement à propos de la « circulation » des trois fluides dans le roman, et dans d'autres œuvres tributaires de celle de Stoker. Le développement de cette seconde partie de l'analyse sang-sperme-lait, suivra précisément la coction aristotélicienne même qui est à l'origine de nos réflexions, et qui va du sang menstruel au lait en passant par le sperme.

I - Les « fluides d'Aristote » à l'épreuve du roman de Stoker

D'Onofrio explique que la connaissance de la logique des fluides dans les termes de l'identité et de la valence différentielle des sexes (telle qu'elle a été établie par Françoise Héritier en 1996) s'intègre complètement au système exposé par Aristote dans *De la génération des animaux*, entièrement fondé sur la différente coction du sang par les deux sexes. Ce sont les mêmes fluides et le même principe de coction — requalifié en principe de « fongibilité » — que l'on retrouve dans les travaux de Jules David Law au sujet de *Dracula*, qui analyse quant à lui la vie sociale des fluides et notamment telle qu'elle s'établit à l'époque victorienne. « Ce n'est pas une coïncidence si les problèmes qui ont mis les médecins en déroute au cours de cette période concernaient la régulation des fluides corporels, lesquels représentaient à la fois les aspects les plus aliénables et les plus inaliénables de l'existence individuelle. La tension entre les normes sociales et les mœurs populaires, d'une part, et le "savoir" médical, d'autre part, était implicitement, quoique imparfaitement, liée à la tension existant entre la conscience des fluides comme entités personnelles, et celle de leur circulation sociale.³⁵⁷ », écrit-il, insistant donc sur cette préoccupation symptomatique à l'égard des

³⁵⁷ Jules David Law, *The Social Life of Fluids*, *op.cit.*, p.156 : « It is no coincidence that the issues that put physicians in the greatest bind during this period concerned the regulation of bodily fluids, which represented at once the most alienable and most inalienable aspects of personal existence. The tension between social norms

fluides, qui dominait véritablement la pensée de la médecine victorienne comme les questions d'hygiène publique. L'emploi entre guillemets du « savoir » médical (« *medical "knowledge"* ») par Law semble ici souligner une lacune – en particulier, le poids des représentations symboliques persistant à l'égard de ces fluides comme biais cognitif entravant la progression d'une pensée médicale à l'époque de la révolution industrielle et de la pensée positiviste. La culture conserve souvent les paradigmes « dépassés » de la science sous des formes alternatives. Ces représentations sont héritées de toute la tradition médicale quant aux fluides corporels de manière générale, qui auront occupé au fil des siècles une place prépondérante dans la définition du corps – en particulier, ils sont un symptôme de sa bien portance. En effet, d'Aristote à Galien en passant par Hippocrate, la régulation des humeurs et leur circulation dans le corps semblent entrer en corrélation directe avec la santé des individus, mais aussi, comme le souligne D'Onofrio, de leur identité, et en particulier de leur identité sexuelle.

De quel corps est-il question ? Si le mâle est perçu comme « l'étalon du genre humain » (Laqueur), les biais cognitifs en faveur de la masculinité dominante constituent un premier problème à l'analyse, d'ailleurs tout à fait en miroir avec le roman de Stoker : le point de vue et l'analyse masculine y sont prépondérants, en particulier lorsqu'il s'agit de produire un discours scientifique médical. Linda Byrke, dans son étude *Feminism and the Biological Body*³⁵⁸, rappelait ainsi que la médecine, comme la science, furent dominées par une approche résolument masculine qui considérait en priorité le corps masculin comme référent universel, neutre : « Le corps immuable est masculin, ce qui signifie que le corps masculin est supposé demeurer relativement constant (en soi déjà une hypothèse douteuse). Face à lui, à l'opposée, les corps féminins, avec les flux et reflux de leurs saignements, deviennent problématiques³⁵⁹. » Cette impermanence féminine, cette instabilité, contre la fixité et la droiture masculine, ont été présentées de manière négative dans les discours sociaux et médicaux, et il est ici particulièrement significatif pour nous qu'elle soit liée aux fluides et plus particulièrement encore au sang — dont la soif, l'obtention, l'échange, la transfusion, l'écoulement et la perte, constituent les points narratifs les plus importants du roman de Stoker. La dynamique du roman consacre ainsi, face aux humeurs féminines, la solidité et la

and popular mores on the one hand and medical « knowledge » on the other was implicitly if imperfectly related to the tension between a sense of fluids as personal entities and a sense of their social circulation. » (Traduction personnelle).

³⁵⁸ Lynda Birke, *Feminism and the Biological Body*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2000.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 43 : « The unchanging body is a masculine one ; that is, the masculine body is assumed to be relatively constant (itself a dubious assumption), against which female bodies, with their ebbs and flows of bleeding, become problematic. » (Traduction personnelle).

force masculines, sans lesquelles toute résolution de tension est impossible. Ainsi que l'exprime Françoise Héritier, « le discours symbolique légitime toujours le pouvoir masculin, que ce soit en raison des violences initiales mythiques que les femmes auraient fait subir aux hommes, et donc d'un mauvais usage du pouvoir lorsqu'elles l'avaient entre leurs mains, ou que ce soit en raison de l'impossibilité naturelle biologique où elles se trouvent d'accéder au rang supérieur, celui de l'homme.³⁶⁰ ». Cette « impossibilité naturelle biologique » trouve son explication dans les fluides mêmes marquant la différence sexuelle. Il nous faut donc revenir sur ces théories ou croyances médicales, et ce qui fait leur spécificité, pour comprendre comment elles circulent dans le texte de Stoker.

A/ Coction et économie des fluides

Le roman de Stoker s'éclaire à l'aune de théories qui, introduites dans notre analyse, rappelle la manière dont la fiction gothique elle-même éclaire les rapports entre littérature et conceptions sociales. *Dracula* est un roman qui illustre principalement la croyance selon laquelle le sang serait le fluide corporel « de base » qui, soumis à des conditions particulières — chaleur, mouvement, pression — conduit certaines transformations de « coction » (littéralement, digestion) et devient d'autres fluides, en particulier, le lait et le sperme. Cette conception du mouvement interne des fluides est directement héritée d'une appréhension aristotélicienne des fluides.

Jude Mikuz écrit que « pour la physiologie antique, la semence et le lait dérivent du sang », et que « l'ingrédient (...) est à la fois nutritif et séminal »³⁶¹. Bien que ses analyses portent avant tout sur des réflexions théologiques quant aux corps du Christ et de la Vierge notamment, il remarque que c'est là « une coction préoccupante, notamment sur la question de la nature humaine.³⁶² ». La question de la religion chrétienne a en effet une place importante dans la définition de ces transformations de fluides, tant elle est l'héritière, sinon à la lettre, du moins en esprit, de la théorie médicale aristotélicienne. Cela mérite analyse, car la manière dont les personnages du roman de Stoker vont combattre le vampire (c'est-à-dire le danger de débordement de fluides et par là l'attaque de la sphère domestique hétéropatriarcale

³⁶⁰ Françoise Héritier, *Masculin/Féminin*, op. cit., p. 224.

³⁶¹ Jude Mikuz, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, op. cit., p.71.

³⁶² *Ibid.*, p.72

et des identités sexuelles) obéit à des principes éminemment religieux notamment en vertu de la place accordée au personnage du prêtre exorciste, Van Helsing. Mikuz explique ainsi que

[t]outes les transmutations du sang, du vin, du lait et de l'eau sont, en réalité et en métaphore, présentes pour les médecins dans les descriptions de fonctionnement du corps humain, et restent en vigueur dans la chrétienté durant tout le Moyen Âge, et plus tard. [...] Il est connu que depuis l'Antiquité persistait la croyance que le vin contribuait au développement des seins, des parties génitales et du sperme, et qu'il stimulait le désir et la permissivité sexuelle. À côté du vin, des effets aphrodisiaques et curatifs étaient, selon les dires, obtenus par le fait de boire du lait féminin et du sang menstruel. Dans les croyances se mêlent donc la cruauté et l'érotisme.³⁶³

Ce motif de « transmutations du sang » dans les représentations symboliques, qui fait écho aux fonctionnements supposés du corps humain, doit nous arrêter. La consommation de sang et de lait, et la dévoration, en particulier, du corps féminin en raison de croyances populaires quant à ses fluides, sont en effet centrales dans le roman de Stoker. Dracula fait des femmes ses premières victimes, et si nous avons l'occasion de revenir sur la signification particulière du lait dans le roman, nous avons, en tout cas, discuté de celle du sang selon une valeur éminemment menstruelle. Il est désormais crucial pour nous d'étudier les théories médicales autour des fluides telles qu'elles s'établissent à partir d'Aristote, pour comprendre l'usage qui en est fait symboliquement dans le roman, et ce qui trouble donc tant dans la figure du vampire comme perturbation, épidémie, et peur, mettant en scène des angoisses circulatoires.

De la génération des animaux fait suite à l'*Histoire des animaux* d'Aristote – un traité biologique à l'influence symbolique déterminante, qui établit notamment une classification des espèces en fonction de leur perfection de nature, allant de l'être humain aux plantes : si l'être humain figure à la tête de ce système, force est de constater que dans la typologie aristotélicienne, l'homme figurera ainsi en première place, tandis que la femme occupe la seconde – pour lui, la femme est un mâle imparfait. Dans *De la génération des animaux*, Aristote reprend une partie des conclusions établies dans son *Histoire* pour mieux les approfondir, cette fois sous l'angle exclusif de la reproduction sexuée. L'examen des différences et du rôle de chaque genre y côtoie ainsi l'étude précise des organes génitaux et de leur fonction. Mais ce qui importe dans notre analyse ici concerne la puissance évocatoire d'un symbolisme qui perdure jusqu'à nos jours à l'égard des fluides.

En effet, Aristote postulait une influence collusive fascinante reliant les trois fluides qui nous intéressent – et qui met directement en scène cette « étrange coction » dont nous

³⁶³ *Ibid.*, p. 111.

avons déjà parlé au sujet de la cohérence des fluides dans *Dracula*. En concluant ainsi à une nature commune entre sperme et menstruations, puis entre menstruations et lait, Aristote nous permet la déduction toute désignée d'une éventuelle nature commune entre sperme et lait - leur simple couleur étant, là encore, un facteur visuel déterminant. Durant l'acte sexuel, le mélange supposé du sperme et du sang menstruel résulterait en la formation du lait nourricier. Ce qui découle des observations d'Aristote fonde donc très clairement ce rapprochement ou parallèle reliant directement le sperme fécondateur au sang menstruel, qui assoit définitivement leur cohérence topique. Dans cette tradition médicale reliant le sperme au sang menstruel, c'est précisément le lait qui fait le lien entre ces deux fluides, comme un pont.

Il est très étrange de constater que de nombreuses théories médicales, biologiques ou même mathématiques et philosophiques la remettent en cause dans les siècles suivants son application, mais que cette coction des fluides se maintient remarquablement. Mikuz écrit :

La formation de l'embryon a lieu lorsque le sperme s'unit au résidu pur laissé par l'écoulement menstruel [...]. Ce qui est dans les entrailles de la femme, initialement, a une consistance humide, comme du lait ; ensuite, cette même matière devient du sang et de la chair, elle s'épaissit dans l'utérus sous l'effet du souffle chaud naturel ; l'embryon se forme et prend vie. Après la naissance, le petit enfant est encore nourri de ce même sang puisque l'écoulement du lait est une production du sang [...]. Si, donc, l'élaboration de la nourriture donne du sang et si le sang se transforme en lait, on peut dire que le sang constitue la préparation du lait, comme le sperme celle de l'homme.³⁶⁴

Le lien s'établit ainsi avec de plus en plus d'insistance, entre les trois substances qui n'en sont qu'une. Comme le résume Mikuz, « un tel raisonnement est le résultat d'observations de la nature, des êtres vivants, du corps humain, et de logiques déductions des premiers savants à s'être attelés à la tâche. Il est possible que les hommes des civilisations primordiales aient pensé que tous les fluides corporels ne sont que des variantes entremêlées et interchangeable du sang comme liquide de base doué de bien des qualités.³⁶⁵ ». La crédibilité scientifique de cette pensée va par la suite se développer, et son explicitation chez Clément d'Alexandrie, en particulier, requiert ici toute notre attention, qui parle du « sang qui se transforme » :

On sait en effet que le sang est le premier élément créé dans l'être humain ; certains (Galien) vont même jusqu'à dire qu'il constitue la substance de l'âme. Or, ce sang, sous l'effet d'une fermentation naturelle qui a lieu lors de l'accouchement de la femme, se transforme : par une sympathie de tendresse, il perd sa couleur et devient blanc pour ne pas effrayer le petit enfant.

³⁶⁴ *Ibid.*, p.85.

³⁶⁵ *Ibid.*, p.86.

Le sang est la part la plus fluide de la chair, il est une sorte de chair fluide ; et le lait, à son tour, est la part la plus succulente et la plus subtile du sang. Qu'il s'agisse, en effet, du sang fourni à l'embryon et qui arrive par le cordon ombilical de la matrice, ou qu'il s'agisse du sang menstruel coupé de son cours habituel et qui reçoit l'ordre d'aller par un écoulement naturel jusqu'aux mamelles désormais gonflées — ordre donné par Dieu nourricier et créateur universel — et qui se modifie sous l'effet d'un souffle chaud pour fournir au petit enfant un aliment agréable, de toute façon c'est du sang qui se transforme. [...] Cependant, pour la substance, c'est toujours du sang. [...] Préparé de la sorte lors de la naissance, le lait est fourni au nourrisson : les seins qui jusque-là étaient tout droits, dirigés vers l'homme, s'inclinent maintenant vers le petit enfant [...]. Les seins ne sont pas pleins, comme des sources, d'un lait qui coulerait tout préparé : ils transforment la nourriture en eux, ils fabriquent le lait en eux-mêmes, ils le font couler.³⁶⁶

Clément d'Alexandrie se singularise dans ses observations par son insistance à considérer le sang comme « toujours du sang » du point de vue de la substance. Pour lui, il n'existe finalement aucune différence entre les trois fluides, dont les transformations sont de circonstance, et d'ailleurs souvent de nature esthétique (« pour ne pas effrayer le petit enfant »), plutôt que définitive. Selon lui, l'économie des fluides qui s'établit à partir des observations d'Aristote transforme l'acte sexuel, et plus tard la gestation, l'accouchement et l'allaitement, en processus véritablement magiques. Le lait, donc, est ce fluide résultant du mélange du sperme et du sang menstruel, un liquide « plus succulent » et « plus subtil » qui établit aussi une hiérarchie entre les degrés de raffinement des fluides au sein du corps en fonction de leur « chaleur » ou de leur « pureté ». Et si la médecine a pu prouver depuis qu'il n'en est rien d'un point de vue physiologique, la thématique étonnante de la « chaleur vitale » qui opère une « cuisson », et dont la possession ou le défaut détermine la place sociale qu'occupe chaque sexe dans la pensée aristotélicienne en fonction de la part que chaque sexe a dans l'acte sexuel, se maintient avec une très grande stabilité dans la pensée médicale victorienne.

En vérité, le lait n'est autre que du sang qui a subi une cuisson parfaite [...] Dans le corps de l'adulte, la forme finale de la nourriture élaborée est le sang, d'où dérivent comme autant de résidus le liquide séminal ainsi que les règles, pendant le flux desquelles les femmes n'ont ni hémorroïdes, ni vomissement de sang, ni saignement de nez, ni autres sécrétions. La femme apporte à la génération la substance qui constitue les menstrues, dont la nature appartient au domaine de la matière primordiale. Le corps féminin est froid par sa nature propre, il ne peut pas suffisamment purifier le sang menstruel pour qu'il devienne fertile. Il faut à ce dernier le concours de la chaleur du principe actif masculin pour devenir suffisamment épais et ensuite former l'embryon. Pendant le coït, le sang fourni par la femme prend corps sous l'action de la liqueur séminale, le principe actif. Le sperme est la force spirituelle qui informe la matière, ainsi le fait-il du sang des menstrues en lui donnant pouvoir de donner forme aux membres et aux organes de l'embryon. L'élément masculin agit telle la présure dans la coagulation

³⁶⁶ Clément D'Alexandrie, *Le Pédagogue* [c.150-215], trad. Henri-Irinée Marrou et Marguerite Harl, Paris, Sources chrétiennes, 1960, p.203.

laitière, c'est-à-dire le suc de figuier, qui lui aussi fait cailler le lait, agissant en tant que principe solidifiant, tout en s'y transformant, mais sans prendre aucune part quantitative de la masse qui se fige.³⁶⁷

Mikuz résume donc ainsi les principes de cette économie des fluides en établissant directement le lien entre « mâle » et « femelle », « homme » et « femme », par des principes de « cuisson » de fluides dont les mouvements internes, toujours mystérieux, diffèrent d'un sexe à l'autre et assurent la qualité de la semence produite. Les substances « mâles » ont un principe de vie quasi divin (il parle de « force spirituelle » élévatrice), tandis que les substances « femelles » assurent la matérialité pratique de la transformation – rien chez la femme donc, qui ne prétendent au transcendantal. C'est que, pour ces penseurs, les femmes ne sont rien moins que des hommes chez qui un « défaut de chaleur vitale de perfection³⁶⁸ » (nous soulignons : le vocabulaire négatif est, toujours, symptomatique) se solde par la rétention à l'intérieur de ce qui chez les hommes est visible à l'extérieur (c'est la fameuse « correspondance » ou complémentarité des organes génitaux, dont l'importance symbolique a aussi été relevée par Laqueur). Autrement dit, on analyse le corps des femmes, non pas en prenant en compte ses particularités propres, mais en le ramenant, toujours, au même prisme d'analyse masculin. Ainsi, dans la mesure où l'homme est le référent, tout ce que la femme a de physiologiquement différent passe pour une anomalie. Si l'homme est la norme, la femme est déjà un dysfonctionnement, une version endommagée, altérée, et, par corrélation, un monstre, ou du moins une altérité fondamentale. Ainsi, il en va de même de la valeur des fluides, accordée en fonction de la valeur différentielle des sexes : « Il n'est pas difficile de comprendre cette prédominance de la semence mâle si l'on prend en considération le fait que le corps humain fut imaginé exclusivement d'après le modèle masculin : retournez en dehors les parties génitales de la femme ou tournez et repliez en dedans celles de l'homme, et vous les trouverez toutes semblables les unes aux autres, déclare Galien. Le concept est élaboré dans ses moindres détails pour les deux corps, et il persiste (...)»³⁶⁹, conclut Mikuz.

Si l'homme est le modèle par excellence, la référence définitive, la femme est donc perçue, dans ce système, comme le premier Autre, peut-être même le « premier monstre » (or qu'est-ce que le monstre, sinon une altérité radicale, fondamentale). Ceci sème donc un nouvel indice quant à l'intérêt de la présence monstrueuse dans *Dracula* et le fait que le vampire s'attaque, en particulier, aux femmes. Au-delà des problématiques attachées aux

³⁶⁷ Jure Mikuz, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, op.cit., p.88.

³⁶⁸ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, op.cit., p.17.

³⁶⁹ Jure Mikuz, op.cit., p.90.

femmes, qui ne sont finalement que des *moindres mâles*, les enjeux liés aux fluides (et notamment cette permutation du sang en lait et en sperme), ainsi que leurs valeurs associées (les rôles genrés, sociaux) se trouvent donc profondément perturbés par la présence du vampire, qui menace cet équilibre des représentations.

B/ Théorie des humeurs, caractères sexuels et identités sociales

Fondamentalement, certes, « ce qui importe, c'est la perte de sang dans l'équilibre des fluides du corps - non pas le sexe du sujet, ni l'orifice par lequel il se répand », soutient Laqueur³⁷⁰, ce qui prend tout son sens face au roman de Stoker où la perte de sang au gré de diverses attaques vampiriques constitue la source de désordre primordiale. Mais si l'on suit cette étrange logique qui veut qu'en faisant s'écouler les fluides quelque part, on prévient un écoulement ailleurs (l'exemple des femmes menstruées ne pouvant censément pas saigner du nez ni vomir du sang étant, en la matière, l'exemple le plus directement parlant), alors Dracula n'est là que pour rééquilibrer les humeurs selon une logique tout à fait hippocratique : en faisant s'écouler le sang selon ses termes propres, il définit une nouvelle économie des fluides, et c'est bien là le danger de sa présence, ce qu'il menace le plus frontalement.

En poussant plus loin encore l'interprétation aristotélicienne des fluides, on pourrait postuler une corrélation, et même une correspondance, entre nos dispositions cognitives, nos facultés intellectuelles, nos opinions (ce qui constituerait l'esprit), et nos organes, nos sens, notre chair. Cette idée de caractériser un tempérament, une personnalité, en se basant sur la complexion physique, et donc déjà d'articuler une identité, fût-elle seulement psychique, à une identité anatomique, permet donc de concevoir l'identité comme un concept continu englobant en un tout cohérent la vie intérieure, mentale, et la vie biologique. Aristote ne manquait pas de noter, tout comme Galien, que le chaud et le sec (manifestations de « puissance ») définissent le corps masculin – ce qui laisse une fois de plus le froid, et l'humide, au corps féminin :

Le mâle et la femelle se distinguent par une certaine puissance et un certain manque de puissance (en effet ce qui est capable de réaliser une coction, de faire prendre forme et d'émettre un sperme qui contienne le principe de la forme, c'est le mâle (...), au contraire ce qui sert de réceptacle, mais ne peut donner une forme ni émettre de sperme, est la femelle) ;

³⁷⁰ *Op.cit.*, p.84.

comme de plus toute coction agit par le moyen du chaud il est nécessaire aussi que chez les animaux les mâles soient plus chaud que les femelles.³⁷¹

D'Onofrio remarque à cet égard :

De manière surprenante, et avec un glissement sensible des organes reproductifs des deux sexes aux fluides qui leur correspondent [...], Aristote fait de ces oppositions (chaud-froid, droite gauche) et de la cuisson des fluides, le principe moteur de son système [...] La prééminence de la chaleur sur le froid traduit en outre pour Aristote la supériorité du mâle sur la femelle - une supériorité confirmée par l'idée que dans la reproduction, le sperme du mâle, principe formateur chaud, « anime » la matière qui est dans la femelle, c'est-à-dire le flux menstruel, « ce sperme non à l'état pur, mais qui a besoin d'être élaboré³⁷² ».

La chaleur ou puissance est ce qui détermine la transformation des humeurs en l'un ou l'autre, et cette chaleur ou puissance se trouve en quantité différente chez l'homme et la femme. La nature commune des deux fluides semble de plus confirmée par leur apparition au même âge – émissions nocturnes et menstrues frappent à la puberté. La double analogie établie par Aristote entre le sperme et les règles, et entre ces deux fluides et le lait, est ce qui nous permet de nous interroger, « par propriété transitive », sur la relation entre le sperme et le lait, mais, surtout, « la théorie aristotélécienne des humeurs présentée comme susceptible de justifier l'ordre social trouve ainsi sa source dans une différence de nature, dont elle confère que les menstrues constitueraient une forme inachevée du sperme, et le lait serait ce que les femmes produisent au moment où se complète la formation de l'embryon³⁷³ ».

Les humeurs sexuelles déterminent donc explicitement la fonction sociale des sexes selon cette tradition médicale aristotélécienne. Mais il existe une autre théorie des humeurs, celle venant d'Hippocrate, qui, elle, ne prend pas en compte les caractéristiques sexuelles. Cette théorie est pourtant tout aussi déterminante dans la compréhension de la médecine encore en vigueur à l'époque victorienne concernant l'économie des fluides grâce à laquelle on distinguait quatre tempéraments. À première vue, ces tempéraments ne possèdent pas de caractéristiques genrées, là où

Selon Hippocrate, le corps serait constitué des quatre éléments fondamentaux (air, eau, terre, feu), auxquels correspondent quatre humeurs (bile noire, bile jaune, lymphe, sang) possédant chacune quatre qualités qui peuvent se combiner (chaud ou froid, sec ou humide). La présence plus ou moins dominante de ces fluides dans le corps permet de distinguer quatre tempéraments – ainsi, le mélancolique, comme la terre, est froid et sec, et se caractérise par

³⁷¹ Frédéric D'Onofrio, *Les Fluides d'Aristote*, op.cit., p.13.

³⁷² Frédéric D'Onofrio, op. cit., p.15.

³⁷³ *Ibid.*, p.20.

une abondance de bile noire ; le sanguin, comme l'air, est chaud et humide, et a naturellement plus de sang que les autres, etc. À ces tempéraments spécifiques correspondent des protocoles de remédiation stricts : les fluides nourrissent entre eux des rapports mutuellement antagoniques dans le corps, en un équilibre nécessairement précaire, que la médecine doit s'efforcer de maintenir pour que la personne soit en bonne santé. À une époque où l'on ignorait tout des atomes structurant chaque organisme, il n'est guère surprenant que la science se soit tournée vers d'autres mesures pour juger de la constitution des corps, et la croyance en quelques forces élémentales qui en seraient les architectes fait partie d'un socle anthropologique commun de théories. Toute insuffisance, tout déséquilibre, même mineur, entre les éléments, entraînerait donc des « sautes d'humeur », quand toute complication majeure menacerait durablement, suivant cette logique médicale, la santé du sujet – d'où la nécessité de travailler à une harmonie des fluides au sein du corps. Si une humeur figurait en excès, la bonne santé du corps ne pouvait être restaurée que par la saignée, la purge, la transpiration ou l'éjaculation. À l'inverse, une pénurie d'humeur nécessitait des traitements adaptés dont on retrouve des semblances dans le traitement de l'anémie chez Stoker, où la transfusion est un moyen de restaurer l'équilibre, et donc la santé, de la patient-e, tout en rétablissant son caractère éminemment sexuel. Ainsi, les fluides deviennent non seulement constitutifs d'une identité, mais également vecteur de santé.

Ouvrir le corps, on le voit, c'est donc aussi très concrètement répandre des « humeurs »³⁷⁴, ou tout au moins prendre ce risque. En fait de considérations plus modernes, le sexe, en tant que donnée biologique, constitue donc un paramètre supplémentaire. Il s'agit alors de concevoir comment chacune de ces sécrétions aide dans l'élaboration d'une identité, où le biologique le dispute à la construction sociale des caractères. Or, cette nouvelle théorie des humeurs que nous ébauchons trouve précisément son expression dans le roman de Stoker, lequel, sans se référer pour autant à un quelconque essentialisme biologique, met bel et bien en évidence les différences subsistant entre les sexes et les implications sociales qu'elles induisent, par le prisme des fluides. Laqueur considère que ces théories font partie d'une épistémologie médicale qui s'appuie plus sur la « sagesse clinique et populaire » que sur l'observation réelle. Il soutient ainsi que les médecins interprètent les maladies en fonction des humeurs et en particulier des humeurs sexuelles, comme l'exemple de Lucy l'aura

³⁷⁴ On le sait, le mot « humeur » renvoie à la fois aux liquides circulant dans le corps, et aux émotions, affects et impressions, qui agitent la vie mentale. Les fluides semblent donc expressément faire le lien entre la réalité psychique et la réalité anatomique, comme un épicycle de contenu sémantique.

démontré par le biais des menstrues, parce que ces croyances arrangent les représentations genrées des rôles sociaux :

Une découverte qui aurait pu militer contre l'économie des fluides du corps unisexe — par exemple, le fait déjà connu de Léonard que les vaisseaux qui vont jusqu'à la poitrine n'avaient point pour origine les vaisseaux utérins, et que en conséquence la transformation du sang matriciel en lait et vice versa n'était pas si facile — était sans mal passée sous silence. Un nouveau plan de tuyauterie faisait pâle figure face à la sagesse clinique et populaire qui remontait à Hippocrate [...] N'est-ce pas le même sang qui après avoir été dans la matrice est maintenant dans les seins, blanchi par l'esprit vital à travers sa chaleur naturelle ? Bien entendu, tout un chacun croyait savoir que les femmes qui allaitent n'avaient généralement point de règles, et comme le dit Jouvett, les femmes qui avaient des flux menstruels excessifs avaient aussi toutes chances de produire une forte quantité de lait une fois l'écoulement endigué [...] Les médecins continuent à écrire comme si les sentiers vasculaires réels n'avaient guère d'importance [...] La route de la matrice à la mamelle a nettement moins d'importance que la poétique du lait et du sang.³⁷⁵

La « poétique » du lait et du sang est une formulation qui montre bien en quoi ces considérations ne s'appuyaient sur aucune preuve scientifique, et obtenaient donc leur légitimité du fait de l'influence fondamentale qu'elles avaient sur la détermination des caractères genrés, en tant que classes sociales. La réalité médicale de la trajectoire des fluides risquant de ne pas soutenir l'argument de l'infériorité de la femme face à la supériorité de l'homme, fait du choix de la « poétique » un choix avant tout politique, qui conditionne tant notre rapport à la santé, et donc les différences de traitement subsistant entre les corps masculins et féminins, que nos perceptions culturelles et symboliques des humeurs qui déterminent le mieux ces identités sexuées. L'économie des fluides n'est donc pas seulement un enjeu médical dans le roman de Stoker, quoique l'analyse de ces racines prouve déjà suffisamment le contenu politique de telles considérations à la misogynie profonde : elle est aussi un discours sur la place des hommes et des femmes dans un système sociétal donné, que le vampire précarise dangereusement.

C/ Fongibilité des fluides et sexualité(s)

Dans son étude *The Social Life of Fluids*, Law pousse plus loin encore la théorie aristotélicienne, en introduisant le concept de *fongibilité* des fluides face à celui de coction. Cela lui permet de questionner, au sein de *Dracula*, la fluidité ou circulation de genre et de sexe (certains personnages masculins adoptant des conduites dites « féminines » et vice

³⁷⁵ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe, op.cit.*, p.172

versa), avec toute la menace identitaire sous-jacente qui remonte à la surface du texte. Ces « hydrauliques obscures du corps »³⁷⁶, comme les qualifie Christopher Craft, qui va également jusqu'à employer le mot de « fantasme » pour décrire ces représentations, confirment la façon dont l'identité associe le genre à la physiologie, ce qui fait des fluides qui nous intéressent un élément essentiel de construction, mais aussi de cohésion sociale. Le lien fondamental qui semble s'établir, avec de plus en plus d'insistance dans le roman, et ce par le biais de la sexualité « draculienne », entre ces différents fluides, joint toujours les enjeux de la violence, de la mort et de la contamination. La fellation forcée de Mina, le viol collectif de Lucy, le candaulisme des transfusions sanguines, ou le « plan à trois » de Jonathan dans le château du comte, sur lequel nous allons maintenant revenir, produisent ce discours qui s'établit donc sur la sexualité dans le roman et qui est sévèrement établi au travers du prisme vampirique, lequel inspire dégoût et peur. Le vampirisme est une souillure de nature sexuelle avant tout – à la fois par ses biais de contact, et par la menace qu'il représente pour les sexes. Le corps est central et forme le point de convergence privilégié de ces fantasmes. Karl Rosenkranz, dans son ouvrage *Esthétique du laid*³⁷⁷, remarquait déjà que c'est précisément en caractérisant le dégoût par les choses dégoûtantes, qu'il ne caractérise de manière générale que l'organique, et plus particulièrement encore le corps humain. Les fluides occupent une place préoccupante dans ce dégoût générique du corps symptomatique de l'époque victorienne, et le roman de Stoker démontre justement qu'il se rattache en grande partie à la sexualité, et notamment à la possibilité de désinhibition et de dérèglement social que manifeste la rencontre des corps (humains, vampires) dans l'oblation amoureuse.

Dans le roman, l'une des angoisses, ou plutôt l'un des maux, qui hante l'écriture de la manière la plus persistante, est précisément le désir sexuel, et la rencontre charnelle. La sexualité offre un nombre important de thèmes du dégoût, de l'angoisse et de la peur de la souillure. Elle incarne en effet une véritable effraction de l'intime, le contact rapproché avec un corps étranger, et l'obscénité qui en découle. Or, le contact avec une substance vivante étrangère occupe une place centrale dans l'acte sexuel (peu importe qu'il soit violence, amour, défouloir, recherche avide de plaisir ou à visée reproductive). Mais c'est là tout aussi vrai des attaques du vampire, qui choquent aussi parce qu'elles vont à l'encontre de toute bienséance sexuelle.

³⁷⁶ « the body's dark hydraulics », in. Christopher Craft, *Another Kind of Love: Male Homosexual Desire in English Discourse, 1850-1920*, Berkeley, University of California Press, 2004, p.75.

³⁷⁷ Karl Rozenkranz, *L'esthétique du laid* [1853], Paris, Circé, 2004.

Il faut se représenter une nouvelle fois ce que peut avoir de bouleversant et de brutal, dans le contexte d'une société aussi répressive, la pleine révélation de ces fluides que l'on cache, et des manifestations ouvertement sexuelles qui leur sont liées. Le vampire y est l'archétype de l'aristocrate aux mœurs dissolues, libertin prédateur qui se sert à loisir et corrompt tout sur son passage tel un Valmont gothique. C'est ainsi précisément en cultivant cette « esthétique du trouble » par la plasticité du sang qui opère différentes transformations humorales (tour à tour sperme, lait, menstrues), faisant écho à la physiologie antique et médiévale, que l'écriture de Stoker manifeste un potentiel fort de fascination, ou, pour reprendre les mots mêmes du roman, « une volupté à la fois émouvante et repoussante » (« *a deliberate voluptuousness which was both thrilling and repulsive* » - voir extrait ci-dessous). Il faut également ajouter à cela le dégoût général provoqué pour tout ce qui concerne l'intérieur du corps, universel : s'y mêlent l'effroi et l'émoi du corps ouvert, impacté dans son intimité. Le lien entre sexualité et intimité, exploité dans le roman, est ainsi clair : les attaques du monstre sont précisément violentes parce qu'elles mettent en scène l'abolition abrupte des frontières corporelles et sociales, dans une logique de dévoilement, de déchirement au point de choc, de heurt. Mais ce que manifeste prioritairement l'écriture de Stoker, à chaque attaque vampirique, c'est un fantasme très littéral de dévoration/consommation, où la bouche du vampire devient organe sexuel de prédilection, et où le féminin et le masculin se confondent :

I was afraid to raise my eyelids, but looked out and saw perfectly under the lashes. The girl went on her knees, and bent over me, simply gloating. There was a deliberate voluptuousness, which was both thrilling and repulsive, and as she arched her neck she actually licked her lips like an animal, till I could see in the moonlight the moisture shining on the scarlet lips and on the red tongue as it lapped the white sharp teeth³⁷⁸.

Je n'osais relever les paupières, mais je continuais néanmoins à regarder à travers mes cils, et je voyais parfaitement la jeune femme, maintenant agenouillée, de plus en plus penchée sur moi, l'air ravi, comblé. Sur ses traits était peinte une volupté à la fois émouvante et repoussante et, tandis qu'elle courbait le cou, elle se pourléchait réellement les babines comme un animal, à tel point que je pus voir à la clarté de la lune la salive scintiller sur les lèvres couleur de rubis et sur la langue rouge qui se promenait sur les dents blanches et pointues³⁷⁹.

Dans cet extrait particulièrement parlant, qui constitue par ailleurs le premier acte proprement vampirique du roman (attendu par l'élaboration d'une intrigue et d'une tension que nous avons déjà évoquées), le personnage de Jonathan Harker est la proie de trois femmes, vampires et donc prédatrices, dans le château du comte. La scène est à la fois cauchemardesque et d'une sensualité hyperesthésique — tous les sens y sont mobilisés. Ces

³⁷⁸ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.56.

³⁷⁹ Bram Stoker, *Dracula*, trad. Jacques Finné, *op.cit.*, p.106.

techniques narratives seront présentes dans toutes les attaques vampiriques du roman, où le motif d'une fascination méduséenne, qui pétrifie, revient systématiquement. Les personnages sont totalement impuissants et contemplent souvent comme hypnotisés, figés, le drame intime qui se déroule sous leurs yeux à chaque morsure. On remarque là une surabondance de détails signifiants, l'ambiguïté toute évocatrice des « lèvres rouges », et cette « salive qui scintille » connotant la présence de fluides sexuels. Cette surcharge descriptive véhicule une sensation hypnotique, qui communique la transe dans laquelle se trouve Jonathan – lequel semble attendre anxieusement, mais avec un certain plaisir (« le cœur battant »), séduit d'être mordu, percé par des dents. Le sous-texte est presque trop évident : Jonathan serait-il sur le point d'être engagé dans une fellation, acte pour lequel sa (ou ses ?) partenaire tirerait presque plus de plaisir que lui ? Plus largement, la bouche et les lèvres peuvent également être rapprochées des lèvres vaginales. La vulve est, elle aussi, porteuse d'un grand appétit (sexuel) dans diverses représentations médicales, érotiques et littéraires — un appétit qu'il aura fallu contrôler par le discours notamment médical³⁸⁰ — où le mythe du « *vagina dentata* » prend ainsi tout son sens.

Lower and lower went her head as the lips went below the range of my mouth and chin and seemed to fasten on my throat. Then she paused, and I could hear the churning sound of her tongue as it licked her teeth and lips, and I could feel the hot breath on my neck. Then the skin of my throat began to tingle as one's flesh does when the hand that is to tickle it approaches nearer, nearer. I could feel the soft, shivering touch of the lips on the super sensitive skin of my throat, and the hard dents of two sharp teeth, just touching and pausing there. I closed my eyes in languorous ecstasy and waited, waited with beating heart³⁸¹.

Sa tête descendait de plus en plus, ses lèvres furent au niveau de ma bouche, puis de mon menton, et j'eus l'impression qu'elles allaient se refermer sur ma gorge. Mais non, elle s'arrêta et j'entendis un bruit, un peu semblable à un *clapotis* [nous soulignons], que faisait sa langue en léchant encore ses dents et ses lèvres tandis que je sentais le souffle chaud passer sur mon cou. Alors la peau de ma gorge réagit comme si une main approchait de plus en plus pour la chatouiller, et ce que je sentis, ce fut la caresse tremblante des lèvres sur ma gorge et la légère morsure de deux dents pointues. La sensation se prolongeant, je fermai les yeux dans une extase langoureuse. Puis j'attendis — j'attendis, le cœur battant³⁸².

« Sucrer » ou « lécher » est une implication intime et sensuelle de la bouche comme organe aspirant, voire dévorant, laquelle est lourde de sous-entendus. Quand le monstre se nourrit, c'est un acte sexuel à peine déguisé, mais aussi un acte primitif, bestial, où la faim et le désir se confondent. Le « terrible plaisir » éprouvé par Jonathan Harker met aussi en scène

³⁸⁰ Au-delà de l'hystérie et de son lien avec un appétit sexuel vorace, déplacé chez une femme, il importe de souligner que le diagnostic de la fureur utérine, ou nymphomanie, est tout aussi prégnant à cette époque.

³⁸¹ Bram Stoker, *op.cit.*

³⁸² Bram Stoker, *ibid.*

une libération certaine : « après s'être attardée dans l'ombre de la répression, la sexualité émerge à la claire lumière du discours social victorien³⁸³ », dont le roman se fait le miroir. Christopher Craft analyse la bouche du vampire comme un leurre d'abord, « un orifice accueillant, promesse d'une douceur rouge, mais délivrant à la place un os perçant ». Il écrit à cet égard que « la bouche de vampire fusionne et confond (...) les catégories sexuelles du pénétrant et du pénétré » (rattachant une nouvelle fois sang/fluides, sexe, et désir sexuel vampirique « queer ») :

L'ambivalence, toujours excitée par l'imminence du baiser vampirique, trouve sa représentation la plus sensationnelle dans l'image de la Bouche du Vampire – l'image centrale et récurrente du roman [...] En tant que siège principal de l'expérience érotique dans *Dracula*, cette bouche équivoque révèle le mensonge de la distinction facile entre le masculin et le féminin. Attirant d'abord avec un orifice accueillant, promesse d'une douceur rouge, mais délivrant à la place un os perçant, la bouche de vampire fusionne et confond ensemble ce que l'ennemi civilisé de Dracula, Van Helsing, et ses Défenseurs de la Lumière, travaille si durement à maintenir séparé - les catégories sexuelles du pénétrant et du pénétré, ou, pour reprendre les mots de Van Helsing, les catégories complémentaires « d'hommes braves » et de « femmes bonnes ». Avec ses lèvres douces barrées d'os durs, son rouge croisé de blanc, cette bouche avale toutes les oppositions et annonce le bouleversement captivant (car phobique) des différences sexuelles, et cela pose des questions inquiétantes. Sommes-nous des hommes, ou sommes-nous des femmes ? Avons-nous des organes pénétrants, ou des orifices ? Et si les deux, qu'est-ce que cela signifie ? Que penser de nos fluides corporels, rouges et blancs ? Quelles sont les relations fluides entre le sang et le sperme, le lait et le sang ? De plus, cette bouche est la bouche de tous les vampires, hommes comme femmes. Elle — et elles — *sont* les deux sexes, pourtant, il convient de rappeler que la bouche du vampire est avant tout celle de Dracula.³⁸⁴

Ce que Craft met en évidence ici, c'est l'ambiguïté de nos représentations à l'égard du masculin et du féminin, que le vampire vient bousculer. La bouche du vampire est à la fois un orifice, et un organe pénétrant — ce qui fait des femmes vampires une menace presque

³⁸³ Gregory Kershner, « Horror and Eroticism », *op.cit.* p.27 : « after lingering in the shadows of repression, sexuality emerges in the clear light of Victorian social discourse. »

³⁸⁴ Christopher Craft, *Another Kind of Love: Male Homosexual Desire in English Discourse, 1850-1920*, Berkeley, University of California Press, 2004, p.80 : « The ambivalence, always excited by the imminence of the vampiric kiss, finds its most sensational representation in the image of the Vampire Mouth, the central and recurring image of the novel [...] As the primary site of erotic experience in *Dracula*, this mouth equivocates, giving the lie to the easy separation of the masculine and the feminine. Luring at first with an inviting orifice, a promise of red softness, but delivering instead a piercing bone, the vampire mouth fuses and confuses what Dracula's civilized nemesis, Van Helsing and his Crew of Light, works so hard to separate—the gender-based categories of the penetrating and the receptive, or, to use Van Helsing's language, the complementary categories of "brave men" and "good women." With its soft lips barred by hard bone, its red crossed by white, this mouth swallows oppositions in order to announce a compelling (because phobic) disturbance of sexual difference. And it asks some disquieting questions. Are we male or are we female? Do we have penetrators or orifices? And if both, what does that mean? What about our bodily fluids, red and white? What are the fluent relations between blood and semen, milk and blood? Furthermore, this mouth is the mouth of all vampires, male and female. It—and they—are both both. Yet we must remember that the vampire mouth is first of all Dracula's mouth. » (Traduction personnelle).

masculine, et des vampires masculins des hommes tout à la fois réaffirmés dans leur position dominante, et efféminés — dans tous les cas : des monstres marginaux. Il devient donc nécessaire d'examiner l'organe même qui semble être le point de jonction de ces fantasmes : outre la bouche dévoratrice, ce sont en fait les dents mêmes du vampire, ces « os durs », en tant qu'instrument de circulation et de transfusion (des outils filtrant le fluide et le transmettant au besoin, comme des crochets de serpent), qui sont beaucoup décrites tout au long du roman de Stoker. Cette dentition inhumaine est en effet la source des angoisses et des fantasmes sexuels, car elle rappelle sans cesse, dans le roman, que la peau n'est pas une ligne fermée : à tout moment, le monstre peut transpercer l'enveloppe charnelle pour laisser s'échapper les fluides. Ainsi « canines » pour rappeler l'homme (« sharp white teeth ») ou « crocs » pour rappeler la bête (« canine teeth »), les dents du vampire entretiennent cette indistinction fondamentale du monstre, sa nature hybride essentielle, *fluide*, qui est précisément ce qui le rend monstrueux. Ces canines, ou crocs, sont ici visiblement rétractables, et ne sortent qu'à propos, sous le coup d'émotions violentes (désir ou excitation puissants, colère intense, faim dévorante, la limite entre chacune étant elle-même fluide, floue, et cette indifférenciation soigneusement cultivée). Qu'en conclure, sinon que les crocs du vampire sont aussi un organe érectile ? Deux petits pénis qui pénètrent la chair, et déchirent la peau pour faire couler le sang. C'est ici le mythe de l'hymen et de la virginité cent fois répété dans le roman. Mais si les canines sont un organe effectivement érectile, alors le plaisir de Jonathan Harker témoigne d'un certain désir homosexuel réprimé, ou refoulé — nous y reviendrons. Faut-il donc voir le roman comme une gigantesque métaphore, une sorte de « conte pour adultes », qui se fait l'expression nécessaire, exorcisée, de la « chose qui trouble » ? Nous voyons ici se dessiner un circuit des fluides qui met en correspondance les deux sexes par le biais des contacts physiologiques entre les corps. Le pouvoir du vampire est essentiellement construit comme un pouvoir résolument dominant de « pénétrant » qui fait donc de chaque victime des « pénétrées » dominées, et ce indifféremment du sexe des personnages. Ce sous-texte était déjà suffisamment clair à l'époque pour justifier la condamnation du roman pour atteinte à la pudeur parce que les renversements *queer* n'étaient que trop évidents. Ainsi Laqueur rappelle-t-il que la sexualité, notamment hétérosexuelle, n'est pas une donnée fixe, une « qualité inhérente de la chair que célèbrent ou répriment les diverses sociétés. Elle n'est pas, comme le voulait Freud, une pulsion biologique, que la civilisation canalise dans une direction ou une autre : elle est plutôt une manière de façonner

le soi dans l'expérience de la chair, laquelle se constitue à partir et autour de certaines formes de comportement.³⁸⁵ ». L'extraordinaire plasticité de la chair, des sexes, et des sexualités dans le roman de Stoker, est donc toute entière induite par les fluides mêmes qui forment le cœur thématique et symbolique de *Dracula*. Et Laqueur de conclure que l'« on pense souvent que l'obsession de la masturbation et de la prostitution propres aux XVIII^e et XIX^e siècles s'inscrit dans le cadre d'une littérature nouvelle dont la tonalité dominante est celle d'une intolérance sexuelle totale et répressive³⁸⁶ » : ce sont là deux exemples de sexualités non socialisées, mais, ainsi que les démontrent les alternatives inventives de Stoker, c'est le contexte social, et non l'acte, qui détermine l'acceptabilité. Parler de ces marges sexuelles, est-ce donc aller à l'encontre du statu quo ?

³⁸⁵ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe, op.cit.*, p.45

³⁸⁶ *Ibid.*, p.368



Illustration 12

Phillip Burne-Jones, *Le Vampire*, 1897, dimensions et lieu de conservation inconnus

II – Dans les veines : *Dracula*, une œuvre matricielle

A/ Mécanique des fluides : un emprunt scientifique fécond « à la Stoker »

Le premier temps de notre développement a démontré que la « mécanique des fluides » pensée par Bram Stoker se pose en des termes simples : une esthétique du trouble, où le débordement qui s'incarne, notamment dans les personnages féminins, remplit une fonction cathartique. Stoker emprunte résolument les pensées aristotéliennes et hippocrato-galéniques pour particulariser les apparitions des fluides dans son roman. Il s'agit alors désormais de définir notre « mécanique des fluides » pour en baliser les paramètres d'appréhension et de compréhension, de façon à rendre intelligible et expliciter cette cohérence intrinsèque qui existe entre les trois fluides qui nous intéressent.

Dans le domaine scientifique, l'appellation « mécanique des fluides » que nous empruntons ici renvoie à un champ disciplinaire bien spécifique : l'étude du comportement des fluides et des forces internes et externes associées. La science reconnaît comme fluide tout ce qui n'est pas solide, c'est-à-dire, si l'on s'en réfère aux trois états de la matière, les liquides et les gaz. La mécanique des fluides est un domaine particulièrement actif de la recherche scientifique parce qu'il comporte encore de nombreux problèmes non résolus ou résolus de manière seulement partielle, faute de modélisation correcte (sous forme d'équations) de ces phénomènes qui concernent les fluides. Nous constatons donc ici une similitude intéressante : l'approche théorique, conceptuelle des fluides est un terrain trouble tant du point de vue scientifique que du point de vue poétique. Au-delà même de cette similitude, le parallèle avec la discipline scientifique du même nom n'est pas gratuit : en fait de mécanique, nous allons voir que le versant scientifique de l'étude des fluides, par les stratégies concrètes qu'il déploie à l'analyse, offre beaucoup de perspectives d'appréhension sur le plan poétique et littéraire.

La mécanique, en science, désigne l'étude du mouvement. Or, la circulation, la coction et le débordement sont précisément ce que l'on peut comprendre des mouvements internes et externes des fluides corporels. La mécanique s'applique à deux catégories d'objets, les solides et les liquides, et se divise en trois pôles distincts :

- 1) la statique, qui est l'étude des objets au repos, et donc de leur position
- 2) la cinématique, qui renvoie à la vitesse de l'objet entre deux positions, peu importe la force d'accélération qui leur est imprimée (ce qui s'exprime en distance/temps)

et enfin 3) la dynamique, qui prend en compte l'ensemble du comportement de l'objet en mouvement, ce que l'on pourrait traduire par chaque petite accélération entre deux déplacements de position.

Dans le cas particulier des fluides, la mécanique concerne la statique (qui s'en tient pour l'essentiel à l'hydrostatique) et la dynamique. Les fluides dits « non-newtoniens » (comme le sang ou le sperme, mais également les gels, boues, pâtes, suspensions, émulsions, etc.) peuvent en plus avoir des comportements très variés, qui ne sont pas linéaires, ce qui augmente encore la difficulté de leur appréhension. En général, on parle donc de « mécanique des fluides » uniquement à propos des fluides dits « newtoniens », c'est-à-dire caractérisés par un coefficient de viscosité qui dépend de la température et de la pression, avec des réactions proportionnelles à celles-ci. Cette mécanique des fluides, déjà réduite, concerne ainsi essentiellement l'eau et l'air.

Ce qui différencie un solide d'un liquide c'est que tous les points du solide, par rapport à eux-mêmes et à l'ensemble qu'ils forment, gardent toujours les mêmes positions relatives : on suppose donc le solide indéformable – une masse ferme. Les fluides, au contraire, et ainsi que nous l'avons déjà discuté, sont « déformables » par le fait même qu'ils sont informes : ils n'ont ainsi pas de forme ni de volume propre, occupent l'espace dans lequel on les place, et prennent les inflexions du mouvement particulier qu'on leur inflige. De cette différence fondamentale découle un constat simple : il est impossible d'analyser les fluides aussi bien que les solides. La mécanique des fluides s'efforce alors de trouver des cas de figure dans lesquels le comportement des fluides est plus facilement compréhensible, et donc modélisable. C'est là qu'entre en jeu la notion d'écoulement.

Un écoulement peut être turbulent, ce qui le rend plus difficilement saisissable, ou laminaire, c'est-à-dire caractérisé par plusieurs « couches » qui fonctionnent de la même manière, avec des propriétés semblables. La mécanique des fluides privilégie ce dernier type d'écoulement parce qu'il permet de créer une unité au sein du désordre que l'écoulement même représente. La stratégie d'analyse est donc, lorsqu'on approche un tel système complexe, de le subdiviser en un certain nombre de fragments (les « couches ») correspondant à des systèmes connus. Cette démarche est nécessaire parce que les études sont toujours relatives. En partant de telles ou telles conditions initiales, on cherche à décomposer l'expérience de manière à expliquer le résultat final, obtenu à l'issue de l'étude, aussi a-t-on besoin d'équations fiables pour décrire les phénomènes en présence desquels on se trouve. C'est pour cette raison que la mécanique des fluides préfère étudier l'écoulement laminaire - parce qu'il ramène le système complexe en strates que l'on peut comprendre.

La mécanique des fluides révèle par conséquent un étrange paradoxe : étant entendu que ce qu'elle s'efforce de modéliser est particulièrement complexe du fait même de l'état de la matière dont elle se préoccupe, elle passe pour une des disciplines les plus difficiles ; mais, en réalité, d'un point de vue pratique, elle s'avère être une des sciences les plus faciles d'accès, car elle est gouvernée par si peu de lois (du fait de la résistance de cette complexité même à l'analyse) que les recherches sont obligées de simplifier tous ses systèmes afin d'entamer une approche. Or, dans le domaine scientifique, lorsqu'on utilise les principes fondamentaux et les équations pour modéliser un phénomène, plus on simplifie, plus le résultat obtenu sera éloigné de la réalité, quand le but de toute démarche scientifique est de proposer un résultat qui en soit justement le plus proche possible. Les fluides représentent donc un défi interprétatoire auquel même les sciences empiriques se heurtent.

Cette approche synthétique, et nécessairement vulgarisée de la mécanique des fluides, soulève néanmoins d'ores et déjà un problème que notre lectrice n'aura pas manqué de remarquer, puisque nous l'avons déjà rencontré : la difficulté de catégorisation (plastique ou sémantique) des fluides en général, et donc la complexité particulière de leur appréhension. Ils semblent résister à l'analyse et à leur propre modélisation, qu'elle soit de nature empirique, scientifique, artistique, littéraire, créative. Or, les fluides qui nous intéressent plus particulièrement sont difficiles à appréhender, et il est déjà difficile de les nommer. Tour à tour au fil des recherches, nous les avons baptisés « fluides sexués, fluides sexuels, fluides genrés », « fluides sexués, sexuels et genrés », « fluides du sexe », « fluides génitaux » ; pour finalement choisir de nous arrêter sur l'appellation qui nous semble la plus neutre - fluides de la différence sexuelle. Cette appellation est, nous en convenons volontiers, toujours approximative, et un peu laborieuse - mais quelle « bonne » terminologie, concise et efficace, permettrait de réunir enfin ces différents fluides, qui malgré leur cohérence intrinsèque, peinent à trouver désignation ? Si l'on choisit de parler de « différence sexuelle », c'est d'abord pour répondre au problème soulevé par Wittig³⁸⁷ quant au sexage. Il s'agit alors de faire référence à la caractérisation purement physique, biologiquement « mâle » et « femelle » (avec tout ce que l'idée a de problématique), de ces sécrétions particulières, parce qu'il est nécessaire de réinvestir ces catégories dominantes et le langage associé — que Wittig nomme « catégories de sexe » — pour espérer en opérer une critique efficace. Les fluides de la différence sexuelle ont ainsi précisément été pensés, et manipulés ontologiquement, comme des démonstrateurs d'une différence « biologique » posée entre « mâle » et « femelle » – en

³⁸⁷ Monique Wittig, *La Pensée straight*, *op.cit.*

apparence, il s'agirait donc d'apporter de l'eau à ce moulin essentialiste. Mais ce serait oublier la part inhérente de construction, ces fluides ne faisant pas exception – bien au contraire, ce sont même des exemples nodaux en la matière. Les représentations culturelles qu'on y projette sont loin d'être « naturelles » : elles révèlent plutôt très directement la hiérarchie matérialiste des genres, d'où l'intérêt pour nous, à l'instar de Wittig, de parler de différence « sexuelle » et non pas uniquement « genrée ».

La science pallie le problème de modélisation (définition) des fluides en approchant ce système complexe par correspondances - d'une manière qui vise à le décomposer en parties simplifiées, rappelant ces modèles familiers qualifiés d'« intimités fractales » par Didi-Huberman³⁸⁸. C'est de cette approche que nous allons maintenant nous inspirer. Quelles sont ces « correspondances » qui nous permettraient d'approcher matériellement le phénomène esthétique des fluides ? En partant une nouvelle fois du roman fondateur de Stoker, de premières réponses se font jour.

B/ Le rouge et le blanc : correspondance des humeurs, couleurs et formes

Si le XX^e siècle se caractérise par la représentation et l'utilisation explicite du lait, des menstrues et du sperme, une tendance qui peut d'ailleurs aller jusqu'à leur utilisation dans certaines œuvres artistiques, pendant longtemps ces fluides ont été des objets « absents », puisqu'« objets-limite ». Pourtant, ils sont omniprésents aussi bien en littérature qu'en art. Comment expliquer ce paradoxe ? Par le déplacement de formes et le jeu des couleurs, qui s'apparentent alors à un code à déchiffrer. Certains de ces codes symboliques perdurent même dans les productions contemporaines : ainsi, le poisson et le serpent sont des représentations allégoriques bien connues du sexe masculin, quand les réceptacles de toutes sortes et les fleurs figurent bien souvent le sexe féminin.

La peinture classique offre de très nombreux exemples de ces détournements : formes lascives, draperies suggestives, nœuds coulants... sont autant de moyens déployés par l'artiste, qui permettent de suggérer ce que l'on ne peut pas représenter. Dans le tableau *Danaé* de Jacques Blanchard, issu de l'art baroque et analysé par Frédéric Cousiné dans son ouvrage *Esthétique des fluides*³⁸⁹, on assiste par exemple à un intéressant déplacement de formes. L'histoire de Danaé est une scène mythologique qui a été déclinée à de nombreuses

³⁸⁸ George Didi-Huberman, *Ninfa fluida*, op.cit, p. 74.

³⁸⁹ Frédéric Cousiné, *Esthétique des fluides*, op. cit.

reprises en peinture, de Titien à Klimt en passant par Poussin ou Rembrandt : la princesse, future mère du héros Persée (ce qui ne manque pas, là encore, d'un certain à-propos), est fécondée par Zeus sous la forme d'une pluie d'or. Or, cette pluie est déjà une métaphore plutôt explicite du sperme, laquelle ouvre la voie à un certain prétexte sexuel qui justifie donc le traitement érotique de l'ensemble de la scène.



Illustration 13

Jacques Blanchard, *Danaé*, huile sur toile, 93x130cm, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 1631-33

Si toutes les formes d'expression baroques cherchent à produire une émotion forte sur la spectateurice, le tableau ci-dessus produit de plus un effet de spectacle, très théâtral, par une prolifération abondante de formes et une richesse exubérante des coloris. La mise en scène possède un effet décoratif somptueux, obtenu par les couleurs chaudes et les liserés dorés des draperies. Le peintre y privilégie la matière colorée et le mouvement, les jeux d'ombres et de lumières. Jacques Blanchard manifeste aussi dans ce tableau son désir de représenter une certaine forme de beauté féminine, répondant aux canons esthétiques de l'époque. L'évidente sensualité de Danaé est ainsi mise en avant, l'érotisme étant perceptible notamment grâce à la position de son corps avantageusement abandonné et de sa tête ployée en arrière. Sa nudité est mise en valeur par le contraste de son corps pâle avec le choix des

tons de rouge des draperies sous lesquelles elle est allongée. Mais c'est un autre détail qui nous intéresse plus particulièrement : le drapé de la pièce de tissu que tend la servante, vraisemblablement pour recueillir les pièces qui tombent du ciel, suggère en effet un phallus veiné dont la semence s'écoule directement sur le corps de Danaé, figurée par la soie légère et laiteuse masquant d'un voile pudique l'intimité nue de la jeune femme. Ce détail, isolé, est d'une extraordinaire crudité, alors même que l'allusion au coït, et plus particulièrement à l'éjaculation, n'est que suggérée par le sujet.



Illustration 13

(détail)

En 2006, le parfumeur Antoine Lie crée pour la maison de niche État Libre d'Orange un parfum mixte de la famille des boisés, à l'odeur pointue. *Secrétions magnifiques* est ainsi un parfum qui se veut semence troublante, immédiatement rangé dans la catégorie « art contemporain » de la parfumerie – et pour cause : il serait précisément inspiré des fluides corporels du sexe. Nous apprécierons au passage le qualificatif de « magnifiques » pour caractériser ces sécrétions, qui n'est pas sans rappeler le lien au sublime que nous avons tenté d'explicitier plus tôt dans notre développement. Le parfum est présenté comme suit par la marque :

S comme sang, sueur, sperme, salive. Véritable coït olfactif, *Sécrétions Magnifiques* nous emporte au faite de la jouissance, ce moment chaque fois inédit où le désir triomphe de la raison. La tension masculine, toute en notes aigües, libère sa décharge d'adrénaline dans une cascade d'aldéhydes. L'effet fraîcheur est saisissant. Puis le parfum révèle son côté métallique, précis, acéré comme un désir inassouvi. On est sur le fil du rasoir... Les peaux en sueur ont la saveur du musc et du santal. L'effet marin, légèrement salé, excite les papilles et met l'eau à la bouche. Les langues et les sexes se trouvent, le plaisir explose, et tout bascule. Mécanique des fluides, confusion des genres. Ce parfum subversif, dérangeant, provoque l'adhésion ou le rejet total. Les joutes amoureuses se satisfont rarement des demi-mesures... Entre Don Juan et la femme offerte, c'est donc le dépôt des armes, mais qui s'incline devant qui³⁹⁰ ?

Cet exemple atypique de création qui fait circuler certains fluides corporels sous une autre forme liquide (le parfum), rappelle les conclusions de D'Onofrio, qui insiste sur l'importance de nos codes représentatifs à l'égard des fluides corporels, arguant que ces codes sexuels, générationnels, chromatiques et vestimentaires, interprètent et refondent périodiquement les mythes sécrétoires, qu'ils confirment au passage. La description d'État Libre d'Orange est ainsi pertinente, au regard de ces mythes, en ce qu'elle résume en une phrase toute la « guerre des sexes » sous-jacente exprimée, sous forme de deux archétypes (le « Don Juan » et la « femme offerte »), par la manipulation même des fluides qui semblent constituer les termes « féminins » et « masculins » les plus fortement chargés du corps : « c'est le dépôt des armes, mais qui s'incline devant qui ? », interroge la marque. C'est qu'en cherchant à séparer les fluides des organes qui les produisent, et donc des corps respectifs, « nous commettrions l'erreur de séparer et d'opposer entre elles les “parties hautes” et les “parties basses du corps”, parmi lesquelles, d'un point de vue symbolique, il existe une “relation d'homologie” », écrit D'Onofrio³⁹¹. Cette homologie est ainsi particulièrement visuelle dans le cas des fluides qui nous intéressent, et les textes abondent en descriptions quant au rouge du sang qui devient sperme blanchâtre puis lait blanc, selon des considérations toutes aristotéliennes. Les écrivain·e·s ont donc, comme les artistes, conscience de l'impact visuel des fluides : il s'agit d'en exalter visuellement l'essence, comme la couleur.

Peignant le sang, les artistes en choisissaient la nuance la plus vive afin de susciter la relation la plus directe entre le représenté et le représentant. Par son lien immémorial avec le sang, le rouge agit comme facteur d'inquiétude et d'effroi, signifiant, tant dans la vie quotidienne que dans l'art, l'agitation, la menace, le danger ou l'interdiction. Les qualités optiques de ses ondes courtes lui confèrent l'agressivité visuelle ; en se répandant dans l'espace, dans la direction du spectateur, il brouille et supprime l'objet qu'il recouvre, et devient signe par lui-même. En opposition aux non-couleurs comme le blanc et le noir, qui symbolisent respectivement la

³⁹⁰ Tel que décrit sur le site officiel de la marque, <https://www.etatlibredorange.com/boutique/secrets-magnifiques/> (consulté le 13/03/20)

³⁹¹ *Les Fluides d'Aristote*, op.cit., p.136.

lumière et les ténèbres, et, en conséquence, le commencement et la fin, la naissance et la mort, le rouge, en tant que couleur du sang, dénote la vie et la joie de vivre, mais aussi le péril mortel. Évoquons ici la figure influente d'Isidore de Séville, qui fait dériver la racine étymologique de *color* du mot *calor*, chaleur (du feu). Le synonyme de *coloratus* est *ruber*, un des deux mots les plus courants pour désigner la couleur rouge en latin médiéval. (...) Celui-ci est le rouge *sanguineus*, associé au sang bouilli des assassins, des colériques, des bouchers, des bourreaux et des prostituées. Si les premiers répandent le sang, les dernières propagent la souillure, et tous sont dans l'obligation de porter des marques rouges, telles que robes, bonnets, chausses, etc. Il s'agit d'un rouge qui annonce le feu de l'enfer, qui ne peut être étouffé que par une conduite de dévotion totale à Dieu, symbolisée par les vêtements liturgiques rouges évoquant l'Eucharistie et l'amour divin. D'après Isidore de Séville, le mot latin *lac*, lait, tire son origine du mot grec *leukos*, blanc (*galaktos* en grec et *lac* en latin signifient tous deux « lait »)³⁹².

En se «répandant dans l'espace», les fluides deviennent donc signes et indices. Isidore de Séville, auquel Mikuz fait ici référence dans son interprétation des couleurs et leurs usages artistiques et littéraires, écrit qu'après la naissance, tout le sang qui n'a pas encore été dépensé dans l'alimentation de la matrice (l'utérus) s'écoule par un « passage naturel » jusqu'aux seins où, blanchissant et par leurs vertus, il reçoit la qualité du lait. C'est aussi ce qu'explique Laqueur : « Pléthore ou résidu de nutrition, le sang menstruel est pour ainsi dire une variante locale dans cette économie générique corporelle des fluides et des organes. Les femmes enceintes qui transformaient prétendument les aliments autrement superflus en nourriture pour le fœtus, et les nouvelles mères qui allaitaient, avaient ainsi besoin de transformer davantage de sang en lait, n'avaient donc point d'excédent, et ne pouvaient donc avoir des règles.³⁹³ ». Toutefois, les mouvements secrets de cette étrange coction d'un fluide qui, en circulant dans le corps, devient « autre » par la vertu des organes qui le filtrent, sont tributaires d'une correspondance essentielle qu'il convient de souligner : celle du sang menstruel et du sperme, car la transformation du premier dépend de la nature du second. Le vampire de Stoker, en transformant les fluides et en les faisant circuler, permet de rétablir un équilibre hippocratique.

L'éjaculation d'une sorte de fluide était censée rétablir un équilibre perturbé par un excédent d'une autre sorte, parce que l'émission de semences, le saignement, la purgation et la sudation étaient autant de formes d'évacuation qui contribuaient à maintenir l'économie libre-échangiste à un niveau convenable. Un texte hippocratique rend ces observations physiologiques plus vivantes encore en spécifiant les sentiers anatomiques de l'interconversion. Écume semblable à celle de la mer, le sperme était d'abord extrait du sang

³⁹² Jure Mikuz, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, op. cit., p.105.

³⁹³ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, op.cit., p.82.

par raffinement, puis il passait dans le cerveau d'où il se frayait ensuite un chemin à travers la moelle épinière, les reins, les testicules, et jusque dans le pénis³⁹⁴.

L'économie ainsi décrite par Laqueur, qui établit anatomiquement ces processus de déplacements internes du sperme dans les différents organes que l'on jugeait liés à sa production, explique bien qu'il n'est pas d'humeur corporelle qui ne découle finalement du sang, lequel, plus ou moins « raffiné » (filtré, brassé) par différents organes, change de nature selon la fonction du corps en présence. Bien que ces théories médicales aient depuis longtemps été disqualifiées, D'Onofrio et Laqueur invitent à ne pas sous-estimer le poids symbolique subsistant encore après de telles croyances. *Dracula* en est ainsi, nous l'avons vu, un exemple des plus parlants, paradigmatique même, tant il se fait l'illustration de tels principes.

Le discours sur la sexualité est précisément déterminé par l'appartenance de l'individu à une classe, un groupe, un ordre, et à leurs systèmes symboliques respectifs. L'Église se trouve placée en position de compétence, d'autorité pour enseigner tant la théorie sexuelle que l'art de faire l'amour dans ses moindres détails, même les plus secrets (...) Par ailleurs, on observe que les deux ordres dominants, la noblesse et le clergé, moquent les mœurs sexuelles des vilains, qualifiées de grossières, ce qui tendrait plutôt à prouver chez ces derniers une vitalité naturelle mal accordée aux mœurs des deux premiers ordres. Il est difficile de saisir de nos jours quel degré de sentiment de culpabilité accompagne les rapports sexuels, accusés par l'Église de perpétuer le péché originel. On notera que les manuels de médecine traitant de ces questions se multiplient ; parmi eux, suivant le modèle de Galien, certains recommandent le coït, entraînant ainsi le débat vers le rôle, la nécessité et la convenance des deux phénomènes principaux qui l'accompagnent – le plaisir et l'amour. La libido et les zones érogènes excitent l'imagination, et la contradiction entre une activité naturelle vouée à la perpétuation de l'humanité, mais qui, en même temps, procure du plaisir, sans rapport de nécessité, s'attirant de ce fait les interdits religieux, enflamme encore davantage les esprits.³⁹⁵

Outre un décalage de plus en plus évident des fluides vers les organes qui les produisent, ce que Mikuz rappelle ici c'est le poids des institutions dominantes (ici, l'Église) dans l'imaginaire collectif qui accompagne la sexualité, et les rapports de classe qui particularisent d'autant plus les différences entre les pratiques considérées acceptables par les classes supérieures (la noblesse et le clergé), et celles jugées « grossières », parmi les classes inférieures (les « vilains »). Ces rapports de force socioculturels sont à garder à l'esprit, parce qu'ils codifient une partie de notre relation aux sécrétions. Ainsi, la turbulence dans la matière « lascive » même de la chair, dont les fluides débordent, traduit donc plus sûrement les tourments psychiques et culturels associés à de telles humeurs, en faisant un *pathos* pour le

³⁹⁴ *Ibid.*, p.81.

³⁹⁵ Jure Mikuz, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, *op.cit.*, p.131

moins tragique³⁹⁶. Les fluides donc *tourmentent, bouleversent, émeuvent* – aussi « les images de fluidité nous disent quelque chose de très fondamental sur la fluidité des images [...], l'empathie suscitée par les images, et une certaine idée de l'écoulement imaginaire ou symbolique³⁹⁷ », qui nous invitera plus tard à nous pencher sur la question d'une fluidité générique. Le « format fluant des objets », comme l'appelle Didi-Huberman postule ainsi une « qualité anadyomène des images » (anadyomène : qui sort des eaux et surgit vers le haut) :

C'est ainsi que les images sont immanentes à notre existence au monde, elles coulent pour ainsi dire entre notre sensibilité interne et les formes extérieures [...] Qu'elles soient sculptées dans le marbre, fixées sur le vernis du peintre, ou défilant à travers le projecteur de cinéma, de toute façon les images fluent et refluent, elles vivent de ce mouvement de ressac qui nous les rendent à la fois si proches (caressantes, intimes), et si lointaines (mystérieuses, retirées). Telle est, comme dans toute naissance de Vénus, leur essentielle qualité anadyomène - elles tourbillonnent, elles s'emmêlent ici et ailleurs, elles se retirent et nous reviennent jusqu'à se lever dans l'ancre de pierre de nos psychismes inconscients, de notre vie, puis jusqu'au centre de nous-mêmes³⁹⁸.

Cet intérêt de Didi-Huberman pour une forme de subjectivité dans l'interprétation des images « anadyomènes » qui circulent comme les fluides, et plus généralement pour la notion esthétique et psychologique d'empathie, se retrouve dans l'analyse du « corps incontinent » de Stoker (un corps qui s'ouvre, se répand, souffre et s'agite), tout en étant aussi ce qui fonde la nature fluide de notre corpus même. Ainsi, c'est alors à la notion même de coction qu'il convient maintenant de nous intéresser.

³⁹⁶ George Didi-Huberman, *Ninfa Fluida*, *op.cit.*, p.94.

³⁹⁷ *Ibid.*, p.127.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 142.

C/ Circulation étrange, étrange coction

1) Transfusions sanguines et signification

« Dans *Dracula*, la vulnérabilité à laquelle le corps incontinent expose les protagonistes est à la fois genrée et surcodée d'un point de vue professionnel.³⁹⁹ », rappelle Law, au sujet des angoisses circulatoires distinctement marquées dans le roman de Stoker :

Dracula dépeint les fluides comme un phénomène émanant des femmes, de la nature, ou de la sphère domestique - phénomène qui doit être manipulé par des professionnels masculins. Mais, dans le même temps, le roman adopte une stratégie de dé-sublimation, qui défait sa propre hiérarchie des fluides [...] Dans notre décodage initial des fluides du roman, nous avons vu comment la porosité du corps face au sang symbolisait — via la transférabilité même du lait — la porosité du cercle domestique, avec ses configurations et répartitions traditionnelles de la charge de travail. Mais en approfondissant, nous découvrons que cette fétichisation des fluides corporels et domestiques est en fait précisément obsolète : de nouvelles menaces, sous la forme d'une fluidité générique, sont déjà présentes⁴⁰⁰.

Law montre que le roman de Stoker se double de signes et de codes symboliques supérieurs au sujet des fluides sous la forme d'une menace de fluidité générique, et il semble que l'analyse plus particulière du lait formera pour nous un « pont » dans l'analyse, d'une manière qui reproduit exactement la typologie proposée par Aristote — laquelle faisait déjà du lait un fluide « intermédiaire », résultant de l'interaction (la coction, le mélange) entre le sang menstruel et le sperme. Précisément, Law rappelle que la fluidité dans le roman de Stoker menace la sphère domestique, et les rôles genrés traditionnels, et que c'est la manipulation même des fluides genrés, en particulier le sang et le sperme, par les personnages, qui démontre cette incertitude. Mulvey-Roberts ajoute, dans *The Handbook of the Gothic* :

L'indice de ces encodages est l'équation culturelle subtile du sang et du sperme - les porteurs figuratifs et littéraires de qualités raciales et individuelles. Les deux fluides ont été historiquement englobés par des tabous religieux et culturels limitant leur dispersion au-delà

³⁹⁹ Jules David Law, *The Social Life of Fluids*, op. cit., p. 146 : « In *Dracula*, the vulnerability to which the incontinent body exposes the protagonist is at once gendered and vocationally coded » (Traduction personnelle).

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 165 : « *Dracula* depicts fluids as phenomenon emanating from women, nature or domesticity, to be manipulated by professional males. At the same time, the novel enacts a de-sublimation that undoes its own hierarchy of fluids [...] In our initial decoding of the novel's fluids, we saw how the body's porousness to blood symbolized - via the transferability of milk - the porousness of the domestic circle with its traditional configurations and divisions of labor. But probing deeper, we discover the fetishization of bodily and domestic fluids to be pointedly belated; new threats in the form of a generic fluidity have already arrived. » (Traduction personnelle.)

de la circulation interne du corps. La médecine du milieu à la fin de l'Angleterre victorienne, en particulier, a lié les deux ensemble, réciproquement, dans une soi-disant « économie spermatique », où les « dépenses » excessives ou inutiles de sperme entraînent une baisse de la vitalité du fluide sanguin. Inutilisables dans les moyens de communication normaux au-delà des arènes culturelles restreintes telles que la médecine, la religion et l'éducation, le liquide séminal est ainsi confondu avec une sécrétion corporelle socialement acceptable, et, de fait, assimilée. Cette précisément cette confusion qui devient, pour les écrivains comme pour les critiques des fictions de vampires, une opportunité d'érotiser efficacement le texte.⁴⁰¹

Les « encodages » préalables du sang et du sperme doivent être discutés ici pour comprendre toute la mesure des implications que leur manipulation libre suggère. Comme le précise Mulvey-Roberts, la circulation de ces fluides fut limitée par les tabous entourant leurs apparitions. En particulier, la notion de « dépense excessive » de sperme est à relever. Il est donc possible d'interroger la visibilité des fluides « du sexe » (sperme, menstrues et lait) dans le roman de Stoker, pour en dresser une typologie qui se perpétue, nous le voyons, chez ses héritiers.

Le sang dans *Dracula* concentre une fascinante plasticité, qui est à la fois une plasticité de forme et une plasticité sémantique. Il est amené à « se transformer » plusieurs fois dans l'espace narratif, pour prendre différentes significations, car c'est en fait tout le système d'« échange de fluides » qui est signifiant, et même performatif, dans le roman. Par cette étrange coction, c'est-à-dire une correspondance fongible des humeurs, le fluide « sang » dans *Dracula* est incidemment lui-même de nature « fluide ». Il prend tour à tour allure de sang des règles (ou, à l'occasion, de sang de la défloration), de sperme (la charge érotique du texte n'étant plus à prouver, mais nous allons y revenir), et de lait (le vampire « s'allaiter », ou boit, au cou de ses victimes, mais dans les dérivations sémantiques du mythe il faut également boire le sang du monstre pour re-naître vampire). Cette coction est particulièrement intéressante en ce qu'elle rend explicite le lien que le roman tisse, tout au long de la narration, entre sexualité, violence, et mort – trope conscient et permanent, nous le verrons, de tout récit vampirique, et ce peu importe le médium.

« Imaginez un *Dracula* où les pieux en bois ne sont rien que des pieux en bois, et où le sang n'est rien que du sang », ironise à ce sujet Elizabeth Miller dès l'introduction de son

⁴⁰¹ Marie Mulvey-Roberts, *The Handbook of the Gothic*, New York, New York University Press, 2009, p.253 : « The subtext of these encodings is the subtle cultural equation of blood and semen - the figurative and literal carriers of racial and individual qualities. Both fluids have been historically encompassed by religious and cultural taboos restricting their dispersal beyond the internal circulation of the body. Medicine in mid- to late-Victorian Britain in particular linked the two reciprocally in the so-called 'spermatic economy', where the excessive or unnecessary 'spending' of semen brought in consequence a decline in the vitality of the sanguine fluid. Unmentionable in normal communication beyond restricted cultural arenas such as medicine, religion and education, the seminal fluid is thus conflated with an acceptable and associated bodily secretion. This conflation is, for both writers and critics of vampire fiction, an opportunity to effectively eroticise the text. » (Traduction personnelle.)

article « *Coitus interruptus* : Sex, Bram Stoker and *Dracula* »⁴⁰². Cette citation fait étalage du trop-plein de sens sexuel qui leste en réalité l'intégralité du roman. Mais Miller écrit que refuser l'analyse érotique du roman serait absolument contre-productif – « c'est, après tout, un roman qui traite de morsure et de succion⁴⁰³ », déclare-t-elle sobrement, tout en mettant toutefois en garde contre le danger d'une surinterprétation systématique en termes sexuels. La surinterprétation est un écueil commun de l'analyse littéraire, mais dans le cas d'objets tels que les fluides, qui sont précisément restés invisibles pendant longtemps (car objets impropres), la surinterprétation peut devenir une décision consciente et même, en réalité, un véritable parti-pris qui se légitime de l'analyse. C'est en tout cas le nôtre, et ceci s'éclaircira dans la suite de notre analyse lorsque le corpus s'élargira au profit d'autres œuvres au contexte plus contemporain.

Les fluides qui s'épanchent unissent véritablement les personnages du roman, et en particulier les hommes, conjoints dans le sang, les larmes, la sueur et, nous le verrons, les transfusions. La même logique fluidique lie également les femmes du roman, d'une manière qui caractérise tout à fait l'aspect genré des fluides en question. En somme, la circulation des fluides est ce qui tient ensemble absolument tous les personnages du roman.

Le personnage de Lucy présente, après les attaques du Comte, tous les symptômes d'une redoutable anémie :

Van Helsing and I were shown up to Lucy's room. If I was shocked when I saw her yesterday, I was horrified when I saw her today. She was ghastly, chalkily pale. The red seemed to have gone even from her lips and gums, and the bones of her face stood out prominently. Her breathing was painful to see or hear⁴⁰⁴.

On nous introduisit, Van Helsing et moi, dans la chambre de Lucy. Si, en la voyant hier, j'avais été péniblement frappé, aujourd'hui j'éprouvai bel et bien de l'horreur. Elle avait un teint de craie, et ses lèvres mêmes, ses gencives semblaient exsangues ; son visage était tiré, amaigri au point que les os en étaient proéminents. L'entendre, la voir respirer devenait difficilement supportable⁴⁰⁵.

La complexion physique de Lucy résultant des attaques du vampire pose en fait des codes visuels que l'on retrouvera chez l'ensemble des héritier·e·s de Stoker : d'un « teint de craie », elle est « exsangue », aux traits « tirés » et visiblement « amaigrie ». Tels sont donc les symptômes physiques canoniques d'une mauvaise économie des fluides, autrement dit d'une

⁴⁰² Elizabeth Miller, « *Coitus interruptus* : Sex, Bram Stoker and *Dracula* », *Romanticism on the net*, n° 44 « The Gothic: from Ann Radcliffe to Anne Rice », 2006, p.34 : « Imagine a *Dracula* in which wooden stakes are wooden stakes, and blood is merely blood. » (Traduction personnelle).

⁴⁰³ *Ibid.*, p.35 : « It is, after all, a novel about biting and sucking. » (Traduction personnelle).

⁴⁰⁴ Bram Stoker, *Dracula*, *op. cit.*, p.175.

⁴⁰⁵ Bram Stoker, *Dracula*, trad. Jacques Finné, *op. cit.*, p. 273.

attaque vampirique. L'urgence de l'état de Lucy conduit les deux médecins qui l'entourent (Van Helsing et Seward) à déclarer la nécessité immédiate d'une transfusion de sang :

Then Van Helsing beckoned to me, and we went gently out of the room. The instant we had closed the door he stepped quickly along the passage to the next door, which was open. Then he pulled me quickly in with him and closed the door.

'My god!' he said. 'This is dreadful. There is not time to be lost. She will die for sheer want of blood to keep the heart's action as it should be. There must be a transfusion of blood at once. Is it you or me?'

'I am younger and stronger, Professor. It must be me.'

'Then get ready at once. I will bring up my bag.'⁴⁰⁶

Van Helsing me fit un léger signe de la tête, et nous sortîmes de la chambre sur la pointe des pieds. Dès la porte refermée, nous pressâmes le pas pour gagner la chambre voisine et là, aussitôt, le professeur repoussa la porte et dit :

– Mon Dieu ! C'est terrible. Il n'y a pas une minute à perdre. Elle va tout simplement mourir, faute de sang ; elle n'en a même plus assez pour que le cœur fonctionne. Il faut tout de suite faire une transfusion. Qui de nous deux ?...

– Je suis le plus jeune et le plus fort, professeur. Ce sera donc moi.

– Alors, tout de suite ! Préparez-vous ! Je vais chercher ma trousse.⁴⁰⁷

L'acte de transfusion sanguine, présenté ici avec une urgence dont la précipitation traduit le caractère critique, est en fait très loin d'être aussi anodin que le discours médical de Van Helsing peut le laisser croire – en réalité, il est même tout à fait profane, voire hérétique : « À une époque qui précède la découverte de l'existence de différents types de sang, les transfusions sanguines étaient une pratique rare et très controversée⁴⁰⁸ », écrit Law. On a donc ici affaire à une transgression si grande qu'elle appelle une autre transgression de résolution : par réaction à la morsure vampirique, Van Helsing et Seward bafouent les règles de la médecine et tentent « le tout pour le tout ». Pour un esprit moderne, averti de l'existence des groupes sanguins et de l'étrange corrélation qui rend certains types de sang « donneurs » et « receveurs », ces scènes sont stupéfiantes, du point de vue médical, car elles ne peuvent plus s'interpréter autrement que comme une tentative désespérée de contrôle des fluides, et donc de contrôle de la menace vampirique⁴⁰⁹. Il s'agit en effet ici d'une étape déterminante dans l'intrigue puisque ce pic narratif correspond au moment où les personnages principaux masculins (c'est important) reprennent à leur compte une prise en charge de la circulation des fluides. Cette transfusion est encore un moyen de lier entre eux les personnages masculins, par une économie homosociale des fluides. Christopher Craft, dans son ouvrage *Another Kind*

⁴⁰⁶ Bram Stoker, *ibid.*, p.174.

⁴⁰⁷ Bram Stoker, *ibid.*, p. 274.

⁴⁰⁸ Jules David Law, *The Social Life of Fluids, op.cit.*, p.148 : « In an era before the discovery of blood typing, blood transfusions were a rare and controversial practice. » (Traduction personnelle).

⁴⁰⁹ Même si la fiction, comme le conte de fées d'ailleurs, autorise bien sûr des éléments scientifiques inexacts : *Dracula* ne prétend pas être un roman de science-fiction.

of Love, affirme ainsi que « ce sont ces liens entre les hommes que *Dracula* recouvre et découvre le plus assidûment. La “rivalité” et “l’amour” intermasculins ne sont pas simplement entremêlés dans le texte : ils sont littéralement transfusés dans un échange pervers de fluides corporels, dont le locus anatomique est le corps marchand d’une femme somnolente.⁴¹⁰ »

Lucy reçoit ainsi le sang de plusieurs hommes parmi ses proches – quatre au total, comme le remarquera amèrement Quincey, amoureux d’elle, après avoir lui-même donné son sang :

Then I guess, Jack Seward, that that poor pretty creature that we all love has had put into her veins within that time the blood of four strong men. Man alive, her whole body wouldn't hold it⁴¹¹.

Mais alors, cette pauvre petite créature que nous aimons tous a reçu dans ses veines, en l’espace de dix jours, du sang de quatre hommes ? C’est beaucoup pour ce corps si frêle⁴¹².

L’exclamation de Quincey, « c’est beaucoup pour ce corps si frêle » (« Man alive, her whole body wouldn’t hold it ») donne lieu à une double lecture de nature sexuelle ostentatoire : quatre hommes à la fois, c’est en effet « beaucoup » – quel corps, en-dehors d’une performance pornographique, pour supporter cela ? - mais ce commentaire a aussi une connotation médicale dont les implications font directement référence à la force du sang telle qu’elle est perçue par la théorie des humeurs hippocratienne, certains sangs y étant plus chargés que d’autres. L’amertume de Quincey, qui soumet les docteurs Van Helsing et Seward à un véritable interrogatoire que le scrupule scientifique justifierait en d’autres circonstances, n’était l’importance symbolique des transfusions, laisse ainsi peu de doutes quant à la nature profondément intime, sexuelle de ces échanges de fluides, chacun de ces hommes ayant confié ressentir un grand trouble à donner de leur sang pour sauver la femme qu’ils aiment. La rivalité amoureuse entre les quatre hommes est ainsi palpable, impliquant une forme d’homosexualité secondaire. Cette rivalité est directement verbalisée dans le texte par un Van Helsing qui semble au demeurant s’amuser beaucoup de la situation, qu’il orchestre par ailleurs :

⁴¹⁰ Christopher Craft, *Another Kind of Love*, *op.cit.*, p. 82 : « It is such bonds between males that *Dracula*, too, most assiduously covers and uncovers. Intermasculine “rivalry” and “love” are not merely interfused in this text, they are literally *transfused* in a perverse exchange of bodily fluids whose anatomical locus is the traduced body of a somnolent woman. » (Traduction personnelle).

⁴¹¹ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.217.

⁴¹² Bram Stoker, *Dracula*, trad. Jacques Finné, *op.cit.*, p.340.

Mind, nothing must be said of this. If our young lover [Arthur, le « fiancé officiel » de Lucy] should turn up unexpected, as before, no word to him. It would at once frighten him and enjealous him, too. There must be none. So!⁴¹³

Pas un mot de ceci à personne, n'est-ce pas ? Si notre jeune amoureux [Arthur, le « fiancé officiel » de Lucy] arrivait de nouveau à l'improviste, il ne doit rien savoir ! Car cela pourrait tout à la fois l'effrayer et le rendre jaloux, ce qu'il faut éviter à tout prix ! Allez !⁴¹⁴

Les quatre hommes en question, Van Helsing, Quincey, Arthur, and Seward, figurent d'ailleurs parmi les prétendants de Lucy ou, dans le cas de Van Helsing, parmi ceux ayant exprimé à l'encontre de Lucy un intérêt directement sexuel. Van Helsing étant le metteur en scène de ces pratiques circulatoires profanes, c'est d'abord selon sa perspective, médicale, mais aussi connotée socialement, que sont présentés chacun des « partenaires » de Lucy contribuant à l'échange de fluides sous forme de transfusion sanguine, incluant lui-même. Dans l'ordre des transfusions successives :

1) Arthur, le fiancé officiel, en lequel Van Helsing reconnaît une légitimité plus grande, mais quelque peu discutable, comme on l'aura vu :

Sir, you have come in time. You are the lover of our dear miss. (...) You are to help her. You can do more than any that live, and your courage is your best help⁴¹⁵.

Vous arrivez à temps, monsieur. Vous êtes le fiancé de notre chère demoiselle, n'est-ce pas ? (...) Vous allez l'aider. Vous pouvez faire pour elle plus que n'importe qui au monde, et, précisément, c'est par votre courage que vous pouvez le mieux lui venir en aide⁴¹⁶.

2) John Seward, qui prend très à cœur son rôle « médical », lequel constitue objectivement, du fait de leurs statuts sociaux respectifs, sa meilleure chance d'approcher la belle Lucy :

It is not too late. [Her heart] beats, though but feebly. All our work is undone. We must begin again. There is no young Arthur here now. I have to call on you yourself this time, friend John⁴¹⁷.

Il n'est pas trop tard. [Son cœur] bat encore, quoique très faiblement. Mais nous devons recommencer tout notre travail. Et le jeune Arthur n'est plus là, maintenant. Il faut donc que je fasse appel à votre générosité, ami John⁴¹⁸.

⁴¹³ *Ibid.*, p.185

⁴¹⁴ *Ibid.*, p.291

⁴¹⁵ *Ibid.*, p.175

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.275

⁴¹⁷ *Ibid.*, p.184

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.289

3) Le Professeur Van Helsing lui-même, décrit à son tour par Seward, et dont l'insistance scrupuleuse à donner son sang face à un Seward on ne peut plus disposé à le faire lui-même, élève à nouveau quelques suspicions quant à la motivation profonde des deux hommes :

Without a word he went and locked the door, and then began to set out on the little table the instruments for yet another operation of transfusion of blood. I had long ago recognized the necessity, and begun to take off my coat, but he stopped me with a warning hand.

'No!' he said. 'Today you must operate. I shall provide. You are weakened already.'

As he spoke he took off his coat and rolled up his shirtsleeve. Again the operation. Again the narcotic. Again some return of colour to the ashy cheeks, and the regular breathing of healthy sleep. This time I watched whilst Van Helsing recruited himself and rested.⁴¹⁹

Sans un mot de plus, il alla fermer la porte à clef, puis commença à disposer sur le guéridon les instruments nécessaires à une troisième transfusion de sang. J'en avais reconnu l'urgence depuis un bon moment déjà, et j'enlevais mon veston quand Van Helsing m'arrêta d'un geste.

– Non ! dit-il. Aujourd'hui, c'est vous qui opérerez, et c'est moi qui donnerai le sang. Vous n'êtes déjà que trop affaibli.

Tout en parlant, à son tour il ôta son veston, relevait la manche de sa chemise.

De nouveau la transfusion, de nouveau la morphine, et, de nouveau nous vîmes les joues livides se colorer peu à peu, la respiration régulière soulever la poitrine tandis que le sommeil redevenait normal. Et ce fut moi qui veillai tandis que Van Helsing se reposait et réparait ses forces.⁴²⁰

4) Et enfin Quincey Morris, qui se dévoue spontanément dans un élan de détresse, non sans interroger durement, et avec rancœur, Van Helsing et Seward au sujet de ces transfusions :

Van Helsing's sternness was somewhat relieved by a look of perplexity. He was evidently torturing his mind about something, so I waited for an instant, and he spoke.

'What are we to do now? Where are we to turn for help? We must have another transfusion of blood, and that soon, or that poor girl's life won't be worth an hour's purchase. You are exhausted already. I am exhausted too. I fear to trust those women, even if they would have courage to submit. What are we to do for some one who will open his veins for her?'

'What's the matter with me, anyhow?'

The voice came from the sofa across the room, and its tones brought relief and joy to my heart, for they were those of Quincey Morris.

La gravité, peinte sur les traits de Van Helsing, avait plutôt fait place à présent à la perplexité. De toute évidence, il cherchait à résoudre une nouvelle difficulté.

– Eh bien ! oui, que faire ? reprit-il. Qui nous aidera ? Il faut absolument une autre transfusion de sang – oui, encore une, et cela le plus vite possible, ou la pauvre enfant ne vivra pas une heure de plus. Vous, mon ami, vous êtes épuisé, comme moi d'ailleurs. Et je crains de faire subir cette épreuve à l'une ou l'autre de ces femmes, quand bien même elle aurait le courage de s'y soumettre. Où trouver quelqu'un qui voudrait lui donner un peu de son sang ?

– Je ne suis pas ici, non ?

La voix venait du sofa, à l'autre bout de la pièce,

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 193

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 304-305

Van Helsing started angrily at the first sound, but his face softened and a glad look came into his eyes⁴²¹.

et je sentis aussitôt un profond soulagement, car, je ne pouvais pas m'y tromper, c'était la voix de Quincey Morris. Van Helsing eut d'abord un mouvement de colère, mais ses traits s'adoucirent bientôt et une lueur de joie brilla dans ses yeux⁴²².

Comment interpréter ce « mouvement de colère » de l'exorciste, sinon comme de la jalousie, bien vite réprimée ? Van Helsing aura déjà eu son tour, mais son appétit pour la jeune femme se manifeste dans ce deuxième épisode prédateur qu'il écarte précipitamment, s'exclamant :

A brave man's blood is the best thing on this earth when a woman is in trouble. You're a man and no mistake. Well, the devil may work against us for all he's worth, but God sends us men when we want them.' Once again we went through that ghastly operation⁴²³.

Quand une femme épuisée a besoin de sang, celui d'un homme courageux est la seule chose qui puisse la sauver. Le diable peut user de tout son pouvoir contre nous, mais Dieu, en voici une nouvelle preuve, nous envoie toujours les hommes dont nous avons besoin⁴²⁴.

Quel est donc « ce sang d'homme courageux » qui se pose en principe de vie essentiel, comme semence rendant couleurs, vitalité et santé à Lucy ? Le fait d'avoir donné de leur sang à Lucy procure en effet à ces hommes un étrange sentiment de propriété sur la jeune femme, lequel prend les plus bizarres propensions. Ainsi, après la sépulture de Lucy, ce secret de polichinelle menace dangereusement d'être révélé :

Arthur, who, poor fellow, was speaking of his part in the operation where his blood had been transfused to his Lucy's veins. I could see Van Helsing's face grow white and purple by turns. Arthur was saying that he felt since then as if they two had been really married, and that she was his wife in the sight of God. None of us said a word of the other operations, and none of us ever shall⁴²⁵.

Arthur (...) parlait avec émotion du sang qu'il avait donné pour Lucy ; je vis Van Helsing pâlir et rougir tour à tour. Arthur disait que, depuis lors, il avait le sentiment d'avoir été réellement marié à Lucy, qu'elle était sa femme devant Dieu. Bien entendu, aucun de nous ne fit allusion aux autres transfusions de sang, et jamais nous n'en dirons mot⁴²⁶.

Arthur, qui discourt sur le fait que ce sang donné à Lucy l'unit à lui en faisant d'elle « sa femme devant Dieu », fait par là même une curieuse référence à l'idée qu'un mariage doit

⁴²¹ *Ibid.*, p.212-213

⁴²² *Ibid.*, p.333

⁴²³ *Ibid.*, p.213

⁴²⁴ *Ibid.*, p.334

⁴²⁵ *Ibid.*, p.248

⁴²⁶ *Ibid.*, p.386

« se consommer » pour être acceptable, et que « connaître quelqu'un », au sens biblique du terme, se fait par un rapport sexuel : c'est « depuis » la transfusion qu'Arthur a « ce sentiment d'être marié », faisant de l'expérience un point culminant surpassant en intensité tout échange qu'il aurait pu avoir avec Lucy de son vivant, ce qui rend la scène d'autant plus macabre – la jeune femme ne devenant réelle aux yeux de l'amoureux qu'à partir du moment où elle passe pour sa propriété. Le silence consterné de ses compagnons, qui dissimulent ainsi leur duplicité, renforce encore cette idée, de plus en plus évidente désormais, que chaque transfusion correspond à un acte sexuel avec Lucy. De même, le fait qu'Arthur, en tant que fiancé officiel, soit le seul à ne pas avoir eu connaissance de ces pratiques (tous les autres hommes sachant bien la part qu'aura prise chacun des autres hommes), introduit ici un ressort comique – le trope du mari cocu est ainsi utilisé par Stoker pour la première fois, à demi-mot.

La transfusion sanguine est donc, très littéralement, un étrange transfert de sang-devenu-sperme. Or, le sentiment de propriété est partagé par tous les hommes ayant ainsi été au contact intime privilégié d'une Lucy inconsciente (ce qui dessine, en pointillés, l'idée de viol collectif). John Sewart lui-même s'exclame : « Un homme doit en avoir fait l'expérience pour savoir ce qu'on éprouve à donner son sang pour sauver la vie de la femme que l'on aime.⁴²⁷ ». Toute l'ironie de ces échanges, et des troubles sentimentaux associés, n'échappe pas au personnage de Van Helsing, dont le visage changeant de couleur, passant du blanc au pourpre selon le propre afflux de sang à ses joues lors de l'enterrement de Lucy, trahit l'impression véritable. Il s'en explique ainsi au personnage de John Seward, lequel est choqué par les implications d'un tel acte, prétendant ne pas en avoir perçu de semblables :

'Said he not that the transfusion of his blood to her veins had made her truly his bride?'

'Yes, and it was a sweet and comforting idea for him.'

'Quite so. But there was a difficulty, friend John. If so that, then what about the others? Ho, ho! Then this so sweet maid is a polyandrist, and me, with my poor wife dead to me, but alive by Church's law, though no wits, all gone, even I, who am faithful husband to this now-no-wife, am bigamist.'

'I don't see where the joke comes in there either!' I said, and I did not feel particularly pleased with him for saying such things⁴²⁸.

— N'a-t-il pas dit que le sang qu'il avait donné à Lucy avait fait d'elle sa femme ?

– Si, et cette idée, visiblement, le reconfortait.

– Très vrai ! Mais, ici, mon ami, surgit une petite difficulté. Car s'il en était ainsi, si, à cause de la transfusion de sang, il avait l'impression que Lucy était réellement devenue sa femme, n'en irait-il pas de même pour nous ? Ho ! Ho ! Lucy, la charmante Lucy, aurait donc eu plusieurs maris, et moi, moi qui ai perdu ma pauvre femme, laquelle est pourtant vivante selon l'Église, moi, époux fidèle à cette femme qui n'est plus sur terre, je serais bigame !

– Encore une fois, je ne vois point qu'il y ait là sujet de plaisanterie ! déclarai-je, et, au vrai, ses

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 290 (« No man knows, till he experiences it, what it is to feel his own lifeblood drawn away into the veins of the woman he loves. », *ibid.*, p.185)

⁴²⁸ *Ibid.*, p.251.

remarques ne me plaisaient guère⁴²⁹.

Le « déplaisir » de John vient ici évidemment de ce que Van Helsing, comble du scandale, s’amuse tout haut de ce que tout le monde savait tout bas : que la transfusion est, non seulement, une compétition amoureuse, mais aussi un substitut de rapport sexuel – « such things », en version originale, montrant à quel point c’est un sujet tabou, dégradant, dont on ne peut parler. L’ironie est d’autant plus grande que c’est le personnage de Van Helsing lui-même qui aura fait de ces transfusions un combat de coqs, déplaçant leur nécessité vitale vers le prosaïsme de la jalousie. C’est en effet Van Helsing qui orchestre le don de sang selon son bon plaisir, l’autorité médicale, et religieuse, dont il dispose au sein de ce cercle masculin, lui permettant cette liberté. Il commence ainsi d’abord par écarter Seward de la première transfusion — pourtant premier choix, avant qu’Arthur n’arrive -, avant de se tourner vers lui pour la seconde, lui faisant promettre le secret face au « jeune amoureux ». Qu’est-ce qu’un secret, sinon quelque chose qui ne doit pas être dit, et doit être tenu caché ? On se souviendra des mots de Derrida notant, nous l’avions vu, que « de sécrétion à secret, il n’y a qu’un pas ». L’allusion sexuelle est ainsi claire : en recevant le sang de plusieurs hommes, Lucy reçoit aussi, et peut-être même surtout, symboliquement, leur semence (« le sang, c’est la vie », dit Renfield – et c’est ici on ne peut plus littéral). À ce sujet, Michel Serres écrit :

Depuis des temps innommables, le mâle cherche à s’assurer la propriété d’un lieu où, comme les animaux cités plus haut, il dépose un produit assez peu éloigné, au moins par son origine, de l’urine. Par éjaculation du sperme, il croit s’approprier les lieux où s’accomplit l’acte de son désir. (...) On pourrait formuler cette télégonie en écrivant que : « Le premier qui, éjaculant sur une vulve ou dans un vagin, dit : "Cet organe est à moi", et trouva une femme assez simple et naïve pour le croire, devint son propriétaire définitif. »⁴³⁰

La légitimité d’Arthur, en tant que fiancé, est étrangement reconnue par tous les autres « mâles » de l’assemblée : il est le premier à donner son sang, le premier, symboliquement, à recevoir sa « part » du corps inconscient de Lucy. La logique ici n’est pas fortuite : Lucy semble n’être plus que le réceptacle autour duquel une assemblée d’hommes liés entre eux par le sang-sperme, les larmes, et la sueur, et plus tard le meurtre (le sien), constitue le vrai point narratif. Et si Van Helsing, John Seward et Quincey savent très bien que tout un chacun aura donné son sang, Arthur est le seul qui ignore la part très intime qu’auront prise ses amis dans le rétablissement de Lucy, transformant les funérailles de la jeune femme, où il discourt sur le

⁴²⁹ *Ibid.*, p.390.

⁴³⁰ Michel Serres, *Le Malpropre*, *op.cit.*, p. 42-43.

lien sacré semblable au mariage qui l'unit à Lucy par la transfusion, en scène de cocufiage si risible que Van Helsing lui-même doit s'excuser d'en rire, avec une abondance de paroles elle-même proprement éjaculatoire :

The moment we were alone in the carriage he gave way to a regular fit of hysterics. He has denied to me since that it was hysterics, and insisted that it was only his sense of humor asserting it- self under very terrible conditions. He laughed till he cried, and I had to draw down the blinds lest any one should see us and misjudge. And then he cried, till he laughed again, and laughed and cried together, just as a woman does. I tried to be stern with him, as one is to a woman under the circumstances, but it had no effect. (...) Then when his face grew grave and stern again I asked him why his mirth, and why at such a time. His reply was in a way characteristic of him, for it was logical and forceful and mysterious. He said,

'Ah, you don't comprehend, friend John. Do not think that I am not sad, though I laugh. See, I have cried even when the laugh did choke me. But no more think that I am all sorry when I cry, for the laugh he come just the same. Keep it always with you that laughter who knock at your door and say, 'May I come in?' is not true laughter. No! He is a king, and he come when and how he like. He ask no person, he choose no time of suitability. He say, 'I am here.' Behold, in example I grieve my heart out for that so sweet young girl. I give my blood for her, though I am old and worn. I give my time, my skill, my sleep. I let my other suf- ferers want that she may have all. And yet I can laugh at her very grave, laugh when the clay from the spade of the sex- ton drop upon her coffin and say 'Thud, thud!' to my heart, till it send back the blood from my cheek. My heart bleed for that poor boy, that dear boy, so of the age of mine own boy had I been so blessed that he live, and with his hair and eyes the same.

'There, you know now why I love him so. And yet when he say things that touch my husband- heart to the quick, and make my father- heart yearn to him as to no other man, not even you, friend John, for we are more level in experi- ences than father and son, yet even at such a moment King Laugh he come to me and shout and bellow in my ear, 'Here I am! Here I am!' till the blood come dance back and bring some of the

À peine étions-nous montés en voiture que le professeur fut pris d'une crise de nerfs. Par après, il l'a fortement nié, me disant que c'était tout simplement son sens de l'humour qui se manifestait de la sorte, en ces pénibles, en ces terribles circonstances. Il commença par rire, rire aux larmes, si bien que je dus baisser les stores de la voiture afin que personne ne le vît dans cet état ; puis il pleura réellement, puis se remit à rire, enfin rit et pleura tout ensemble, comme une femme. Et comme l'on agit envers une femme, je voulus lui faire entendre raison, lui parler avec quelque sévérité ; en vain. (...) Quand enfin son visage reprit son expression grave et sérieuse, je lui demandai ce qui, chez lui, avait pu provoquer une telle gaieté en un tel moment. Sa réponse, tout à la fois logique et sibylline, lui ressemblait bien :

– Ah ! John, mon ami, vous ne me comprenez pas ! Ne pensez pas que je ne suis pas triste parce que je ris. Je pleurais alors même que j'étouffais à force de rire ! Mais n'allez pas croire non plus que j'éprouve seulement de la tristesse quand je pleure... N'oubliez jamais que le rire qui frappe à votre porte et qui demande : « Puis-je entrer ? » n'est pas le rire véritable. Non ! c'est un roi, et il vient chez vous quand ça lui plaît et comme ça lui plaît ! Il n'en demande la permission à personne ; seul son bon plaisir importe. Tenez, par exemple, je me suis tourmenté nuit et jour à propos de cette douce jeune fille ; bien que vieux et fatigué, j'ai donné mon sang pour essayer de la sauver ; j'ai donné mon temps, ma science, mon sommeil ; j'ai abandonné mes autres malades pour me consacrer entièrement à elle. Et pourtant ! Et pourtant, pour un peu, j'aurais éclaté de rire sur sa tombe, et je ris encore quand le bruit de la première pelletée de terre que le fossoyeur a jetée sur sa tombe retentit dans mon cœur, au point que le sang me vient aux joues. Ce n'est pas tout. Mon cœur saigne quand je pense à ce pauvre garçon, à ce cher garçon – mon fils aurait exactement son âge si j'avais eu le bonheur de le garder, et par les yeux, par les cheveux, ils se ressemblent ! Vous comprenez maintenant, n'est-ce pas, pourquoi je l'aime tant ? Et malgré cela, quand il nous parle de certains de ses

sunshine that he carry with him to my cheek.⁴³¹

sentiments qui font vibrer mon cœur d'époux et font naître dans mon cœur paternel une attirance que je n'ai jamais éprouvée pour aucun de mes élèves – non, pas même pour vous, mon cher John, car tout ce que nous avons déjà fait et vécu en commun nous a mis sur un pied d'égalité plutôt que dans une relation de père à fils – malgré cela et même alors, Sa Majesté le Rire vient à moi et me crie dans l'oreille : « Me voilà, me voilà ! » si bien qu'un afflux de sang me met aux joues une rougeur de soleil.⁴³²

Lucy, de son vivant, avait écrit à son amie Mina : « Pourquoi ne permet-on pas aux femmes d'épouser trois hommes, voire plus, ce qui leur épargnerait bien des tracas⁴³³ ? », verbalisant ainsi elle-même son désir implicite de posséder, ou d'être possédée par plusieurs hommes. C'est la raison pour laquelle Sally Ledger écrit, dans son ouvrage *The New Woman : Fiction and Feminism at the Fin-de-Siècle*⁴³⁴, qu'en voulant épouser trois hommes, Lucy outrepassa les limites imposées par les mœurs victoriennes. Les hommes lui donnant son sang assument-ils donc un consentement préalable de la jeune femme, que son inconscience empêche bien pratiquement de renouveler ? Ce serait oublier que Lucy elle-même se reprend bien vite et condamne cette « hérésie » qu'elle vient de prononcer, et d'autre part semble éprouver une sincère empathie pour les prétendants qu'elle refuse – faisant dès lors de chaque transfusion un viol symbolique. Lucy écrit, consciente de son statut d'infériorité sociale qu'elle méprend pour une infériorité constitutionnelle : « Ma douce Mina, pourquoi les hommes sont-ils si nobles et pourquoi nous, les femmes, sommes-nous si peu dignes d'eux ?⁴³⁵ ». À l'aune de ces considérations, on ne peut affirmer que Lucy *désire* être polyandre ; elle l'est « rendue » par Dracula et par les hommes, via les transfusions qui lui sont faites – et qualifier de « polyandre » une femme « violée » présente d'étranges échos de culture du viol et de *slut-shaming*, dont la stratégie discursive principale est de dédouaner les hommes en reportant la responsabilité de la violence sexuelle sur la femme même qui l'aurait « cherché ». Le roman met en scène ainsi une projection masculine pour justifier des fantasmes masculins.

⁴³¹ Bram Stoker, *Dracula*, *op. cit.*, p.248-250.

⁴³² Bram Stoker, *Dracula*, trad. Jacques Finné, *op.cit.*, p.386.

⁴³³ Bram Stoker, *ibid.*, p.352 (« Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble? », *ibid.*, p.233.)

⁴³⁴ Manchester University Press, Manchester, 1997.

⁴³⁵ Bram Stoker, *Dracula*, *ibid.* (« My dear Mina, why are men so noble when we women are so little worthy of them? », *ibid.*)

Les abondantes scènes de transfusion correspondent ainsi à la mise en scène de ce que Law qualifia de « spermathorrhée » (éjaculation excessive) dans le roman. La propension masculine des personnages de Stoker à ignorer la tragédie personnelle de la mort de Lucy a de quoi troubler – d’autant plus lorsqu’on sait que c’est ce même manque d’empathie qui aura mené à son meurtre, sous couvert de charité chrétienne. Le fait que Lucy soit une femme « normale » avant les attaques de Dracula fait qu’elle passe proportionnellement dans le texte bien plus de temps comme une jeune fille « respectable », à laquelle la lectrice peut s’identifier, qu’en tant que monstre vampirique femelle, Méduse ou Lilith, ce qui pose l’attachement affectif que lui vouent les personnages et, de fait, la lectrice, comme une stratégie narrative assoyant définitivement la tragédie de sa disparition – laquelle est perçue comme un sacrifice pour une cause plus noble : de fait, aucun homme, dans le roman, ne se sacrifie à la hauteur de ce que le sacrifice de Lucy représente.

2) « A Wilde desire took me » : rapports de fluides et homosexualité

Cette question du sang-sperme qui unit entre eux plusieurs hommes (les femmes n’étant que le support creux de cette émulation) est d’autant moins un hasard quand on prend en compte plusieurs autres facteurs topiques tout aussi significatifs dans le roman. Il existe en effet une composante homosexuelle dans le métadiscours du texte qui construit des sous-entendus homoérotiques, et des liens se font entre « pénétrant »/« pénétré » et « mordant »/« mordu », reposant également sur la coction de sang en sperme. Laqueur écrit :

Le seul texte antique qui évoque les causes physiques de l’homosexualité passive (le désir contre nature du mâle de jouer le rôle socialement inférieur de la femme en offrant son anus à la pénétration) l’attribue à la fois à *un excès de semence* [nous soulignons], et à un défaut congénital qui détourne cet excédent vers un orifice inadéquat, l’anus, au lieu de le laisser tout simplement s’accumuler dans l’organe mâle idoine⁴³⁶.

L’économie antique des fluides sexuels semble donc aller bien plus loin encore que nous ne le soupçonnions à la simple correspondance ou coction : en excès, ces fluides, et en particulier le sperme, passent ainsi pour définir biologiquement une « preuve » observable des amours homosexuelles :

⁴³⁶ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe, op. cit.*, p.97

Qu'il s'agisse d'amours masculines ou féminines, la question n'est pas tant celle de l'identité du sexe, mais celle de la différence de rang entre les partenaires, et précisément de qui faisait quoi à qui. Le mâle actif, celui qui pénètre en cas de coït anal, ou la femelle passive, celle contre laquelle sa partenaire vient se frotter, ne menaçaient pas l'ordre social. C'est le partenaire masculin faible, efféminé, qui était profondément taré tant médicalement que moralement [...]. Inversement, c'est [...] la femme qui jouait le rôle de l'homme qui était condamnée, et qui était réputée victime d'une imagination perverse, mais aussi d'un excès de semence mal dirigé⁴³⁷.

C'est en particulier la première partie du roman, où Jonathan se rend chez le comte, qui est chargée en tension érotique homosexuelle. Craft affirme même à cet égard que les problèmes successifs concomitants à l'apparition de Dracula sont en fait déterminés par cette ambition sexuelle irréalisée, frustrée, du vampire, qui est de fusionner avec un individu de sexe masculin (Craft parle d'«unfulfilled sexual ambition to fuse with a male⁴³⁸») : «Toujours reporté et jamais directement mis en œuvre, ce désir trouve sa satisfaction dans une série importante de déplacements hétérosexuels⁴³⁹», argumente-t-il, faisant alors des personnages féminins des substituts d'autant plus vides narrativement qu'ils ne servent qu'à compenser ce qui ne pouvait être assumé directement – une homosexualité latente. En somme, selon le critique, c'est incapable de satisfaire ses désirs dans la première partie du roman, que Dracula déplace son appétit sexuel dans le reste de la narration, où les personnages féminins ne sont que des vaisseaux, réceptacles et prétextes pour la lutte de pouvoir sexuel masculin qui se joue. «Le désir de Dracula de fusionner avec un homme, plus explicitement évoqué lorsque Harker se coupe pendant le rasage, imprègne subtilement et dangereusement ce texte⁴⁴⁰», écrit encore Craft. La scène ne manque en effet pas d'intérêt :

I had hung my shaving glass by the window, and was just beginning to shave. Suddenly I felt a hand on my shoulder, and heard the Count's voice saying to me, 'Good morning.' I started, for it amazed me that I had not seen him, since the reflection of the glass covered the whole room behind me. In starting I had cut myself slightly, but did not notice it at the moment. Having answered the Count's salutation, I turned to the glass again to see how I had been mistaken. This time there could be no error, for the man was close to me, and I could see him over my shoulder. But there was no reflection of

J'avais accroché la petite glace de mon nécessaire à l'espagnolette de ma fenêtre et je commençais à me raser quand, soudain, je sentis une main se poser sur mon épaule et reconnus la voix du comte qui me disait : « Bonjour ! » Je sursautai, fort étonné de ne pas l'avoir vu venir, puisque, dans le miroir, je voyais refléter toute l'étendue de la chambre qui se trouvait derrière moi. Dans mon mouvement de surprise, je m'étais légèrement coupé, ce que je ne remarquai pas au moment même. Lorsque j'eus répondu au comte, je regardai à nouveau dans le miroir, essayant de comprendre comment j'avais pu me

⁴³⁷ *Ibid.*, p.97-112

⁴³⁸ Christopher Craft, *Another Kind of Love*, *op. cit.*, p.75.

⁴³⁹ *Ibid.* : « Always postponed and never directly enacted, this desire finds evasive fulfillment in an important series of heterosexual displacements. » (Traduction personnelle).

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 466 : « Dracula's desire to fuse with a male, most explicitly evoked when Harker cuts himself shaving, subtly and dangerously suffuses this text. » (Traduction personnelle).

him in the mirror! The whole room behind me was displayed, but there was no sign of a man in it, except myself. This was startling, and coming on the top of so many strange things, was beginning to increase that vague feeling of uneasiness which I always have when the Count is near. But at the instant I saw that the cut had bled a little, and the blood was trickling over my chin. I laid down the razor, turning as I did so half round to look for some sticking plaster. When the Count saw my face, his eyes blazed with a sort of demoniac fury, and he suddenly made a grab at my throat. I drew away and his hand touched the string of beads which held the crucifix. It made an instant change in him, for the fury passed so quickly that I could hardly believe that it was ever there.

‘Take care,’ he said, ‘take care how you cut yourself. It is more dangerous that you think in this country.’ Then seizing the shaving glass, he went on, ‘And this is the wretched thing that has done the mischief. It is a foul bauble of man’s vanity. Away with it!’ And opening the window with one wrench of his terrible hand, he flung out the glass, which was shattered into a thousand pieces on the stones of the courtyard far below. Then he withdrew without a word⁴⁴¹.

tromper. Cette fois, il n’y avait pas d’erreur possible, je savais que l’homme était tout près de moi ; il me suffisait de tourner légèrement la tête pour le voir contre mon épaule. Et pourtant son image n’était pas reproduite dans la glace ! Toute la pièce derrière moi était reflétée dans le miroir ; mais il ne s’y trouvait qu’un seul homme – celui qui écrit ces lignes. Ce fait stupéfiant, venant s’ajouter à tant d’autres mystères, ne fit qu’accentuer la sensation de malaise que j’éprouve toujours lorsque le comte est là. Mais, au même moment, je m’aperçus que je saignais un peu au menton. Posant mon rasoir, je tournai la tête à demi pour chercher des yeux un morceau de coton. Quand le comte vit mon visage, ses yeux étincelèrent d’une sorte de fureur diabolique et, tout à coup, il me saisit la gorge. Je reculai brusquement et sa main toucha le chapelet auquel était suspendu le petit crucifix. À l’instant, il se fit en lui un tel changement, et sa fureur se dissipa d’une façon si soudaine, que je pouvais à peine croire qu’il s’était mis réellement en colère.

– Prenez garde, me dit-il, prenez garde quand vous vous blessez. Dans ce pays, c’est plus dangereux que vous ne le pensez...

Puis, décrochant le miroir de l’espagnolette, il poursuivit :

– Et si vous êtes blessé, c’est à cause de cet objet de malheur ! Il ne fait que flatter la vanité des hommes. Mieux vaut s’en défaire.

Il ouvrit la lourde fenêtre d’un seul geste de sa terrible main, et jeta le miroir qui alla se briser en mille morceaux sur le pavé de la cour. Puis il sortit de la chambre sans plus prononcer un mot⁴⁴².

La scène est déterminante dans la constitution du mythe du vampire, en ce qu’elle pose une sorte de référence quant à l’absence de reflet de Dracula dans les miroirs – expliquant, par là, leur absence dans le château du comte. L’irruption du comte dans un moment et un lieu intimes — Jonathan étant en train de se raser dans sa chambre, à la tombée de la nuit — est ici remarquable. Au moment où Jonathan prend conscience que le comte ne se reflète pas dans la glace, auquel correspond le moment où le comte voit le sang qui coule, celui-ci entre dans un accès de rage démoniaque qui le conduit à briser le miroir. La très haute

⁴⁴¹ Bram Stoker, *Dracula*, op. cit., p.37-38

⁴⁴² Bram Stoker, *Dracula*, trad. Jacques Finné, op. cit., p. 79-81.

portée symbolique de cette action mérite notre analyse, car il y a dans cette fureur du comte l'expression d'un désir sexuel inassouvi — la soif de sang étant une nouvelle fois confondue avec l'appétit sexuel, et, ici, une soif de sperme -, quelque chose qui interpelle résolument la sensibilité de la lectrice. Le déplacement de cette colère vers le miroir comme « objet de malheur », car « flatteur de la vanité des hommes », et le refus de confronter son image dans l'eau intransigeante de la glace, est un motif pour le moins wildien. Stoker, lui-même dont la probable homosexualité est matière à discussion, commença, dit-on, l'écriture de son roman un mois après que son ami, rival et compatriote Oscar Wilde eut été accusé de sodomite. Talia Schaffer va jusqu'à suggérer, dans son article « 'A Wilde Desire Took Me' : The Homoerotic History of *Dracula* », que *Dracula* serait Wilde, faisant ainsi du roman entier une métaphore de l'homosexualité réprimée et refoulée⁴⁴³.

Wilde lui-même était alors connu pour l'homoérotisme de son roman *Le Portrait de Dorian Gray*, qui fut à cet égard frappé de censure étant donné sa nature explicite. On le sait, le peintre Basile Hallward y déclare son amour au jeune dandy Dorian Gray en termes non équivoques : « Il est vrai que je t'ai adoré bien au-delà de ce qu'un homme devrait ressentir pour un ami. D'une certaine façon, je n'ai jamais aimé une femme⁴⁴⁴ ». Basile explique ainsi son sentiment à Lord Henry, décrivant ce moment terrible de la rencontre :

When our eyes met, I felt that I was growing pale. A curious instinct of terror came over me. I knew that I had come face to face with some one whose mere personality was so fascinating that, if I allowed it to do so, it would absorb my whole nature, my whole soul, my very art itself. I did not want any external influence in my life. (...) Something seemed to tell me that I was on the verge of a terrible crisis in my life. (...) I grew afraid, and turned to quit the room⁴⁴⁵.

Nos yeux se rencontrèrent et je me sentis pâlir. Une singulière terreur me poignit. Je compris que j'étais en face de quelqu'un dont la simple personnalité était si fascinante que, si je me laissais faire, elle m'absorberait en entier, moi, ma nature, mon âme et mon talent même. Je ne veux aucune ingérence extérieure dans mon existence. (...) Quelque chose semblait me dire que ma vie allait traverser une crise terrible. (...) Je m'effrayai et me disposai à quitter le salon⁴⁴⁶.

Bien sûr ce récit d'un trouble qui ressemble à un émoi amoureux, pourrait être mis sur le compte de la prescience ténébreuse qu'éprouve le peintre face à la muse même qui scellera son destin (« quelque chose semblait me dire que ma vie allait traverser une crise terrible »). Mais cette excuse, que les personnages acceptent bien volontiers de prime abord, déguise

⁴⁴³ Talia Schaffer, « 'A Wilde Desire Took Me': The Homoerotic History of *Dracula* », in *ELH*, Vol. 61, n° 2, 1994, p. 381-425.

⁴⁴⁴ Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* [1890], Penguin Classics, London, 2003, p.110 : « It is quite true I have worshipped you with far more romance of feeling than a man should ever give to a friend. Somehow I have never loved a woman » (Voir traduction de Michel Etienne, Pocket, Paris, 2009).

⁴⁴⁵ Oscar Wilde, *op.cit.*, p.13

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p.16-17.

difficilement ce dont il est ici vraiment question. La peur que Basil ressent (« je me sentis pâlir », « une singulière terreur me poignit », « je m’effrayai ») est cette peur de révéler la nature homosexuelle de ses sentiments dans une société qui les condamne comme une maladie et pour laquelle Wilde lui-même paya le prix. C’est aussi la raison pour laquelle Basile confesse en être venu à apprécier la discrétion : « Quand j’aime quelqu’un intensément, je ne dis son nom à personne. C’est presque une trahison. J’ai appris à aimer le secret.⁴⁴⁷ ». C’est sa peinture de Dorian qui révèle le « secret de son âme » propre – la véritable raison pour laquelle il refuse de l’exposer, car elle en « dit trop », selon ses propres termes. Ce portrait est, en somme, un miroir non de son sujet (comme la suite du roman le développera), mais de son créateur.

Là où *Dracula* montre de la colère et même de la rage face à ce désir qui doit rester inassouvi, Basil montre de la résignation, et ce n’est que bien plus tard, en essayant de racheter l’âme cruelle de Dorian, qu’il lui confesse en vain son amour. Dorian lui-même, qui se pervertit de plus en plus tout au long du roman, révèle une personnalité pour le moins vampirique, prédatrice, le vampire étant l’avatar parfait du prédateur sexuel. Toute la tragédie du roman de Wilde partait d’ailleurs de son désespoir à vieillir, le désir d’immortalité de Dorian, ou plutôt, de jeunesse et de beauté éternelle, étant lui-même un motif évidemment vampirique — on se souviendra ainsi de la comtesse Erzsébet Báthory, qui était supposée se baigner dans le sang de jeunes filles pour conserver jeunesse et beauté⁴⁴⁸ — : de fait, les vampires, à moins d’êtres tués, ne meurent pas, et vivent plusieurs siècles.

Dans *Dracula*, le motif du miroir est important parce que *Dracula* ne s’y reflète pas, ce qui permet d’abord d’abord d’étayer le mythe du vampire. Mais le miroir prend aussi une autre valeur littéraire lorsqu’il devient le réceptacle de la colère du comte qui ne peut toucher Jonathan : ce n’est plus désormais le désir homosexuel masculin, mais l’impossibilité de sa réalisation. Schaffer note à cet égard que Jonathan et Wilde font d’ailleurs tous deux l’expérience de l’emprisonnement selon des modalités très connotées du point de vue de l’homosexualité : « Stoker a conçu l’expérience de Harker pour codifier l’image troublante, mais souhaitable, douloureuse, mais attrayante, de Wilde emprisonné sans défense⁴⁴⁹ », écrit-

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p.13.

⁴⁴⁸ La figure a elle aussi largement inspiré la création artistique. Voir en particulier Leopold von Sacher-Masoch, *Ewige Jugend* (1886) ; Wolfgang Hohlbein, *Die Blutgräfin* (2004) ; Angela Carter, « The Lady of the House of Love » (1979, in. *The Bloody Chamber*) ; Julio Cortázar, *62 maquette à monter* (1968) ; Alejandra Pizarnik, *La condesa sangrienta* (1970).

⁴⁴⁹ Talia Schaffer, « ‘A Wilde desire took me’ », *op.cit.*, p. 387 : « Stoker designed Harker’s experience to encode the troubling but desirable, painful but attractive image of Wilde helplessly imprisoned. » (Traduction personnelle).

elle ainsi, attestant de ce renversement des rôles qui fait de Jonathan une demoiselle en détresse selon les codes victoriens. Il en résulte une corrélation intéressante :

À sa sortie de prison en 1897, après deux ans de travaux forcés, Wilde fuit l'Angleterre pour l'Europe sous le pseudonyme apparemment improbable de Sebastian Melmoth. Cet alias combinait une référence à son saint préféré [St Sébastien devint clandestinement saint patron des homosexuels à l'époque victorienne, les représentations de plus en plus lascives de son martyr mettant en scène un homoérotisme mal dissimulé], à une déclaration typiquement théâtrale et paradoxale de son exil et de ses racines nationales. Charles Maturin [auteur de Melmoth] était ainsi un parent éloigné de Wilde, et en adoptant le nom du « héros » errant du roman de Maturin, s'identifiant ainsi au plus pur style gothique, Wilde reconnaissait à la fois son statut de paria et, obliquement, son statut d'Irlandais. Sa connexion avec la tradition irlandaise gothique est complétée de façon circonstancielle : dans sa jeunesse, il avait courtisé Florence Balcombe, qui épousa plus tard Bram Stoker. Il fut par ailleurs suggéré que les prostituées de Londres ayant dansé une célébration provocatrice lors de la condamnation de Wilde auraient fourni à Stoker l'inspiration pour sa représentation de vampires femelles⁴⁵⁰.

Les liens entre Wilde et Stoker dépassent donc ainsi la tradition littéraire pour déborder dans la vie même des deux auteurs irlandais, héritiers du genre gothique, et aux préoccupations et thèmes communs. Selon Schaffer, à la fin de son roman, Stoker a atteint trois objectifs. Premièrement, il réussit à travailler avec les images déformées de l'homosexualité que les procès de Wilde ont mis en évidence, lui permettant ainsi de résoudre les émotions conflictuelles de sa propre identité sexuelle. Deuxièmement, il occulte les nuances homosexuelles du roman en incluant des personnages féminins dans ces scènes qui seraient autrement explicitement homosexuelles, et donc censurées (la scène d'attaque par les trois « fiancées » de Dracula est ainsi éminemment chargée). Et troisièmement, Stoker trouve un moyen de représenter ses propres désirs en les abordant selon un angle symbolique – une homosexualité secondaire, ou par procuration.

Jonathan Harker est aussi un personnage des plus ambigus en la matière. Dracula, vu par Jonathan, semble donner une impression de héros byronien décrit en des termes plutôt appréciateurs, voire mélioratifs :

Within, stood a tall old man, clean shaven save « Devant moi, se tenait un grand vieillard, rasé de

⁴⁵⁰ Marie Mulvey-Roberts, *The Handbook of the Gothic*, *op.cit.*, p. 128 : « On his release from prison in 1897, after two years of hard labour, Wilde fled England for Europe under the apparently unlikely alias of Sebastian Melmoth. This combined a reference to his favourite saint with a typically theatrical and paradoxical statement of both his exile and his national roots. Charles Maturin was a distant relative of Wilde's and by adopting the name of the wandering 'hero' of Maturin's novel, thus casting himself to Gothic type, Wilde acknowledged both his outcast status and, obliquely, his Irishness. His connection with the Irish gothic tradition is completed circumstantially: as a young man he had courted Florence Balcombe, who later married Bram Stoker. It has been suggested that the London prostitutes who danced in provocative celebration at Wilde's conviction provided Stoker with the inspiration for his representation of female vampires. » (Traduction personnelle).

for a long white moustache, and clad in black from head to foot, without a single speck of colour about him anywhere. [...] I had now an opportunity of observing him, and found him of a very marked physiognomy. His face was a strong, a very strong, aquiline, with high bridge of the thin nose and peculiarly arched nostrils, with lofty domed forehead, and hair growing scantily round the temples but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive, almost meeting over the nose, and with bushy hair that seemed to curl in its own profusion. The mouth, so far as I could see it under the heavy moustache, was fixed and rather cruel-looking, with peculiarly sharp white teeth. These protruded over the lips, whose remarkable ruddiness showed astonishing vitality in a man of his years. For the rest, his ears were pale, and at the tops extremely pointed. The chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor⁴⁵¹.

frais, si l'on excepte la longue moustache blanche, et vêtu de noir des pieds à la tête, complètement de noir, sans la moindre tache de couleur nulle part. [...] C'était, en vérité, la première occasion qui m'était donnée de pouvoir bien l'observer, et ses traits accentués me frappèrent. Son nez aquilin lui donnait véritablement un profil d'aigle ; il avait le front haut, bombé, les cheveux rares aux tempes, mais abondants sur le reste de la tête ; les sourcils broussailleux se rejoignaient presque au-dessus du nez, et leurs poils, tant ils étaient longs et touffus, donnaient l'impression de boucler. La bouche, ou du moins ce que j'en voyais sous l'énorme moustache, avait une expression cruelle, et les dents, éclatantes de blancheur, étaient particulièrement pointues ; elles avançaient au-dessus des lèvres dont le rouge vif annonçait une vitalité extraordinaire chez un homme de cet âge. Mais les oreilles étaient pâles, et vers le haut se terminaient en pointe ; le menton, large, annonçait, lui aussi, de la force, et les joues, quoique creuses, étaient fermes. Une pâleur étonnante, voilà l'impression que laissait ce visage⁴⁵².

L'insistance de la description de la bouche, en particulier, est pour le moins troublante si l'on se rappelle nos conclusions précédentes faisant de la bouche l'organe dévorant par excellence – aussi dans un sens sexuel. Dracula fait visiblement une forte impression à Jonathan, « frappé » par les traits du comte qui manifestent une virilité idéale parce que sauvage. Même s'il n'est pas directement possible d'affirmer que Stoker se soit inspiré de Vlad III de Valachie — dont la réputation cruelle, tristement célèbre, lui valut le sobriquet de l'Empaleur, un terme qui devient donc là aussi étrangement ambigu — force est de constater que la description rappelle très vivement les portraits disponibles du monarque – le nez « aquilin », la bouche, les boucles ; quoiqu'il ne soit pas certain que Stoker ait vu ces portraits.

⁴⁵¹ Bram Stoker, *Dracula*, *op. cit.*, p. 23-27

⁴⁵² Bram Stoker, *Dracula*, trad. de Jacques Finné, *op. cit.*, p.58-63



Illustration 14

Portrait de Vlad Țepeș datant du XVe siècle, château d'Ambras (Autriche), artiste et dimensions inconnu-e-s.

Jonathan est aussi le seul personnage masculin que Dracula menace de vampirisme. Son arrivée dans le château sinistre du comte semble en soi une parodie de l'héroïne que l'on retrouve enfermée dans les ruines ou le donjon d'une demeure aux pierres froides dans les romans gothiques, évoquant des scènes bien connues des romans de Radcliffe, ce qui renverse les rôles genrés traditionnels. L'accent est mis sur sa vulnérabilité totale, lui qui est loin de sa maison, dans un autre pays, et auprès d'un hôte aussi terrifiant que fascinant. Law parle ainsi de son « désir d'être pénétré », que l'on retrouvera au cours de sa rencontre avec les trois vampires femelles, juste avant que Dracula n'apparaisse pour hurler : « Comment l'une d'entre vous a-t-elle osé le toucher ? Comment osez-vous poser les yeux sur lui alors que je vous l'ai défendu ? Allez-vous-en, vous dis-je ! Cet homme m'appartient ! Prenez garde

d'intervenir, ou vous aurez affaire à moi⁴⁵³ ». S'ensuit alors un discours pour le moins étrange sur l'amour, qui s'opère entre le comte et ses « brides » :

The fair girl, with a laugh of ribald coquetry, turned to answer him.

'You yourself never loved. You never love!' On this the other women joined, and such a mirthless, hard, soulless laughter rang through the room that it almost made me faint to hear. It seemed like the pleasure of fiends.

Then the Count turned, after looking at my face attentively, and said in a soft whisper, 'Yes, I too can love. You yourselves can tell it from the past. Is it not so? Well, now I promise you that when I am done with him you shall kiss him at your will. Now go! Go! I must awaken him, for there is work to be done⁴⁵⁴.'

La jeune femme blonde, avec un sourire provocant, se retourna pour lui répondre :

– Mais vous-même n'avez jamais aimé ! Vous n'aimez pas !

Les deux autres se joignirent à elles, et des rires si joyeux, mais si durs, si impitoyables retentirent dans la chambre que je faillis m'évanouir. Au vrai, ils retentissaient comme des rires de démons.

Le comte, après m'avoir dévisagé attentivement, se détourna et répliqua, à nouveau dans un murmure :

– Si, moi aussi, je peux aimer. Vous le savez d'ailleurs parfaitement. Rappelez-vous ! Maintenant je vous promets que lorsque j'en aurai fini avec lui, vous pourrez l'embrasser autant qu'il vous plaira ! Laissez-nous. Il me faut à présent l'éveiller, car le travail attend⁴⁵⁵.

La scène, que nous avons analysée précédemment, semble placer ces vampires en compétition sexuelle pour l'obtention de Jonathan Harker – une figure masculine vulnérable, entièrement à la merci d'une autre figure masculine plus puissante, et de « femmes » revêtant des caractéristiques résolument dominantes. Stoker, ici, semble directement suggérer la possibilité du polyamour – son « harem », ou ses « mariées » établissent le fait d'avoir plusieurs partenaires sexuels, bien loin de la morale religieuse et de la conception traditionnelle du mariage. Mais le fait de présenter Jonathan comme une proie soumise, ici face à des femmes vampires prédatrices, indique un profond bouleversement des normes de genre, rappelant les conclusions de Laqueur, et qui révèle un discours signifiant sur l'homosexualité dans le texte de Stoker. Cette lecture suggère-t-elle quelque chose sur une définition de l'homosexuel comme efféminé – ou l'introduction d'un troisième sexe/troisième genre ? C'est en « dévisageant attentivement » le visage de Jonathan Harker, que le comte exprime des sentiments plus tendres à son égard. Une nouvelle fois, l'un des sujets principaux du roman (la subversion des genres) est à imputer directement aux angoisses circulatoires profondes qui concernent les fluides mêmes de la différence sexuelle, offrant ici une

⁴⁵³ Bram Stoker, *Dracula*, *ibid.*, p.108 (« How dare you touch him, any of you? How dare you cast eyes on him when i had forbidden it? Back, I tell you all! This man belongs to me! », *ibid.*, p.55)

⁴⁵⁴ Bram Stoker, *ibid.*

⁴⁵⁵ Bram Stoker, *ibid.*

illustration directe de la croyance aristotélicienne posant que l'homosexualité soit une conséquence directe d'un déséquilibre humoral en faveur d'un excès de semence. Le trop-plein de fluides chez Stoker, qu'il concerne les personnages féminins ou masculins, masque ainsi d'autres préoccupations sociales. La théorie principale de Craft au sujet du traitement par Stoker d'une telle thématique réside dans le fait que s'opère au sein du texte ce qu'il appelle le « déplacement hétérosexuel de toutes les composantes franchement homoérotiques » – ici, l'exquise passivité de Jonathan est donc contrebalancée par le fait qu'il est la proie de vampires femelles. L'analyse de Craft mérite de retenir notre attention :

Alors que le fardeau de l'initiative individuelle, sans même parler du contrôle moteur, est suspendu comme par magie par la contrainte vampirique, une conscience surnaturellement élevée entretient le « désir brûlant de sentir sur les miennes les baisers de ces lèvres rouges. » Qu'est-ce que cette scène présente, sinon un tableau érotique chargé, suspendu juste à l'aube d'une pénétration « contre-nature », dont les prémisses voluptueuses sont imaginées à partir de la position (plus généralement rejetée) de ce que les discours médico-légaux étaient autrefois heureux d'appeler un « mâle pathique » [terme obsolète désignant le partenaire soumis, c'est-à-dire le pénétré, lors d'un rapport sexuel homosexuel] ? Tandis que les lèvres « donnaient l'impression qu'elles allaient se refermer sur ma gorge [...] je pouvais sentir [...] [leur] caresse tremblante sur ma peau, et la légère morsure de deux dents pointues ». *Tandis que les lèvres se refermaient, je pouvais sentir* : l'imminence du baiser vampirique réveille un savoir jusque-là endormi dans l'esprit engourdi du sujet masculin normatif - la connaissance, en particulier, que son honnête conscience s'est glissée dans une enveloppe épidermique « hypersensible » qui s'impatiente à l'idée d'être ouverte. « Toucher », « s'arrêter », « battre » : à quel point l'avancée lente des dents de l'amante correspond délicieusement à la fureur du cœur du sujet, à la langueur aveugle de son « attente », les yeux écarquillés, et au sentiment ambigu (« à la fois désir et épouvante ») qui nourrit désormais sa passivité forcée⁴⁵⁶.

La « contrainte vampirique » permet d'atténuer « l'initiative individuelle » et en particulier le « contrôle moteur », ce qui déresponsabilise les victimes et sert de prétexte à la narration de fantasmes autrement interdits et condamnés ; puisque traités sous le prisme d'une attaque monstrueuse de l'ordre. Une fois ces scrupules éclairés, le fantasme lui-même peut être décrit avec une relative sécurité. Le déplacement hétérosexuel de pulsions homosexuelles

⁴⁵⁶ Christopher Craft, *Another Kind of Love*, op. cit., p.12 : « As the burdens of individual agency, not to mention of motor control, are magically suspended by vampiric compulsion, a preternaturally heightened consciousness entertains the “wicked, burning desire that they would kiss me with those red lips.” What does this scene present if not a congested erotic tableau posed and poised on the cusp of an “unnatural” penetration, the luxurious incipience of which is imagined from the (more usually foreclosed) position of what forensic discourses were once pleased to call a “male pathic”? As the lips “seemed to fasten on my throat...I could feel [their] soft, shivering touch...on the supersensitive skin of my throat, and the hard dents of two sharp teeth, just touching and pausing there.” *As the lips fastened, I could feel*: the imminence Of the vampiric kiss ignites a knowledge hitherto dampened within the benumbed precincts of the normative male subject—the knowledge, specifically, that his upright being has been slipped into a “supersensitive” epidermal envelope that can't wait to be opened. “Touching,” “pausing,” “beating”: how exquisitely the slo-mo advance of the lover's tooth corresponds to the furor of the patient's heart, to the blind languor of his wide-eyed “waiting,” to the ambivalent affect (“some longing and at the same time some deadly fear”) that now enriches his mandatory passivity. » (Traduction personnelle).

est aussi rendu explicite par le comte, qui utilise manifestement les femmes dans une logique de substitution, cherchant à atteindre les hommes : « Ma vengeance ne fait que commencer. Elle se poursuit à travers les siècles, et le temps est mon allié. Les femmes que vous aimez m'appartiennent déjà, et, par elles, vous et d'autres encore m'appartiendrez.⁴⁵⁷ ». Le déplacement des désirs homosexuels vers une mise en scène hétérosexuelle fait écho à l'idée présentée par Laqueur qu'un désir masculin homosexuel est placé dans le « mauvais » sujet, et dans le « mauvais » orifice. Ces permutations de style remarquables démontrent la « souple rigueur de contorsionniste accompli » (« the supple rigor of the practiced contortionist⁴⁵⁸ ») que manifeste ici Stoker en manipulant des thèmes condamnables que son roman lui offre le loisir de traiter par l'intermédiaire des fluides corporels, mais avec une grande subtilité, pour échapper à la censure. Bien sûr, *Dracula* ne peut représenter explicitement de désir homosexuel, il faut donc le faire de manière détournée, et la manière dont ces détournements se font est tributaire de la pensée victorienne violemment réprobatrice à l'égard de tels désirs. Ainsi, si l'extrait précédent, où Jonathan Harker est la proie semi-consentante de trois vampires femmes reprenant à leur compte des caractéristiques masculines, constitue le moment le plus explicite attestant du désir d'un homme d'être pénétré dans le roman, reste qu'il fusionne symboliquement l'expression du plus haut désir avec celle de la plus haute peur, et que le moment de la « pénétration » (morsure) est sans cesse reporté, repoussé, par la sémantique du texte, avant d'être finalement dénié (interrompu par le comte lui-même, dans une démonstration de possessivité remarquable). Le fait même que ce soit Dracula qui interrompe ce moment suprême de tension homoérotique est lourd de sens, faisant montre d'une jalousie qui elle-même interroge.

Schaffer soutient, à juste titre, que *Dracula* « conteste les rôles de genre victoriens et les définitions victoriennes des rôles de genre masculins et féminins en donnant comme preuve le cas des vampires femelles créés par Dracula, qui deviennent plus masculines [...] Un autre exemple est la représentation des personnages masculins, qui reçoivent des caractéristiques typiquement féminines selon les normes victoriennes, et plus spécifiquement Jonathan Harker⁴⁵⁹ ». Elle explique ainsi que « l'homosocialité du roman est articulée de

⁴⁵⁷ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.315 (« My revenge is just begun! I spread it over centuries, and time is on my side. Your girls that you all love are mine already; and through them you and others shall yet be mine. », *op.cit.*, p.440).

⁴⁵⁸ *Ibid.* (Traduction personnelle).

⁴⁵⁹ Talia Schaffer, « 'A Wilde Desire Took Me' », *op. cit.*, p. 10 : « Dracula challenges Victorian gender roles and Victorian definitions of male and female gender roles (90), providing as evidence the case of the female vampires Dracula creates that become more male [...] Another instance is the portrayal of the male characters who are given typically female characteristics according to Victorian standards, and more specifically of

façon cruciale avec sa misogynie. Le corollaire du désir masculin de pénétration n'est donc pas seulement cette peur d'être pénétré, mais une peur des femmes actives, c'est-à-dire phalliques.⁴⁶⁰ », ce que nous avons analysé nous-mêmes à travers l'exemple du destin tragique de Lucy, qui devient monstrueuse à l'instant même où, contaminée par le baiser vampirique, elle reprend à son compte des caractéristiques « masculines » - et notamment l'expression franche de ses appétits amoureux et sexuels.

III – « Fascinante » sécrétion : sperme et vampirisme

A/ Le « problème » avec le sperme

Si la valence menstruelle du sang dans *Dracula* avait des problématiques propres, force est de constater qu'il en va donc de même pour le sperme. Murat Aydemir, dans son ouvrage *Images of Bliss*, synthétise ainsi ce qu'il pense être les caractéristiques et enjeux symboliques principaux du sperme dans l'art et la littérature, et en particulier dans le cas de sa monstration sous forme éjaculatoire, dans une analyse essentiellement linguistique qui examine le contenu sémantique et la signification culturelle du verbe anglais « to issue » (émettre, couler, jaillir), aussi substantivé en « issue » (problème, objet de litige). Cette dialectique profondément pertinente pour notre propos fait qu'il convient de la citer ici dans son intégralité⁴⁶¹.

The meanings of the verb and noun “(to) issue” may clarify the conditions and aspects that make ejaculation such a dense topic of consideration and such a relevant issue for cultural analysis. First, the word suggests a performativity that externalizes or produces [...] something of the

La signification des verbe et substantif « (to) issue » clarifiera peut-être les conditions et les aspects qui font de l'éjaculation une thématique de réflexion si dense et *un sujet* si pertinent pour l'analyse culturelle. Premièrement, le mot suggère une performativité qui extériorise ou

Jonathan Harker. » (Traduction personnelle).

⁴⁶⁰ *Ibid.* : « The novel's homosociality is crucially articulated with its misogyny, and thus the corollary to the masculine desire for penetration is not only the fear of being penetrated but a fear of active, that is, phallic, women » (Traduction personnelle).

⁴⁶¹ Par souci de lisibilité, lorsque pertinent, les italiques sont nôtres afin de souligner lorsqu'une traduction fut nécessaire du verbe/substantif « (to) issue » afin de préserver le sens originel du texte d'Aydemir. Mais, autant que possible, nous avons fait ici le choix de conserver l'anglais original, tout en fournissant des pistes d'interprétation possibles quant aux différents sens que prend le verbe/substantif « (to) issue » dans son analyse. Il est à noter cependant que certaines formulations d'Aydemir cultivent ici volontairement une certaine ambiguïté entre les différents sens du verbe/substantif « (to) issue », et que nous nous sommes efforcés d'y rester fidèle en présentant les différents sens, interprétations et donc traductions possibles d'un même syntagme.

material body into visibility and materiality. [...] Second, “issue” also suggests the public reception and usage of what is, authoritatively or officially, produced or emitted, put into circulation. The seminal trace here escapes the privacy or autonomy that would contain it. [...] Because the word connects the bodily and the cultural, the intimate and the public, the issue of sperm is accorded public and cultural currency. Thus the masculinity that wants, or needs, to (re)claim the seminal trace as the sign for its unadulterated existence must come to terms with its public availability, akin to issued coins and stamps. The third field of meanings that the term commands puts the connection between authoritative production and the public reception of the issue under strain. The (narrative) meaning for the noun of “the outcome of an action or course of proceedings or the operation of something; event, result, consequence” quickly segues to “a point or matter in contention between two parties,” “a choice between alternatives, a dilemma.” The public issuing becomes “at issue”: “in controversy,” “in dispute,” “under discussion,” “in question.” “Issue” thus condenses the production, reception, and contestation of the produced trace; its meaning and relevance become debatable. To these three meanings, the current pop-psychological usage of “having issues”—pressing matters in need of resolution—can be added, as can the usage of the term that suggests a questionable relevance: “What’s the issue?” These two glosses on the term suggest that masculinity has yet to come to terms with liquid semen, as Irigaray suggests, and, simultaneously, that the issue might well be moot. So, one might ask, what are the issues that are at issue in the issue of sperm⁴⁶² ?

produit [...] quelque chose du corps matériel en lui donnant visibilité et matérialité. [...] Deuxièmement, « issue » suggère également la réception et l'utilisation par le public de ce qui est, produit ou émis, mis en circulation [« issue » est donc ici renvoyé au sens d'*édition* ou de *numéro*, comme lorsqu'on parle d'un magazine ou d'une publication], de manière officielle ou par argument d'autorité. La trace séminale échappe ici à l'intimité ou à l'autonomie qui la voulait contenir. [...] Parce que le mot relie le corps et le culturel, l'intime et le public, la *question* du sperme [autre traduction possible : « l'*émission* du sperme »] se voit attribuer un usage commun à la fois public et culturel. Ainsi, toute masculinité qui souhaite, ou a besoin de, clamer ou revendiquer la trace séminale comme signe d'une existence sans faille, doit d'abord être en accord avec cette disponibilité publique, semblable en cela aux pièces de monnaie ou aux timbres *distribués* à grande échelle. Le troisième champ de significations que le terme commande met à rude épreuve le lien entre la production faisant autorité, et la réception publique de ce *problème* pressant. Le sens (narratif) du nom « issue » comme « le résultat d'une action ou d'un procédé, démarche, *issue* ; événement, résultat, conséquence » se résume rapidement à « un point de discorde, litige entre deux parties », ou « un choix entre des alternatives, un dilemme ». L'*émission* publique devient « *mise en cause* » : « controverse » ou même « dispute » est « en discussion », « en question ». « Issue » condense ainsi en un seul tous les sens de la production, réception et contestation de la trace produite ; aussi sa signification et sa pertinence sont à argumenter. À ces trois significations, l'usage pop psychologique actuel de « having issues » — c'est-à-dire *avoir des problèmes* pressants demandant immédiate résolution —, peut y être ajouté, tout comme l'utilisation commune du terme qui vient suggérer une pertinence discutable : « Quel est *le problème* ? » Ces deux gloses sur le terme suggèrent que la masculinité doit encore se réconcilier avec le sperme liquide, comme le suggère Irigaray, et, simultanément, que la *question* même pourrait bien être stérile. Ainsi pourrait-on se demander : quels sont les *problèmes* qui sont *en cause* dans la *question* du sperme⁴⁶³ ?

462 Murat Aydemir, *op. cit.*, p.290.

463 Traduction personnelle.

La question « quels sont les problèmes qui sont en cause dans la question du sperme ? » en amène ici immédiatement une autre : « et quelle en est l'issue ? » Aydemir relève des points de tension dans la couleur du sperme (le blanc étant symbole de pureté et de raffinement, supérieur au sang), dans la question de l'échelle ou l'angle d'analyse (du sperme lui-même à la signifiante de l'organe qui le produit, ce qui questionne également la partie et le tout), dans la temporalité même de l'éjaculation (et donc la représentation explicitement pornographique que la sécrétion semble toujours devoir suggérer), dans la différence entre imminent et immanent, et enfin dans l'opposition qu'il définit entre la conception (aspect générationnel du sperme), et ce qui est inconcevable. « La masculinité doit revenir à la matière et prendre son importance », écrit-il encore, « c'est-à-dire devenir à la fois matérielle et pertinente, alors que le genre doit prendre en compte et négocier les différentes questions que soulèvent l'instant fugace et le fluide substantiel. Cette échelle incessante et soudaine, basculant sans cesse entre le très grand et le très petit, fait ainsi allusion à la place ambivalente, à la fois centrale et marginale, que le sperme occupe dans l'économie de la masculinité et de sa signification.⁴⁶⁴ ». Parler du sperme doit donc nécessairement, selon Aydemir, dire *quelque chose* de la masculinité, et du genre en général, de même que parler des menstrues disait *quelque chose* de la féminité, et du genre en général. Cette production de discours autour des sécrétions de la différence sexuelle est évidemment centrale dans notre analyse, et semble là encore signifier une équivalence symbolique entre sperme et sang, qui cette fois s'appuie non pas sur les médecines aristotélicienne et hippocrato-galénique, mais sur les enjeux mêmes que la question du genre soulève. « En faisant du genre le cœur du problème, corporellement et conceptuellement, l'éjaculation met en jeu la masculinité.⁴⁶⁵ », explique Aydemir, à quoi nous rétorquons en miroir qu'en faisant du genre le cœur du problème, corporellement et conceptuellement, la menstruation mettait en jeu la féminité. Sperme/menstrues, éjaculation/menstruation, s'inscrivent donc dans un rhizome continu de significations communes du point de vue du genre, qu'il nous faut garder en tête à l'analyse de leurs spécificités respectives. Mais quelle est donc ici la nature de cette valance séminale ?

⁴⁶⁴ Murat Aydemir, *ibid.* : « Masculinity must come to matter, that is, become both material and relevant, then gender must take into account and negotiate the various issues that the fleeting instant and the substantial fluid bring up. This incessant and sudden scale flipping between the very large and the very small may allude to the ambivalent place, both central and marginal, that sperm occupies in the economy of masculinity and meaning. » (Traduction personnelle)

⁴⁶⁵ *Ibid.* : « By making gender the issue, corporeally and conceptually, ejaculation puts masculinity at issue. » (Traduction personnelle).

Pascal Quignard écrit, dans l'avertissement de son ouvrage *Le Sexe et l'effroi* : « Je veux m'arrêter sur un mot romain difficile : la *fascination*. Le mot grec de *phallos* se dit en latin le *fascinus*. (...) Le *fascinus* arrête le regard au point qu'il ne peut s'en détacher. (...) La fascination est la perception de l'angle mort du langage. Et c'est pourquoi ce regard est toujours latéral. Je cherche à comprendre quelque chose d'incompréhensible : le transport de l'érotisme [...] ⁴⁶⁶ ». Il conçoit ainsi un lien entre fascination et sécrétion dont le terme le plus directement évident serait le sperme. Bataille notait déjà, dans *L'Érotisme*, le lien existant entre érotisme et cruauté, entre sexe et sang. Mais les considérations étymologiques de Quignard rejoignent aussi étrangement nos conclusions d'analyse sur la figure de Méduse comme monstre « vampirique » et menstruel (Mulvey-Roberts), et également comme monstre sexuel dans la psychanalyse de Freud. La caractérisation de la tête de Méduse comme substitut de vagin sanguinolent trouvait son expression dans la fureur gorgonesque de Lucy, métaphore de l'affliction des menstrues – et où la bouche dégoulinante de sang du vampire devenait aussi *vagina dentata*. Quignard aura par ailleurs abondamment décrit en quoi le regard de Méduse qui pétrifie la cible de ses rais exprime en réalité un symbolisme érotique où la Méduse devient sexe féminin rigidifiant le pénis. Une nouvelle fois nous nous trouvons donc dans une situation interprétative de déplacement/circulation ou « transport » des fluides vers les organes qui les produisent. Le « transport de l'érotisme » se trouverait donc dans « l'angle mort du langage » - des stratégies « perséennes » de détour que Quignard définit aussi comme des « miroirs » : euphémismes et métaphores révélateurs. Cette stratégie de détour est surreprésentée dans le roman de Stoker, qui ne nomme pas directement ce dont il parle, tout en lestant le contenu symbolique d'une densité narrative aux multiples transformations. La plasticité des fluides dans le roman, est de fait tout à fait *fascinante*, et il est désormais intéressant de qualifier le trouble généré par les apparitions des fluides sous ce nouvel angle de fascination. Nous avons également déjà expliqué en quoi le vampire possède un pouvoir paralysant de fascination sur ses victimes, proche de l'hypnose. Les fluides donc fascinent les organes qui fascinent le vampire qui fascine/façonne le roman qui fascine la lectrice. Une telle chaîne de conséquences ne peut passer sans être remarquée. Il fallait noter ces éléments dynamiques pour la suite de notre développement, qui tendra à se concentrer désormais sur les métamorphoses du sperme dans le roman de Stoker, et chez ses héritier-e-s de différents médiums littéraires et artistiques. Ces transformations sont, comme

⁴⁶⁶ Pascal Quignard, *ibid.*, p.11

dans *Dracula*, de deux types – essentiellement sexuelles et médicales. Or, c'est précisément sous ces deux angles que le sperme est le plus perçu lorsqu'il s'agit de vampires.

B/ Sperme et sang : « élixir de vie », violence et pouvoir

1) Les « cum shots » vampiriques de Poppy Z. Brite

Le sperme est le fluide généré par l'éjaculation. C'est un fluide opaque, blanchâtre, formé par les sécrétions des différentes glandes génitales mâles (testicules, glandes bulbo-urétrales, prostate, vésicules séminales, etc.), et qui contient les spermatozoïdes tout en permettant leur acheminement. Nous verrons que ce fluide a de fait un fort lien à la notion de fertilité et d'insémination, et donc à la fécondité physiologique comme symbolique. Il incarne un pouvoir de création, sa perception est donc plutôt *a priori* plutôt méliorative. Mais le roman de Stoker, qui subvertit et pervertit les représentations de son époque, opère là aussi un glissement, où les attaques du vampire portent en elles un contenu symbolique profond non pas de fertilisation, mais de contamination ou d'infection.

Chaque fois qu'une épidémie se déclenche, le mythe du vampire gagne une nouvelle popularité : les croyances médiévales quant au vampire illustraient déjà la crainte de maladies telles que la peste ou la rage, mais les ravages de la syphilis ont coïncidé avec la parution de *Dracula*, tout comme le renouveau vampirique à la Nouvelle-Orléans dans les années 1980-90 (Anne Rice, Poppy Z. Brite) traduisait certaines angoisses circulatoires plus globales quant à l'épidémie du sida. Très récemment encore, le coronavirus a déclenché une nouvelle vague de popularité pour les films de vampires et de zombies sur la plate-forme Netflix, qui ne peut être imputée seulement au confinement forcé des populations : il se trouve là un motif culturel, qui transfère l'expression de la peur dans des médiums cathartiques. Toutes ces maladies et épidémies ne sont évidemment pas de nature vénérienne, mais la cohérence demeure en ce qu'elles correspondent à des réalités dont les populations font l'expérience et que des romans tels que *Dracula* leur permettent de discuter. Les attaques de vampire, en particulier, sont vécues comme des actes sexuels où l'érotisme est à peine dissimulé. Là où le zombie est plutôt perçu comme une menace à éliminer mettant en évidence des crises sanitaires et sociales, le vampire permet souvent de développer les thèmes du désir, de la sexualité et de la romance.

L'émission de sperme résulte d'une action, voire d'un choix (contrairement aux menstrues, contraintes et passives – ce qui nous permet d'ores et déjà d'établir une distinction entre les deux). Pourtant, on remarque un contraste frappant entre les représentations positives de fécondité liées au *phallus (phallos)/fascinus*, et certaines représentations du sperme, où il semble qu'on le rapproche volontairement d'une matière plus immonde, particulièrement de l'urine. Dans des contextes esthétiques subversifs, comme la pornographie par exemple, le sperme est utilisé à part entière comme un outil de construction de la masculinité par voie d'appropriation, voire, parfois, de dégradation, notamment du corps féminin. « Souiller » et « marquer » sont des mots que l'on retrouve aisément dans les descriptions *mainstream* de sites pornographiques, mais également comme nous l'avons vu, quand il s'agit de vampires – Stoker ne laissant aucun doute sur la marque vampirique constituée comme souillure. Le lien avec l'urine se fait par association avec l'idée de « marquer son territoire », s'agissant de s'approprier *par* la pollution - fait intéressant lorsque l'on prend en compte, ce qui n'est sans doute pas anodin dans ce déplacement, que sperme et urine proviennent du même méat. Or, c'est un contenu symbolique tout à fait valide dans le mythe du vampire, puisque les attaques sont suivies, sinon de la mort, du moins d'une transformation totale ou partielle en monstre (contamination) – la morsure *marque* (littéralement) d'abord la victime comme égale du vampire (nous l'avons analysé avec Mina), puis l'infecte (Lucy), tout comme le sperme laisse une « tâche troublante ». Ce contenu sémantique est si prégnant que, chez la plupart des héritier·e·s de Stoker, la morsure seule suffit pour procréer d'autres vampires, remplaçant finalement totalement l'acte sexuel comme acte reproductif, et substituant la circulation de sang à la circulation de sperme d'un point de vue génératif – ce qui permet de libérer la sexualité de son contenu reproductif pour se concentrer sur un discours des plaisirs et désirs, et en particulier des pratiques associées, où le sperme prend une toute autre valeur. Puisqu'il est possible de créer des monstres sans passer par un acte purement sexuel, alors le sexe vampirique n'est plus voué qu'au seul plaisir et il est alors facile de reprendre, comme l'aura fait Stoker, les conclusions moralistes essentiellement religieuses qui condamnent le sexe qui n'a pas pour visée de perpétuer l'espèce, mais la seule poursuite cathartique du plaisir. Autrement dit : un monstre ne peut avoir qu'une sexualité « monstrueuse », ce qui signifie ici dépravée, perverse, ou, plus simplement, décomplexée et libertine. Ce corollaire fondamental du mythe du vampire se maintient dans toutes ses réécritures ultérieures. *Dracula* pose les canons, mais ceux-ci sont réemployés, réinterprétés, discutés et disputés d'un médium à l'autre.

La plupart du temps, la question de la reproduction et/ou de la fertilité des vampires est contrée dans les textes par une stérilité bien pratique qui dégage l'intrigue narrative de ce contenu symbolique particulier pour se concentrer uniquement sur un déploiement de fantasmes sexuels où à l'émission de sang correspond une émission de sperme. Poppy Z. Brite, autrice horrifique qui se complaît par ailleurs pour son roman *Âmes perdues*⁴⁶⁷ dans la description d'actes sexuels vampiriques visant à montrer la damnation à laquelle ces créatures, mais aussi ceux qui les admirent, s'exposent, est ainsi peut-être la seule autrice qui pose résolument la question de la reproduction des vampires en des termes sociaux et politiques, faisant de l'embryon vampirique un parasite dont le corps maternel humain est un hôte impuissant voué à mourir au moment où la mère donne naissance. Maniant genre horrifique et gore, l'écriture de Brite repose par ailleurs avant tout sur le réinvestissement de codes reconnaissables, ce qui rend particulièrement visible le travail sur les invariants du mythe du vampire.

None of them had seen a child of their race being born, but they all knew that their mothers had died in childbirth. They would not have stayed around. [...] When her time came, Christian poured whiskey down her throat like water. It wasn't enough. Jessy screamed until she could scream no more, and her eyes showed only the whites with their silvery rims, and great gouts of blood poured from her.

When the baby slipped out of Jessy, its head turned and its eyes met Christian's: confused, intelligent, innocent. A shred of deep pink tissue was caught in the tiny mouth, softening between the working gums⁴⁶⁸.

Aucun d'eux n'avait assisté à la naissance d'un enfant de leur race, mais ils savaient tous que leurs mères étaient mortes en couches. Ils ne se seraient pas attardés. [...] Lorsque l'heure fut venue, Christian lui fit avaler des litres de whisky. Cela ne servit à rien. Jessy hurla à en perdre la voix, ses yeux se révélsèrent et un flot de sang jaillit de son corps.

Lorsque le bébé se glissa hors d'elle, il tourna la tête et regarda Christian. Il avait des yeux déconcertés, intelligents, innocents. Un lambeau de chair rose était coincé dans sa bouche minuscule, ses gencives continuaient de le mâchonner⁴⁶⁹.

Le roman de Brite est un roman initiatique qui se concentre sur le « développement » (transformation/dégradation) du personnage de Jason, un jeune garçon perdu attiré par le monde de la nuit, son stupre, ses transgressions, sans savoir qu'il existe une dimension à ce monde qui dépasse et de loin toutes ses ambitions – les vampires. Lui-même enfant de vampire (la scène ci-dessus étant la description de sa venue au monde), mais élevé en humain, Jason embrassera progressivement son héritage au travers d'une quête de ses origines qui le verra se séparer décidément du monde du jour pour passer du côté obscur sous le nom

⁴⁶⁷ Poppy Z. Brite, *Âmes perdues* [1992], trad. de Jean-Daniel Brèque, Paris, Gallimard, Folio SF, 2004.

⁴⁶⁸ Poppy Z. Brite, *Lost Souls* [1992], London, Penguin, 2010, p. 12.

⁴⁶⁹ Poppy Z. Brite, *Ames perdues*, trad. de Jean-Daniel Brèque, *op.cit.*, p.22.

définitif de Nothing. Une brève analyse onomastique révèle cette déshumanisation progressive de Jason en « Nothing » — Stoker parlait déjà des vampires comme de « the Thing in the coffin » (la « Chose dans le cercueil ») — mais si le vampire était encore bel et bien une « Chose »/« Thing » (capitalisée) dans le roman de Stoker, le roman de Brite en fait « Nothing »/« Rien » (littéralement : « No-thing ») - annihilant définitivement toute prétention humaine, toute existence légitime (car la dénégation est désormais sur la *chose*, non sur la *personne*), forgeant l'altérité radicale du monstre comme race séparée, dont son roman se fait le miroir⁴⁷⁰.

En effet, il est rendu très clair dans le roman de Brite que vampires et humains sont deux races irréconciliables qui ne peuvent interagir que sexuellement, ou presque. Le personnage de Christian, dans l'extrait ci-dessus, est ainsi un vampire dont le rôle prométhéen rappelle le monstre de *Frankenstein*, et est similaire au personnage de Louis de Pointe du Lac dans *Entretien avec un vampire*, d'Anne Rice⁴⁷¹ : une créature mélancolique qui regrette sa monstruosité, et désire se mêler aux hommes⁴⁷². Chez Brite, les vampires ne sont pas des morts-vivants – plutôt une espèce à part entière, à part, apparentée aux humains, mais absolument « Autre ». C'est d'ailleurs là la seule façon pour les vampires de se reproduire (copuler avec une humaine) et cela se solde systématiquement par la mort des femmes et mères, qui sont là encore les victimes les plus violemment touchées :

[Christian] could not turn the boy into one of his kind any more than the boy could have bitten him and turned him human. They were of separate races, races that were close enough to mate but still as far away from each other as dusk and dawn⁴⁷³.

[Christian] ne pouvait pas transformer le garçon en vampire, pas plus que le garçon n'aurait pu le transformer en humain par sa morsure. Ils faisaient partie de deux races distinctes, suffisamment proches pour se féconder, mais aussi éloignées l'une de l'autre que l'aube du crépuscule⁴⁷⁴.

Le choix de la métaphore « de l'aube » au « crépuscule » représente bien le parcours initiatique auquel se soumet par ailleurs le personnage de Nothing, progressant de la lumière à l'ombre, dans les marges liminales (heures intermédiaires) de la vie sociale. L'horreur est ici de nature éminemment sexuelle et la violence de cette sentence de mort des femmes par l'imprégnation vampirique possède des connotations qui nous interrogent. Dans *Âmes*

⁴⁷⁰ Si l'opposition Thing/ Nothing nous semble d'importance, il est tout aussi intéressant de souligner que la fréquence statistique de termes comme *nothing* ou *something* fait que l'on retrouvera plusieurs fois l'opposition.

⁴⁷¹ Anne Rice, *Entretien avec un vampire* [1976], trad. Tristan Murail, Paris, Fleuve Noir, 1990.

⁴⁷² Les deux autrices sont par ailleurs souvent comparées, tant leurs vampires ont de points communs.

⁴⁷³ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, *op.cit.*, p.53

⁴⁷⁴ Poppy Z. Brite, *Ames perdues*, trad. de Jean-Daniel Brèque, *op.cit.*, p.98

perdues, au titre déjà évocatoire, les femmes qui copulent avec les vampires s'exposent systématiquement à une imprégnation — témoignant à la fois de l'hyperfertilité et de l'hypersexualité des vampires —, où tomber enceinte devient une punition pour des mœurs sexuelles dissolues. Cette hyperfertilité est d'ailleurs partie intégrante de la monstruosité des vampires de Brite, manifestant ce « surplus vital incongru » dont parlait Kolnai au sujet du dégoût, lorsque l'exubérance d'une fécondité exacerbée, d'une « abondance de semence et d'œufs », génère une saturation proprement écœurante. Les embryons vampires se développent en effet extrêmement vite au sein de leur hôte, selon un principe d'inquiétante étrangeté qui semble donner au sperme même une volonté propre, une « pulsion de vie » faisant de la substance une conscience qui là aussi rejoint les théories aristotéliennes ayant fait du sperme le siège de la psyché, ce qui donne forme. Le terme « seed » pour « sperme » (littéralement, « semence », mais aussi « graine »), dans l'extrait ci-dessous, traduit le mieux cette nuance :

Some of Zillah's seed was trickling out of her, seeping slow and creamy down her thighs.

Some—but not all. Inside Ann, two specks of life had glued themselves together, and deep inside her where all was raw and red and wet, something came alive. A microdot of meat, part human, part strange [...]

And inside Ann, the infinitesimal blob of meat stretched and began to grow⁴⁷⁵.

Une partie du sperme de Zillah coulait entre ses jambes, dessinant un lent sillon crémeux sur ses cuisses.

Mais seulement une partie. Dans le ventre d'Ann, deux étincelles de vie s'étaient appariées, et dans ses entrailles, là où tout est rouge, cru et moite, quelque chose prit vie. Un micro-point de viande, mi-humain mi-étrange [...]

Et dans les entrailles d'Ann, un minuscule morceau de chair s'étira et commença à croître⁴⁷⁶.

« Mi-humain, mi-étrange » est peut-être la meilleure description de la nature vampirique telle qu'héritée de Stoker. Si le roman originel en faisait des cadavres réanimés, les réinterprétations de Brite en font d'abord et surtout une forme de vie alternative – deux interprétations de la monstruosité. Cette nature distincte reste pourtant tributaire des mêmes symboles nocturnes et menstruels :

[Christian] turned his cold eyes to the cold moon, and something passed between them, between Christian and the moon, something as ancient and implacable as the tides, as the distances between the stars⁴⁷⁷.

[Christian] tourna ses yeux si froids vers la lune si froide, et quelque chose passa entre eux, entre Christian et la lune, quelque chose d'aussi ancien et d'aussi implacable que le flux de l'océan, que la distance qui sépare les étoiles⁴⁷⁸.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p.187

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p.311

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p.53

⁴⁷⁸ *Ibid.*, p.99

La thématique du « mal ancien » était déjà abondamment présente dans le roman de Stoker, qui présente le vampire comme une menace séculaire à éradiquer. La question de la « race » différente n'était pas explicitement posée dans *Dracula*, quoique nous ayons discuté déjà de la composante profondément xénophobe du roman. Mais il est intéressant de comparer ce mythe fondateur avec la réécriture qu'en propose Brite qui, détail remarquable, dénote ici directement le lien obscur entre le vampire et le mouvement des fluides, des eaux, et des marées secrètes du corps, par son lien à la lune.

Les accouchements, conséquences de l'hyperfertilité vampirique, sont pour Brite un prétexte de plus pour le déploiement de descriptions horribles extrêmement explicite travaillant les mots jusqu'à l'insoutenable. Proprement cauchemardesques, les accouchements ne sont certainement pas décrits « latéralement » selon les principes de Quignard, mais au contraire avec une abondance de détails visant à susciter le dégoût tout en mobilisant toute l'horreur de la lectrice. Ce type de stratégie propre aux romans horribles vise à provoquer une réaction physique quasi épidermique, et est donc un exercice de style des plus intéressants. L'ouverture du corps en littérature correspond d'ailleurs ainsi avec son ouverture cinématographique, avec le développement des genres « gores » et « pornographiques » dans un essor conjoint prenant naissance dans les années 70, même si les origines de tels mouvements sont à chercher dans des courants comme l'actionnisme viennois. Une fois de plus, le roman de Stoker se trouve donc à un moment charnière dans les représentations liées au corps.

Ann lay on her side, twisted into an attitude that was painful to look at. Her neck craned stiffly back. Her face was a grimace of pain. Crusted rivulets of blood ran from the corners of her mouth. Her hands were thrust between her outstretched legs as if she had been clawing at herself.

Blood slimed her arms to the elbows like gory gloves.

[...] The sheet beneath Ann's hips was a black nightmare of blood. She had bled so much that the sheet and the mattress could not absorb it all; the overflow pooled in the wrinkles and depressions of the bedclothes, clotting as thick and dark as jelly.

Cupped in Ann's hands, half-encased in a glob of gelatinous blood, was a pale shape no larger than a red bean: the dot of an eye, the veined

Ann était étendue sur le côté, dans une position qu'il était déjà douloureux de contempler. Sa tête était rejetée en arrière. Son visage était un masque de souffrance. Des filets de sang figé coulaient des commissures de ses lèvres. Ses mains étaient plongées entre ses jambes écartées, comme si elle avait été en train de se griffer le ventre.

Ses bras étaient gainés de sang jusqu'aux coudes.

[...] Sous les hanches d'Ann, le drap était un cauchemar de sang noir. Elle avait perdu tellement de sang que le drap et le matelas n'avaient pas pu en absorber la totalité : entre les plis du tissu, des petites flaqes noirâtres se coagulaient lentement, épaisses comme de la confiture.

Au creux de ses mains, à moitié engloutie dans un crachat de sang gélatineux, se trouvait une

bubble of a skull, tiny fingers like the petals of sea anemones⁴⁷⁹.

forme pâle à peine plus grosse qu'un haricot rouge, un œil microscopique, un petit crâne veiné de bleu, des doigts pareils à des pétales d'anémone de mer⁴⁸⁰.

Cette description difficile de Brite révèle ici une nouvelle métamorphose du sang selon des principes vampiriques supplémentaires : le sang n'est plus seulement blessure menstruelle ou sang de la défloration, mais désormais également violence de l'accouchement. Comme le dira le personnage de Richelle dans le roman, « Nos bébés n'ont pas de dents à la naissance, mais ils réussissent quand même à déchirer la chair qui les a conçus. Peut-être ont-ils des crocs rudimentaires ; peut-être utilisent-ils leurs petits doigts. Mais ils nous tuent, *ils nous tuent*. C'est ainsi que j'ai tué ma mère⁴⁸¹ ». Le lien de sang est donc d'autant plus grave, tout à fait littéral dans le roman de Brite, et la cruauté (de *cruor*, au sens de sang répandu), y prend une nouvelle dimension. Il est alors possible d'argumenter qu'il se trouve ici *pornographie*. En effet, Wittig écrit, dans *La Pensée straight* :

Le discours pornographique fait partie des stratégies de violence qui sont exercées à notre endroit : il humilie, dégrade, il est un crime contre notre « humanité ». Comme tactique de harcèlement, il a une autre fonction, celle d'avertissement : il nous ordonne de rester dans les rangs, il nous met au pas pour celles qui auraient tendance à oublier qui elles sont, il fait appel à la peur. Ces mêmes experts en sémiotiques dont nous parlions plus haut nous reprochent de confondre, quand nous manifestons contre la pornographique, les discours avec la réalité. Ils ne voient pas que ce discours *est* la réalité pour nous, une des facettes de la réalité de notre oppression. Ils croient que nous nous trompons de niveau d'analyse⁴⁸².

Le « nous » de Wittig renvoie ici aux femmes. « Nous » n'allons pas nous tromper de niveau de lecture, et abordons ainsi en plein ce niveau d'analyse. Yalom, dans *Le Sein : une histoire*⁴⁸³, renchérit ainsi : « Ce qui rend une œuvre pornographique, c'est l'association du sexe et de la violence infligée à une personne, en général la femme, par une autre personne, en général l'homme. La sociologue Diana Russell propose une définition soigneusement pesée : “une représentation du sexe et/ou l'exposition de parties génitales dans le cadre d'un abus ou d'une dégradation, et qui semble assumer, accepter ou encourager ce genre de

⁴⁷⁹ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, *op.cit.*, p.345

⁴⁸⁰ Poppy Z. Brite, *Ames perdues*, *op.cit.*, p.463-464

⁴⁸¹ Poppy Z. Brite, *ibid.*, p. 383 (« Our babies are born without teeth, but even so they manage to chew their way out. Perhaps they have a set of womb-teeth. Perhaps they claw their way out with their tiny fingers. But they kill, *always they kill*. Just as I ripped my mother apart. », *ibid.*, p.252)

⁴⁸² Monique Wittig, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p.71

⁴⁸³ Marilyn Yalom, *Le Sein : une histoire* [1997], Paris, Hachette, Le Livre de Poche, 2010 [1997].

comportements⁴⁸⁴ ». Chez Brite, le parasite qui dévore l'hôte pour assurer sa pérennité, met ainsi en scène une nouvelle forme de violence sexuelle où la prédation vampirique prend une tournure résolument misogyne, et une inscription corporelle violemment discriminatoire – la sexualité libre des personnages féminins y est punie de viol, d'accouchements forcés, et de mort. Les vampires amoureux de Brite ne sont donc pas si chaotiques que cela, d'un point de vue politique, dans une Amérique et plus précisément un État (la Louisiane) où les droits des femmes, et le droit à l'avortement en particulier, sont toujours régulièrement fragilisés. Son traitement de l'homosexualité masculine dans le roman *Âmes perdues*, est ainsi directement corrélé à la dégradation et même l'anéantissement du (corps) féminin dans l'espace narratif.

Brite ne se cache pas de l'influence que le roman de Stoker a eue sur son œuvre, mais au contraire la revendique, et réinvente l'horreur vampirique pour traiter de thèmes et de corps qui n'ont que peu été abordés, en particulier de corps *queer*. L'homosexualité de ses personnages à grande majorité masculins, tout comme son horreur de l'accouchement toute personnelle, en est symptomatique, comme elle l'a confessé elle-même à l'époque de la parution du roman, elle que le corps sexué féminin révoltait (selon ses propres mots, « Je suis un homme gay coincé dans un corps de femme⁴⁸⁵ » – Poppy Z. Brite ayant depuis transitionné sous le nom de Billy Martin, abandonnant l'écriture d'horreur au passage, ce qui pourrait en soi être analysé⁴⁸⁶). Son roman présente une intertextualité nette qui rend hommage à ces références et reprend donc très littéralement le texte de Stoker, en substance et à la lettre, allant parfois jusqu'à la citation littérale. Ainsi, dans le roman de Brite :

They passed a nightclub. Children postured on the sidewalk, waving their spidery hands, tracking the van with their black-smudged eyes. A snatch of sepulchral song floated in their wake. Bauhaus.

Ils passèrent devant un night-club. Des enfants prenaient la pose sur le trottoir, agitant leurs mains arachnéennes, suivant la fourgonnette de leurs yeux cernés de rimmel noir. Les bribes d'une chanson sépulcrale flottaient sur leur

⁴⁸⁴ Marilyn Yalom, *op.cit.*, p.259

⁴⁸⁵ Poppy Z. Brite, « Enough Rope », in *Crossing the Border: Tales of Erotic Ambiguity*, édité par Lisa Tuttle, Toronto, Indigo Books, 1998, p.13 : « I was a gay man trapped in a woman's body. » (Traduction personnelle).

⁴⁸⁶ J'ai eu l'opportunité, à l'occasion d'un hasard de circonstances, de lui poser la question directement, ce à quoi il a énigmatiquement répondu avoir désormais « d'autres priorités ». Ses derniers romans, focalisés sur la cuisine, attestent en effet de problématiques entièrement différentes, et de rapports corporels et genrés plus « apaisés ». Brite / Martin n'excluait alors pas lui-même la possibilité que le corps féminin torturé dans ses romans n'était donc pas seulement « le corps des femmes » mis en scène avec des injonctions sociales violentes, comme poussées à l'extrême, mais, plus simplement et peut-être plus tragiquement, son corps propre, à une époque où il le percevait comme une prison – « coincé-e » à l'intérieur. Si nous nous référons à lui sous le nom de Poppy Z. Brite en le genrant au féminin pour parler de ses romans, c'est donc pour correspondre à son souhait de voir en « Poppy Z. Brite » une vieille amie, quelqu'un qu'il a un jour été, mais n'est plus désormais, et ce afin de mieux séparer ces deux pans de son existence.

Zillah tilted his head to one side and smiled. "Listen to them - the children of the night," he said. "What music they make!"⁴⁸⁷

sillage. Bauhaus.

Zillah inclina la tête sur le côté et sourit. « Écoutez-les – les enfants de la nuit, dit-il. Quelle belle musique ils font!⁴⁸⁸ !

Ce passage fait directement référence à celui-ci dans le roman de Stoker :

There seemed a strange stillness over everything. But as I listened, I heard as if from down below in the valley the howling of many wolves. The Count's eyes gleamed, and he said.

'Listen to them, the children of the night. What music they make!' Seeing, I suppose, some expression in my face strange to him, he added, 'Ah, sir, you dwellers in the city cannot enter into the feelings of the hunter.'⁴⁸⁹

Un lourd silence semblait peser sur toutes choses. Pourtant, en écoutant attentivement, j'eus l'impression d'entendre des loups hurler dans la vallée. Les yeux de mon hôte brillèrent, et il me dit :

– Écoutez-les ! Les enfants de la nuit... Quelle belle musique ils font !

Lisant sans doute quelque étonnement sur mon visage, il ajouta :

– Ah ! Monsieur ! Des citadins comme vous ne pourront jamais éprouver les sentiments du chasseur...⁴⁹⁰

La reprise intertextuelle donne sens au texte citateur. Les « enfants de la nuit » sont ici de natures différentes – loups pour Stoker, musiciens de la contre-culture goth et garçons perdus rebelles pour Brite. Mais cette modernisation de forme reste fidèle au contenu prédateurial des implications d'un tel échange entre les personnages : les « sentiments du chasseur » évoqués par Stoker ne laissent aucun doute quant à l'identité du chasseur en question - le comte et Zillah, qui prononcent les mêmes mots à un siècle d'intervalle, représentant tous deux les protagonistes les plus directement dangereux de leurs romans respectifs. À cet égard, la citation originale du personnage de Reinfield dans le roman de Stoker : « Le sang, c'est la vie », sera également répétée par les personnages de Zillah et Christian dans le roman de Brite, insistant sur ce même lien générationnel brouillant la frontière entre sang et sperme déjà présent dans le texte de Stoker, pour justifier les pires atrocités conduisant à son écoulement sous la plume de l'autrice nouvelle orléanaise. « Le sang, c'est la vie », se répète ainsi également le personnage de Nothing - très littéralement, pour les vampires de Brite dont le sperme possède un pouvoir fécondant soldé dans le sang.

« Le réseau complexe d'une telle convertibilité implicite dans la physiologie du sexe unique est plus vaste encore que je ne l'ai suggéré, et embrasse la chair aussi bien que les fluides [...] Après l'éjaculation, les hommes et les femmes sont les uns et les autres fatigués

⁴⁸⁷ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, op. cit., p. 86

⁴⁸⁸ Poppy Z. Brite, *Âmes perdues*, op.cit., p.124

⁴⁸⁹ Bram Stoker, *Dracula*, op.cit., p.27-28

⁴⁹⁰ Bram Stoker, *Dracula*, op.cit., p.64

— non que la quantité de matériel émise soit tellement grande, mais du fait de sa qualité, elle se compose de la partie la plus pure du sang — de l'essence de la vie⁴⁹¹ », écrivait Laqueur. Tout au long du roman de Brite, le sperme et le sang manifestent une charge symbolique commune et sont combinés à de multiples reprises pour former ensemble ce qui sera plusieurs fois qualifié par les personnages d'«élixir de vie» primordial. C'est une substance véritablement magique et quintessentielle, deux liquides séminaux porteurs de vie - un aspect que les vampires de Brite ont bien compris, buvant allègrement l'un et l'autre sans plus faire de différence et exploitant leurs propriétés respectives. Même si le sang et le sperme mélangés servent principalement pour Brite à montrer la violence et la dépravation de ses créatures, les résonances symboliques d'un tel mélange sont bien plus tributaires du roman de Stoker que Brite ne semble en avoir explicitement conscience. Le discours médical s'y efface au profit des fluides comme établissant la composante symbolique d'une identité – humain/vampire, hétéro/*queer*, homme/femme. C'est une démarche que reprendra aussi Morgane Caussarieu dans son roman *Dans les veines* (2012), dont l'intrigue est très inspirée des *Âmes perdues* de Brite, mais dont l'action narrative est située à Bordeaux, aux alentours d'une boîte de nuit au nom évocateur – le *Bathory* :

Foutre, larmes, sueur et sang. Tu avales tout ce qui coule, tu le digères, un cycle sans fin. Tu te plies à la mécanique du fluide. L'organique gouverne ta vie. L'instinct de se nourrir était si puissant qu'il n'y avait de place pour rien d'autre. Tu es une créature effroyablement primaire et simpliste ! Et tu resteras ainsi pour l'éternité. Le monde était réduit à un suintement poisseux et sanglant⁴⁹².

Se « plier à la mécanique du fluide », « digérer » le « cycle sans fin » du sang et de ses transformations est une assertion de l'identité vampirique. Chez Brite, le personnage principal, Nothing, voit tout à la fois son vampirisme, sa masculinité et son homosexualité s'affirmer en lien direct avec sa consommation de fluides – non par la transformation (qui n'existe donc pas dans le roman), non par le meurtre, les crocs ou la bestialité, mais exclusivement par la consommation sexuelle et nutritive de sang et de sperme. Et puisque les vampires de Brite ne vieillissent pas, à la suite de leur rencontre, Nothing tombera amoureux de son propre père, Zillah, qui garde la même apparence juvénile. L'attirance (homo)sexuelle vampirique et incestueuse transgresse donc tous les tabous, est forcément perverse puisque les règles du jour ne sont pas les mêmes que celles du monde de la nuit, et ce phénomène de boucle bouclée sera sobrement qualifié dans le roman comme la « semence retournant au

⁴⁹¹ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, op.cit., p.85

⁴⁹² Morgane Caussarieu, *Dans les veines*, Paris, Mnemos, 2012, p.91.

moissonneur », parachevant l'établissement du sperme comme fluide profondément géniteur créant aussi du lien social. Or, comme le sang-sperme dans le roman de Stoker donnait aux hommes un sentiment de propriété sur (le corps de) Lucy, le personnage de Zillah ressentira cette même possessivité chargée de protection farouche pour son fils né du même sperme-sang que lui :

<p>He lay with his cheek against Nothing's smooth hair, and he thought, <i>Mine. More than anything was before, more than anything will ever be again, this is mine. My seed, my blood, my soul</i>⁴⁹³.</p>	<p>La joue collée à celle de Nothing, il pensait : <i>Ceci est à moi. Plus que tout ce que j'ai jamais possédé, plus que tout ce que je posséderai jamais, ceci est à moi. Ceci est ma semence, mon sang, mon âme</i>⁴⁹⁴.</p>
--	--

La lettre du texte propose ici une construction syntaxique des plus troublantes, et le jeu de la langue originale est difficilement traduisible. « *Nothing is... mine... more than anything* », soit « Rien n'est à moi plus que tout » : difficile de ne pas voir ici *quelque chose* (*something*) se passer dans ces affirmations. La triplicité de nature de cette propriété se fait une fois encore par une circulation des relations diverses qu'établissent le sang (Zillah est un vampire qui aura créé un autre vampire), le sperme (parent/enfant : Zillah est, techniquement parlant, le géniteur et donc le père biologique de Nothing) et par les liens du sexe (d'amant à amant) et du meurtre (complices) – relations symboliques et concrètes complexes de ces fluides, mais surtout des conséquences de leur écoulement pour les personnages. L'économie des fluides de Brite parachève certaines questions que l'œuvre de Stoker aura laissées en suspens. Ainsi les vampires de Brite, majoritairement de sexe masculin, sont en définitive tout autant liés par le sperme que par le sang. Chaque morsure vampirique est ainsi très littéralement confondue avec divers actes sexuels : « Tu devrais te servir de tes dents. C'est la meilleure façon de procéder. La plus... *intime*.⁴⁹⁵ », recommande Zillah à son jeune fils – nous avons eu l'occasion de nous attarder plus en détail sur la bouche vampirique comme organe sexuel particulièrement signifiant. La consommation indifférenciée de l'un des fluides (sperme ou sang) est égale à la consommation concrète et symbolique de l'autre dans le texte, procurant des bonheurs gustatifs eux-mêmes indifférenciés aux « suceurs »/« buveurs », et dont la répétition de scènes, à l'instar de celle ci-dessous, disséminées dans le texte, crée une impression d'emphase :

⁴⁹³ Poppy Z. Brite, *Lost Souls*, op.cit., p.294.

⁴⁹⁴ Poppy Z. Brite, *Âmes perdues*, op. cit., p.325

⁴⁹⁵ Poppy Z. Brite, *Ibid.*, p.221 (Poppy Z. Brite, *Ibid.*, p.138 : « You really should do it with your teeth. That's the best way. The most... *intimate*. »)

Christian's tongue found the tender spot under the jaw, and he sank his teeth in. The boy whimpered and went rigid in his arms. The raw yolky taste of life spilled into Christian's mouth, bubbling out of the boy fresh and strong.

[...] The taste was all he remembered, all he dreamed about, all he would ever need. [...]

The boy's sperm flooded warm over Christian's fingers. Christian brought his hand up to his lips and sucked at that too. The two tastes mingling in his mouth, creamy and delicate and bitter and salty, raw as life, were almost too exquisite to bear⁴⁹⁶.

La langue de Christian trouva le point le plus tendre de la gorge [du garçon] et il y enfonça les dents. Le garçon geignit et se raidit dans ses bras. Le goût cru de la vie se déversa dans la bouche de Christian, bouillonnant avec force hors de la chair enfantine.

[...] Le goût du sang raviva ses souvenirs, raviva sa soif, raviva ses rêves. [...]

Un sperme chaud jaillit sur les doigts de Christian. Il les porta à ses lèvres pour les sucer. Le mélange de ces deux goûts dans sa bouche, crémeux et délicat, amer et salé, aussi cru que la vie, était exquis au point d'en être insoutenable⁴⁹⁷.

« Exquis au point d'en être insoutenable », presque sublime, le goût « crémeux et délicat, amer et salé », formé par le mélange du sang et du sperme, « cru comme la vie », est un élixir addictif dont les vampires de Brite ne savent plus se passer. Mieux encore : privés de sang, au sein de cette économie des fluides particulière, ils se contentent volontiers de sperme pour assurer leur sevrage, comme de jeunes animaux en manque de lait apprennent le goût des substances adultes. De manière très surprenante (ou justement pas), le roman de Brite s'empare aussi de ce fluide — le lait, qui se situe pourtant en marge des deux autres — transférant définitivement toutes les transformations notées dans le roman de Stoker dans son propre texte :

The car was unwieldy and enormous, salmon-pink splotched with great woundlike patches of rust [...]

The car's interior, once white maybe, reeked of something rancid [...]

Nothing realized suddenly what the rancid smell was: sour milk [...]

Nothing looked more closely at the driver. He seemed very white. His face was unlined and pale, with a kind of crazy exalted beauty to it, but the hair that hung in it was the color of flat, hard-packed ice. The man's hands were as spindly as two white spiders on the steering wheel, and the pale wrists disappeared into folds of cloth as white as milk. Was he wearing robes? [...]

One of the hands shot off the wheel. Nothing flinched, thinking he was about to get smacked, but the hand only crawled through the clutter on the front seat and came up with a smeary purple-inked tract clutched in its fingers. Saved by the

C'était une énorme et encombrante voiture, à la carrosserie rose saumon tavelées de blessures de rouille [...]

Son habitacle, qui avait pu être blanc par le passé, était imprégné d'une odeur rance [...]

Nothing identifia alors l'odeur qui l'avait agressé : le lait tourné [...]

Nothing examina le chauffeur avec plus d'attention. Il semblait très pâle. Son visage était lisse, empreint d'une certaine beauté sauvage, mais ses cheveux avaient la couleur des glaçons. Ses mains aux doigts longilignes évoquaient deux araignées blanches posées sur le volant, et ses poignets disparaissaient sous des plis de tissu blanc comme le lait. Portait-il une robe ? [...]

Une main jaillit du volant. Nothing tiqua, s'attendant à recevoir une claque, mais la main se contenta de fouiller sur le siège avant et d'en extraire un tract ronéoté à l'encre violette. *Sauvé par le Sang de l'Agneau*⁴⁹⁹.

⁴⁹⁶ *Ibid.*, op.cit., p.55

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p.98-99

Le « sang de l'agneau » mélangé au « lait de sa mère » est un grand tabou alimentaire religieux. Considérant la consommation excessive de fluides dont la suite de l'extrait nous gratifie, cette référence ne manque pas d'ironie. Le « lait de la mère » n'est pas mentionné par le tract, mais l'évocation de lait suivie d'une nouvelle référence sacrificielle ne peut manquer de remettre en mémoire cette référence scripturaire chrétienne. Brite est, d'abord et avant tout, une autrice très visuelle, ce qui est propre aux genres horrifiques et gores : les couleurs, textures et goûts tiennent une place prépondérante dans ses descriptions, et dans la création d'une atmosphère surréférencée. La présence abondante de la couleur blanche, et des références au lait, dans la scène ci-dessus, attestent ici encore de ce curieux déplacement qui transfère « l'allaitement » dans un acte soit sexuel, soit vampirique. La présence de la couleur rose, atténuation du rouge du sang mélangé au blanc du sperme, donne aussi une coloration laiteuse à l'ensemble de l'extrait qui confirme de surcroît les coctions (digestions) dont nous parlions précédemment.

As [Nothing] shifted in his seat, his foot crushed something on the floor. Now he could see where the sour smell came from: dozens of empty milk cartons littered the floorboards, some fresh, some faded with age [...] The albino stared at Nothing, his face shadowed, his own eyes glittering flatly. When the craziness in his face was not showing, he looked like a sick child⁵⁰⁰.

Alors que [Nothing] changeait de position, son pied écrasa un objet. Il comprenait à présent d'où venait cette odeur de lait tourné : plusieurs douzaines de boîtes de lait vides jonchaient le tapis de sol, tantôt neuves, tantôt jaunies par l'âge [...] L'albinos regarda fixement Nothing, le visage enténébré, les yeux luisants d'une lueur terne. Quand son visage était exempt de toute trace de folie, il ressemblait à un enfant malade⁵⁰¹.

L'albinos ne boit que du lait, est lui-même lait. La consommation de fluide transforme le buveur, confirmant l'adage selon lequel « nous sommes ce que nous mangeons » ou plutôt, ici, ce que nous buvons⁵⁰². Ainsi, « si tu consommes du lait, tu es un albinos. Si tu consommes du sang, tu es un vampire. Si tu consommes du sperme, tu es un pervers sexuel » - du moins selon l'interprétation exclusivement transgressive, mais résolument jubilatoire, de Brite. Il est

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p.169-170

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p.102

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.103

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² Où l'on retrouve la métaphore cannibale, elle aussi fréquemment associée au sexuel.

Voir aussi Anne Isabelle François, « Des corps qui cuisinent et des corps cuisinés : ingestion, pouvoirs et enjeux genrés », in « *Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es* », *Fictions identitaires, fictions alimentaires*, éd. Bertrand Marquer, Strasbourg, PU de Strasbourg, coll. « Configurations littéraires », 2020, p. 191-208.

également intéressant de remarquer ce qualificatif « d'enfant malade » - on se souviendra de Vigny, qui décrivait ainsi en ces termes la femme menstruée. D'albinos à anémié, il n'y a qu'un pas — pigmentaire, fluide, symbolique, vampirique — que Brite franchit allègrement, l'odeur du sperme de l'albinos, ainsi que son goût, étant directement comparés à ceux du lait dans la scène ci-dessous :

The albino's jewel-pink eyes slipped shut as Nothing bent over his lap and pulled his robes aside.

This was clumsy magic, but it was so easy [...].

The albino had a huge erection that pulsed vivid red against all the whiteness. Even his pubic hair was like coarse cotton. Nothing had to stretch his mouth open until he thought his jaws would crack. The white spiders twined in Nothing's hair and stroked Nothing's throat and shoulders with a careful, psychotic tenderness. "I got to do it," he said as he came. "I got to do it."

His sperm was thin and milky, and burned Nothing's raw throat as it went down.

But Nothing had never minded swallowing come. Something about it settled his stomach and made his whole body feel good⁵⁰³.

Les yeux roses de l'albinos se fermèrent lorsque Nothing se pencha sur son bas-ventre et écarta les plis de sa robe.

C'était là une bien pauvre magie, mais elle était si facile [...].

Le pénis de l'albinos était énorme, serpent rouge et palpitant dressé sur la blancheur. Ses poils pubiens ressemblaient à des fils de coton grossier. Nothing dut ouvrir la bouche à s'en faire craquer les mâchoires. Les araignées blanches s'accouplèrent dans ses cheveux, lui caressèrent la gorge et les épaules avec une tendresse digne d'un psychopathe. « Je dois le faire, dit l'albinos en éjaculant. Je dois le faire. » Son sperme était fluide et laiteux, et il brûla la gorge de Nothing. Mais Nothing n'avait jamais rechigné à avaler le foutre. Cela lui calmait l'estomac, lui apaisait l'organisme⁵⁰⁴.

Cette scène, qui devrait être une agression sexuelle, est étrangement retournée par Brite, car le prédateur sexuel albinos ignore ici qu'il n'a pas utilisé le garçon, mais que le garçon, lui-même prédateur meurtrier et vampire en devenir, l'a utilisé, lui, pour étancher cette soif définitoire et constitutive de son identité qu'il ne peut encore identifier à ce stade du roman, mais qui l'habite déjà tout entier :

Nothing licked his lips. The taste of the man's sperm, still fresh and raw, reminded him of something Laine had once told him. *Did you know*, Laine had asked with innocent lasciviousness, *that come has almost exactly the same chemical makeup as human blood*⁵⁰⁵ ?

Nothing se lécha les lèvres. Le goût du sperme, encore frais, encore cru, lui rappela une chose que Laine lui avait dite un jour. *Est-ce que tu savais*, avait demandé Laine d'un air à la fois lascif et innocent, *que le foutre a presque la même composition chimique que le sang humain*⁵⁰⁶ ?

⁵⁰³ *Ibid.*, p.109

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p.174

⁵⁰⁵ *Ibid.*

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p.175

Démonstration simple de Brite, dans une même phrase, à la fois de la biologie aristotélicienne, et de la mécanique des fluides de Stoker.

La consommation de fluide chez Brite est directement corrélée au versement du sang et à l'émission de sperme. Les nombreuses scènes d'éjaculation y indiquent une certaine temporalité de la masculinité. À l'instar de ce qu'Aydemir analyse au sujet des films pornographiques, où les orgasmes masculins constituent le point de tension narrative le plus extrême (les *cum shots*, littéralement « scènes d'éjaculation », sont qualifiés de *money shot* par l'industrie filmique pornographique : ce sont à la fois les scènes qui génèrent de l'argent, et les scènes qui indiquent la finitude de l'acte sexuel, clôturé par l'orgasme masculin), Brite définit par l'orgasme un endroit de l'intrigue où la signification du sperme sous un angle vampirique, les questions de l'identité, et le plaisir, se rejoignent :

La pornographie vidéo et cinématographique contemporaine *hardcore*, hétéro et gay, calibre et célèbre la masculinité en termes de temporalité narrative et de visibilité de l'orgasme masculin. Le genre présente le soi-disant *cum*, *pop* ou *money shot*, la visualisation et la narration simultanées de l'éjaculation, à son plus haut point de signification - une jonction irrésistible où sens, plaisir et masculinité sont unis [...] Le jet de sperme y constitue la convention de pointe du genre *hardcore*, qui représente ainsi l'éjaculation en gros plan, et se produisant toujours en dehors du corps du partenaire sexuel. Le sperme jaillit, ruisselle ou gicle du pénis pour atterrir sur une peau féminine ou masculine [...] Le *cum shot* forme presque toujours la conclusion et le point culminant des rencontres sexuelles dans le genre. La visibilité obligatoire de l'éjaculation, ainsi que sa fonction spécifique de point culminant de tension narrative dans les *cum shots*, ne peuvent que peser sur la construction de la masculinité que le genre met en avant. En effet, ces conventions semblent être intrinsèques à la représentation de la masculinité, en constituent des éléments déterminants, plutôt que des accessoires ou codes vides⁵⁰⁷.

La capacité de produire du sperme, et de le consommer, est donc une ligne d'étude à part entière où les questions du corps et du genre sont ici mises en tension. Aydemir énonce ainsi que les questions de la limite et des frontières personnelles du corps, sont en danger aussi parce qu'il se trouve là un lien entre émission de sperme et écriture — l'angoisse de

⁵⁰⁷ Murat Aydemir, *Images of Bliss*, *op.cit.*, p.120 : « Contemporary feature-length hard-core video and film pornography, both straight and gay, calibrates and celebrates masculinity in terms of the narrative temporality and visibility of male orgasm. The genre presents the so-called cum, pop, or money shot, the simultaneous visualization and narration of ejaculation, as its height of signification, the irresistible juncture where significance, pleasure, and masculinity are united [...] The cum shot forms hard-core's pinnacle convention. It depicts ejaculation in close-up, always occurring outside of the body of the sexual partner. Semen spurts, trickles, or gushes from the penis, and lands on the female or male skin [...] The cum shot nearly always forms the conclusion and culmination of the sexual encounters in the genre. The mandatory visibility of ejaculation as well as its specific function as narrative climax in the cum shot cannot but bear on the formation of masculinity that the genre puts forth. Indeed, those conventions appear to be intrinsic to the representation of masculinity, constituting elements, rather than attendant gimmicks or empty codes. » (Traduction personnelle).

productivité -, où toute graphie est explicite, corporellement parlant, ce qui fait selon cette logique que chaque écrit est, toujours, pornographique :

En tant que fonction quasi corporelle ou incarnée, l'écriture est à la fois acte et apparition, processus et résultat matériel [...] La ligne écrite déclenche la tension anxieuse entre l'identité de genre et sa propre représentation matérielle [...] Par écrit donc, la masculinité devient graphique dans son double sens : à la fois inscrite, et corporellement explicite - désordonné. Dans ce sens précis, toute écriture est « pornographique » ; tout *graphos* transforme son sujet en *pornè* [prostituée-e]⁵⁰⁸.

La question de l'éjaculation, et du sperme en général, est centrale dans la construction sociale de la masculinité, et ceci se traduit symptomatiquement dans le roman de Brite. Pourtant, lier sperme à ce qui est « biologiquement mâle », pour reprendre les mots d'Aydemir, est tout aussi problématique que de lier féminité et menstrues, d'un point de vue *queer*. Ainsi, ce qui est aussi intime et marginal qu'une sécrétion corporelle, peut aussi être aliéné - ce n'est donc pas parce qu'une sécrétion est « biologiquement mâle ou femelle » (et la maladresse même de ce « biologiquement » doit nous interpeler), qu'elle dit quelque chose d'une identité masculine ou féminine stable.

Chez Brite, qui reprend donc des codes visuels résolument pornographiques, cohérents avec son choix de la fiction de genre, l'éjaculation indique aussi sûrement la fin d'un acte vampirique que la fin d'un acte sexuel. Les éjaculations y établissent violemment la masculinité, laquelle est construite comme nécessairement vampirique et nécessairement dominante – c'est quelque chose que l'on « fait » au corps de l'autre, pour asseoir une certaine forme de pouvoir. La signification de catégories comme prédateur/proie y est toujours profondément sexuelle. La « petite mort » orgasmique y rejoint donc la « grande mort » de la fin de vie — humaine — dans une quintessence parodique de l'acte sexuel examiné selon des codes vampiriques contemporains : « Le “sentiment de fin” délivré par la projection de sperme peut donc également impliquer l'établissement de la masculinité comme un triomphe putatif, un accomplissement, ou un objectif. Ainsi, la visibilité, la narrativité et la masculinité se rejoignent le plus glorieusement dans le *cum shot*⁵⁰⁹. », conclut Aydemir.

⁵⁰⁸ Murat Aydemir, *op.cit.*, p.24 : « As a quasi-bodily or embodied function, writing is both act and appearance, both process and material result [...] The written line triggers the anxious tension between gender identity and its material self-representation [...] In writing, then, masculinity becomes graphic in its double sense: both inscribed and bodily explicit, messy. In this specific sense, all writing is “pornographic”; any *graphos* turns its subject to *pornè* [prostitute]. » (Traduction personnelle.)

⁵⁰⁹ Murat Aydemir, *ibid.*, p.121 : « The “sense of an ending” delivered by the cum shot, then, may likewise implicate the establishment of masculinity as a putative triumph, accomplishment, or goal. Thus, visibility, narrativity, and masculinity join together most felicitously in the cum shot. » (Traduction personnelle.)

2) *True Blood*, sang-sperme et maladies vénériennes

La dimension sexuelle, ou, dans le cas de *Brite*, pornographique n'est cependant pas le seul discours vampirique existant sur la question des fluides, et notamment au sujet du sperme. Le versant médical est tout aussi prégnant. Toutefois, *Brite* pose également une autre question, géographique cette fois : celle de la réimplantation du mythe vampirique en Louisiane - au travers d'écrits comme les siens, ceux de celle qui a été présentée comme sa rivale, Anne Rice, et de productions comme la série télévisuelle *True Blood*⁵¹⁰ d'Alan Ball. Or, ces deux aspects (discours pandémie/frontières géographiques) sont toujours liés dans la thématique des fluides sexuels revisités par ces médiums.

La Nouvelle-Orléans peut être considérée actuellement comme la capitale moderne des vampires à l'échelle mondiale. La Louisiane est également l'un des États qui fut un foyer épidémique à plusieurs reprises – ce fut le cas lors de l'épidémie du sida, c'est désormais le cas pour le coronavirus. Si c'est à la littérature que nous devons principalement cette réimplantation du mythe dans le Sud des États-Unis, le genre *Southern gothic* a ouvert la voie non seulement à d'autres auteures « bit-lit » (comprendre : « *bite (!) literature* »⁵¹¹), mais également à une industrie audiovisuelle très inspirée par ce changement de décor, dont la série *True Blood* est emblématique. Cette circulation du mythe du vampire des confins de la Roumanie et de l'Angleterre victorienne jusqu'en Louisiane a amené à une redéfinition de ses codes, où le vampire endosse désormais de nouveaux rôles parfois contradictoires – tout à la fois opprimé (Noir, homosexuel, etc.) et oppresseur (prédateur sexuel, maître de plantation, etc.)⁵¹². La Louisiane et son atmosphère particulière insufflent au mythe de nouvelles caractéristiques, exploitant ses tabous originels et déteignant sur la figure du buveur de sang en livrant des personnages de plus en plus travaillés, étoffés de nouvelles préoccupations densifiées par un imaginaire riche et foisonnant chargé des traumatismes culturels, historiques

⁵¹⁰ Alan Ball, *True Blood: The Complete Series*, Home Box Office, 2008-2014.

⁵¹¹ Il vaut ici de préciser que « to bite » signifie mordre. L'expression est, contrairement aux apparences, une invention éditoriale française, qui a été peu reprise par les médias américains malgré sa consonance anglo-saxonne. La formule fait son apparition en 2009, inventée par la maison d'édition Milady pour lancer sa nouvelle collection de romans sentimentaux surnaturels. L'anglais emploie l'expression *paranormal romance* ou *vampire chick lit*.

Voir aussi Lucie Bernard, « Les filles qui aimaient les vampires : La construction de l'identité féminine dans *Twilight* de Stephenie Meyer, *The Vampire Diaries* de L. J. Smith et *House of Night* de P. C. et Kristin Cast », thèse de doctorat, Université de Bretagne Occidentale, 2016.

⁵¹² Sur la série et les ambiguïtés du vampire, en particulier en ce qui concerne sa masculinité, voir en particulier l'analyse de Pierre-Olivier Toulza, « Vampires en transit. La masculinité "incohérente" dans les séries de vampires contemporaines », in *Marges du masculin : exotisation, déplacements, recentrements*, éd. Maxime Cervulle, Patrick Farges, Anne Isabelle François, Paris, L'Harmattan, Genres, sexes, identités, 2015, p.87-99.

et moraux propres au Sud des États-Unis. Pour Morgane Caussarieu, qui étudie ce phénomène dans son essai *Vampires et Bayous*⁵¹³, « le Nosferatu est pluriel, instable, protéiforme. Un sujet d'interprétation multiple. Il est l'empreinte d'une peur (...). Changeant de physique et de psychologie au fil du temps, il semble être, comme le voudrait une simplification sociologique, un reflet de l'époque et du lieu qui le produisent — à défaut de posséder un reflet dans le miroir — la métaphore de tout ce qui peut perturber, effrayer ou exciter une société.⁵¹⁴ ». C'est à travers cette fluidité ou plasticité même du mythe du vampire, adéquatement liée à la plasticité des fluides qu'il répand, qu'elle explique le vampire de Louisiane, le « malaise sudiste » et ses différentes manifestations – qui sont précisément ce sur quoi s'appuie *True Blood*. La série, inspirée de la saga de romans *La Communauté du Sud* de Charlaine Harris, fait du vampirisme la métaphore de ce passé trouble vécu comme une vieille maladie qui gangrène encore les sociétés sudistes et suppure comme une plaie dans les préoccupations contemporaines. L'infection et la maladie vampirique, transportées par les fluides, se traduit alors dans cette nouvelle définition de ce que signifie être vampire.

« Les vampires vont là où se trouve le pouvoir. Quand, au XIX^e siècle, l'Angleterre dominait l'Occident, les vampires anglais gouvernaient l'imagination populaire, mais avec la naissance du cinéma, ils migrent en Amérique pour être en phase avec l'ère américaine.⁵¹⁵ », analyse Nina Auerbach dans son essai *Our Vampires, Ourselves*. C'est une dimension que nous avons par exemple analysée dans *Dracula* au travers des enjeux politiques et profondément capitalistes liés au contrôle des flux et des fluides, et de l'eau en particulier : la concentration des attributs de pouvoir économiques donne lieu à des fictions de vampire dont l'action narrative se déroule là où ces pouvoirs se trouvent. Selon Caussarieu, l'histoire de la Louisiane trouve un écho auprès de l'histoire de la Transylvanie : un « passé lourd et sanglant, parsemé d'épisodes honteux, enfouis dans le terreau même de l'identité reconstruite de ces deux régions⁵¹⁶ ». La topographie des lieux joue également un rôle important : si la Transylvanie semble planter un décor propice au roman de Stoker, avec ses montagnes escarpées, ses forêts denses et ses autochtones superstitieux aux mœurs sauvages cristallisant d'antiques croyances, la Louisiane, avec son climat moite, étouffant, apparaît physiquement

⁵¹³ Morgane Caussarieu, *Vampires et Bayous : Sexe, sang et décadence, la résurrection du mythe en Louisiane*, Paris, Mnemos, 2013.

⁵¹⁴ Morgane Caussarieu, *op.cit.*, p. 24.

⁵¹⁵ Nina Auerbach, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago, Chicago University Press, 1995, p.13 : « Vampires go where power is ; when, in the nineteenth century, England dominated the West, British vampires ruled the popular imagination, but with the birth of film, they migrated to America in time for the American century. » (Traduction personnelle).

⁵¹⁶ Morgane Caussarieu, *op.cit.*

parlant comme un territoire tout aussi singulier qu'il convient de conquérir pour s'intégrer. L'enjeu qui pèse sur l'implantation du mythe vampirique en Louisiane est de rendre à la fois crédible la présence de vampires en son sein, et donc faire du territoire un lieu dont on ne pourrait douter qu'il est «une excroissance naturelle du vampire⁵¹⁷», comme l'était la Transylvanie pour *Dracula* - un territoire qui, en somme, ressemble et correspond aux créatures qui l'habitent. «En transférant le mythe du vampire en Louisiane», remarque encore Caussarieu, «on passe d'un milieu froid, gris, brumeux à la *Dracula*, à quelque chose de moite, qui suppure, qui pourrit, se décompose, quelque chose de sale, mais de tout aussi brumeux : les bayous.»⁵¹⁸ Ainsi, si la tradition littéraire et cinématographique sudiste est porteuse d'un malaise explicite exprimée au travers de productions dépeignant aristocratie décadente et personnages marginaux (violeurs, criminels en tout genre, suicidaires ou impuissants, femmes hystériques et enfants frappés de folie, nymphomanes ou racistes marqués par des relations conflictuelles), c'est ce malaise qui donne bientôt naissance au courant artistique spécifique baptisé *southern gothic*. Stéphane Delorme, critique des *Cahiers du cinéma*, décrit le gothique sudiste comme étant plus complexe et excitant que le gothique européen, car fondé sur une série de contradictions entre verticalité (le gothique évoquant pour lui l'architecture, la droiture, la raideur, la religion) et horizontalité (la chaleur du Sud faisant ployer les corps et les incitant à la torpeur) : «Les larges territoires du Sud divergent, la sécheresse des champs de blé et la moiteur des bayous, le climat hostile apparente vite l'homme à l'animal. Une force ronge et détruit — sexe, pulsion, possession — une fièvre menace de faire basculer dans l'hallucination. Le gothique devient le lieu de cet excès, de cette extravagance.⁵¹⁹» Les thèmes récurrents de ce courant sont la mise en scène de personnages aux zones d'ombres issues de petites communautés isolées, que l'arrivée de l'étranger perturbe – autant de thèmes résolument abordés par *True Blood*.

Poppy Z. Brite et Anne Rice voyaient en La Nouvelle-Orléans, en particulier, une incarnation de ces contradictions, car si elles décrivent la ville dans toute sa flamboyance, toutes deux ne manquent pas d'en souligner les aspects plus sombres en faisant de cette cité le théâtre de meurtres atroces. Or, les vampires étant eux-mêmes contradictoires, situés à la lisière de la beauté et de l'horreur, de la fascination et de la répulsion, du désir et de la peur, il semble que leur destin ait été amené à rencontrer tôt ou tard celui d'une ville qui les appelait. L'influence d'Ann Rice sur le mythe du vampire est telle qu'elle l'a complètement

⁵¹⁷ *Ibid.*, p.26

⁵¹⁸ *Ibid.*

⁵¹⁹ Stéphane Delorme, « Southern Gothic, » in. *Cahiers du Cinéma*, No.684, 2012, p.75.

transformé. Ses romans concurrencent sérieusement celui que l'on considère pourtant comme le fondateur du roman du genre – Stoker bien sûr. Une anecdote raconte même que Gary Oldman, acteur incarnant le héros éponyme du *Dracula* de Coppola (1992), a avoué s'être plus largement référé à ses *Chroniques des Vampires* qu'à l'œuvre originale de Stoker pour construire son personnage, lui attribuant ainsi définitivement les caractéristiques d'une âme sombre et torturée, et faisant de Dracula non plus un monstre répugnant, mais un aristocrate décadent aux allures de dandy séducteur portant redingote lavande et favoris. La Louisiane est en effet un « endroit où un vampire (...) n'attirait pas plus l'attention, le soir, que des centaines d'autres créatures exotiques⁵²⁰ », et c'est là une image que reprend au pied de la lettre la série télévisée *True Blood*, en multipliant jusqu'à saturation du scénario les apparitions de créatures au sein d'une même petite ville fictive du Sud, Bon Temps - d'autant plus typique que le nom reprend l'expression « Laissez le bon temps rouler », typique du cajun, indication claire de particularisme.

La série suit l'histoire de Sookie Stackhouse, jeune femme aux prises avec l'arrivée proprement épidémique de vampires dans sa communauté, qui réveillera autant de vieux instincts de sexe et de violence. Contrairement aux vampires du Nord qui perpétuent, à l'instar de *Dracula*, un modèle familial patriarcal des plus stricts (le phénomène *Twilight* exemplifiant, pour Caussarieu, ces valeurs traditionalistes prenant totalement le contre-pied du mythe du vampire comme créature transgressive), à Bon Temps, le vampire se permet tous les excès. Le night-club *Fangtasia*, tenu par le duo de vampires Eric et Pam (échos modernes des « enfants de la nuit » de Stoker et de Brite), devient ainsi dans la série une enclave de débauche particulière d'où partent toutes les extravagances – un épice centre vénérien et interlope. Mais si tant de déviances sont rendues possibles, si tant de tabous sont transgressés et poussés à l'extrême, ne sont-ils pas dus à un encadrement trop strict de la religion et de son puritanisme ? C'est en effet ce rapprochement du sexe et du péché, constamment opéré par le christianisme dans la série, qui pousse les personnages dans une culpabilité oppressante qu'ils ne peuvent que fuir ensuite dans la violence, le sexe, l'alcool, la drogue parfois, avant de se tourner à nouveau vers une ferveur religieuse quasi fanatique. À cet égard les vampires de *True Blood* servent véritablement de détonateur mettant le feu aux poudres. Êtres libres à la sensualité sauvage et indomptable, ceux-ci, à l'instar d'Eric, se considèrent comme une espèce supérieure gouvernant un peuple humain dont le statut est relégué à celui de bétail. La

⁵²⁰ Anne Rice, *Entretien avec un vampire* op.cit., p.11 (« In which a vampire, [...] might attract no more notice in the evening than hundreds of other exotic creatures. », *Interview with the Vampire* [1976], London, Sphere, 2008, p.8).

boîte de nuit *Fangtasia* leur permet aussi d'exprimer cette nature sauvage et survoltée dans un contexte où il est attendu qu'ils se comportent comme tels – les humains s'y rendant de leur plein gré y sont qualifiés de « crocs-puleurs » (« *fangfucks* »). Mais la série réussit également le pari risqué de faire du vampire le symbole de certaines minorités persécutées - comme la communauté gay, qui revendique sa marginalité ou tente de la lisser en fonction des codes sociaux en vigueur, ou la communauté noire, les questions d'intégration soulevées par la série reproduisant volontairement l'histoire esclavagiste de la Louisiane. Même si la série se caractérise par ailleurs par un manque de subtilité mettant avant tout en avant sexualité et gore, le vampire y devient le témoin de l'histoire du Sud, incarnant un Autre malconnu et effrayant, qui accuse donc. Révélé au grand jour, il cherche à obtenir des droits et à s'intégrer dans la communauté humaine, exactement comme les communautés Noires et homosexuelles ont réclamé des droits pour s'intégrer aux communautés blanches et hétérosexuelles. Le vampire renvoie les communautés dominantes (blanches, hétérosexuelles) à leur propre monstruosité.

Au sujet du vampirisme comme maladie infectieuse se transmettant par le sang, la série *True Blood* est un exemple de réinterprétation contemporaine allant jusqu'à inventer des substituts de sang aux monstres pour leur permettre de vivre parmi les humains sans prédation – le « True Blood » étant ce sang synthétique, créé en laboratoire, et distribué dans le monde comme n'importe quelle autre boisson. Sous une esthétique au kitsch revendiqué, la série manifeste toutefois une atmosphère extrêmement travaillée et un univers soigné et cohérent, très immersif, qui parvient à traiter de thématiques lourdes, et où la Louisiane, et Bon Temps en particulier, deviennent le terreau fertile de discours politiques autour de questions comme le racisme, la classe, l'eugénisme, et l'ostracisation, qui font intégralement partie du mythe vampirique que la série construit. En effet, la tentative de réhabilitation des vampires, trame narrative principale occupant les premières saisons, se solde par de nombreux échecs où il est clair que la nature même des vampires, extrême, violente, sexuelle, au « Ça » freudien, est responsable de la difficulté qu'ils ont à se réintégrer dans une société humaine - laquelle peine à son tour à gérer la cohabitation et à maintenir l'équilibre entre deux populations ou « espèces » antagonistes, maintenant des rôles de prédateurs et de proies. L'introduction ultérieure d'autres espèces surnaturelles dans la série – loups-garous, métamorphes, et fées, en particulier, chacune avec ses problématiques propres servies par une abondance de folklore - permet de ramifier ces discours politiques avec une précision qui reste sans pareille aujourd'hui. L'épidémie vampirique s'étend donc très littéralement, et *True Blood* demeure la seule série à s'être intéressée aux conséquences strictement politiques du vampirisme par le

biais d'un angle d'analyse associant fondamentalement vampires et problèmes circulatoires — l'un des enjeux étant de contenir ces débordements, toute la série reposant sur les ressorts narratifs infinis des multiples façons dont les personnages échouent à endiguer ce flux — ce qui en fait en ce sens de la série une digne héritière de Stoker. Les fluides y tiennent une place primordiale, et le sang-sperme en particulier.

Mais si les vampires sont dans leur grande majorité des prédateurs, ils deviennent parfois proies à leur tour, car leur sang constitue pour les humains une drogue planante extrêmement rare et chère, le « V » — si puissante qu'elle n'est prise que goutte à goutte — et dont les effets incluent euphorie, hallucination, mais, surtout, stimulation de l'excitation sexuelle. Le personnage flamboyant de Lafayette, homme noir gay qui, de manière unique, se singularise comme étant l'un des rares personnages gays contemporains dont l'histoire personnelle ne tourne pas autour de son homosexualité ni de son oppression (on peut évidemment supposer que les vampires donnent trop à faire et fournissent trop d'autres prétextes d'indignation) – fait ainsi commerce de V au sein de la communauté de Bon Temps, introduisant d'abord par les fluides, et le sang en particulier, l'épidémie vampirique, et ce avant même que les vampires ne s'installent officiellement dans la petite ville. Difficile ici de ne pas voir un certain parallèle avec l'épidémie du sida, qui, en Louisiane, concerne toujours plus particulièrement les communautés homosexuelles et toxicomanes. Le personnage de Jason Stackhouse, frère de l'héroïne et « beau gosse » américain blanc un peu simple, dont l'arc narratif de rédemption le transformera de « white trash » réactionnaire en avocat de la cause vampirique, se jette le premier sans retenue sur cette drogue revigoratrice de libido, et ce dès les premiers épisodes. En avalant imprudemment une fiole entière de V, Jason se retrouve quasi instantanément muni d'une érection si grosse et douloureuse qu'il faudra « pomper » le sang hors de son sexe directement à l'hôpital, ce qui donne une idée des conséquences d'une overdose de « sang de vampire » et associe une nouvelle fois différents fluides sexuels dans la même coction mêlant sang et sperme.

True Blood va jusqu'à présenter une tentative d'éradication totale de la race vampirique en retournant ses armes contre elle. Ainsi, le « true blood », ce sang synthétique créé en laboratoire qui reproduit jusqu'aux groupes sanguins, et qui permet aux vampires qui le souhaitent de survivre sans consommer de sang humain, favorisant ainsi leur assimilation (même si le goût en est plusieurs fois présenté comme repoussant), se trouve à son tour infecté par les humains par ce qui sera plus tard qualifié de « virus vampirique », nommé Hépatite V ou Hep V, tuant tous les vampires. Là aussi la maladie se transmet par le sang, mais elle est cette fois une arme de guerre de la race humaine contre la race vampire – la

maladie discriminant entre les deux races, puisque les humain·e·s ne sont que de simples porteur·se·s non affecté·e·s par les effets mortels de la maladie pour leurs consorts nocturnes. À l'instar de *Dracula*, la résolution de tous ces conflits circulatoires se solde par un « retour à la normale » qui a pu être qualifié de « puritain », où la série élimine certains de ses personnages vampires principaux, et où, en définitive, les vampires sont exclus de la vie sociale et en particulier du cercle familial, intime, gravitant autour de l'héroïne Sookie Stackhouse. La toute dernière scène est ainsi une ode (peut-être ironique tout de même) à un certain idéal domestique auquel on retourne, ce qui n'est pas sans rappeler la conclusion même du roman de Stoker - Sookie, enceinte, prépare un repas somptueux pour l'ensemble de sa communauté.

C/ Œuvres séminales, paternité douteuse : *La Villa des Mystères* de Federico Andahazi

Valérie Da Costa, dans son article « Quand le corps exulte : manifestation des fluides corporels dans l'espace chorégraphique de Jan Fabre⁵²¹ », rappelle qu'il existe « certaines notes de Michel-Ange et du peintre maniériste Pontormo qui font des fluides, et plus particulièrement du sang et des excréments, la métaphore de l'acte créateur.⁵²² » C'est ce qui expliquerait selon elle, de manière en partie symptomatique, car inconsciente, la prédominance de ces deux catégories de fluides dans l'art contemporain tel qu'on le connaît aujourd'hui. Le sang est le fluide vital avec lequel va se confondre le fluide créateur de l'artiste, quand le recours aux excréments se fait la métaphore très littérale d'un « accouchement » de l'œuvre (un parallèle explicite se fait alors jour entre excréter/sécréter, et créer). Pourtant, le sperme semble une métaphore beaucoup plus directe et évidente de procréation ou de fécondation artistique. En tant que produit issu du phallus, le sperme est un produit du corps ouvert dont il est possible, suivant cette métaphore de l'acte de créer, de faire grand cas comme représentant symbolique explicite de la créativité. Ceci est en partie dû au fait que le phallus a depuis longtemps été perçu comme un symbole universel de fertilité, de productivité, de puissance, une partie du corps riche et féconde à laquelle il a été rendu

⁵²¹ Valérie Da Costa, « Quand le corps exulte : manifestation des fluides corporels dans l'espace chorégraphique de Jan Fabre », communication réalisée dans le cadre de la journée d'études « Les fluides corporels dans l'art contemporain » Paris, INHA, le 29 juin 2010.

⁵²² *Ibid.*, p.3

d'innombrables cultes de par le monde⁵²³. Le phallus, ses excréments, définissent le système de pensée sur laquelle se basaient de nombreuses disciplines, allant de la biologie à l'analyse de la vie psychique⁵²⁴ – et, puisque nous avons évoqué la part psychanalytique contenue dans les discours autour des fluides, rappelons ainsi que dans la psychanalyse freudienne et lacanienne, tout se résumerait au fait d'avoir, ou de ne pas avoir, de pénis. C'est là une assertion qui a été très largement critiquée et discutée, notamment par des écrits féministes, mais les problématiques inhérentes au sperme constituent un champ d'exploration qui commence tout juste à être défriché. Reste que faire d'un seul et même fluide le responsable des discours autour de la (pro)création est une perception tentante, et que si le sang et les excréments prennent selon Da Costa le pas en art en ce qui concerne la création artistique, la littérature, quant à elle, s'empare plus résolument du sperme comme métaphore directe de création littéraire.

Pourquoi parle-t-on d'*œuvres séminales*? Le Trésor de la Langue française, en la matière, est très clair quant au sens du mot :

SÉMINAL, -ALE, -AUX, adj.

A. — ANAT., PHYSIOL. [Chez l'homme et chez l'animal] Relatif à la semence du mâle. Synon. *spermatique. Voies séminales.*

◆ *Glandes séminales.* Testicules.

◆ *Liqueur séminale* (vieilli). Sperme.

B. — BOT., vieilli. Relatif aux graines des plantes.

C. — PHILOS. [Chez les stoïciens] *Raison séminale.* Principe actif qui est la loi de l'être et qui, ne faisant qu'un avec la matière, en est comme le germe, en explique le premier mouvement comme toutes les formes.

Le terme « séminal » a donc une composante physiologique, directement relative au sperme – ce qui en découle, ce qui le contient. Mais il possède également un sens vieilli – « relatif aux graines des plantes », autrement dit ce qui contient les graines (ce qui fait sens là aussi – par analogie et anthropomorphisme : les spermatozoïdes sont effectivement dans une moindre mesure (la moitié d')une graine humaine)⁵²⁵. Enfin, « séminal » possède un sens philosophique, faisant de la « raison séminale » le « principe actif » expliquant « le premier mouvement de la matière ». Tout ceci semble devoir faire du sperme (ainsi que ce qu'il contient et l'organe dont il est issu) l'origine unique de tout mouvement créateur.

⁵²³ Jacques-Antoine Dulaure, « Origine du Phallus et de son culte », *Les divinités génératrices* [1805], Marabout, Paris, 1974.

⁵²⁴ Voir Tom Hickman, *Le bidule de Dieu. Une histoire du pénis*, Paris, Points, 2014.

⁵²⁵ On se souviendra de la préférence de Brite du mot « seed » (littéralement, graine) pour désigner la semence masculine, quoique le terme *semence* soit courant dans la littérature des débuts de l'époque moderne.

Ce qui frappe ici, dans cette complaisance masculine autoalimentée du principe créateur, actif, nécessairement mâle, c'est l'effacement complet de tout principe féminin. L'apport femelle est certes moindre, dans une conception du monde qui n'en fait qu'une matrice incubatrice passive dont le respect est soumis à sa capacité à rendre et traiter par coction (digestion), là encore, une semence mâle : elle est donc éjectée des considérations du langage comme des discours scientifiques et philosophiques. Plus qu'une ironie, c'est une violence, qui a été très remarquée et critiquée par exemple par les essayistes Sandra Gilbert et Susan Gubar dans leur ouvrage *The Madwoman in the Attic*⁵²⁶. Une œuvre est donc séminale si elle est considérée d'influence (comme l'est plus particulièrement pour nous ici le *Dracula* de Stoker), mais elle est surtout séminale si elle est écrite par un homme. `

Dans son roman *La Villa des Mystères*⁵²⁷, au titre ici lesté de sens⁵²⁸, Federico Andahazi exemplifie très littéralement les liens établis par Quignard quant à la fascination, et que nous analyserons sous l'angle de l'émission et de la production de sperme. C'est en effet à travers son traitement privilégié du sperme comme semence fertile féconde et créatrice que le dispositif mimétique créé par Andahazi prend tout son sens et s'affirme en accord avec la pensée quignardienne :

Le *fascinus* est le mot romain pour dire le *phallus* [...] Toutes ces têtes épouvantées de la Villa des Mystères — qu'on aurait été mieux inspiré d'appeler la Villa du Fascinant, ou encore la Chambre Fascinante — convergent vers le *fascinus* dissimulé sous le voile [...]⁵²⁹.

Le roman d'Andahazi est une courte fiction gothique dont l'intrigue revient sur un mythe littéraire bien connu - la retraite, l'été 1816, des « têtes épouvantées » Lord Byron, John Polidori, Claire Clermont, Percy Shelley, et sa future épouse Mary Wollstonecraft Godwin dans la Villa Diodati, une résidence secondaire du baron située sur le lac de Genève, et plus particulièrement la genèse des deux grandes œuvres résultant de ce confinement : *Frankenstein*, de Mary Shelley, et *Le Vampire* de John Polidori. La fiction reprend ici à son compte la topique du pacte faustien, où, en échange d'un talent virtuose particulier, l'artiste

⁵²⁶ Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer & the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], Yale, Yale University Press, 2000.

⁵²⁷ Federico Andahazi, *La Villa des Mystères*, *op.cit.*

⁵²⁸ Le titre original, *Las piadosas*, littéralement « Les pieux », est en soi tout aussi intéressant symboliquement tant il laisse peu de doute quant à la nature exacte de ces pieux, mais la traduction française fait montre ici d'un remarquable à propos pour le moins quignardien. Nous nous contenterons ici de commenter la traduction française de Claude Bleton uniquement, notre manque de maîtrise de la langue argentine ne nous permettant malheureusement pas une analyse précise de la lettre originale.

⁵²⁹ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, *op.cit.*, p.74

donne à une figure monstrueuse ou démoniaque une partie intime de son être qui se révèle souvent être, clause implicite, son âme même. Ici, le pacte concerne la production d'une œuvre littéraire, et la Villa Diodati s'en fait le théâtre privilégié. En particulier, le personnage de John Polidori, secrétaire obscur et méprisé de Lord Byron, souffre-douleur qui rêve de vengeance, se distingue dans le roman comme étant au centre de l'action narrative.

Les circonstances troubles de l'écriture du *Vampire* de Polidori sont connues, dans le monde littéraire, pour être énigmatiques : le roman, supposément rédigé à partir d'un premier brouillon de Lord Byron, lui sera faussement attribué lors de sa première parution dans le *New Monthly Magazine* – et pour laquelle Polidori n'avait pas donné son autorisation. Le personnage de Lord Ruthven y passe pour un véritable avatar de celui qui est alors toujours le maître de Polidori, et qui définira le héros de type « byronien ». L'histoire provoque la rupture de cette relation de service, et Polidori lui-même disparaît prématurément, quelques années plus tard en 1821, dans des circonstances brumeuses : à l'âge de 25 ans, il se suicide en avalant du cyanure pour échapper à ses dettes. Pendant plusieurs années après toute l'affaire, *Le Vampire* continue à être attribué à Lord Byron, malgré les démentis de ce dernier. Avant même le commencement de son histoire, Andahazi plante le décor en revenant sur ces circonstances fantasmées :

On sait que rien n'est plus douteux que la paternité. Affirmation que l'on pourrait naturellement étendre aux rejets littéraires [...] Dans le cas de *The Vampyre*, les désaccords ne portaient pas sur d'éventuelles appropriations. Au contraire, pour une raison étrange, personne ne voulait reconnaître la créature maléfique qui était appelée à ouvrir des voies nouvelles. Le conte fut publié en 1819, sous la signature de Lord Byron, mais il faut relever un paradoxe : alors qu'il reconnaissait sa responsabilité dans la grossesse confuse — si l'on peut dire — de Claire Clermont, il rejetait avec colère et véhémence toute parenté avec *The Vampyre*, et en attribuait la « culpabilité » à son secrétaire, John William Polidori. Bien entendu, un récit aussi lugubre que *The Vampyre* ne pouvait avoir une origine moins ténébreuse que son contenu.⁵³⁰

Andahazi présente ici un déplacement des plus intéressants : plutôt que de se confronter directement avec le mythe du vampire (quoique, nous le verrons, cette affirmation soit bien discutable), c'est à la genèse d'un roman même à propos des vampires que nous avons désormais affaire, et la qualité du « sperme » est en corrélation directe avec son émergence. S'agit-il d'un roman si monstrueux que, comme un enfant terrible, les deux écrivains s'en rejettent mutuellement la faute, autrement dit la paternité, et donc la responsabilité et la culpabilité ? Andahazi montrera que ce n'est pourtant pas dans le contenu

⁵³⁰ Federico Andahazi, *op.cit.*, p.15

même de l'histoire, somme toute banale, qu'il faut chercher les raisons de ce rejet dégoûté, mais dans les circonstances même de son écriture – le vrai sujet de son roman. Pour parfaire l'illusion mimétique, Andahazi utilise le procédé subjectif bien connu selon lequel le narrateur engage sa personne en employant la première personne dans le but de conférer une fausse authenticité aux événements racontés entre les pages du roman – une convention littéraire tout à fait topique à l'époque où se déroule le roman. Se plaçant en archiviste accidentel, le narrateur se pose en enquêteur privilégié qui se serait ainsi retrouvé en possession de documents et, en particulier, de lettres, mettant à jour de nouvelles perspectives quant à la genèse du *Vampire*, que son honnêteté intellectuelle l'empêche de garder pour lui. Véritable ténor littéraire, le narrateur engage ainsi la discrétion de la lectrice pour bâtir une tension narrative sur le ton de la confidence et du secret scandaleux, donnant à la lectrice l'illusion délicieuse de recouvrir un scandale vieux de deux siècles :

L'histoire qui se dégage de cette succession de lettres — à peine quelques fragments — est aussi fantastique qu'inattendue. Au point que la généalogie de *The Vampyre* ne serait qu'une brèche ouverte sur d'autres découvertes incroyables liées au concept même de paternité littéraire. En ce qui me concerne, je n'accorde aucune importance à l'éventuel caractère apocryphe de cette correspondance. De fait, la littérature — il est parfois nécessaire de recourir aux lapalissades — n'a d'autre valeur que littéraire⁵³¹.

L'indiscrétion du narrateur, qui se pose en colporteur de ragots, donne l'illusion à la lectrice d'un report de responsabilité : il lui appartient ensuite de propager ou non ce dont elle prend connaissance – « ce ne sont sans doute que des « on-dit », et le compte-rendu en est certainement partial et partiel, et du reste je m'en lave les mains, mais... ». Tant de précautions et de stratégies, du reste tout à fait topiques, font deviner à la lectrice que le contenu du roman ne pourra être que sulfureux, d'autant que le format de la confession représente une invite supplémentaire en ce sens. Mais le clin d'œil d'Andahazi, qui déclare que « la littérature n'a d'autre valeur que littéraire », établit bien sûr que le roman n'est ici qu'une fiction, laquelle concerne, de manière directe, et, nous allons le voir, très littérale, la question de la paternité d'une œuvre.

À son arrivée à la villa, le docteur John Polidori s'installe dans sa chambre pour y trouver une lettre de provenance inconnue, écrite par une femme qu'il ne connaît pas, laquelle le supplie de ne pas révéler cette correspondance à quiconque, car leur vie à tous deux en pâtirait. Outre la longue confession de la signataire, Annette Legrand, quant à son apparence monstrueuse, elle révèle que sa nature est elle-même encore plus monstrueuse, car elle

⁵³¹ *Ibid.*, p.18

dépend, pour survivre, d'un « quelque chose » qu'elle ne peut se résoudre à révéler dès cette première lettre, mais qui place d'emblée son obtention sous des augures parasitaires, voire vampiriques :

Mon cher Dr Polidori, ne croyez pas que ma monstruosité réside uniquement dans ma laideur extrême. Je n'ignore pas votre très vaste érudition. Vous savez que la survie de certaines personnes dépend de l'appropriation d'un « quelque chose » de leurs semblables, même si l'obtention de ce « quelque chose » doit coûter la vie de ce semblable occasionnel. Vous connaissez la noire légende de la comtesse Bathory qui, dit-on, avait besoin du sang de ses victimes pour conserver sa jeunesse. [...] Or, mon cher Polidori, ma propre survie et, par voie de conséquence, celle de mes sœurs, dépendent de l'obtention de ce « quelque chose » que vous possédez⁵³².

Les sœurs d'Annette, Colette et Babette Legrand, sont deux actrices aux mœurs légères, mais admises dans le beau monde en raison de leur exceptionnelle beauté, et toutes deux connues du Dr Polidori fictif d'Andahazi. Puisque la question de l'opposition masculin/féminin est centrale dans le roman, il n'est pas indifférent ici que le patronyme soit Legrand, et que les prénoms des trois sœurs soient des diminutifs, ou en aient la forme. Deux belles, une laide : le motif des trois sœurs donne au roman d'Andahazi des allures de conte. Trois prédatrices rappelant les fiancées de Dracula, ces sbires qui attaquent Jonathan au début du roman de Stoker dans le château du comte, et il n'est pas jusqu'à la mention de la comtesse Bathory qui n'évoque un imaginaire cohérent de vampirisme. Comme le trio prédatorial de Stoker, les trois sœurs ont besoin d'une substance qui ne se trouve qu'auprès des hommes, comme s'en explique, dans sa seconde lettre au docteur, Annette. Bien sûr lae lecteurice aura déjà deviné, en le déduisant de ce sous-texte vampirique, qu'il s'agit là de sperme :

Il est temps de vous révéler la nature de ce « quelque chose dont j'ai besoin pour vivre. De même que l'eau et l'air, la semence qui engendre la vie et la perpétue au fil des temps m'est nécessaire, je parle de cette semence vitale qui perpétue les morts par leur descendance et contient le torrent bestial de tous les instincts, mais aussi l'insoutenable légèreté des âmes, les caractères de nos ancêtres et le tempérament de ceux qui viendront après nous, ce qui est inscrit dans la matière du premier homme et le sera jusqu'au dernier dans les siècles des siècles, l'héritage qui nous condamne jusqu'à la fin de nos jours à être fatalement ce que nous sommes, le legs irréductible qui nous donne et nous ôte la vie avec la même prédétermination obscure. Ce doux flot qui porte enfin en germe ce que nous sommes. Ce fluide germinal que les hommes sont seuls à posséder. Vous aurez compris, mon cher docteur, à quel élément je fais allusion. Oui, j'ai besoin de cet élixir limpide de la vie, comme tout mortel a besoin d'aliments. Aussi intensément que n'importe lequel d'entre vous a besoin d'eau pour ne pas périr, j'ai besoin de boire cet élixir vital. J'ignore pour quelle monstrueuse raison la seule substance qui peut me maintenir en vie est, justement, le plus pur germe de la vie⁵³³.

⁵³² *Ibid.*, p.42

⁵³³ *Ibid.*, p. 60

Le flot de paroles d'Annette dans cette seconde lettre est une tirade dithyrambique qui compense par une véritable éjaculation verbale son incapacité à dire, ou son refus de nommer clairement, par coquetterie ou par jeu de séduction, ce « quelque chose » dont elle repoussait la révélation, ce « fluide germinal », séminal, dont elle a besoin pour survivre. Par cet écoulement de détours syntaxiques, cette abondance de métaphores et de locutions adverbiales (« semence qui engendre la vie », « doux flot », « ce qui est inscrit dans la matière du premier homme », « legs irréductible » et, reprenant les mots mêmes qu'employait également Poppy Z. Brite, « élixir limpide de la vie »), Andahazi s'exerce à l'esthétique du trouble, du montré-caché ou voilé-dévoilé qui nomme « latéralement », selon les principes de Quignard, ce qui ne pouvait être dit frontalement par des personnages que la bienséance, le plaisir d'un libertinage d'esprit et de mœurs, ou une certaine pudeur, retiennent. Mais l'emphase est aussi utilisée comme ressort comique devant l'absurdité de la situation : en caractérisant le sperme par tous ses bienfaits humanitaires possibles, le « plus pur germe de la vie », c'est une flatterie à l'esprit bas des hommes, à leur complexe du pénis et à leur infatuation, qu'Annette adresse en double discours. En présentant au Dr Polidori cet opulent discours en forme d'éloge, Annette s'assure effectivement que son interlocuteur n'est pas impuissant, et Andahazi continue ainsi de cultiver le fin « exquisite » solnitien qui circule entre attirance et dégoût – la fascination, ou *fascination*, issue du phallus.

Le motif de la consommation de fluides et de la dévoration est très présent dans le roman d'Andahazi, ce qui était à prévoir face à ce motif vampirique en pointillés, « inversé »⁵³⁴, où le vampirisme devient soif de sperme. Mieux : en digne héritier du roman de Stoker, Andahazi reprend également à son compte le motif menstruel comme lié au vampirisme : ce n'est pas une coïncidence, que c'est à partir du moment où Annette a ses premières règles qu'elle a besoin de boire régulièrement du sperme pour vivre comme un nourrisson le lait. La comparaison peut paraître hasardeuse, mais une interprétation psychanalytique du vampire comme monstre sous-développé, car soumis à ses appétits (au « Ça », et donc, par extension, à ses pulsions) se défend très certainement : nous avons vu comment, dans les multiples œuvres analysées jusqu'ici, le vampire est perçu comme monstrueux du fait de sa nature même qui le voit comme tout entier défini par ces actes de

⁵³⁴ Si l'appétit vampirique dans *Dracula* partait de la valence menstruelle attribuée au sang dans le roman, un équivalent inverse semble donc se dessiner dans le roman d'Andahazi, où le sang devient sperme, où le sperme devient sang, et où le vampirisme devient nymphomanie gourmande associée à une étrange condition médicale – car le discours médical, nous l'avons dit, imprègne toujours le mythe vampirique, quelles qu'en soient ses déclinaisons.

morsure et de succion, de consommation et de dévoration. Que le vampire consomme sang ou sperme, il « tête » toujours ses victimes, et dépend d'elles comme un parasite. Il est la créature emblématique des complexes de culture liés aux fluides corporels. Comme Stoker et Brite, Andahazi lie ici directement blessure menstruelle, transformation vampirique et appétit sexuel presque cannibale, caractérisant cet affect nouveau sans équivoque :

Quand j'eus l'âge d'être une femme, un changement terrible bouleversa ma vie. Du jour au lendemain [...] je fus prise d'une envie péremptoire, impérieuse et pressante de connaître — au sens le plus biblique du terme — un homme [...] Cette sensation était complètement nouvelle et d'une nature purement physiologique : si je devais comparer cet état de manque à une réaction physique, *je serais tentée de la rapprocher de la faim et de la soif* [nous soulignons]. Je sentais que sans la présence d'un homme, je mourrais aussi sûrement que si je cessais de manger ou de boire de l'eau. Au fil des jours, je compris que cette métaphore n'en était pas une. Ma santé se détériora.⁵³⁵

Il est ainsi tentant de supposer qu'Annette a connu une enfance relativement « normale », sans appétit bizarre, avant l'apparition de ses menstruations, qui sont utilisées ici en accord avec le complexe culturel principal qui les définit comme un phénomène marquant le passage de l'état d'enfant à celui de femme. Mais ce serait mal connaître la plume d'Andahazi, qui donne au contraire à son personnage une autre proie : la littérature, par son absorption la plus littérale. En effet, condamnée par sa laideur à vivre dans les égouts et les caves, à l'abri des regards, Annette livre une bataille enragée avec les rats qui peuplent ces catacombes pour préserver sa bibliothèque, ce qui l'amène par désespoir à manger des livres — le « rat de bibliothèque » devient donc ici littéral, puisqu'il s'agit de dévorer encre et papier pour absorber la substance même du style, du talent et du génie de chaque écrivain·e — en somme, dévorer l'auteurice même :

Je devais être rapide, lire aussi vite que possible, avant que mes rivaux eussent anéanti mes lectures. C'était une lutte inégale, car je devais me battre seule contre plus de cent rongeurs. Il suffisait qu'un ouvrage éveillât mon intérêt pour que celui-ci fait aussitôt attaqué plutôt qu'un autre [...] Alors je compris que [...] si les livres étaient destinés à être la proie des bêtes, je serais le plus prédateur de tous les fauves. J'arrachais chaque page sitôt que je l'avais lue et je n'en faisais qu'une bouchée. J'appris à distinguer la saveur et les différents styles de chaque auteur, de chaque texte, de chacune des écoles et des courants. Dans mon inlassable combat avec les rongeurs, plus je leur ressemblais, plus je me sentais humaine. Ainsi, de même que l'homme dans son évolution passa du cru au cuit, je connus la même évolution : après avoir dévoré, je me mis à manger [...] Je n'ai aucun talent pour la relecture, cependant je maîtrise ce que j'oserai définir comme une mémoire de l'organisme : outre que j'ai le don ingrat de me souvenir de tout [...], ce que l'on a coutume d'appeler le savoir, dénomination plutôt vulgaire, au lieu de s'installer dans mon esprit sous la forme d'une somme de connaissance, s'est niché dans mon corps sous la forme d'une accumulation d'instinct au sens le plus animal du terme.

⁵³⁵ *Ibid.*, p.83-84

La littérature est mode naturel de survie. Dr Polidori, je vous recommande sincèrement d'en faire l'essai : manger ce que vous lisez⁵³⁶.

La référence lévi-straussienne au cru et au cuit n'est peut-être qu'un simple clin d'œil, mais elle nous semble servir une fonction particulière. Les débuts prédateurs d'Annette et de ses sœurs, habités par ce besoin alimentaire du sperme d'un homme, semblent dénoter une « culture du cru » très primitive, qui commence par le viol et finit systématiquement par la chasse et le meurtre, reproduisant là encore cette même violence associée traditionnellement au vampire :

Nous devînmes bientôt nomades. Nous arrivions dans une ville ou un village, mes sœurs choisissaient leurs victimes, obtenaient leur butin, tuaient, tuaient encore, et nous repartions vers notre nouvelle destination⁵³⁷.

La question principale que pose le roman d'Andahazi est celle de la paternité comme concept fuyant et fluide. Cette inquiétude ou angoisse est ce qui aura justifié, pour les autrices de *The Madwoman in the Attic*, la marchandisation séculaire des corps féminins : la possession d'une matrice pour perpétuer sa descendance présente des intérêts politiques variés, mais où la femme n'est qu'un bien de consommation supplémentaire dont la valeur dépend de sa capacité à être fécondée. L'inversion prédatrice qu'Andahazi met ici en scène, où les femmes attaquent les hommes et se nourrissent de sperme plutôt que de sang (face aux vampires masculins faisant des femmes leurs premières victimes), est des plus intéressantes, d'autant que l'on ne peut qu'être amusé·e·s de l'idée de l'écrivain qui veut que la femme vampire en question doit être nécessairement laide pour que l'on puisse sincèrement croire qu'être la proie d'une créature se nourrissant de vos orgasmes soit une horrible malédiction. Bien sûr Andahazi ironise souvent, dans le roman, sur le contraste existant entre Annette et ses sœurs pour montrer la dépendance de la première aux secondes, lesquelles n'ont aucun mal à se procurer le sperme qui les maintient en vie tant une jolie femme aux mœurs considérées comme dissolues a de prétendants — autant de « volontaires » qui ne se doutent pas que le fruit de leurs ébats, et l'abondance de sexe oral, n'a d'autre but que la subsistance de leurs partenaires — la perpétuation de la vie selon un sens très littéral. Cette omniprésence de la sexualité est évidemment très connotée : la référence au gothique traditionnel en général, et à *Dracula* en particulier, est visible, mais Andahazi utilise aussi le contexte de la répression victorienne à l'égard des corps pour mettre en scène un dévouement cathartique de passions

⁵³⁶ *Ibid.*, p.75-76.

⁵³⁷ *Ibid.*, p.111.

qui frappe d'autant plus les esprits. *Le Vampire* de Polidori, se situe d'ailleurs chronologiquement avant *Dracula*, et s'il n'a pas eu l'influence de ce dernier, il est du moins le roman qui « ouvre la voie », la première tentative de réhabilitation et de popularisation du vampire, le récit sinon séminal, du moins fondateur, dont tous les romans vampiriques paraissant ensuite s'inspirent d'une manière ou d'une autre. Le pacte faustien qui est ainsi proposé à Polidori est le suivant :

Bien, vous savez maintenant de quoi vous êtes le détenteur, mais je ne vous ai pas encore dit ce que je vous offrais en échange de ce que je demandais. Je sais ce que vous désirez le plus, je pourrais jurer que je connais ce dont vous avez toujours rêvé, la raison de vos insomnies, ce qui obnubile votre vue dans vos rêves éveillés. Assurément, la nourriture amère dont se repait votre âme est le venin de l'envie. Je sais que vous seriez prêt à donner un doigt de votre main droite pour deux ou trois sonnets rhymés [sic], et la main tout entière pour le récit complet. Sans le moindre doute, vous livreriez votre âme au diable pour trois cents feuillets habilement rédigés. Or ce que je vous demande en échange n'a rien d'irréparable. Vous ne perdrez rien, absolument rien, si vous acceptez de me remettre ce dont j'ai besoin pour rester en vie. Je ne réclame pas la charité. Je ne vous offre pas non plus l'immortalité, mais sans doute ce qui s'en rapproche le plus : la postérité. La seule chose que j'ai apprise au cours de ma longue existence n'est sans doute rien d'autre qu'écrire. En échange de ce dont j'ai besoin pour vivre, je vous donnerai la paternité d'un livre qui, n'en doutez pas, vous introduira dans le Parnasse de la gloire. Vous atteindrez les plus hauts degrés — plus hauts même que ceux qu'occupe le Lord que vous servez — de la célébrité. Les feuilles que vous voyez sur votre table constituent le premier quart d'un récit. Prenez-les comme un cadeau, lisez-les, si vous considérez qu'elles ne valent rien, jetez-les au feu et je ne vous importunerai plus (je parle pour moi, pas au nom de mes sœurs). En revanche, si vous acceptez de signer ce texte, en échange vous me donnerez ce dont j'ai besoin. Si vous acceptez, ce soir même je vous livrerai la deuxième partie. Ce sera la première des trois livraisons suivantes, et à chaque livraison, je prélèverai sur vous une dose de votre élixir⁵³⁸.

En échange de sperme, Polidori se voit confier un récit qui le consacrerait comme écrivain. Bien sûr, le fait que les éléments réels de la vie de Polidori soient connus de la lectrice ajoute à la tension dramatique, procurant à la lectrice une longueur d'avance, la fiction rejoignant la réalité puisque sceller ce pacte causera la perte ultime de son dépositaire. Le sperme en échange d'un roman, le travail sexuel de la chair en échange du travail créateur de l'esprit, tels sont les termes de l'étrange contrat que propose Annette au Dr Polidori : la paternité est ici « fluide », conférée par une femme, certes, mais « garantie » - pour chaque goutte de sperme une goutte d'encre, pour chaque éjaculation, des pages :

Ce n'était, se dit-il, ni un plagiat ni une usurpation. Ce texte ne serait-il pas le fils de sa propre substance ? Ne devait-il pas fournir la semence qui ferait naître ce récit pas encore conçu ? Il

⁵³⁸ *Ibid.*, p.122-123

serait, songea-t-il, au sens propre et hors de toute métaphore, le père de cet enfant. En outre, ce délire pouvait-il être qualifié autrement que comme littéraire ? Qui le croirait s'il décidait de dire la vérité ?

L'acceptation de ce contrat est prétexte à nombre de jeux sexuels et de ressorts comiques :

Plus elle [Annette] encourageait son amant à régler son dû, plus John Polidori différait le moment d'honorer sa part du contrat. C'est sans doute à contrecœur que le secrétaire finit par payer. Ce fut un versement voluptueux, volcanique, copieux. Une rémunération que Polidori estima excessive [...] Il faut dire que la capacité des flacons — qui, selon les termes du contrat, devaient être pleins à ras bord — était assez grande pour rendre le secrétaire complètement asthénique. Le teint blafard, les yeux entourés de profonds cernes violacés, la main droite secouée d'un tremblement incontrôlable, John Polidori tenait enfin la version complète de son récit [...] Quand il eut complètement terminé, il prit soin de détruire, sans le moindre remords, les preuves de son ignominie : fidèle aux enseignements de l'auteur, il dévora les feuilles, page par page, afin que le texte se fit chair⁵³⁹.

Andahazi trouble ici encore davantage la frontière entre acte sexuel et création littéraire, selon les termes propres à la monstruosité qu'il met en scène. Les insomnies de Polidori sont autant sexuelles — il s'agit de remplir des flacons «à ras bord» — que littéraires : une fois la mission accomplie, les pages se trouvent à son chevet. Toutes ces caractéristiques et symptômes physiques, « asthénique », « teint blafard », « yeux entourés de profonds cernes violacés », conséquence de sa trop grande activité sexuelle dans un trop court laps de temps, pourraient être les symptômes de la frénésie créatrice d'un écrivain qui ne sortirait plus, mangerait plus, dormirait plus, pour produire son œuvre. Il n'est pas jusqu'au « tremblement incontrôlable de la main droite » qui ne puisse s'interpréter à la fois comme le symptôme d'une masturbation excessive, et comme la crampe d'un écrivain. Mais, nous l'avons vu, de tels symptômes rappellent la complexion des victimes de vampire, anémiées, pâles et affaiblies. Le drainage de sperme a donc chez Andahazi des conséquences physiques similaires au drainage de sang chez Stoker, associant définitivement les deux types de vampirisme.

La paternité de Polidori est, comme Andahazi l'indique ici, « au sens propre, hors de toute métaphore ». Conformément aux enseignements de sa tutrice et amante, il dévore les pages pour les mémoriser, retournant à la domination de l'esprit sur la chair⁵⁴⁰. Là encore, le

⁵³⁹ *Ibid.*, p.124-133

⁵⁴⁰ Ce qui rappelle les pratiques magiques et la tradition des écrits avalés.

Voir aussi Marianne Closson, « Avaler le pacte : être possédé(e) », in. *Écritures du corps. Nouvelles perspectives*, Pierre Zoberman, Anne Tomiche, William Spurlin (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2013.

lien avec les croyances médicales antiques quant à la provenance du sperme s'illustre directement : Aristote établissait déjà, au sujet de la logique des fluides, un lien colorimétrique entre sperme et moelle, qui localisait la semence comme circulant dans les os. Il existerait ainsi un seul mécanisme générateur allant du phallus à la colonne vertébrale. D'Onofrio rappelle qu'on trouve des résonances symboliques de cette croyance encore aujourd'hui, donnant par exemple l'expression argotique sicilienne « elle m'a sucé la moelle » (« mi suço a murudda ») pour parler d'une fellation satisfaisante. Ce système de pensée qui localise la semence masculine dans les os et en particulier dans la colonne vertébrale instituerait, selon Aristote, un lien fonctionnel entre le cerveau (l'esprit) / et le pénis (la chair). Ainsi, c'est à la couleur respective de chaque substance, à cette cohérence visuelle blanchâtre/grisâtre, qu'il faut attribuer la logique de circulation du sperme dans la biologie aristotélicienne. Le lien cerveau-moelle-sperme-os, est ainsi clair, et Andahazi s'en fait très littéralement l'interprète au travers de son personnage de Polidori, qui « crée » une œuvre littéraire, un produit de l'esprit/du cerveau, par l'excrétion de son sperme – ce qui est ainsi, somme toute, d'une grande logique et cohérence selon les lois antiques.

Le roman se conclut par la confession triomphale et satisfaite d'Annette qui révèle à Polidori le nom de tous les autres écrivain·e·s ayant eu recours à ses « services », y compris, comme le découvre la lectrice en même temps que Polidori, Mary Shelley et Byron. La double monstruosité d'une créature qui est si productive qu'elle peut écrire en parallèle plus de trois œuvres littéraires et se nourrir d'autant de sources de fluides différentes, ce qui témoigne de la bestialité de son appétit, laisse cependant quelques questions en suspens – quel fluide aura donc donné Mary Shelley ? Sang des menstrues, sperme de son mari ? Faut-il soupçonner ici une forme de transidentité ? Toutes sortes d'interprétations sont possibles, mais peut-être faut-il accepter le fait qu'il y a une sorte de plaisanterie, une pirouette, une contradiction – et surtout, que seuls le monstrueux, et la création du monstre, sont impliqués. Polidori, qui avait proposé à Annette le mariage afin de s'assurer la pérennité de « son » talent, et l'exclusivité de ses monstrueux services, s'était ainsi trouvé rejeté (suprême humiliation), et éprouve pour cette révélation d'Annette des sentiments proches de ceux d'un amant trompé, de noble apprenant que sa femme a commis l'adultère avec l'un de ses laquais. Cela met une fois de plus en évidence le sentiment de propriété que la production de leur semence semble générer symboliquement, culturellement, chez les hommes, et que nous avons déjà analysé dans *Dracula* – une sorte de « droit du sperme » proche, nous l'avons dit, du marquage de territoire. La toute fin du roman parachève la mise en abyme, le retour au narrateur créé par Andahazi concluant par ces lignes ouvertes :

Il est improbable qu'ait existé la supposée trijumelle occulte. En tout cas, en ce qui me concerne, je n'en ai trouvé aucune trace. J'hésite à considérer comme preuve l'enveloppe noire — qui porte un sceau pourpre au centre duquel on devine une prétendue, presque illisible, lettre L — qui est apparue inopinément sur ma table de travail, et que je ne me suis pas encore décidé à ouvrir⁵⁴¹.

L'ironie du sentiment de propriété du personnage fictif de Polidori sur (l'esprit et le talent d') Annette est d'autant plus grande que l'on sait que nombre de scientifiques et écrivain·e·s se seraient approprié le travail et les découvertes de femmes talentueuses auxquelles les circonstances sociétales ne laissaient pas le loisir d'exprimer pour elles-mêmes leur talent — le phénomène est estimé si présent qu'il porte le nom d'« effet Matilda »⁵⁴². Le désespoir final de Polidori, et la victoire d'Annette, semblent ainsi devoir dire que la paternité, qu'elle soit littérale ou littéraire, est effectivement vouée à demeurer un phénomène flou, fluide, fuyant et trompeur, quand la maternité, ou la mère véritable, est une donnée fixe et garantie. Ainsi, le discours féministe du roman peut être interrogé.

Y aurait-il un équivalent entre la « cave » d'Annette, et le « grenier » des femmes folles ? Dans les années 1980, Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, dans leur essai *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, revenaient précisément sur ces ambiguïtés quant à la paternité d'une œuvre et comment l'élite masculine confisqua la production littéraire au nom d'arguments biologiques extravagants. Ainsi, si les femmes sont des êtres inconvenants, des « madwomen » (littéralement, des folles) reléguées, au choix, dans le grenier (*attic*) ou dans la cave (comme le fait Andahazi pour Annette), les hommes auraient donc, eux, une légitimité « naturelle » (comprendre : biologique) à monopoliser le statut d'écrivain.

« La plume serait-elle un pénis métaphorique ?⁵⁴³ » interrogent les autrices dès le premier chapitre de leur « poétique féministe », intitulé « Le Miroir de la reine : Créativité féminine, images masculines de femmes, et métaphore de la paternité littéraire » (« The Queen's Looking Glass: Female Creativity, Male Images of Women, and the Metaphor of Literary Paternity »). Si Andahazi semblait, dans *La Villa des Mystères* du moins, répondre par l'affirmative à cette question, et ce à travers les efforts techniques du romancier qui

⁵⁴¹ *Ibid.*, p.151.

⁵⁴² La sociologue Margaret W. Rossiter identifie en 1993 l'effet Matilda comme le déni ou la minimisation récurrente et systémique de la contribution des femmes à la recherche scientifique, dont le travail est alors attribué à leurs collègues masculins.

⁵⁴³ Sandra Gilbert et Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, *op.cit.*, p. 53 : « Is a pen a metaphorical penis ? » (Traduction personnelle).

« assoit la fiction à la fois esthétiquement et psychologiquement⁵⁴⁴ », Gilbert et Gubar reviennent d'abord sur l'extraordinaire cosmologie de la figure autoritaire de l'Auteur ou de l'Écrivain, qui lie ensemble pénis/phallus, sperme/encre, et principe masculin fécondateur / génération de texte littéraire, en s'appuyant sur une lettre de Gerard Manley Hopkins. Le concept, expliquent-elles, est central dans la littérature victorienne sur laquelle leurs analyses portent plus particulièrement (et nous l'aurons donc également amplement observé avec *Dracula*) :

La « qualité la plus essentielle » de l'artiste, déclare-t-il [Gérard Manley Hopkins], est « l'exécution magistrale, qui est une sorte de don masculin, et qui distingue, en particulier, les hommes des femmes, l'engendrement de la pensée sur papier, en vers, ou quelle que soit le mode d'expression dont il est question ». En outre, il note qu'« à bien y réfléchir, il me semble que la maîtrise dont je parle n'est pas tant dans l'esprit qu'une puberté dans la vie de cette qualité. La qualité masculine, c'est le génie créateur ». En d'autres termes, la sexualité masculine n'est pas seulement une analogie, mais est en fait l'essence même du pouvoir littéraire. La plume du poète est en quelque sorte (bien plus que figurativement), un pénis⁵⁴⁵.

Le travail classique (et même séminal) de Gilbert et Gubar cristallise, en acte et en principe, nos propres observations. Les théories que nous avons élaborées précédemment au sujet des différents fluides sexuels sont de nature à la fois sexuelle/genrée, et esthétique. Mais la réflexion sur le sperme trouve ainsi son apogée dans une mise en abyme qui pose désormais l'écrivain homme lui-même comme « Père » de la littérature, que la possession seule de ses organes génitaux non seulement détermine, mais encore justifie, et se légitimise par le biais d'un réseau de connexions complexes entre littérature, science, biologie sexuelle et métaphores théologiques, où chaque écrivain mâle abonde et se répond :

Bien que beaucoup de ces écrivains utilisent la métaphore de la paternité littéraire de différentes manières et à des fins différentes, tous semblent très largement d'accord pour dire qu'un texte littéraire n'est pas seulement un discours littéralement « incarné », mais également un pouvoir mystérieusement rendu manifeste, fait chair. Dans la culture patriarcale occidentale, l'auteur du texte est donc un père, un progéniteur, un procréateur, un patriarche esthétique dont la plume est un instrument de pouvoir générateur comme l'est son pénis. De plus, le pouvoir de sa plume, comme le pouvoir de son pénis, n'est pas seulement la capacité de générer la vie, mais aussi le pouvoir de se créer une postérité à laquelle il prétend. À cet égard, le stylo est décidément plus puissant que son homologue phallique l'épée, et dans un

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p.54-55 : « Narrative fiction asserts itself psychologically and aesthetically through the technical efforts of the novelist » (Traduction personnelle).

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p.52-53 : « The artist's "most essential quality," he [Gerard Manley Hopkins] declared, is "masterly execution, which is a kind of male gift, and especially marks off men from women, the begetting of one's thought on paper, on verse, or whatever the matter is." In addition, he noted that "on better consideration it strikes me that the mastery I speak of is not so much in the mind as a puberty in the life of that quality. The male quality is the creative gift." Male sexuality, in other words, is not just analogically but actually the essence of literary power. The poet's pen is in some sense (even more than figuratively) a penis. » (Traduction personnelle).

monde patriarcal, définitivement plus sexuellement percutant. Non seulement l'écrivain répond à l'excitation quasi sexuelle de sa muse par un déversement de cette énergie esthétique qu'Hopkins aura nommé « le délice raffiné pensé par les pères » — un délice déversé séminalement du stylo à la page — mais en tant qu'auteur d'un texte durable, l'écrivain attire l'attention de l'avenir exactement de la même manière qu'un roi (ou père) « possède » l'hommage du présent. Nul général armé d'une épée ne peut régner aussi longtemps, ni posséder un royaume aussi vaste⁵⁴⁶.

Mais cette surabondance de théories littéraires associant, métaphoriquement ou non d'ailleurs, sexualité masculine et production écrite, cache en réalité, selon les autrices, une angoisse profonde : cette question de la « paternité douteuse », qui aurait donc besoin d'être « compensée » par des fictions misogynes réaffirmant la supériorité du mâle par l'autorité de son pénis et plus particulièrement du sperme créateur qui en émerge :

Il y a une certaine dimension dans laquelle la notion même de paternité elle-même, comme l'exprime le personnage de Stephen Dedalus dans *Ulysse*, est une « fiction juridique », c'est-à-dire une histoire qui nécessite un recours à l'imagination, sinon la foi. Un homme ne peut pas vérifier sa paternité par le sens ou la raison, après tout ; que son enfant soit *le sien* est en quelque sorte une fable qu'il se raconte pour expliquer l'existence de l'enfant. De toute évidence, l'angoisse implicite présente dans une telle narration a un besoin urgent non seulement des garanties de supériorité masculine qu'implique la misogynie patriarcale, mais aussi des fictions compensatoires de la Parole telles que celles incarnées dans cette imagerie généalogique⁵⁴⁷.

Sous un tel angle, le roman d'Andahazi constitue naturellement une opportunité qui donne très concrètement au personnage de Polidori ce qui se rapproche peut-être le plus d'une « garantie de paternité », puisque la naissance de son roman se paie au prix de son propre sperme. Pourtant, alors même que le personnage sait ne pas avoir écrit lui-même les lignes du roman, ses émissions nocturnes lui donnent un sentiment de propriété sur le texte (que nous avons rapproché du même sentiment de propriété que les prétendants de Lucy expriment

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.55-56 : « Though many of these writers use the metaphor of literary paternity in different ways and for different purposes, all seem overwhelmingly to agree that a literary text is not only speech quite literally embodied, but also power mysteriously made manifest, made flesh. In patriarchal Western culture, therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis. More, his pen's power, like his penis's power, is not just the ability to generate life but the power to create a posterity to which he lays claim. In this respect, the pen is truly mightier than its phallic counterpart the sword, and in patriarchy more resonantly sexual. Not only does the writer respond to his muse's quasi-sexual excitation with an out-pouring of the aesthetic energy Hopkins called "the fine delight that fathers thought" - a delight poured seminally from pen to page-but as the author of an enduring text the writer engages the attention of the future in exactly the same way that a king (or father) "owns" the homage of the present. No sword-wielding general could rule so long or possess so vast a kingdom. » (Traduction personnelle).

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p.54 : « There is a sense in which the very notion of paternity is itself, as Stephen Dedalus puts it in *Ulysses*, a "legal fiction," a story requiring imagination if not faith. A man cannot verify his fatherhood by either sense or reason, after all; that his child is his is in a sense a tale he tells himself to explain the infant's existence. Obviously, the anxiety implicit in such storytelling urgently needs not only the re-assurances of male superiority that patriarchal misogyny implies, but also such compensatory fictions of the Word as those embodied in this genealogical imagery. » (Traduction personnelle).

après la transfusion de sang/sperme qui faisait d'elle dans l'esprit amusé de Van Helsing une femme véritablement polyandre). Là encore, les conclusions de Gilbert et Gubar dénotent parfaitement le besoin urgent d'apaisement de ces angoisses quant à la question véritablement « séminale » de la paternité, et son lien à la littérature, qui part de considérations victoriennes à l'égard des fluides, mais imprègne donc encore, nous le voyons, la production littéraire contemporaine :

Qu'une telle notion de « propriété » ou de possession soit englobée dans la métaphore complexe de la paternité, conduit à une autre de ses implications. Car si l'auteur / père est propriétaire de son texte, et de l'attention de son lecteur, il est aussi, bien entendu, propriétaire / possesseur des sujets de son texte, c'est-à-dire de ces figures, scènes et événements — enfants nés de son cerveau — qu'il a incarnés à la fois en noir et blanc dans le texte, et « relié » dans le tissu ou le cuir. Ainsi, parce qu'il est auteur, un « homme de lettres » est à la fois, comme son homologue divin, un père, un maître ou un souverain, et un propriétaire : le type spirituel du patriarche, tel que sera compris le terme dans la société occidentale⁵⁴⁸.

En mettant en évidence les prolongements sexistes de la réflexion entourant cette question de la paternité d'une œuvre, Gilbert et Gubar révèlent une nouvelle fois les intérêts et jeux de pouvoir profonds qui divisent la classe sociale « hommes » et la classe sociale « femmes » aux dépens de la seconde. Le « patriarche » est cette entité dominante, légitimée par un argument d'autorité scientifique, contre laquelle une déconstruction des paradigmes aristotéliens des fluides devient nécessaire. Par ailleurs, les fictions vampiriques sur lesquelles nous avons concentré la majeure partie de notre analyse du fait de leur propension à manifester, de manière symptomatique, les peurs et angoisses circulatoires (liées, d'une manière ou d'une autre, aux fluides corporels) tendent à « créer du lien » par le biais même des fluides qui se répandent. Le vampire qui prend ou donne du sang échange ainsi d'autres fluides, et est donc selon cette logique une figure rendue « paternelle » par l'abondance liquide qu'elle fait circuler - fluides souvent de nature sexuelle, qui brouillent les frontières entre liens familiaux, amoureux et parentaux, se faisant l'illustration d'une variété de tabous et angoisses excrétoires et sociaux. Or Gilbert et Gubar expliquent que le concept même de paternité littéraire est, de manière très appropriée, vampirique, en ce qu'il « possède » des

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p.55-56 : « That such a notion of "ownership" or possession is embedded in the metaphor of paternity leads to yet another implication of this complex metaphor. For if the author/father is owner of his text and of his reader's attention, he is also, of course, owner/possessor of the subjects of his text, that is to say of those figures, scenes, and events-those brain children-he has both incarnated in black and white and "bound" in cloth or leather. Thus, because he is an author, a "man of letters" is simultaneously, like his divine counterpart, a father, a master or ruler, and an owner: the spiritual type of a patriarch, as we understand that term in Western society. » (Traduction personnelle).

« enfants » qui sont tout à la fois des objets esthétiques psychologiques — le texte, la lettre — mais également des objets matériels concrets, « reliés » par le tissu, le papier ou le cuir – les livres. Faut-il donc voir en *Dracula*, roman écrit par un homme en pleine époque victorienne, un roman « séminal » selon ces nouveaux principes fondamentaux ? Il est en tout cas juste de dire que le roman de Stoker se pose, encore aujourd’hui, comme le « père » de la littérature vampirique occidentale.

Où donc une telle théorie littéraire, implicitement ou explicitement patriarcale, laisse-t-elle les femmes de lettres ? Si la plume est un pénis métaphorique, avec quel organe les femmes peuvent-elles générer des textes ? Et si un tel Auteur cosmique, aussi fièrement masculin, était le seul modèle légitime pour tous les auteurs terrestres ? Pire encore : que se passe-t-il si le pouvoir générateur masculin ne se trouve pas être uniquement le seul pouvoir légitime, mais, en réalité le seul pouvoir existant⁵⁴⁹ ?

Il s’agit en effet d’une question cruciale : si tout repose sur le sperme/pénis, dans une ignorance volontaire du rôle qu’occupent les femmes dans le cycle reproducteur (ce qui obsédait pourtant les Victoriens, en particulier la pensée positiviste), que deviennent les écrivaines, qui en seraient donc dépourvues, et, plus généralement, les femmes⁵⁵⁰ ?

Ce qu’établissent Sandra M. Gilbert et Susan Gubar au sujet des femmes qui écrivent peut donc s’appliquer, ce nous semble, à tout ce panel d’écrivain·e·s que ne concerne pas directement l’identité profondément (cis)masculine rattachée à la figure de l’Auteur selon les principes littéraires victoriens discutés dans *The Madwoman in the Attic*. Devant l’écrasante majorité de la production littéraire masculine, qui passe désormais inaperçue à la conscience, cet extrait est d’autant plus pertinent qu’il remet en cause cette hégémonie en soulignant toute sa violence :

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p. 56 : « Where does such an implicitly or explicitly patriarchal theory of literature leave literary women? If the pen is a metaphorical penis, with what organ can females generate texts? or what if such a proudly masculine cosmic Author is the sole legitimate model for all earthly authors? Or worse, what if the male generative power is not just the only legitimate power but the only power there is? » (Traduction personnelle).

⁵⁵⁰ C’est précisément pour répondre à cette question que nous avons voulu mettre à l’honneur, dans notre corpus, des autrices femmes et *queer*, afin d’apporter un contre-point comparatif, mais aussi argumentatif, à l’œuvre *séminale* de Stoker. Le discours sur les sexes et les genres qui s’établit en pointillés dans nos analyses vampiriques mérite bien sûr à lui seul de faire le sujet de thèses et d’articles individuels, ce qui continue de s’établir. Lorsqu’on manipule de telles théories littéraires, et lorsqu’on parle de quelque chose d’aussi connoté que les fluides, l’écueil essentialiste est toujours présent, c’est pourquoi nous nous efforçons d’aborder les œuvres en nous rapportant à des théories féministes et *queer* matérialistes, qui posent ces questions moins sous le prisme de l’identité et du ressenti individuel, que selon des catégories de classes sociales partageant les corps entre dominants et dominés, oppresseurs et opprimés. Le vampire, en tant qu’agresseur, se fait un vecteur d’analyse privilégié en ce sens (et il n’est pas jusqu’à ses précédents aristocratiques, et sa chasse dans les classes bourgeoises, qui ne nous permettent de tirer des traits de conclusion politiques de ses transformations littéraires), mais la récupération de la figure monstrueuse pour exprimer les marges et plus encore les marginalités reste tout aussi primordiale. Aussi tentant qu’il soit de rendre compte de toutes les métamorphoses du vampire, nous nous astreignons à la concision par souci de cohérence, mais qu’il soit dit et posé ici qu’il reste nombre d’explorations possibles à cet égard.

Parce que ce sont par définition des activités masculines, [cela] implique que l'écriture, la lecture et la pensée sont non seulement étrangères, mais aussi hostiles aux caractéristiques « féminines ». Cent ans plus tard, dans une célèbre lettre à Charlotte Brontë, Robert Southey reformulait la même notion : « La littérature n'est pas l'affaire de la vie d'une femme, et ne peut pas l'être ». Cela ne peut pas être, implique la métaphore de la paternité littéraire, car elle est physiologiquement et sociologiquement impossible. Si la sexualité masculine est intégralement associée à la présence affirmée du pouvoir littéraire, la sexualité féminine est associée à l'absence d'un tel pouvoir [...]. Comme nous le verrons, une autre implication de la métaphore paternité / créativité est la notion [...] que les femmes n'existent que pour être animées par les hommes, à la fois en tant qu'objets littéraires et sensuels. [...] Étant donné que les filles d'Ève sont tombées beaucoup plus bas que les fils d'Adam, [...] toutes les femmes sont des « codes » — nullités, vides — existant simplement et péniblement pour augmenter les "nombres" masculins (poèmes ou personnes) en procurant du plaisir au corps des hommes et/ou à leur esprit, leurs pénis et/ou leurs plumes.⁵⁵¹

Difficile, à la lecture de ces quelques lignes, de ne pas se rappeler des rôles féminins précisément dans le roman de Stoker, personnages qui ne servaient que de prétexte au développement des protagonistes masculins. Le discours sperme-paternité-supériorité masculine mis en évidence par les autrices trouve son apogée lorsqu'on constate combien ces théories littéraires à l'égard du sperme semblent faire la véritable démonstration de la logique biologique aristotélicienne, et de la médecine hippocrato-galienne reliant plus tard cerveau, moelle épinière et substance séminale. L'exemple de Sade, privé de plume et ainsi symboliquement « castré », tout comme le roman d'Abdahazi, s'insèrent au sein de ces considérations avec une remarquable cohérence topique. Ainsi les arguments biologiques sont utilisés pour appuyer ontologiquement la supériorité du mâle sur la femelle. Parler de « freaks » est un choix de vocabulaire éminemment connoté, car précurseur des théories *queer* qui reprennent à leur compte la figure du monstre marginal rejeté, contre nature moins par sa réalité empirique qu'en raison des codes sociaux qu'il menace. Or, ainsi que l'exprimait Thomas Laqueur lorsqu'il rappelait que le mâle est l'étalon du genre humain, tout ce qui n'est pas mâle est contre nature par voie de conséquence. Ainsi, la terrible critique qui peut être faite à la littérature « séminale » est d'avoir exclu les femmes et identités de genre alternatives

⁵⁵¹ *Ibid.*, p.57 : « Because they are by definition male activities, [this] implies [that] writing, reading, and thinking are not only alien but also inimical to "female" characteristics. One hundred years later, in a famous letter to Charlotte Bronte, Robert Southey rephrased the same notion: "Literature is not the business of a woman's life, and it cannot be." It cannot be, the metaphor of literary paternity implies, because it is physiologically as well as sociologically impossible. If male sexuality is integrally associated with the assertive presence of literary power, female sexuality is associated with the absence of such power (...). As we shall see, a further implication of the paternity/creativity metaphor is the notion (...) that women exist only to be acted on by men, both as literary and as sensual objects. (...) Since Eve's daughters have fallen so much lower than Adam's sons, this passage says, all females are "Cyphers" -nullities, vacancies- existing merely and punningly to increase male "Numbers" (either poems or persons) by pleasuring either men's bodies or their minds, their penises or their pens. » (Traduction personnelle).

du statut d'auteurice, mais également d'avoir aliéné leurs expériences individuelles au travers d'un regard masculin tout puissant agissant perpétuellement comme filtre ou lentille confisquant leur subjectivité respective - mais nous y reviendrons.

Quand cette fantaisie culturelle [celle de la fongibilité des fluides] est conjuguée à son analogue littéraire masculin (celui-ci nous étant la plus familière dans sa version freudienne), qu'un demi-jeu de mots révélateur obtient entre la plume et le pénis, et entre le sperme et la sémantique ; alors il se trouve d'importantes implications quant à la main de l'écrivain et du lecteur - implications spécifiques tant pour l'art d'écrire, que pour la sémiotique de la lecture⁵⁵².

Le glissement en anglais, selon Craft, de *pen* (plume) à *penis* (pénis), et de *semen* (semence) à *semantics* (sémantique), invite ici aux « demi-jeux de mots révélateurs » qui semblent toujours lier ensemble autorité littéraire masculine, sperme, et écriture. Il s'agit de la même problématique remarquée par Sandra M. Gilbert et Susan Gubar, à la différence près que Craft relie explicitement ces glissements sémantiques aux théories humorales quant à l'étrange coction et correspondance de nos fluides de prédilection dans les discours médicaux, scientifiques et littéraires, et questionne de fait la réception des œuvres comme leur émission. Nous avons pu démontrer combien la semence de l'homme et « l'écume » du sang ne forment en effet ontologiquement qu'une seule et même sécrétion. « C'est ainsi qu'on pouvait s'y attendre, dans une société où héritage et légitimité se transmettent par le père, se faisant un devoir de souligner les origines exclusives de la semence dans le sang du père [...] Pour un enfant, avoir un père signifie être produit par le même sang, par la même semence que le père demain produira la substance, la semence, à travers laquelle le sang se transmet à ses successeurs⁵⁵³ », écrit encore Laqueur, analysant ces théories de la paternité sous l'angle privilégié de la production de fluides et des coctions associées. Faut-il donc opposer le *sang de mon sang* (version mâle) à la *chair de ma chair* (version femelle) ? Laqueur met ainsi le doigt sur le même point de tension que les autrices de *The Madwoman in the Attic* : « Que le mâle soit nécessaire [à la génération] est un fait empiriquement exact, connu de la quasi-totalité des cultures. Il ne s'ensuit pas bien sûr que la contribution mâle soit *ipso facto* la plus puissante, et c'est avec beaucoup d'angoisse que l'on devait multiplier les efforts afin de

⁵⁵² Christopher Craft, *Another Kind of Love*, *op.cit.*, p. 75 : « And when that cultural fantasy is conjoined with its masculist writerly analogue (most familiar in its Freudian version) that a telling half pun obtains between pen and penis, and between semen and semantics, then there are large implications for the hands of the writer and the reader, specific implications for the craft of writing and for the semiotics of reading. » (Traduction personnelle).

⁵⁵³ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, *op.cit.*, p.116

“prouver” que tel était bien le cas⁵⁵⁴ ». Comme nous l’avons souligné, manipuler symboliquement les implications biologiques de la provenance des fluides et de leur fonction sexuelle est donc en l’espèce déjà une pratique de réécriture de la réalité, qui vise à modifier plastiquement les données empiriques et psychologiques liées aux angoisses circulatoires et, dans le cas présent, générationnelles. Ce qui s’ensuit d’une telle logique est la conclusion suivante :

Être mâle et être père, avoir ce qu’il faut pour produire la semence la plus forte, tel est l’ascendant de l’esprit sur les sens, de l’ordre sur le désordre, de la légitimité sur les illégitimités. Ainsi l’incapacité des femmes à concevoir en elles-mêmes devient-elle un exemple parmi bien d’autres de la faiblesse relative de son esprit. Puisque la conception normale consiste en un sens pour le mâle à faire germer une idée dans le corps de la femme, la conception anormale est une figure un peu forcée pour désigner le fruit d’une réflexion féminine mal conçue, insuffisante⁵⁵⁵.

On voit ainsi aisément comment la manipulation des fluides est plus généralement récupérée dans le but explicite de servir un discours politique sur la place et le rôle qu’occupe dans la société chacun des sexes, et en particulier la domination d’un principe mâle sur un principe femelle : c’est la « semence la plus forte » qui fait loi, qui est autorité et autrice – il s’agit donc bel et bien d’un jeu de pouvoir avant tout, comme D’Onofrio l’avait noté, qui insite sur la substance même qui est le point de départ de ce déplacement : « Le sang, est au cœur de la construction identitaire et de la parenté ». Il n’est pas jusqu’à l’expression anglaise « *Blood is thicker than water* » qui ne charrie cette idéologie du sang/sperme comme richesse, et comme substance fondatrice du lien social⁵⁵⁶. Il était donc à prévoir que le mythe du vampire s’emparerait de ces implications.

Le roman d’Andahazi nous semble ainsi illustrer une variété de ces théories, d’une façon mimétique et technique qui se rapproche de ce que Murat Aydemir analysait par ailleurs déjà :

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p.121

⁵⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁵⁶ « The blood of the covenant is thicker than the water of the womb », expression britannique, sans direct équivalent en français, que l’on pourrait traduire par « Le sang de l’alliance est plus dense que les eaux de la matrice. ». L’usage courant raccourci de cette citation en langue anglaise, que nous utilisons ici, signifie que les liens du sang sont communément acceptés comme étant les plus forts qui existent ; mais le sens véritable de ce proverbe semble suggérer au contraire que le sang versé entre frères d’armes aurait plus de poids que les liens familiaux. Quoi qu’il en soit, dans la version abrégée ou complète de cette expression, il est clair que le sang revêt plus d’importance que l’eau – liquide amniotique, ou mélange sperme/menstrues selon les principes aristotéliens.

Les scènes prolixes d'éjaculation, à la prose dense et complexe [...], contiennent beaucoup de modulations temporelles du plaisir masculin - autres que le moment discret de l'orgasme. De plus, elles offrent des éjaculations qui, toutes, résultent d'une absence de pénétration, allant du rêve humide à la masturbation en passant par l'orgasme involontaire [...]. Enfin, ces scènes envisagent et exécutent ce qui peut être compris comme des actes poussant à la productivité : d'abord la genèse de l'écriture, puisant dans la poussée libidinale et énergétique qui va générer la série de livres ; [...] et où des traces de sperme figurent comme une écriture ; mais ensuite l'initiation complexe du sujet masculin [...] ⁵⁵⁷.

Ces temporalités du plaisir masculin font de l'éjaculation le pinacle narratif qui génère ce « texte dans le texte » ou « roman dans le roman », dans un itinéraire infini allant d'auteur (Andahazi) à auteur/personnage (Polidori). Le retardement, naturellement désirable, de ces éjaculations-paiements à Annette est donc indicatif aussi non pas seulement du ressort intrigant du voyeurisme de lae lecteurice, mais plus largement du programme résolument exploratoire du roman. L'itinéraire ainsi dessiné par ces mouvements de va-et-vient entre différents fragments de texte — nous alternons en effet, dans *La Villa des Mystères* comme dans *Dracula*, entre lettres, journaux et narration omnisciente — est une attitude spermatique typiquement « proustienne » selon Aydemir, qui présente une « immobilité mobile, une sédentarité corporelle favorisant le mouvement effréné de l'esprit et de l'imagination. ⁵⁵⁸ », dans un sens directement sexuel. Ainsi les orgasmes/éjaculations de Polidori, même si contraintes, confirment son statut d'auteur en vertu de la biologie aristotélicienne d'une part, et des théories littéraires victoriennes liant principe masculin séminal et fécondité créative, d'autre part. Sa supériorité sociale est incontestable. Mais, soumise aux mêmes caprices que ceux de l'inspiration artistique et littéraire, « telle est ainsi l'économie de l'éjaculation en jeu ici : retenue, elle peut accéder à la totalité et à l'infini ; émise, elle ne provoque qu'irritation et fatigue. ⁵⁵⁹ » - on se souviendra des cernes et de la complexion étrangement exsangue de son personnage qu'Andahazi attribue à Polidori à force d'émissions nocturnes pour pro-créeer « son » œuvre.

⁵⁵⁷ Murat Aydemir, *Images of Bliss, op.cit.*, p.249 : « The intricately worded scenes of ejaculation [...] encapsulate temporal modulations of male orgasm other than the discrete point of climax. Additionally, they offer ejaculations that are all nonpenetrative, ranging from a wet dream to masturbation to involuntary climax [...] Finally, the scenes consider and perform what can be seen as initializing acts of productivity : the origination of writing, tapping into the libidinal, energetic thrust that will generate the series of books; (...) where traces of semen figure as writing; and the dense initiation of the male subject (...). » (Traduction personnelle).

⁵⁵⁸ *Ibid.*, p.278 : « Bowie's reading signals the "touristic" significance of ejaculation ("itiner- ary," "exploratory") in accordance with the images of travel and journey that balance the lack of movement in the opening pages of Combray. This bedside tourism partakes of the typical Proustian attitude of mobile immobility, a bodily sedentariness supporting frantic movement of the mind and the imagination. » (Traduction personnelle).

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 251 « Such, then, is the econ- my of ejaculation at stake: withheld, it can access totality and infinity; com- pleted, it brings about only irritation and fatigue. » (Traduction personnelle).

Ainsi le roman d'Andahazi fait la démonstration des principes énoncés par Laqueur, pour qui « la société hante la sexualité des corps » : « Les explications antiques de la biologie de la reproduction qui avait encore cours à l'aube du XVIII^e siècle rattachaient les qualités intimes et empiriques du plaisir sexuel à l'ordre social et cosmique. Plus généralement la biologie et l'expérience sexuelle de l'homme reflétaient la réalité métaphysique sur laquelle pensait on reposait l'ordre social.⁵⁶⁰ ». Ainsi, « le lien entre chaleur (orgasme) et conception était aussi profondément mêlé à la pratique médicale et à la théorie en général. Ainsi que nous l'avons vu, le modèle de la chair unique et le rôle que jouait l'orgasme sont représentés dans l'économie corporelle des fluides en général, et rejaillit sur toute la structure de la médecine hippocratique-galénique. (...) En fait, toute la matrice de la pratique médicale rattachait la physiologie des fluides, l'orgasme, la conception et la chaleur.⁵⁶¹ ». Par conséquent, conclut Laqueur, « la génération est le miroir de la hiérarchie terrestre et des prodiges de la création.⁵⁶² ».

D/ Excès de semence et lesbianisme : *Carmilla* et autres « *ninfa fluida* »

Aydemir voyait déjà dans la nécessité de s'intéresser aux significations culturelles du sperme, un indice de résolution quant à ce qui aura été qualifié de « crise de la masculinité » ou « féminisation » de la société (si masculinité et féminité sont considérés comme des pôles opposés, la perte ou diminution de l'un correspond logiquement à l'émergence de l'autre, et surtout, des valeurs associées à ce sexe). C'est que le sperme, en tant que liquide même, écrit-il, menace la solidité de « la masculinité ». Ce paradoxe est ce qui fait selon Aydemir que le sperme est tout à la fois « studieusement ignoré, et incessamment questionné⁵⁶³ ». La conception même des fluides selon Aristote, qui fait du sperme et des menstrues deux pôles radicalement opposés (tous deux étant issus d'une distillation plus ou moins accomplie du sang), que seul le lait peut unifier (étant lui-même un fluide résultant de la coction des deux autres), fait que même si médicalement obsolète, Aristote ne l'est certainement pas

⁵⁶⁰ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe, op.cit.*, p.42

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.165-177

⁵⁶² *Ibid.*, p.189

⁵⁶³ Murat Aydemir, *Images of Bliss, op.cit.*, p.18 : « Sperm is both studiously ignored and relentlessly questioned. » (Traduction libre).

symboliquement : « Notre génération », écrit Aydemir, « doit encore se confronter avec la perception aristotélicienne de la conception, du genre, et des substances reproductives.⁵⁶⁴ » - Aristote faisant des femmes des « moindres mâles », des mâles infertiles, ou des mâles infirmes, en vertu de leur incapacité à générer la chaleur nécessaire à la production de sperme. Pourtant, les femmes, de nature froide, étaient plus enclines à souffrir de rétention de la semence, ou du sang excédentaire de l'aménorrhée, ce qui pouvait avoir toute une série de séquelles cliniques — dépression, langueur des membres, stérilité, chlorose, hystérie -, écrit Laqueur, unifiant une nouvelle fois le féminin et l'excès de fluide, cette fois par un facteur de rétention. Curieusement, cette liste de symptômes fait la description même d'une autre vampire célèbre, la Carmilla de Le Fanu, caractérisée, en particulier, par sa langueur qui associe une fluidité de mouvements à une fluidité de constitution – l'excès de fluides se trahissant dans sa complexion même. En gardant à l'esprit nos développements précédents qui faisaient de cette rétention de fluides, en particulier de « semence » (comprendre : sperme) un symptôme « biologique » douteux de l'homosexualité, mais aussi nos conclusions quant au pouvoir génératif du sperme, il est ainsi temps de nous intéresser à la réappropriation féminine du « séminal » sous les traits d'un nouveau vampire. Dans la droite continuité des conclusions de Laqueur, notre réflexion tendra à établir des parallèles sémantiques et symboliques entre sang et sperme, entre sang et « éjaculat féminin » :

On ne saurait imaginer la semence mâle et femelle comme des entités sexuellement spécifiques, morphologiquement distinctes [...] Dans le corps unisexe, les substances qu'éjaculent les deux sexes étaient plutôt des versions hiérarchiquement ordonnées l'une de l'autre, suivant leurs pouvoirs supposés. Entre la théorie des deux semences et celle de la semence unique, Galien contre Aristote, la différence n'est donc pas une question empirique que l'on aurait pu résoudre en faisant référence à des fins observables. Même dans la théorie aristotélicienne de la semence unique, *sperma* et *catamenia* désignent des raffinements plus ou moins fins d'un sang qui échappe à la loi du genre, si ce n'est qu'il sert de chiffre pour les principes mâles et femelles. Ce que l'on voit ou que l'on ne pourrait jamais voir n'a pas vraiment d'importance, si ce n'est dans la mesure où la qualité plus épaisse et plus blanche et plus écumeuse de la semence mâle est le signe qu'elle est plus puissante, plus susceptible d'agir comme une cause efficiente, que l'éjaculat plus fin, d'une blancheur moins immaculée, et plus aqueuse de la femme, ou que les menstrues toujours rouges, moins « concoctées » encore [...] De même que les organes de la reproduction, les fluides reproductifs apparaissent au bout du compte comme autant de versions l'un de l'autre : ils sont, dans le langage du corps unisexe, l'expression biologique de la politique des deux genres, et au bout du compte de l'engendrement.⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ *Ibid.* : « Our age is till to come to termes with Aristote's account on conception, gender and reproductive substances ». (Traduction libre).

⁵⁶⁵ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe, op.cit.*, p.86

Cette idée de « fluides reproductifs » qui apparaissent en définitive comme « autant de versions l'un de l'autre », se solidifie dans le mythe du vampire. En substance, existerait-il donc un équivalent féminin et/ou queer (« unisexe ») à ces économies du sperme telles que décrites par Andahazi, et théorisées par Gilbert/Gubar, Craft et Aydemir ? Nous avons déjà analysé, à travers l'exemple de Jonathan Harker, comment la cause même de l'homosexualité — féminine comme masculine — était placée dans un « excès de semence » (Laqueur). Même si la valence menstruelle (« *catamenia* »), que nous avons attribuée (en partie) au sang dans le mythe vampirique primordial que définit le roman de Stoker, constitue une équivalence légitime au sperme (« *sperma* ») selon nos angles interprétatoires initiaux, force est de constater qu'il faut admettre une nouvelle différence connotatoire essentielle ici (« l'éjaculat plus fin, d'une blancheur moins immaculée, et plus aqueuse, de la femme »), et ainsi puiser auprès d'autres sources pour tenter de comprendre ce filtrage toujours masculin des conditions fluides féminines. Bien sûr, des romans tels qu'*Âmes perdues* présentaient déjà, nous l'avons dit, des notions alternatives bien différentes à l'égard du fluide séminal, mais une autre mécanique spermatique est encore possible. Avant même *Dracula*, et cinquante ans à peine après *Le Vampire*, se trouvait ainsi le troisième roman fondateur des angoisses circulatoires associées au mythe vampirique, lui aussi tout à fait tributaire de ces économies de fluide particulières : *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872)⁵⁶⁶.

« Lorsque Joseph Sheridan Le Fanu observait dans *Carmilla* (1872) que “le vampire est enclin à la fascination par une véhémence captivante ressemblant fort à la passion de l'amour”, et que le plaisir vampirique est accru “par les approches progressives d'une parade nuptiale élaborée”, il avait clairement identifié l'analogie entre la monstruosité et le désir sexuel qui se révélerait, sous un stimulus freudien ultérieur, paradigmatique pour les futures lectures du vampirisme.⁵⁶⁷ », écrit Craft, évoquant pour nous une référence explicite à ce contenu sémantique dense associé au terme de « fascination ». En cela, *Carmilla* constitue une ligne alternative au roman de Stoker, et les parallèles entre les deux œuvres à cet égard auront été amplement soulignés par la critique littéraire. Mais, du fait des implications lesbiennes du roman, le texte représente un nouveau point charnière des représentations, où la consommation de fluides et en particulier de sang-sperme ou sang-semence, subit une

⁵⁶⁶ Sheridan Le Fanu, *Carmilla* [1872], traduction de Sébastien Guillot, Paris, Gallimard, Folio Bilingue, 2015.

⁵⁶⁷ Christopher Craft, *Another Kind of Love*, *op.cit.*, p.80 : « When Joseph Sheridan Le Fanu observed in *Carmilla* (1872) that “the vampire is prone to be fascinated with an engrossing vehemence resembling the passion of love” and that vampiric pleasure is heightened “by the gradual approaches of an artful courtship,” he identified clearly the analogy between monstrosity and sexual desire that would prove, under a subsequent Freudian stimulus, paradigmatic for future readings of vampirism. » (Traduction libre).

nouvelle métamorphose, et attribue donc une nouvelle valence au sang : celle de cyprine, et potentiellement même du produit de l'éjaculation féminine – un équivalent symbolique du sperme. « Tantôt la sécrétion de la femme est plus forte, tantôt plus faible, et il en est de même pour celle de l'homme [...] La sécrétion du même homme n'est pas toujours forte ni toujours faible, c'est tantôt l'un, tantôt l'autre, et il en est de même pour la femme⁵⁶⁸ », écrit Hippocrate ce qui explique pour Laqueur « pourquoi tout couple produit une progéniture aussi bien mâle que femelle, mais également des versions plus fortes aux plus faibles de chaque sexe, et il en va de même pour les bêtes⁵⁶⁹ ». Où se situent donc les rejetons littéraires dans cette généalogie spermatique compliquée, ou ces « enfants nés du cerveau » (« *brain children* »), comme les nomment Gilbert et Gubar, est une vraie question à poser. « L'effort mâle et femelle du sperme ne correspond donc ni à la configuration génitale de leurs sources, ni à celle de la vie nouvelle qu'ils créeront, mais plutôt à la dégradation sur un continuum allant du fort au faible. (...) Les textes hippocratiques se refusent cependant absolument à corrélérer le genre de la semence, sa force ou sa faiblesse, au sexe de la créature qui l'a produit. Dans leur version de l'économie unisexe des flux, la semence la plus puissante est plutôt par définition la plus mâle, quelle qu'en soit l'origine.⁵⁷⁰ », écrit encore Laqueur. Si cela laisse supposer que hommes comme femmes peuvent produire une substance « dominante », reste que cette semence doit nécessairement être de nature « spermatique ». Il faut donc transférer des « principes mâles » aux corps « femelles » - ce qui, nous allons le voir, est symboliquement plus facile qu'on ne le croit, et en particulier dans le cas du lesbianisme, comme l'écrit Craft :

Les comptes-rendus des derniers membres de la société victorienne quant au lesbianisme [...] réécrivaient ainsi des normes de genre conventionnelles par-dessus des relations sexuelles pour lesquelles ces normes n'étaient tout simplement pas pertinentes d'un point de vue anatomique. Encore une fois, la norme hétérosexuelle s'y révèle paradigmatique. L'« époux » féminin était, dans une telle relation, considéré comme dominant, aux appétits impérieux, masculin, et « congénitalement inversé » ; quand l'« épouse » féminine était considérée comme une femme homosexuelle au repos, passive, uniquement « latente » et, comme le prétend Havelock Ellis, peu intéressée par le désir sexuel. Le déploiement extrême du paradigme hétérosexuel a frôlé le ridicule, comme l'explique George Chauncey : « Les premiers antécédents médicaux des lesbiennes accordaient donc, comme on pouvait s'y attendre, une attention considérable à leur flux menstruel et à la taille de leurs organes sexuels. Plusieurs médecins ont souligné que leurs patientes lesbiennes avaient cessé d'avoir leurs règles à un âge précoce, si elles avaient commencé, ou avaient des règles inhabituellement difficiles et irrégulières. Ils ont également inspecté les organes sexuels de la femme, affirmant souvent que les inverties avaient des clitoris inhabituellement grands, qu'elles ont dit utiliser dans les

⁵⁶⁸ Hippocrate, *Œuvres*, *op.cit.*, p.48.

⁵⁶⁹ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, *op.cit.*, p.87.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p.88-89

rapports sexuels comme un homme le ferait avec son pénis.» Cette chasse au *penis in absentia*, plutôt pathétique, dénote une double anxiété : d'abord, que le pénis ne doit pas être effacé, et que s'il l'est, il lui faille être réinscrit dans un simulacre pervers ; et deuxièmement, que tout désir répète, même sous la contrainte de la difformité, la norme hétérosexuelle que la métaphore de l'inversion suppose toujours⁵⁷¹.

La préoccupation des médecins quant à la taille des organes sexuels de leurs patientes et l'abondance de leurs sécrétions démontre l'importance constitutive des fluides sexuels dans la définition de l'homosexualité. Pourtant, la « norme hétérosexuelle » dont parle Craft est à ce point ancrée qu'il lui faut supposément se reproduire aussi dans les désirs homosexuels, avec un·e partenaire nécessairement « dominant·e » et un·e partenaire nécessairement « dominé·e ». Précisément, le roman de Sheridan Le Fanu présente un prédateur vampirique qui est, en vérité, une prédatrice – Carmilla - aux appétits sensuels lesbiens, laquelle jette son dévolu sur la douce et innocente Laura, qui devient sa victime, ou proie à demi-consentante – Laura étant la narratrice, lae lecteurice a un accès privilégié à sa psyché, et aux sentiments complexes que Carmilla fait émerger en elle. Ces caractéristiques initiales constituent, une nouvelle fois, une subversion vampirique des rôles de genre victoriens (comme pouvait l'être, nous l'avions dit, la position de Jonathan Harker face au comte), subversion toutefois toujours contenue dans un modèle hétérosexuel, ainsi qu'en atteste Craft. « Qui fait l'homme, qui fait la femme » est donc une question que l'on peut décortiquer plus simplement en « qui est le pénétrant (dominant/prédateur), qui est le pénétré (dominé/proie) », soulignant les jeux de pouvoir qui sont ainsi les préoccupations essentielles d'une telle question, laquelle prend aussi un nouveau sens face aux organes érectiles que constituent, nous l'avions dit, les canines du vampire. Et si la popularité du vampire lesbien est un motif particulièrement adapté à l'esthétique décadente fin-de-siècle, force est de constater qu'il se perpétue sous d'autres formes – la lesbienne étant considérée comme une menace prédatrice en soi, d'autres romans en faisant la démonstration par l'exemple, comme le très ouvrage *Méphistophéla* de Catulle

⁵⁷¹ Christopher Craft *Another Kind of Love, op.cit.*, p.89 : « Late Victorian accounts of lesbianism, for instance, superscribed conventional gender norms upon sexual relationships to which those norms were anatomically irrelevant. Again the heterosexual norm proved paradigmatic. The female “husband” in such a relationship was understood to be dominant, appetitive, masculine, and “congenitally inverted”; the female “wife” was understood to be quiescent, passive, only “latently” homosexual, and, as Havelock Ellis argued, unmotivated by genital desire. Extreme deployment of the heterosexual paradigm approached the ridiculous, as George Chauncey explains: ‘The early medical case histories of lesbians thus predictably paid enormous attention to their menstrual flow and the size of their sexual organs. Several doctors emphasized that their lesbian patients stopped menstruating at an early age, if they began at all, or had unusually difficult and irregular periods. They also inspected the woman’s sexual organs, often claiming that inverts had unusually large clitorises, which they said inverts used in sexual intercourse as a man would his penis.’ This rather pathetic hunt for the penis in absentia denotes a double anxiety: first, that the penis shall not be erased, and if it is erased, that it shall be reinscribed in a perverse simulacrum; and second, that all desire repeat, even under the duress of deformity, the heterosexual norm that the metaphor of inversion always assumes. » (Traduction personnelle).

Mendès (1890). Un vampire femelle, et lesbien de surcroît, parachève donc toutes ces représentations, et relance dès lors la bataille quant à la « force », ou « puissance », des fluides, et en particulier de la « semence » (sperme). La mode du vampire femelle continue par ailleurs sur plusieurs décennies : de Gautier à Tourgueniev en passant par D'Aurevilly, L'Isle-Adam, et James. Chez Le Fanu, là encore, l'omniprésence anxieuse du discours médical se fait sentir à la narration, et ce tant au sujet des fluides que des affections vampiriques – Laura étant ainsi pressée de coucher son histoire sur le papier par son docteur. Il semble décidément aussi pratique que souhaitable d'établir rapidement cette supériorité hiérarchique au nom de la biologie même, particulièrement au sein d'un discours scientifique médical, autoritaire, et donc plus difficilement réfutable.

Galien rappelle avec force que la semence du parent femelle est moins puissante, moins informative, que celle du parent mâle, du fait de la nature même de la femelle. Être femelle signifie avoir une semence plus faible, une semence incapable d'engendrer, et ce n'est pas une question empirique, mais une affaire de logique. Ainsi, au contraire d'Hippocrate, Galien soutient que la qualité des semences respectives elle-même procède de la hiérarchie des sexes : la semence de l'homme est toujours plus épaisse et plus chaude que celle de la femme⁵⁷².

Difficile d'affirmer s'il s'agit toujours là d'un discours médical, ou plutôt d'un paradigme, qui perdure dans la culture une fois même que de nouveaux règnent. Si « être femelle signifie avoir une semence plus faible, une semence incapable d'engendrer », il conviendrait de rappeler pourtant que sans « principe femelle », le plus fertile des spermés n'est qu'un fluide inutile, qui ne trouve nul récipient - à moins de transférer la symbolique fécondante dans une autre forme d'engendrement, ainsi que le faisait Andahazi qui « élimine » dans son roman le principe femelle de la chair au profit du principe mâle de l'esprit, alors même qu'Annette est la véritable « autrice » du rejeton littéraire qu'est *Le Vampire*.

Dans un monde où les affirmations relatives au corps servent avant tout à illustrer toute une série de vérités supérieures [...], l'image dominante est celle d'une hiérarchie du sang [...]. Pour Aristote en conséquence, et pour la longue tradition qui se nourrit de sa pensée, les substances de la génération sont des éléments interconvertibles dans l'économie d'un corps unisexe dont la forme supérieure est mâle. En tant que fluides physiologiques, ils ne sont pas distincts ni de nature différente : ce sont des tons plus légers dans le clair-obscur biologique dessiné par le sang⁵⁷³.

Quoi de mieux alors qu'un vampire lesbien pour mettre au défi ces représentations autour d'un sperme commun aux deux sexes, qui s'exprimerait toutefois différemment ?

⁵⁷² *Ibid.*, p.88-89

⁵⁷³ *Ibid.*, p.92-93

Si la relation homoérotique qu'entretiennent les deux protagonistes Carmilla et Laura constitue l'intrigue principale du roman de Le Fanu, le texte développe également tout un thème folklorique quant à la figure du vampire. Comme pour *Dracula*, l'action narrative se situe d'ailleurs dans un contexte géographique similaire, en Europe de l'Est, dans la petite ville de Styria – non en Roumanie, mais en Autriche. Dès son arrivée au château de la famille de Laura (là encore, nous constatons dans la prédilection du vampire pour la chasse au sein des classes aristocratiques supérieures⁵⁷⁴, similaire au roman de Stoker), Carmilla se singularise par son inquiétante étrangeté, elle dont le visage est déjà souvenir d'un rêve traumatique fait par Laura des années plus tôt, où Carmilla lui mordait la poitrine – un choix bien à propos, sur lequel nous reviendrons :

One night, I awoke [...] To my surprise, I saw a solemn, but very pretty face looking at me from the side of the bed. It was that of a young lady who was kneeling, with her hands under the coverlet. I looked at her with a kind of pleased wonder, and ceased whimpering. She caressed me with her hands, and lay down beside me on the bed, and drew me towards her, smiling ; I felt immediately delightfully soothed, and fell asleep again. I was awakened by a sensation as if two needles ran into my breast very deep at the same moment, and I cried loudly. The lady started back, with her eyes fixed on me⁵⁷⁵.

Une nuit, je m'éveillais en sursaut [...] À ma grande surprise, je vis alors qu'un visage empreint de gravité, mais très beau, avait fait son apparition à côté du lit. C'était celui d'une jeune fille agenouillée, les mains enfoncées sous le couvre-lit. Je la contemplais avec une espèce d'émerveillement ravi, et cessai de geindre. Tout en souriant elle me caressa de ses mains, s'étendit à mes côtés sur le lit et m'attira à elle. Un calme délicieux m'envahit sur le champ, et je me rendormis. Pour me faire réveiller par l'impression que deux aiguilles progressaient en même temps le long de ma poitrine. Je me mis à crier, la lady s'écarta aussitôt, les yeux fixés sur moi⁵⁷⁶.

Lors de leur seconde rencontre douze ans plus tard, Laura est ainsi frappée d'un choc en revoyant ce visage qui n'avait cessé de la hanter, mais son premier mouvement de terreur est immédiatement tempéré par Carmilla, qui lui assure avoir fait le même rêve qu'elle :

What was it that, as i reached the bedside and had just begun my little greeting, struck me dumb in a moment, and made me recoil a step or two from before her ? I will tell you. I saw the very face which had visited me in my childhood at night, which remained so fixed in

Qu'est-ce qui, alors que je m'approchais d'elle, en ayant à peine entamé mes modestes salutations, me frappa soudain de mutisme et me fit reculer d'un pas ou deux ? Je vais vous le dire. Devant mes yeux se trouvait le visage même qui avait hanté mes nuits durant mon enfance, un

⁵⁷⁴ Voir Amy Leal, « Unnameable Desires in Le Fanu's Carmilla. », in *Names* 55, no. 1, 2007, p.37-52 : « Carmilla se nourrit de paysannes, mais les rejette hautainement, et ne cherche pas à nouer de liens durables avec elles. Ces jeunes filles sont simplement là pour la consommation, comme le sont les paysans dans un système féodal, et Carmilla ne voit comme des égaux que les membres de sa propre famille. » (« Carmilla feeds on peasant girls but dismisses them haughtily and does not seek to form a lasting bond with them. They are merely there for consumption, like peasants in a feudal system, and she sees only those of her own titled family as equals. », Traduction personnelle).

⁵⁷⁵ Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, trad. de Sébastien Guillot, *op.cit.*, p.26

⁵⁷⁶ Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, *op.cit.*, p.27

my memory, and on which I had for so many years often ruminated with horror [...]. [The very face] almost instantly lighted into a strange fixed smile of recognition. [...]

"How wonderful!" she exclaimed. "Twelve years ago, I saw your face in a dream, and it has haunted me ever since." [...]

I took her hand as I spoke. I was a little shy [...] She pressed my hand, she laid hers upon it, and her eyes glowed, as, looking hastily into mine, she smiled again, and blushed.

"I must tell you my vision about you [...]. I saw you--most assuredly you--as I see you now; a beautiful young lady, with golden hair and large blue eyes, and lips--your lips--you as you are here. Your looks won me; I climbed on the bed and put my arms about you, and I think we both fell asleep⁵⁷⁷.

visage qui restait si profondément gravé dans ma mémoire, un visage auquel j'avais si souvent repensé toutes ces années avec horreur [...] [Ce visage] s'éclaira presque aussitôt d'un étrange sourire figé, comme si cette inconnue m'avait tout simplement *reconnue*. [...]

C'est incroyable ! s'exclama-t-elle. Il y a douze ans, j'ai vu votre visage en songe, et il n'a jamais cessé de me hanter depuis. [...] Je lui avais pris la main tout en parlant. J'étais un peu timide [...] Elle me pressa la main, posa les siennes dessus. Puis, comme ses yeux embrasés croisaient un instant les miens, elle sourit de plus belle et rougit.

« Il me faut vous raconter la vision que j'ai eue de vous, me dit-elle alors. [...] C'était bien vous, sans l'ombre d'un doute – telle que je vous vois présentement : une belle jeune fille aux cheveux d'or, aux grands yeux bleus, aux lèvres – vos lèvres... Ni plus ni moins que *vous*. Votre apparence m'a aussitôt subjuguée, j'ai grimpé sur le lit pour vous prendre dans mes bras⁵⁷⁸.

Carmilla, c'est ici apparent, tisse dès le départ, à grand renfort de paroles élogieuses, flatteuses (« belle jeune fille aux cheveux d'or », « votre apparence m'a subjuguée », un verbe de domination très fort), et de gestes tendres (les mains de Laura « pressées » dans les siennes, des paroles qui la font « rougir »), un discours pour le moins ambigu de séduction amoureuse entre Laura et elle : l'insistance discrète, mais fortement connotée, sur les lèvres de Laura, cette répétition dramatique accompagnée de points de suspension rêveurs (« aux lèvres - vos lèvres... »), rappelle déjà la bouche comme organe intime de connexion amoureuse. Bien sûr le roman se conclut, tout comme *Dracula*, par la mort du vampire, et Carmilla partage à cet égard le même sort gorgonesque que Lucy – empalée, puis décapitée. Fred Botting analyse ce retour à l'ordre comme « la réaffirmation d'un ordre masculin » dont les termes s'expriment en termes de signification sexuelle de différenciation :

La sexualité féminine, incarnée dans la langueur et la fluidité de Carmilla [celle-là même que nous analysions précédemment comme l'un des symptômes d'une rétention excessive de fluides en accord avec les théories de Laqueur], est liée, par sa capacité à se transformer en un grand chat noir, tant avec la sorcellerie et les interprétations contemporaines d'une régression sexuelle primitive, qu'avec l'idée d'une féminité indépendante : féline, d'une sensualité sauvage, et à la violence sous-jacente cruelle et toujours menaçante. Les désirs contre nature de Carmilla sont signalés par son choix de femmes comme victimes, et par l'effet séduisant et dérangeant qu'elle a sur elles. Excitant en Laura des émotions amoureuses qui sont loin d'être

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p.70-72

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p.72-73

innocentes, cette attraction est enténébrée par une peur et une anxiété incompréhensibles lorsque les passions romantiques de Carmilla se révèlent articulées en termes de sang, de sacrifice et de possession fatale. La sensibilité de Laura aux charmes inquiétants de Carmilla est finalement interrompue par la réaffirmation d'un ordre masculin de signification et de différenciation sexuelle⁵⁷⁹.

Il est donc intéressant de noter que ce qui est perçu comme une « déviance » féminine (que ce soit la nymphomanie ou l'homosexualité) est une nouvelle fois punie par une forme de violence masculine typiquement sexuelle. Lucy, vampire polyandre (ou violée collectivement), aux appétits sexuels monstrueux (ou aux troubles menstruels aliénants), méritait déjà de mourir de la main même de ceux qui se disaient ses amis, amants ou alliés. Il en va de même pour Carmilla, dont les désirs lesbiens contre nature (exprimés sous forme d'appétit vampirique) doivent être punis de la même mort :

The body, therefore, in accordance with the ancient practice, was raised, and a sharp stake driven through the heart of the vampire, who uttered a piercing shriek at the moment, in all respects such as might escape from a living person in the last agony. Then the head was struck off, and a torrent of blood flowed from the severed neck. The body and head was next placed on a pile of wood, and reduced to ashes, which were thrown upon the river and borne away⁵⁸⁰.

« Conformément à l'antique pratique, le corps fut donc redressé, et un pieu pointu enfoncé dans le cœur du vampire. Celui-ci poussa aussitôt un cri perçant, en tout point semblable à celui qui s'échappe d'une personne vivante aux portes de la mort. On trancha ensuite sa tête – un torrent de sang jaillit alors du cou sectionné. Puis on plaça corps et tête sur un bûcher, pour les y réduire en cendres, qui furent jetées dans la rivière et emportées au loin⁵⁸¹.

Pourtant, il importe de souligner que l'escalade de la violence attachée à cette seconde mort en fait moins une punition en soi, qu'une véritable vengeance masculine. Il est vrai que l'enjeu est cette fois déterminant – la lutte des sexes dans cette course à la semence la plus forte est exprimée dans la menace lesbienne même, qui doit être anéantie symboliquement *et* ontologiquement pour rétablir l'ordre : « Bien que Carmilla soit *plus forte* [nous soulignons] que tous les hommes qu'elle rencontre, une horde d'entre eux finit pourtant par l'empaler, la décapiter, l'incinérer et la noyer, et l'*excès* de cette violence contre elle se lit comme un viol

⁵⁷⁹ Fred Botting, *Gothic, op.cit.*, p.145 : « Female sexuality, embodied in Carmilla's languor and fluidity, is linked, i her ability to turn into a large black cat, with witchcraft and contemporary visions of sexual, primitive regression and independent femininity : feline, darkly sensual and threatening in its underlying, cruel violence, Carmilla's unnatural desires are signalled in her choice of females as her victims and the alluring as well as disturbing effect she has on them. Exciting amorous emotions in Laura that are far from innocent, the attraction is shadowed by an incomprehensible fear and anxiety when Carmilla's romantic passions are articulated in terms of blood, sacrifice and fatal possession. Laura's susceptibility to Carmilla's disturbing charms is finally interrupted by the reassertion of a male order of meaning and sexual differentiation. » (Traduction personnelle).

⁵⁸⁰ Sheridan Le Fanu, *op.cit.*, p.266-268.

⁵⁸¹ Sheridan Le Fanu, *op.cit.*, p.267-268.

rituel.⁵⁸² », écrit ainsi Amy Leal. La guerre des sexes est ici littérale, mais l'exemple de Carmilla et Laura, et précédemment de Jonathan et du comte Dracula, permet une nouvelle fois de montrer, par le prisme de l'homosexualité inscrite symboliquement dans le discours, que l'une des marges que le vampire bouleverse le plus allègrement est celle de la stabilité des genres, et de leurs traditionnels rôles sociaux et sexués. En introduisant cette forme inédite de fluidité dans l'espace symbolique de la narration, le monstre assume ainsi un rôle performatif — celui d'avatar de ce qui est marginal et opprimé — comme les communautés *queer*, où les questions mêmes de fluidité et de performance sont centrales.

« *Dracula* de Bram Stoker (1897) et *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872) offrent toutes deux d'intéressantes possibilités de lecture *queer* en dépit du fait que les concepts de la théorie *queer*, au sens post-moderne du XXI^e siècle, ne devaient se former que près d'un siècle plus tard. Les deux œuvres fournissent des moments de suspension où l'hétéronormativité patriarcale traditionnelle, l'hégémonie masculine et les stéréotypes de genre sont temporairement abrogés au profit d'une exploration des déviances et tabous liés à la norme sexuelle.⁵⁸³ », écrit Lucas Künnecke. Les thématiques homosexuelles abondamment présentes dans le mythe du vampire originel viennent donc résolument, nous le voyons désormais, de la manipulation controversée des fluides dans les romans qui en sont les fondateurs, thématiques elles-mêmes liées aux croyances selon lesquelles l'excès de ces fluides déterminent biologiquement l'homosexualité. Il n'est donc même pas nécessaire d'avoir connaissance de ces codes et sous-textes médicaux et symboliques, pour en perpétuer la signification à travers une multitude de romans vampiriques, « car que montre *Dracula* (et ce plus que mélodramatiquement), si ce n'est une violente lutte pour la propriété des rôles de genre et de sexe : qui (quel genre) doit être actif et qui passif ? Qui embrassera, et qui ne le fera pas ? Qui doit pénétrer, et avec quels appareils ? Ce simple déplacement de la métaphore du vampire permet à Stoker de problématiser ces questions et ainsi de répéter, avec une

⁵⁸² Amy Leal, « Unamable Desires », *op.cit.*, p.48 : « Though Carmilla is stronger than every male she encounters, a horde of them eventually stake, decapitate, incinerate, and drown her, and the excessiveness of this violence against her reads like a ritual rape. » (Traduction personnelle).

⁵⁸³ Lucas Künnecke, « Blood, Sex and Vampirism: Queer Desires in Stoker's *Dracula* and Le Fanu's *Carmilla* », 2015, p.14 : « Both Bram Stoker's *Dracula* From 1897 and Sheridan Le Fanu's *Carmilla* from 1872 offer interesting possibilities of queer reading despite the fact that concepts of queer theory in the post-modern 21st century sense were yet to be formed nearly a century later. As assessed, both works provide moments of suspension where traditional patriarchal heteronormativity, male hegemony and gender stereotypes are temporarily abrogated in favour of tabooed deviations from the sexual norm. » (Traduction personnelle).
https://www.academia.edu/12280616/Blood_Sex_and_Vampirism_Queer_Desires_in_Stoker_s_Dracula_and_Le_Fanu_s_Carmilla (consulté le 20/03/20).

différence monstrueuse, une angoisse centrale du déclin de la culture victorienne.⁵⁸⁴ », écrit encore Craft. Force est de constater que le *Carmilla* de Le Fanu s'inscrivait déjà dans une logique similaire, le langage sexuel et sensuel du roman, son évocation de la longue association entre *queer* et genre gothique, et le pré-codage du vampire comme « Autre », attestant de ces mythes et justifiant le traitement de l'homosexualité par les auteurices.

Lorsque Carmilla exprime ses sentiments pour Laura, les implications sexuelles sont des plus claires, et reprennent des éléments de la thématique des fluides et plus particulièrement du sperme dont nous avons déjà discuté, comme celui du sentiment de propriété que le vampire a sur sa victime lors d'un échange de sang : « Je ne sais laquelle de nous devrait avoir le plus peur de l'autre. Si vous n'étiez pas aussi belle, je crois que vous me terroriseriez, mais à vous voir telle que vous êtes (...), j'ai juste l'impression (...) d'être déjà en droit de partager votre intimité (...). Ressentez-vous vous aussi l'étrange attraction que j'éprouve à votre égard ?⁵⁸⁵ », demande, cajoleuse, Carmilla à Laura lors de leur première rencontre, « poussant un soupir, ses beaux yeux noirs passionnément fixés sur elle⁵⁸⁶ ». Tout au long du roman, l'expression passionnée de ces sentiments amoureux revient, au grand désarroi de l'héroïne qui ne sait comment les interpréter :

Sometimes after an hour of apathy, my strange and beautiful companion would take my hand and hold it with a fond pressure, renewed again and again; blushing softly, gazing in my face with languid and burning eyes, and breathing so fast that her dress rose and fell with the tumultuous respiration. It was like the ardor of a lover; it embarrassed me ; it was hateful and yet over-powering; and with gloating eyes she drew me to her, and her hot lips traveled along my cheek in kisses; and she would whisper, almost in sobs, "You are mine, you shall be mine, you and I are one for ever." Then she had thrown herself back in her chair, with her small hands over her eyes, leaving me trembling⁵⁸⁷.

Parfois après une heure d'apathie, mon étrange et magnifique compagne me prenait la main et la pressait avec tendresse, encore et encore ; légèrement rougissante, elle me dévisageait alors de ses yeux remplis d'un feu languide, en respirant si vite que son corsage se soulevait et retombait au rythme de son souffle tumultueux. On eût dit l'ardeur d'un amant ; je trouvais cela embarrassant, car détestable, et pourtant irrésistible. Les yeux exorbités, elle m'attirait à elle, ses lèvres brûlantes couvraient mes joues de baisers, et elle me murmurait, presque en sanglotant : « tu es mienne, tu seras mienne, toi et moi ne faisons qu'une pour l'éternité ! » Puis elle se rejetait en arrière dans son fauteuil, ses petites

⁵⁸⁴ Christopher Craft, *Another Kind of Love*, *op.cit.*, p.80 : « For what *Dracula* more than melodramatically stages if a violent contest for proprietorship of gender and sex roles: Who (which gender) shall be active and who passive? Who shall kiss and who shall not? Who shall penetrate and with what devices? The simple displacement of the vampire metaphor enables Stoker to problematize these questions and thereby to repeat, with a monstrous difference, a pivotal anxiety of late Victorian culture. » (Traduction personnelle).

⁵⁸⁵ Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, *op.cit.*, p.75 : « I don't know which should be most afraid of the other. (...) If you were less pretty I think I should be very much afraid of you, but being as you are, (...) I feel only that I have (...) already a right to your intimacy (...). I wonder whether you feel as strangely drawn towards me as I do to you (...) ? » (Sheridan Le Fanu, *ibid.*).

⁵⁸⁶ *Ibid.* : « She sighed, and her fine dark eyes gazed passionately on me. » (Sheridan Le Fanu, *ibid.*)

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p.88

mains collées contre ses yeux, me laissant toute tremblante⁵⁸⁸.

Laura est profondément troublée par la violence de ces ardeurs amoureuses. Elle éprouve une attirance réciproque pour la vampire qui la bouleverse tout autant, condamnant dans un même discours l'attraction « détestable » même qui lui est si « irrésistible ». « En vérité », dit-elle, « cette belle inconnue m'inspirait des sentiments inexplicables [...]. Dans cet état d'âme ambigu, cependant, l'attraction l'emportait haut la main. Elle m'intéressait, me captivait, elle était si belle, si indescriptiblement charmante.⁵⁸⁹ » À « elle me captivait », le texte original oppose « she won me », qui renforce véritablement le joug sous lequel Carmilla, par sa beauté et son charme, place Laura. Désireuse d'expliquer logiquement ces passions, mais ignorant tout des désirs homosexuels, celle-ci va même jusqu'à supposer romantiquement, à la Mademoiselle de Maupin, que Carmilla serait un « amoureux déguisé » : « J'avais lu de telles histoires dans de vieux livres de contes, et si quelque jeune amant avait réussi à s'introduire travesti dans la maison pour tenter de parvenir à ses fins, avec l'aide d'une habile aventurière plus âgée ? Mais bien des choses allaient à l'encontre de cette hypothèse, si flatteuse qu'elle fut pour ma vanité⁵⁹⁰ ». Il se trouve que c'est la langueur extrême ou la fluidité même de Carmilla qui renforce sa féminité aux yeux de Laura, sous les dehors masculins qu'elle présente pourtant, redéplaçant une nouvelle fois le curseur d'attention sur la prévalence symbolique unique des fluides corporels dans les affects troubles qui unissent les personnages : « la langueur dont elle faisait constamment montre me semblait tout à fait incompatible avec un organisme masculin en bonne santé⁵⁹¹ », énonce Laura, souscrivant malgré elle au lien pseudo-scientifique mais sempiternel reliant féminité et liquidité, féminité et fluidité - ce qui laisse également supposer ici que la complexion d'un vampire féminin ressemblerait donc à s'y méprendre à un organisme masculin en mauvaise santé, c'est-à-dire, selon Laqueur, en excès de fluides, eux-mêmes responsables de l'homosexualité - *quod erat demonstrandum*.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p.89

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p.75 : « Now the truth is, I felt rather unaccountably towards the beautiful stranger. [...] In this ambiguous feeling, however, the sense of attraction immensely prevailed. She interested and won me, she was so beautiful and so indescribably engaging. » (Sheridan Le Fanu, *ibid.*)

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 91 : « I had read in old storybooks of such things. What if a boyish lover had found his way into the house, and sought to prosecute his suit in masquerade, with the assistance of a clever old adventuress. But there were many things against this hypothesis, highly interesting as it was to my vanity. » (Sheridan Le Fanu, *ibid.*)

⁵⁹¹ *Ibid.*, p.92 : « There was always a languor about her, quite incompatible with a masculine system in a state of health. » (Sheridan Le Fanu, *ibid.*)

Mais si Carmilla, en tant que vampire, est naturellement en excès de fluides, que penser de Laura ? Elle qui ne peut expliquer son propre trouble, paradoxalement constitué de plaisir et de dégoût, en cherche les raisons : « De ces étreintes, qui n’advenaient que rarement, j’éprouvais généralement le désir de m’arracher, il me faut bien l’avouer, mais toute mon énergie semblait m’abandonner. Les mots qu’elle me murmurait sonnaient comme une berceuse à mes oreilles, ils transformaient ma résistance en une espèce de torpeur dont je ne parvenais à m’extraire que lorsqu’elle retirait ses bras⁵⁹² ». Le charme magnétique de Carmilla, la « fascination » qu’elle exerce sur Laura, a donc un pouvoir circulatoire évident (le magnétisme étant aussi vulgairement qualifié de « fluide »), de même que ses paroles – menaces de mort qui se confondent avec une confession amoureuse, dans un double discours indéchiffrable qui engourdit l’esprit de Laura par une technique de brouillage sémantique : « Ma chère, ton petit cœur est blessé, mais ne me juge pas cruelle d’obéir à l’irrésistible loi de mes forces et mes faiblesses. car si ton cœur chéri est blessé, le mien saigne avec lui de fureur. (...) Je me nourris de ton existence brûlante, et toi, tu mourras — oui, doucement, tu mourras — en te fondant dans la mienne.⁵⁹³ ». Dracula déjà énonçait un principe de possession similaire avec Mina, l’ayant obligée à boire son sang : « Et vous, vous qu’ils adorent tous, vous êtes à présent chair de ma chair, sang de mon sang, race de ma race, ma source de vie, pour un temps, ma compagne dans un proche avenir.⁵⁹⁴ ». Dans la tradition romantique, Carmilla souhaite « mourir comme le feraient deux amants, mourir ensemble afin de pouvoir vivre éternellement ensemble⁵⁹⁵ », car « les jeunes filles sont telles des chenilles le temps qu’elles passent ici-bas, pour finalement devenir des papillons à l’approche de l’été⁵⁹⁶ », suggérant le gain d’une maturité sexuelle s’effectuant, selon une logique vampirique, dans la mort même, constitutive de leur nature – ce que gagnent les vampires : devenir une version plus accomplie d’eux-mêmes, en particulier pour les jeunes femmes qui sont ainsi libérées des contraintes sociales. Par la mort, c’est une libération que Carmilla offre à Laura, qui, écoutant

⁵⁹² *Ibid.*, p.87 : « From these foolish embraces, which were not of very frequent occurrence, I must allow, I used to wish to extricate myself; but my energies seemed to fail me. Her murmured words sounded like a ullaby in my ear, and soothed my resistance into a trance, from which I only seemed to recover myself when she withdrew her arms. » (Sheridan Le Fanu, *ibid.*)

⁵⁹³ *Ibid.* : « Dearest, your little heart is wounded; think me not cruel because I obey the irresistible law of my strength and weakness; if your dear heart is wounded, my wild heart bleeds with yours (...) I live in your warm life, and you shall die -die, sweetly die-into mine. »

⁵⁹⁴ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.413 (« And you, their best beloved one, are now to me, flesh of my flesh, blood of my blood, kin of my kin, my bountiful wine-press for a while, and shall be later on my companion and my helper. », *op.cit.*, p.395).

⁵⁹⁵ Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, *op.cit.*, p.109 : « To die as lovers may – to die together, so that they may live together »

⁵⁹⁶ *Ibid.* : « Girls are caterpillars while they live in the world, to be finally butterflies when the summer comes. »

cela, éprouve « une étrange exaltation, certes agréable, mais à laquelle se mêlait souvent un vague sentiment de crainte et de dégoût. Je n'avais plus les idées claires à son propos quand s'éternisaient pareilles scènes, j'avais néanmoins conscience d'un amour qui tournait à l'adoration, tout comme d'une certaine aversion. C'est là une chose paradoxale, je le sais, mais je ne sais comment expliquer autrement ce que je ressentais.⁵⁹⁷ ». Curieusement, les sentiments de Laura à l'égard de Carmilla illustrent tout à fait l'ambiguïté même d'affects liés à l'apparition des fluides, entre fascination et dégoût, plaisir et répulsion, dans l'effraction de l'intime. Laura est « fascinée » au sens quignardien du terme (l'excès de semence de Carmilla la dotant presque d'un *phallos*), tout à la fois révoltée et séduite - une ambivalence d'affects que nous avons jugée aussi constitutive du trouble vampirique. Ce retour de la logique de possession renforce bien sûr notre analyse du discours de jeune amoureux. Carmilla séduit les jeunes filles comme un amant masculin (parce qu'il convient, toujours, de revenir à des expressions hétérosexuelles du désir), et le général Spielsdorf fera en ces termes le récit de la façon dont Millarca/Carmilla aborde sa nièce lors d'un bal, d'une façon assez similaire à celle d'un jeune prétendant masqué. La vampire, en exerçant un ascendant moral sur une jeune fille excessivement ingénue, représente dès lors le danger d'un amour, et d'une sexualité, inconvenants - condamnables.

Le Fanu montre également des inclinations wildiennes (même si, il faut le souligner, son roman précède celui de Wilde d'une petite dizaine d'années) par le motif littéraire d'un tableau, ici à l'étrange ressemblance avec Carmilla, et qui fait l'objet de tout un chapitre donnant prétexte à un renouvellement chez Carmilla de ses sentiments enflammés pour Laura, laquelle désire accrocher le tableau dans sa chambre. Cette déclaration constitue l'aveu le plus explicite du roman : « Tu as demandé à ton père la permission d'accrocher dans ta chambre le portrait dans lequel tu me vois, me chuchota-t-elle en resserrant son étreinte autour de ma taille, sa charmante tête reposant sur mon épaule [...]. Elle me gratifia d'un baiser silencieux [...] Je n'ai jamais aimé quiconque, chuchota-t-elle, et n'aimerais jamais personne à part toi.⁵⁹⁸ ». Ces circulations sont intéressantes et renforcent notre observation de la vogue des

⁵⁹⁷ *Ibid.*, p.88-89 : « A strange tumultuous excitement that was pleasurable, ever and anon, mingled with a vague sense of fear and disgust. I had no distinct thoughts about her while such scenes lasted, but I was conscious of a love growing into adoration, and also of abhorrence. This I know is paradox, but I can make no other attempt to explain the feeling. » (Sheridan Le Fanu, *ibid.*)

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p.119-121 : « You asked for the picture you think like me, to hang in your room, she murmured with a sigh as she drew her arm closer about my waist, and let her pretty head sink upon my shoulder [...] ? She kissed me gently [...] I have been in love with no one and never shall, she whispered, unless it should be with you. » (Sheridan Le Fanu, *ibid.*)

vampires femelles (ou de leurs équivalents) chez plusieurs écrivain·e·s (le motif du tableau apparaissait ainsi déjà chez Gautier).

La tension sexuelle irrésolue entre les deux héroïnes se retrouve également dans d'autres scènes, qui ont un contenu éminemment sexuel même sans attaque vampirique. Ainsi, Laura jouant dans les cheveux fluides de Carmilla suggère une intimité amoureuse extraordinaire :

Her hair was quite wonderful, I never saw hair so magnificently thick and long when it was down about her shoulders; I have often placed my hands under it, and laughed with wonder at its weight. It was exquisitely fine and soft, and in colour a rich very dark brown, with something of gold. I loved to let it down, tumbling with its own weight, as, in her room, she lay back in her chair talking, in her sweet low voice, I used to fold and braid it, and spread it out and play with it⁵⁹⁹.

Ses cheveux étaient tout simplement magnifiques ; jamais je n'en ai vu d'aussi épais, d'aussi longs que les siens, lorsqu'ils retombaient librement sur ses épaules ; j'y ai bien souvent glissé les mains, pour chaque fois m'émerveiller de leur masse ; prodigieusement fins et soyeux, ils étaient d'un somptueux brun très sombre avec des reflets dorés. J'adorais les dénoyer et les laisser tomber de tout leur poids quand, dans sa chambre, elle se reposait dans son fauteuil en me parlant de sa douce voix profonde ; pour ensuite les enrouler entre mes doigts, les natter, les tirer, jouer avec⁶⁰⁰.

Les femmes de bonne famille ne se montraient pas « en cheveux », ce qui était l'apanage des prostituées, faisant donc de toute chevelure dénouée un puissant symbole érotique. Dans son étude « The Power of Women's Hair in the Victorian Imagination », Elisabeth G. Gitter écrit : « Plus la chevelure est abondante, plus l'invitation sexuelle, impliquée dans son étalage, est puissante. Toutes les traditions folkloriques, littéraires et psychanalytiques s'accordent pour dire que la luxuriance des cheveux est un indice de sexualité vigoureuse, voire de libertinage ». L'intimité sensuelle de Laura et Carmilla est également suggérée par le lieu même où se déroule la scène – la chambre à coucher de Carmilla.

Selon Holly E. Reynolds, dans sa thèse « Defining Ambiguous: Lesbianism and the Vampire in “Christabel” and “Carmilla”⁶⁰¹ », le discours médical symptomatique revient hanter le texte tout au long du roman – dont l'intrigue s'ouvre sur la confession de Laura, faite à la demande de son docteur, et se finit par le meurtre de Carmilla par deux médecins. Mais

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p.82

⁶⁰⁰ *Ibid.*, p.83

⁶⁰¹ Holly E. Reynolds, « Defining Ambiguous: Lesbianism and the Vampire in “Christabel” and “Carmilla” », thèse de littérature anglaise, Williamsburg, College of William and Mary, 2017.

tous les événements entre ces deux points déterminants de l'histoire peuvent être examinés comme la récupération scrupuleusement scientifique de « preuves » ou de « symptômes » pour faire du sens dans le récit extraordinaire qui est fait des événements, renforçant l'illusion mimétique. L'introduction du personnage du baron Vordenburg notamment, expert ès vampires, équivalent et précurseur de Van Helsing, semble donner prétexte à examiner la nature des vampires selon des principes scientifiques : parlant de « l'existence amphibie des vampires » (« amphibious existence of the vampire »), le baron constate une nouvelle fois le lien existant entre vampires et fluides : « Au fond du cercueil en plomb, le corps [de Carmilla] baignait dans sept pouces de sang⁶⁰² », ce qui rappelle aussitôt à la mémoire les légendes liées à la comtesse Bathory. Pour naviguer sur terre, le vampire a besoin d'être sans cesse rattaché à une saine dose de fluides corporels, qui ne sont donc pas toujours du sang. Mais cela fait également écho à l'idée d'un excès ou d'une rétention excessive de fluides, en particulier de semence, ou, dans le cas de ces romans, de sang-sperme ou sang-semence comme responsable de l'homosexualité : de là à conclure que tout vampire aurait donc nécessairement des penchants homosexuels, il n'y a qu'un pas, que presque chaque roman, chaque production, semble confirmer à sa façon. Laura, victime de vampires, décrit ainsi des symptômes ressentis comme initialement « agréables » et « irrésistibles », comme une affliction aux tourments passionnels, encore renforcée par ce qu'elle croit être des « hallucinations » érotiques et orgasmiques : lorsque Carmilla l'attaque, elle ressent une « excitation plaisante » (« pleasant thrill »), suivie de la sensation de « lèvres chaudes l'embrassant » (« warm lips kissing me »), et cette sensation atteint son apogée avec l'accélération de son souffle et des battements de son cœur – autant de symptômes en réalité imputables à une excitation érotique. Toutefois, Reynolds nuance :

Il serait absurde de suggérer que Le Fanu et Coleridge avaient l'intention d'écrire des textes pour libérer l'expérience *queer* : ces œuvres au contraire utilisent les angoisses culturelles existant à propos des sexualités alternatives et du « pouvoir féminin » pour créer une nouvelle interprétation de la « terreur » et de « l'exotisme » dans leur texte gothique, exploitant l'homophobie sociale plutôt que la combattant. Il est peu probable que le conservateur Le Fanu, un Irlandais de la classe moyenne et le fils d'un membre du clergé, fervent protestant qui soutenait le colonialisme britannique, ait voulu que son travail soit lu autrement que comme une « réprobation des défis lancés à l'hétéronormativité patriarcale ». De même, il est douteux que Coleridge, qui a qualifié *La mystérieuse mère* d'Horace Walpole (1768) de « la composition la plus répugnante, la plus ignoble et la plus détestable », ait eu l'intention de libérer sexuellement la population féminine. Cependant, alors même que ces deux auteurs souhaitaient probablement utiliser des sexualités déviantes pour ajouter de l'angoisse et de la

⁶⁰² Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, *op.cit.*, p.267 : « The leaden coffin (...) in which to a depth of seven inches, the body lay immersed. » (Sheridan Le Fanu, *ibid.*)

terreur à leurs œuvres, Coleridge et Le Fanu insufflent un souffle certain à l'identité queer de leurs personnages par le traitement même de leurs sexualités transgressives⁶⁰³.

De l'inquiétante altérité féminine à la femme comme monstre, il n'y a donc qu'un pas, que les complexes de culture franchissent allègrement. Mais si la femme est monstre, elle a, malgré tout, ses avatars privilégiés. Tous ou presque sont symptomatiques de la peur des hommes face à ce qui est perçu comme le signe évident du pouvoir sexuel des femmes, et les avatars confondus de la vampire et de la lesbienne en constituent des pôles interprétoires évidemment chargés. En effet, comme le note Thomas Laqueur, si l'on considère communément aujourd'hui que l'homme serait pourvu d'un appétit sexuel supérieur, que les femmes devraient combler, cela n'a pas toujours été le cas. Bien au contraire, pendant longtemps la femme a été perçue comme celle possédant les plus gros besoins sexuels, un appétit dévorant. Cette distinction, selon l'auteur, est apparue au moment où la distinction propre et nette des organes génitaux masculins et féminins s'est elle-même effectuée.

Some of the 'New Women' writers will some day start an idea that men and women should be allowed to see each other asleep before proposing or accepting. But I suppose the 'New Woman' won't condescend in future to accept. She will do the proposing herself. And a nice job she will make of it too! There's some consolation in that⁶⁰⁴.

Certaines de ces « nouvelles femmes » qui font le métier d'écrire mettront peut-être un jour à la mode l'idée qu'il faut permettre aux jeunes gens et aux jeunes filles, avant de se fiancer, de se voir endormis. Mais je suppose que, dorénavant, la « nouvelle femme » ne consentira plus à ce que son rôle se borne seulement à accepter une demande en mariage ; c'est elle qui la fera. Et elle s'en tirera parfaitement, c'est certain. Voilà une consolation⁶⁰⁵.

Plusieurs fois dans le roman de Stoker sera mentionnée la figure de la « New Woman », sorte de « Femme nouvelle » qui, à l'époque victorienne, représentait un idéal (ou

⁶⁰³ Holly E. Reynolds, « Defining Ambiguous », *op.cit.*, p.52: « To suggest that Le Fanu and Coleridge intended to write texts that liberated the queer experience would be absurd: if anything, these works use cultural anxiety (Haggerty 10) about alternative sexuality and "female power" (Costello-Sullivan xx) to create an additional sense of "terror" and "exoticism" in their Gothic text (Haggerty 2), and exploit societal homophobia rather than fight it. It is unlikely that the conservative Le Fanu, a middle-class Irishman and a clergyman's son, a devout Protestant who supported British colonialism (Costello-Sullivan xxii), meant for his work to be read as anything other than as a "disapproval of challenges to patriarchal heteronormativity" (Fantina 172 n8). Similarly, it is doubtful that Coleridge, who called Horace Walpole's *The Mysterious Mother* (1768) "the most disgusting, vile, detestable composition" (Coleridge 293), intended to sexually liberate the female population. However, while both these authors likely intended to use deviant sexualities to add additional anxiety and terror to their works, just by exploring transgressive sexualities, Coleridge and Le Fanu are breathing life into the queerness of their characters. » (Traduction personnelle).

⁶⁰⁴ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.130

⁶⁰⁵ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.210

un repoussoir...) de rébellion féministe⁶⁰⁶. Il est intéressant de remarquer que ces récits de vampires, qui mettent en scène des « amitiés » féminines privilégiées – Mina / Lucy, Laura / Carmilla, Christabel / Geraldine – mettent aussi toujours en scène une polarisation dialectique de la femme parfaite, idéalisée, tenue loin des tentations charnelles et dont l'appétit sexuel, comme le plaisir, sont soigneusement contrôlés⁶⁰⁷, face à une femme diabolique (ou diabolisée), insatiable et avide, ouvertement sensuelle, et à la sexualité déviante, qu'elle soit lesbienne ou nymphomane. Cette polarisation atteint un point de non-retour au XIX^e siècle précisément durant la période victorienne, où les avancées médicales et scientifiques se développent aux côtés de cet activisme féministe qui s'incarne plus particulièrement dans le concept de « Nouvelle Femme » ou « New Woman », un terme popularisé par Henry James qui décrivait ainsi le nombre croissant de femmes instruites prenant une nouvelle indépendance. Ainsi, selon Lynn Pykett, autrice de *The « Improper » Feminine : The Woman's Sensation Novel and the New Woman Writing*⁶⁰⁸, « la Nouvelle Femme est une représentation. Elle est une construction, “un symbole condensé de désordre et de rébellion” (Smith-Rosenberg) qui a été activement produit et reproduit entre les pages des journaux et de la presse périodique, comme dans les romans.⁶⁰⁹ ». Même Mina Harker, présentée comme la femme idéale par Stoker, éprouve une sorte d'espoir à la perspective de ce nouveau modèle, comme en témoigne l'extrait ci-dessus : elle voit la « New Woman », et sa liberté, comme une « consolation » renversant les échelles de valeurs, car la « Nouvelle Femme » est une menace directe à l'encontre non seulement de l'ordre social, mais également, semblait-il, de l'ordre « naturel » des choses. Elle était représentée simultanément comme « non-femelle, non-féminine, et ultraféminine⁶¹⁰ », surdéterminée charnellement, et indubitablement intéressée par les choses du sexe – une « vamp ». En changeant de sexe, « Dracula » s'est donc lourdement et explicitement sexualisé : la vampire prend place parmi les figures de la misogynie et de la guerre des sexes. « L'appellation de *vampire* n'a donc plus le même sens »,

⁶⁰⁶ Edith Wharton qui, avec Gilman, montre la contradiction inhérente à la *New Woman* dans une situation de dépendance économique à l'homme, a aussi écrit des histoires de fantômes.

⁶⁰⁷ Comme l'explique Thomas Laqueur, au moment où l'on s'aperçoit que l'orgasme féminin n'est pas nécessaire à la reproduction (au contraire de l'orgasme masculin et de l'éjaculation), il est évacué des préoccupations scientifiques et considéré comme une perversion.

⁶⁰⁸ Lynn Pykett, *The 'Improper' Feminine: The Woman's Sensation Novel and the New Woman Writing*, Londres, Routledge, 1992.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p.137-138 : « The New Woman was a representation. She was a construct, 'a condensed symbol of disorder and rebellion' (Smith-Rosenberg), who was actively produced and reproduced in the pages of the newspaper and periodical press, as well as in novels. » (Traduction personnelle.)

⁶¹⁰ *Ibid.*, p.140 : « Non-female, unfeminine, and ultra-feminine. » (Traduction personnelle.)

écrit Mireille Dottin-Orsini dans *Cette femme qu'ils disent fatale*⁶¹¹, « suivant qu'elle qualifie un homme ou une femme. Le vampire mâle reste un vampire, c'est-à-dire un être surnaturel, un mort-vivant qui se nourrit de sang humain et que seul un pieu enfoncé dans le cœur peut détruire. Appliqué à une femme, le terme devient d'emblée aussi vaste que banal ; il peut désigner toute femme réelle, si on la considère comme dangereuse pour l'homme.⁶¹² » - et les valeurs masculines, hétérosexuelles, patriarcales, associées. Ainsi, les discours scientifiques et médicaux ont reflété les opinions publiques : par conséquent, la sexualité féminine devint le point d'attention privilégié du monde médical... principalement pour catégoriser les pathologies et déviances qui en résultent. La « New Woman », aussi parfois appelée « New Eve », réinvestit la distinction entre la femme sainte, vierge ou mère, et la putain. Et c'est précisément l'économie des fluides, avec ses déséquilibres et déviances, qui en est la source.

Le choix de faire de la lesbienne un archétype de femme perdue — car, bien sûr, elle n'a définitivement plus besoin des hommes — sous les traits d'un vampire, est lourd de sens. Monique Wittig écrit, dans *La Pensée straight* :

Dans la mesure où la femme devient réalité pour un individu uniquement en relation avec un individu de la classe opposée — les hommes — et en particulier dans le mariage, les lesbiennes, parce qu'elles n'entrent pas dans cette catégorie, ne sont pas des « femmes ». En outre, ce n'est pas en tant que femmes que les lesbiennes sont opprimées, mais bien plutôt parce qu'elles ne sont pas des « femmes ». Et ce ne sont pas les « femmes » (victimes de l'hétérosexualité) qu'aiment et désirent les lesbiennes, mais des lesbiennes (des individus qui ne sont pas les femelles des hommes). Et c'est un fantastique malentendu (qui relève de la malhonnêteté politique) que de leur reprocher de « refuser leur féminité » - de la même manière que l'on reproche aux féministes de ne penser, comme chacun sait, qu'à une chose : prendre la place des hommes⁶¹³.

Si les lesbiennes ne sont « pas des femmes », alors, dans les discours rapportés, dont elles sont l'objet, elles deviennent des créatures, des monstres. Wittig distingue effectivement lesbienne et femme, mais la lesbienne comme la vampire sont ainsi ostracisées pour les mêmes raisons politiques, que l'on peut de plus rattacher aux croyances persistant à l'égard des fluides corporels du sexe puisqu'en termes vampiriques, l'enjeu est ainsi plus particulièrement dans l'économie même des fluides, et plus particulièrement d'un excès de « semence » qu'on juge définitoire de l'homosexualité (qu'elle soit masculine ou féminine). Aydemir notait dans le glissement du sperme à la cyprine, et à l'éjaculat féminin, une possibilité de réinvestissement de cet excès de semence :

⁶¹¹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale*, op.cit.

⁶¹² *Ibid.*, p.277.

⁶¹³ Monique Wittig, *La Pensée straight*, op.cit., p.105

Alors, qu'en est-il de l'éjaculation féminine ? Sous cet intitulé générique de « squirting » [littéralement : gicler], certaines productions pornographiques *hardcores* incluent en effet des scènes d'éjaculation féminine. Ce qui est extraordinaire dans ces scènes, c'est le sentiment d'exaltation et de jubilation qui les entoure, quelque chose qui manque manifestement dans le cas des performances laconiques, contraignantes et délibérées de l'éjaculation masculine dans le « cum shot » standard. Dans un clip, j'ai pu voir une femme allongée sur un canapé, en proie à un long orgasme, émettant jaillissement après jaillissement de liquide sur une série de sacs en plastique qui étaient disposés sur le sol devant elle, tandis que les hommes et les femmes présents l'applaudissaient et l'encourageaient [...] Ils montrent ainsi l'exaltation du « lâcher prise »⁶¹⁴.

La « jubilation » transgressive de cette réappropriation d'une semence mâle trouve donc, dans le traitement du lesbianisme selon le prisme vampirique de la littérature victorienne, un corollaire symbolique acceptable. Excès de semence il y a dans *Carmilla*, et il est là aussi de nature spermatique. Mais nos conclusions antérieures liées au contrôle de l'eau comme contrôle des flux et des corps indiquent aussi que l'éjaculation féminine met d'abord en scène une croyance qui voudrait que la femme, à qui un complexe de culture signifiant rattache l'élément de l'eau, se dissolve ainsi dans l'élément même dont elle serait principalement composée.

Force est de constater que la substance « sperme » prend donc une valeur véritablement cosmogonique au sein du mythe du vampire et de la pensée littéraire de l'époque victorienne, comme elle le faisait dans la pensée aristotélicienne. Réapproprié par les femmes, le sperme devient une substance épique, manipulable tant pour influencer sur la génération que sur l'ordre établi des genres et des sexualités.

Dans son court-métrage *Balkan Erotic Epic* (2005), Marina Abramovic expose une partie de ces croyances. Ce court-métrage érotique repose sur des croyances spermatiques balkanes. Les terres balkanes englobent en effet une partie importante de l'Europe de l'Est et, en particulier, l'actuelle Roumanie, qui est la terre d'accueil du mythe vampirique selon le *Dracula* de Stoker - même *Carmilla* situait son action en Europe de l'Est et médiane, plus particulièrement en Autriche, également sur le territoire balkan. Nous nous sommes déjà expliqué des contenus xénophobes qu'une telle implantation du mythe suppose - en particulier, ce sont les croyances rurales des habitant·e·s reculés des terres transylvaniennes, à

⁶¹⁴ Murat Aydemir, *Images of Bliss*, *op.cit.*, p.161 : « So, what about female ejaculation? Under the generic heading of “squirting,” some hard-core porn does indeed include imagery of female ejaculation. What is extraordinary about these scenes is the sense of exhilaration and jubilation that surrounds them, something conspicuously missing in the case of the terse, constrained, and deliberate performances of male ejaculation in the standard cum shot. In one clip, I saw a woman on a couch in the throes of a lengthy orgasm, emitting gush after gush of fluid on a series of plastic bags that were laid out on the floor in front of her, while the men and women in attendance applauded and cheered her on. (...) they show the exhilaration of “letting go.” » (Traduction personnelle).

la superstition inquiète, qui marquaient cette différence de civilisation exploitée dans le roman de Stoker pour asseoir la supériorité britannique et faire du monstre vampirique une menace aussi essentiellement raciste. Mais les populations balkanes nourrissent leurs propres croyances quant aux fluides, et en particulier quant au sperme, qui méritent ici une brève analyse. En s'intéressant au système de pensée et au fondement de ces croyances, au travers de femmes « vampirisant » le sperme divin tombé du ciel (la pluie), c'est la valeur cosmogonique même du sperme, abordée selon un angle résolument féminin, que Marina Abramovic semble remettre en cause.

Le court-métrage est issu de l'œuvre collective *Destricted*. En 2006, sept artistes aux horizons et pratiques différents se réunissent autour d'un projet filmique ayant pour objet précisément le genre pornographique. Le concept du projet repose sur une idée de base ambitieuse : s'interroger sur la possibilité de concevoir la pornographie (et plus particulièrement le cinéma de genre) comme un moyen d'expression artistique à part entière, à travers la réalisation de sept courts-métrages se proposant de bouleverser les codes et de montrer ce qui n'avait pas encore pu être montré. Ainsi est né *Destricted*, première œuvre collective classée X. *Destricted* a été présenté en 2006 dans le cadre de la Semaine de la Critique, section parallèle du Festival de Cannes. Les courts-métrages ont également été projetés, la même année, au Sundance Festival, ainsi qu'aux festivals de Locarno et Rotterdam, et enfin dans l'enceinte de la prestigieuse Tate Modern Gallery de Londres. Il s'agit donc d'un véritable exercice de style, d'un « morceau de bravoure » pour ces sept artistes. Ainsi, les sept courts-métrages s'essayaient à prouver que l'art et le sexe, l'esthétique et la sexualité, ne sont certes pas incompatibles, et qu'il est possible au cinéma pornographique, même amateur, de représenter la sexualité avec une réelle préoccupation esthétique, et un discours proactif sur le genre, en refusant la concession à ses manques. Le producteur Mel Agace explique que le concept de *Destricted* est né de sa frustration à ne pouvoir trouver de formes alternatives à la pornographie *mainstream*, comme un défi lancé à ceux qui aiment la pornographie, mais qui sont affligé·e·s par le manque de créativité esthétique du genre. L'expérience était ainsi de voir comment le langage et les codes de la pornographie allaient pouvoir survivre à travers une véritable volonté artistique.



Illustration 15

Affiche du film, couverture DVD et poster officiel de *Destricted*

Pour *Balkan Erotic Epic*, qui s'inspire du rôle de la sexualité dans les rites du folklore balkanique, il s'agit de s'attaquer à la question de la procréation, et de l'importance du sperme en la matière. Il sera donc ici d'autant plus significatif de constater le rapport explicite du sperme avec nos conclusions précédentes, en particulier lorsqu'il est manipulé par des femmes dans le contexte d'un « excès » de fluides. La procréation, en général, est non seulement absente des films pornographiques traditionnels, mais est aussi bien souvent niée : on se focalise sur l'acte sexuel comme une fin en soi, menant au plaisir, essentiellement masculin, via la représentation de *cum shots*. C'est aussi pourquoi le court-métrage d'Abramovic est si surprenant.

Le film s'ouvre sur des femmes en tenue traditionnelle balkanique s'adonnant à une sorte de rituel en pleine nature, dans lequel elles semblent supplier le ciel pour de la pluie, en se massant les seins. Le pré-codage est ici toujours tributaire de cette économie des fluides aristotélicienne qui relie menstrues (il ne fait aucun doute que ces femmes sont considérées

comme fécondées et fécondables, ce qui est la principale démonstration du fluide menstruel), sperme-pluie, et lait – masser les seins stimulant la production de la substance nourricière. La pluie-sperme passe pour « féconder » les champs et les cultures, mais aussi le sexe propre de ces femmes, leur matrice : relevant leurs jupes lorsque les premières gouttes providentielles tombent, elles se mettent à courir pour recueillir l'eau à même leur peau (nous retrouvons Danaé). L'artiste confirme par ailleurs l'importance des fluides, et en particulier du sang menstruel, du lait et du sperme, dans ces rituels :

Selon le folklore, le rôle de la femme épousant le soleil, ou de l'homme épousant la lune, est de préserver le secret de l'énergie créatrice, et d'entrer en contact par l'érotisme avec des forces cosmiques indestructibles. Les gens croyaient que dans l'érotisme, il y avait quelque chose de surhumain, qui ne venait pas d'eux, mais des dieux. Les formes obscènes et les organes génitaux, masculins et féminins, ont une fonction très importante dans les rites agricoles et de fertilité des paysan·ne·s des Balkans. Ces objets ont ainsi été utilisés de manière très explicite à diverses fins. Les femmes pendant ces rituels exposaient ouvertement leur vagin, leurs fesses, leurs seins et leur sang menstruel. Quant aux hommes, ils montraient leurs fesses et leur pénis dans des actes de masturbation et d'éjaculation rituelles⁶¹⁵.

Ces femmes qui courent dans les champs renvoient à une double croyance balkane contradictoire quant aux fluides du sexe et en particulier des menstrues. La première croyance stipule qu'une femme pendant ses règles ne doit pas s'approcher des champs moissonnés, sous peine de corrompre la récolte. La femme n'aurait donc aucune part à prendre, symboliquement, dans le travail de la terre et la récolte de ses bienfaits, son abondance nourricière. La seconde suggérait au contraire qu'une femme pendant ses règles *doit* marcher et courir les champs en relevant ses jupes pour invoquer la fertilité de ces derniers, en appeler à une bonne récolte abondante et prospère, et tenir éloignés les insectes nuisibles. Ainsi, si le sang menstruel n'est pas montré, il est, du moins, très fortement suggéré, et la présence du sperme symbolique est là pour corriger les méfaits du sang menstruel – un rôle similaire à la biologie aristotélicienne où l'influence du sperme transforme le sang menstruel en lait et assure ainsi la subsistance. En montage alterné, le film d'Abramovic montre directement cette influence masculine bénéfique en changeant soudain de focale, et nous sommes alors mis·e·s en présence d'hommes nus face contre terre, allongés dans l'herbe, en train d'accomplir un

⁶¹⁵ « In folklore, the woman marrying the sun or the man marrying the moon is to preserve the secret of the creative energy and to get in touch through eroticism with indestructible cosmic forces. People believed that in the erotic there was something superhuman that doesn't come from him (sic) but from the gods. Obscene objects and male and female genitals have a very important function in the fertility and agricultural rites of Balkan peasants. They were used very explicitly for a variety of purposes. Women would show in the rituals openly their vaginas, bottoms, breasts and menstrual blood. Men would show openly in the rituals their bottoms and penises in acts of masturbation and ejaculation. » (Traduction personnelle, de <https://www.lima.nl/lima/catalogue/art/marina-abramovic/balkan-erotic-epic-women-in-the-rain/9664>, consulté le 08/07/20)

acte sexuel avec la terre même : la franche plongée zénithale et le lent dézoomage de la caméra donne ainsi à voir des corps masculins qui s'agitent, sexe planté en terre, comme autant de nouveau-nés jonchant le sol.



Illustration 16

Captures d'écran de *Balkan Erotic Epic*

L'œuvre toute entière n'est d'ailleurs pas sans évoquer le travail photographique des artistes Nicola Canavan et Dawn Felicia Knox, une série intitulée *Raising the Skirt* (2014), qui semble faire référence aux mêmes croyances :



Illustration 17

Nicola Canavan et Dawn Felicia Knox, *Raising the skirt*, série de photographies, 2014

Les femmes de la série sont triomphantes, heureuses, libérées : le cri qui sort de leur bouche est visiblement un cri de joie ou de victoire. En exposant apotropaïquement leurs organes génitaux pour se réapproprier les bienfaits générationnels du sperme, elles font ainsi écho à la fameuse tête de Méduse valant monstration d'un sexe féminin, bouclant la boucle, tout en manifestant le plein droit qu'elles ont sur leur propre corps, les pleins pouvoirs qu'elles-mêmes détiennent sur elles-mêmes, et la jubilation, la liberté ou, comme le suggérait Aydemir au sujet d'une éjaculation orgasmique féminine, le « laisser-aller » orgasmique qui en découle. Perpétuellement anadyomène, l'iconographie fluide féminine relie ensemble eau, sang et sperme, « tout ce que la vie aurait de mouvant et d'émouvant⁶¹⁶ », avant même que le mythe du vampire ne s'introduise dans cette économie de hiérarchie des fluides. À cet égard, Quignard écrit, au sujet de la déesse anadyomène par excellence :

Aphrodite [figure féminine la plus évidemment sexuelle] est née de l'écume d'un sexe d'homme coupé, où elle est représentée sortant d'une vague qui n'est de toute façon que l'écume de ce sexe jeté dans la mer. Les anciens Grecs disaient que ce qu'évacuait le phallos ressemblait à l'écume de mer. Galien dans le *De Semine* décrit le sperme comme un liquide blanc (dealbalum), épais (crassum), écumeux (spumosum) [...] ⁶¹⁷.

Quignard parle ici d'un principe féminin divin (la déesse Aphrodite, dont le nom même signifie « écume ») relié à un principe masculin (le sexe coupé du dieu Ouranos) par le biais des fluides, passant de ceux-ci au corps, et plus particulièrement aux organes reproducteurs mêmes qui les produisent. Pour Didi-Huberman, « entre les nymphes comme personnages gracieux issues de l'Antiquité grecque classique, et les nymphes comme désignant les petites lèvres de l'organe sexuel féminin [...], l'échange devient explicite [...] Voilà que la nymphe [...] [devient] elle-même un personnage d'embruns et d'écume. ⁶¹⁸ ». Ce déplacement est cohérent et encourage lui-même le déplacement du concept de fluidité particulière des sécrétions corporelles du sexe, vers une fluidité plus générique des caractères et principes masculins et féminins, distribués non plus selon un pôle, mais un spectre. Mais, si Aydemir considère que ceci « place le sperme juste entre les oppositions gouvernantes mêmes d'Aristote : homme et femme, esprit et matière, vie et mort, menaçant en outre les limites cruciales que le philosophe dessine [...] ⁶¹⁹ », quant à nous, nous défendons que le fluide qui

⁶¹⁶ George Didi-Huberman, *Ninfa Fluida*, op.cit., p.43

⁶¹⁷ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi*, op.cit., p.91-92

⁶¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Ninfa Fluida*, op.cit., p.146-153

⁶¹⁹ Murat Aydemir, *Images of Bliss*, op.cit., p.56 : « This puts the semen in a state in between Aristotle's governing oppositions: male and female, spirit and matter, life and death. Also, this threatens the crucial boundaries that Aristotle draws (...). » (Traduction personnelle.)

permet cette dernière transition est non pas le sperme, mais le lait. Toutefois, pour en comprendre les enjeux, il nous faut maintenant analyser l'importance de ce fluide dans nos représentations culturelles, et pour le mythe du vampire en particulier.

IV – Reliques lactées : la « domestication du vampirisme »

Liquide plus que fluide, quoique sa densité soit encore supérieure à celle de l'eau, blanc, opaque, légèrement sucré, le lait est cette substance sécrétée par les glandes mammaires de la femme pendant et après sa gestation, et qui occupe dans notre typologie une place particulière en ce que contrairement au sperme ou au sang menstruel, il ne peut pas être considéré comme un fluide sexuel (génital) à proprement parler. Pourtant, il est lié aux deux précédents fluides par la tradition médicale antique héritée d'Aristote, formant le résultat du mélange entre les deux sécrétions, et à cet égard sa composition supposée même en fait pour nous un fluide d'intérêt. Nous allons maintenant voir à quel point son origine a des résonances symboliques dans les romans qui composent notre corpus, en particulier sur les manipulations et transformations que le lait opère dans les principes masculins et corrompt ou subvertit dans les principes féminins.

A) Bref examen de la signification culturelle du lait

Selon Aristote et ses héritiers Galien et Hippocrate, c'est sous l'influence d'une coction particulière, qui intervient pendant l'acte sexuel, que le sperme émis par l'homme circule dans la matrice de la femme et transforme comme une écume le sang menstruel en substance nourricière : le lait. « Pour Aristote », écrit Laqueur, être mâle signifie donc « être capable d'offrir l'âme sensible [...] animée par l'étincelle, par le *sperma* (la semence) incorporel du géniteur. L'un des sexes était capable de concocter la nourrice pour la porter à sa forme la plus haute, génératrice de vie, et en faire du vrai sperme - l'autre non.⁶²⁰ ». Cette conception du lait comme un « vrai sperme » retient notre attention, et il n'est par conséquent guère surprenant de voir réapparaître au sein d'un tel discours, à l'instar de la question précédente de l'excès de semence chez la femme, un nouveau conflit entre les sexes qui est

⁶²⁰ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe, op.cit.*, p.73

encore une fois lié à la force ou puissance de leurs fluides respectifs et des transformations que ceux-là opèrent. Une nouvelle fois, la biologie aristotélicienne attribue la supériorité hiérarchique au mâle par le sperme au détriment de la femelle et de son sang, faisant du lait une substance à conquérir : certes, il s'écoule des seins de la femme, mais la correspondance de couleur même qui le relie au sperme, à la moelle épinière et au cerveau indique que ses apports bénéfiques ont été placés là par une « âme sensible » masculine, faisant du lait rien de plus qu'un principe, une « étincelle » de *sperma*, que la biologie aristotélicienne et ses principes de circulation, filtrage et raffinement, confirme.

Lahuerta, à cet égard, notait déjà « la singularité et les différences d'approche des hommes et des femmes face aux sécrétions, et leur impact en particulier dans le caractère social et les phénomènes d'incorporation des hiérarchies sexuelles⁶²¹ ». En se référant à Luce Irigaray, elle spécifie ainsi d'autant plus la gestualité complexe que les sécrétions induisent dans son analyse du rapport qu'entretiennent les hommes et les femmes face à leur sexualité, citant en exemple une rivalité de circonstance entre le lait et le sperme :

Cette horreur du sperme que des femmes [...] ont dit éprouver ne me semble pas une réaction qu'elles auraient de manière spontanée. À moins, mais c'est souvent le cas, que l'homme n'utilise son sperme comme un instrument de domination, en particulier en le faisant entrer en rivalité avec le lait⁶²².

Il faut alors en conclure que les deux sexes ont parfaitement conscience qu'un certain jeu de pouvoir, une certaine « rivalité », s'établit par les sécrétions, et de la même façon que l'on aura trouvé des « femmes viriles », à la semence dominatrice (*Carmilla*), nous trouverons des hommes allaitants dans le mythe du vampire, puisque le vampire s'établit comme l'avatar le plus bavard des complexes de culture encore rattachés aux fluides sexuels. Quignard renchérit :

Si les sécrétions des femmes sont plus abondantes (le sang et le lait), elles paraissent moins mystérieuses que l'éjaculat viril actif sortant du *fascinus* à la manière d'une brusque source minuscule. Le fond indigène de la sexualité [...] est spermatique. *Jacere amorem, jacere umorem*. Aimer ou éjaculer ne se distingue pas [...] C'est lancée dans le corps que la liqueur jaillit de son corps. C'est épancher sa semence [...] C'est satisfaire, avec une piété obsédée, à la crue religieuse du désir⁶²³.

⁶²¹ Claire Lahuerta, *Humeurs, op.cit.*, p.8

⁶²² *Ibid.*

⁶²³ Pascal Quignard, *Le Sexe et l'effroi, op.cit.*, p.9.

Même si son discours vise à particulariser la nature de la sexualité romaine, il souligne au passage que le lieu même où s'opère un « échange de fluides », l'acte sexuel, devient le champ de bataille privilégié d'une telle lutte de pouvoir entre les principes fluides féminins et masculins. Or qu'est-ce qu'une attaque vampirique, sinon un acte sexuel déguisé ? Ainsi, on constate que ce que nous dégagions de nos analyses précédentes se confirme encore ici : les pouvoirs reproducteurs, et les sécrétions associées, répondent à des codes sexuels, sexués et genrés, dont l'appréhension symbolique des fluides dans la littérature ne peut tout simplement pas se déprendre. En particulier, la littérature vampirique, qui manipule directement les fluides, s'avère particulièrement symptomatique.

Frédéric D'Onofrio rappelle que « le sperme ne recèle pas seulement un pouvoir fécondant, il est pensé produire également la qualité du lait.⁶²⁴ ». Cette différence de qualité du lait, explique-t-il, et la guerre des sexes associées, se partitionne ainsi en « lait d'épaule » (l'épaule étant symboliquement considérée comme une partie masculine du corps), positif et sain, et « lait de cœur », de moindre qualité, car instable, parce que « le cœur fait beaucoup de mouvements⁶²⁵ », associé à l'inconstance des femmes. « On prétend que les menstruations salissent le lait, voire qu'elles peuvent transformer le lait d'épaule en lait de cœur⁶²⁶ », explique-t-il encore, arguant que « tout se passe comme si le sang menstruel pouvait contaminer le lait maternel, tandis que le pouvoir fécondant de l'apport spermatique reprend normalement sa place dans le corps de la femme⁶²⁷ ». Il donne ainsi notamment l'exemple de pratiques initiatiques de Nouvelle-Guinée où les jeunes garçons consomment rituellement le sperme d'hommes adultes pour devenir hommes à leur tour, faisant de l'acte une réappropriation par les hommes des pouvoirs plus spécifiquement féminins de procréation et d'allaitement – nous avons eu l'occasion de discuter de telles pratiques dans la littérature vampirique contemporaine, notamment via l'exemple de Poppy Z. Brite dans le roman *Âmes Perdues*.

Le lait possède des attributs mythopoétiques et symboliques riches dont il convient maintenant de donner un bref aperçu. En se plaçant comme un fluide « consommable », le lait acquiert un statut d'aliment aussi bien terrestre que spirituel qui en fait aussi un pendant féminin nourricier du sperme masculin créateur – les deux substances créent et maintiennent

⁶²⁴ Salvatore D'Onofrio, *Les Fluides d'Aristote*, *op.cit.*, p. 34

⁶²⁵ *Ibid.*

⁶²⁶ *Ibid.*

⁶²⁷ *Ibid.*

la vie, l'analogie entre lait et semence particularisant un certain « pouvoir fécondant » selon deux pôles sexuels opposés. Guillaume Cassegrain, interrogeant la signification des fluides dans *La Coulture*⁶²⁸, revient sur la signification plus particulière du lait, qui selon lui « objective la relation privilégiée de l'*imago* maternelle⁶²⁹ ». Cette imago, de nature divine, forme un lien privilégié entre lait et principe divin maternel qui se perpétue. « On connaît dans toutes les civilisations des représentations de mères qui assurent l'existence physique de leurs descendants par le lait, ou de déesses qui, de la même façon, lèguent leurs qualités divines⁶³⁰ » explique Mikuz, insistant en particulier sur « l'archétype matriarcal [de] la déesse-mère (...) vénérée sous la forme d'une vache à traire⁶³¹ », ou encore d'une silhouette féminine à la poitrine généreuse et aux hanches développées, perçues comme des symboles de fécondité et de fertilité. Les déesses Hathor et Isis, par exemple, distribuaient le pouvoir impérial par leurs laits célestes et n'allaitaient les pharaons pas uniquement après leur naissance, mais pendant tous les rites de passage : « par cet allaitement divin, le pharaon accède à une nouvelle existence, où il puise la force et la capacité nécessaires pour accomplir sa mission royale.⁶³² », ce qui confère au lait une qualité rituelle concrète. La vénération du lait passe d'ailleurs aussi par la vénération de l'organe qui le produit : « Certains temples antiques, dédiés à la mère des dieux ou quelque autre déesse de la fécondité ou de l'abondance, étaient décorés de statues dotées de nombreux seins faisant parfois jaillir le lait guérissant par toutes les mamelles.⁶³³ », écrit encore Mikuz, se référant par exemple à l'Artémis d'Éphèse :

Les exemples les plus frappants de vénération de la poitrine dans l'Antiquité sont ceux de la célèbre statue polymastique d'Artémis d'Éphèse [...] On croyait ces personnages aux seins multiples symboles d'abondance mammaire, jusqu'à ce que certains spécialistes contemporains expliquent que les globes qui pendent autour du torse sont en fait des rangées d'œufs, voire de testicules [...] [là encore, un déplacement des plus intéressants pour notre sujet]. Quelle que soit l'origine des statues, l'Artémis aux nombreux seins d'Éphèse en est venue à symboliser l'idée d'un approvisionnement miraculeux en lait, en écho à un fantasme humain intemporel [...] Le fantasme de la femme aux seins multiples (qui n'a pas disparu avec les Grecs de l'Antiquité) naît d'une association qui perdure entre le corps féminin, la nature, et la nourriture [ce que remarquait aussi Beauvoir]. Avec leurs seins représentés comme des pis ou des fruits sur un arbre, les femmes ont traditionnellement été associées aux

⁶²⁸ Guillaume Cassegrain, *La Coulture*, *op.cit.*

⁶²⁹ *Ibid.*, p.17.

⁶³⁰ Jure Mikuz, *op.cit.*, p.34

⁶³¹ *Ibid.*

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ *Ibid.*, p.120

royaumes animal et végétal, et isolées des royaumes du pensant ou du spirituel réservés aux hommes⁶³⁴.

Yalom, dans *Le Sein : une histoire*, reprend l'exemple du *Cantique des Cantiques*, extrait biblique à l'érotisme étonnant, pour expliciter cette définition religieuse de la femme comme source abondante de nourriture au sein des grandes religions monothéistes. Les seins, qui « apparaissent naturellement à des moments clés de la narration⁶³⁵ », deviennent tour à tour, « palmiers, faons, pampres, dattes, ou grappes de raisin⁶³⁶ ». Mais l'association du corps féminin avec la nourriture ne manque pas d'à propos, dans notre définition particulière des fluides, dans la mesure où le mythe vampirique ne fait rien d'autre, nous l'avons vu, que de rendre le symbole très directement littéral.

« Pendant presque toute l'histoire humaine, il n'y a eu aucun substitut au lait maternel.⁶³⁷ », écrit Yalom. « Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, quand la pasteurisation rendra inoffensif le lait animal, le sein signifiait la vie ou la mort pour tout nouveau-né [...] On ne s'étonnera donc pas que nos ancêtres préhistoriques aient doté leurs idoles féminines de poitrines impressionnantes [...] Idoles mamelues [...], ces statues de la Préhistoire [...], les mains souvent posées sur leur ventre ou leurs seins, ont l'air de dire que le pouvoir des femmes qui procréent et allaitent était digne de vénération.⁶³⁸ », rappelle-t-elle dans son ouvrage *Le Sein, une histoire*. Qu'elles soient donc Astarté, Isis, Hathor, Artémis, Héra, Demeter, Perséphone, louve de Rémus et Romulus, déesses anonymes sculptées avec une abondance de formes ou *virgo lactans*, ces figures maternelles divines attestent pour Yalom de l'importance culturelle fondamentale du lait, mais aussi, plus curieusement, du sein. Que la pasteurisation du lait intervienne chronologiquement à la fin du XIX^e siècle, au moment même de la parution du roman de Stoker qui se faisait quant à lui l'exemple canonique des angoisses culturelles liées aux fluides, ne manquera pas de nous frapper. Allaiter, c'est aussi nourrir, prendre soin, et, selon Mikuz, Yalom et Cassegrain, la marque genrée du lait apparaît plus clairement du fait de la fétichisation même de l'organe qui le produit : le sein. Allaiter, c'est être nourricière, et par dérivation symbolique du champ sémantique du motif curatif du lait (et notamment du lait marial), c'est être inspiratrice ou muse. Selon ces trois auteurices, la Vierge Marie passe pour être une descendante de la figure universelle de grande déesse préhistorique, Mère des dieux et des hommes : « le lait fait l'objet de beaucoup d'estime dans

⁶³⁴ *Ibid.*, p.32-33

⁶³⁵ Marilyn Yalom, *Le Sein : une histoire, op.cit.*, p.48

⁶³⁶ *Ibid.*

⁶³⁷ *Ibid.*

⁶³⁸ *Ibid.*

la Bible en tant que nourriture prête à la consommation et qui, en plus, n'enivre pas⁶³⁹. » explique ainsi Mikuz, rappelant toutefois que dans l'imaginaire médiéval, lait et sang sont une seule et même matière à l'enchevêtrement symbolique : « tout est ambigu, se révélant tout à la fois corporel et incorporel, sacré et profane, féminin et masculin, menaçant et consolant, bon et mauvais.⁶⁴⁰ » Cette ambiguïté, qui s'est révélée fondatrice pour nous, est le point central de notre analyse – le « trouble ». Arguant qu'« entre le lait blanc et le sang rouge, la passion divine se joue.⁶⁴¹ », Mikuz nous permet ainsi de rappeler la coction même des fluides qui constituent le cœur de notre sujet, et de la problématique vampirique.

Les femmes n'apparaissent pas, dans ces discours, comme créatrices ou productrices actives : c'est que, hormis par le don de la vie, elles ne peuvent pas créer par ailleurs, car, croyait-on, elles s'accomplissent par l'utérus⁶⁴². Cependant, ce pouvoir de « donner de la vie à boire » prend une tournure macabre dans le roman de vampire, où le lait et le sang se confondent. La production même de lait y est soumise à condition pour être acceptable : il semble que, dans ces conceptions, la femme, et surtout, son corps, ne puisse jamais tout à fait s'affranchir de l'influence de l'homme, comme placée en permanence sous la tutelle de ce dernier. Le lait est donc profondément symbolique des pouvoirs maternels et reproducteurs passifs traditionnellement assignés aux femmes en particulier - les hommes, eux, étant structurellement pensés comme dans le « faire », actifs. Les conclusions de Mikuz, en particulier, démontrent une nouvelle fois comment l'exploitation d'un phénomène biologique (ici la production de lait), de même que des attributs physiques genrés (comme le sein féminin), sont saisis, interprétés et exploités pour faire passer comme « naturel » un certain ordre du monde, dans lequel on reconnaît les discours autour de la supériorité masculine. L'insistance anxieuse sur cette supériorité, alors même qu'il est question ici d'attributs corporels féminins, doit nous faire réagir.

Cassegrain rebascule l'interprétation des apparitions du lait sous un angle où la dialectique s'établissant à partir de la pureté à la souillure, de la chasteté à l'érotisme, réintroduit plus particulièrement les problématiques soulevées par le mythe vampirique et ses ambivalences. Il parle ainsi de plusieurs « émissions lactées » (empruntant ici un vocabulaire que nous sommes désormais habitué·e·s à voir relié au sperme, le terme « émission » ne

⁶³⁹ Jure Mikuz, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, *op.cit.*

⁶⁴⁰ *Ibid.*, p.9

⁶⁴¹ *Ibid.*, p.48

⁶⁴² August Strindberg, *De l'infériorité de la femme*, *op. cit.* p. 95. Pour la femme, « une vie consacrée au travail cérébral est en opposition avec sa destination. C'est par l'utérus qu'elle doit créer ».

laissant que peu de place à l'interprétation) au thème virginal rattachant la pureté à l'absence de sexe, et le lait à des sentiments profondément religieux — il prend ainsi l'exemple de saint Bernard comme de sainte Agathe, de Marie comme de ces anciennes déesses pré-chrétiennes — tout en arguant déjà que « chaque scène [d'allaitement] est chargée de suspectes virtualités érotiques⁶⁴³ » par un contact physique essentiel : celui reliant le sein et la bouche. Ce nouveau problème donne à nouveau au lait un statut ambigu où, si la sécrétion en soi est valorisée, les problèmes corporels liés à son émission entachent la pureté qu'on voudrait lui rendre. Ce « flux de paroles contre les flux lactés⁶⁴⁴ » suggère selon Cassegrain une réponse qui rend la substance, le sein, et donc, la femme, acceptables seulement sous condition. Les connotations sémantiques de tels thèmes manifestent ainsi selon Cassegrain un certain « fantasme régressif d'un retour fusionnel au sein maternel, et d'une érotique essentiellement orale⁶⁴⁵ ». En s'appuyant sur les conclusions psychanalytiques lacaniennes et freudiennes, en particulier, quant à l'allaitement, un lien s'établit entre le vampire et l'érotisme « oral » de la créature de la nuit. À cela s'ajoute la nature sinon divine du vampire, du moins « autre », tout à la fois inférieure, car monstrueuse, et supérieure, car surhumaine - en ce qu'elle possède des sens, pouvoirs et capacités plus développées qu'un être humain normal. Le motif de la femme allaitante est précisément problématique parce qu'ambivalent, d'un érotisme suspect, et le mythe du vampire se saisit de ce malaise dans la culture pour abonder dans le sens d'une subversion ou perversion de la signifiante culturelle du lait. Ainsi, le lien entre boire, voir, et croire, qu'établit Cassegrain, et le « cumul des sens » dont il parle (boire au sein impliquant entendre, voir, toucher, goûter, et sentir), est réinterprété sous la plume de nos auteurices – en particulier, nous commencerons par voir que c'est après avoir forcé Mina à boire son sang au cours d'un allaitement démoniaque que Dracula la marque ainsi et la singularise comme son égale, capable de « voir » et « croire » comme lui. La consommation de sang dans les histoires de vampire paraît dès lors investie d'une signification sinon religieuse, du moins profondément rituelle, voire même initiatique, qui rappelle les préoccupations liées à l'allaitement et la circulation du lait d'un corps à l'autre – le double-sens sexuel d'une telle signifiante n'étant pas fortuit, ce qui fait du sang-lait un fluide qui prend directement place dans une économie symbolique de nature plus particulièrement sexuelle.

⁶⁴³ Guillaume Cassegrain, *La Coulture*, *op.cit.*

⁶⁴⁴ *Ibid.*

⁶⁴⁵ *Ibid.*

B/ Lactatio mascula et mères monstrueuses dans *Dracula*

« Les seins ont stimulé l'intérêt des médecins spécialisés dans deux domaines : la lactation, et la maladie », affirme Yalom dans son ouvrage *Le Sein, une histoire*⁶⁴⁶. Or, si le discours médical hante également, de manière singulièrement pathologique nous l'avons vu, le mythe même du vampire — et, plus généralement, la gestion anxieuse des fluides selon un angle victorien -, il nous faut maintenant confronter, par association, mythe vampirique et lactation. C'est que l'échange de fluides dans *Dracula* est plus particulièrement « hanté par les fantasmes culturels qui entourent la maternité, l'allaitement et le lait⁶⁴⁷ », écrit Law dans *The Social Life of Fluids*. En expliquant que « l'allaitement était le principal canal, ni sexuel ni assumé publiquement, par lequel les fluides circulaient directement d'un corps à l'autre », il parle ainsi d'un concept pour le moins intéressant : celui d'une « domestication du vampirisme », précisément via le trope de l'allaitement au sein qui ne serait en fait « que le début des tentatives du roman pour mettre en évidence l'étrangeté de ses liquides.⁶⁴⁸ », opérant un retour complet de signification. Précisément, la coction « étrange » des fluides dans l'œuvre de Stoker fait que, d'une part, le sang ne s'en tient certainement pas uniquement à ne « devenir » que du lait, et d'autre part, que les valeurs culturelles associées à chaque transformation du sang s'en trouvent conséquemment, et à chaque fois, bouleversées. « Mettre en évidence l'étrangeté des liquides » est une démarche qui se maintient, nous l'avons vu, de manière très cohérente dans toute la production littéraire vampirique, mais le principe de « domestication du vampirisme » semble une problématique plus particulièrement rattachée à la valence du sang perçu comme lait au sein de ces romans. De fait, le corps des femmes devient un enjeu privilégié, mais aussi la pénétration dans un espace domestique, familial. Et si le sang-lait n'est certes pas une substance qui puisse se réinterpréter uniquement selon un angle directement sexuel comme pouvait l'être par exemple le sang-sperme, il paraît néanmoins difficile d'évoquer le sujet du lait sans envisager d'abord les liens culturels qui codifient ses apparitions. Une fois de plus, il convient donc de revenir à *Dracula*, notre œuvre matricielle (ce qui prend désormais une toute autre signification), pour tenter de comprendre

⁶⁴⁶ *Op.cit.*, p.265

⁶⁴⁷ Jules David Law, *The Social Life of Fluids*, *op.cit.*, p.148 : « *Dracula's* plot of fluids exchange is haunted by the cultural fantasies surrounding maternity, nursing, and milk » (Traduction personnelle).

⁶⁴⁸ *Ibid.* : « Breast feeding was the primary non sexual or publicly avowed, channel by which fluids circulated directly from body to body. Yet the novel domestication of vampirism via the trope of breast feeding is only the beginning of the novel's attempts to highlight the uncanniness of liquids » (Traduction personnelle).

ce qui est ainsi en jeu dans le discours implicite du roman quant à la question de la circulation du lait.

L'importance du lait chez Stoker se manifeste d'abord dans ce que les femmes de *Dracula* ont toutes en commun d'être envisagées, et ce à de multiples reprises, comme des figures maternelles, et peut-être plus spécifiquement encore comme des « nourrices » (Law parle ainsi explicitement de « wet nurse »). En effet, on remarque que ce sont les femmes qui performant inconsciemment un service lui-même nourricier pour les figures masculines du roman, et ce tout au long de l'intrigue narrative, mais que ce sont aussi les femmes qui sont la source de nourriture principale du vampire – plaçant d'ores et déjà les femmes dans un statut ambivalent d'objets maternels fantasmés intouchables, et de démons couvant en leur sein même le potentiel du plus grand mal érotique. Law cite ainsi deux exemples concrets de ce lien entre les personnages féminins et leur fonction essentiellement maternelle, chacun venant de l'un des avatars féminins principaux, Lucy et Mina : « Une femme qui vous soigne et qui ait des attentions pour vous, voilà ce qu'il vous faudrait !⁶⁴⁹ », déclare Lucy à John Seward alors que ce dernier vient de lui faire une transfusion ; Mina, à la mort de Lucy, offre de même un soutien très tendre à son époux (et, faut-il le rappeler, principal meurtrier), Arthur : « Chez toutes les femmes aussi, l'instinct maternel s'éveille dès que l'on fait appel à leur protection ; je sentais cet homme qui sanglotait sur mon épaule, et j'avais l'impression que c'était le bébé que je porterais peut-être un jour, et je caressais ses cheveux comme j'aurais caressé les cheveux de mon propre enfant.⁶⁵⁰ » Le fantasme d'une femme comme mère, ou de la femme comme mère, se porte ainsi plutôt bien chez Stoker, mais est toutefois « parasité » par son rôle d'épouse, plus directement sexuel.

Cette réalité troublante de confusion symbolique et sémantique de rôles féminins dans le roman — les femmes étant aussi les objets érotiques principaux chez Stoker — n'est que peu interrogée explicitement par le texte, lequel prend pour acquis le fait que les femmes soient cantonnées à un rôle essentiellement domestique et performant des tâches de soin - Mina y sera d'ailleurs sans cesse renvoyée, sous couvert de sécurité : un parallèle des plus flagrants avec les rôles sociaux limités attribués aux femmes à l'époque victorienne – ce qui est là aussi plutôt symptomatique de la mentalité aliénant les femmes en les enfermant dans des rôles contradictoires qu'elles sont supposées pourtant incarner à la perfection, sans débordement, sous peine de punition sadique comme exemplifié, là encore, par le roman.

⁶⁴⁹ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.293 (« You want a wife to nurse and look after you. », *op.cit.*, p.157)

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 328 : « We women have something of the mother in us that makes us rise above smaller matters when the mother spirit is invoked. I felt this big sorrowing man's head resting on me, as though it were that of a baby that some day may lie on my bosom, and I stroked his hair as though he were my own child. »

Mais ce rôle domestique s'inscrit aussi dans un espace intime, la maison, laquelle devient donc à la fois une prison et une protection pour les femmes⁶⁵¹. Or, la présence du vampire subvertit ce rôle protecteur même, car le monstre pénètre à l'intérieur des espaces intimes, par effraction : la maison devient donc un décor essentiel pour l'horreur féminine, parce qu'elle devient un lieu profondément, et fondamentalement, dangereux pour les femmes⁶⁵². Ainsi, les espaces domestiques se font eux-mêmes les miroirs des espaces corporels dans le roman. Et si la maison est une prison, le corps l'est aussi : Stoker, tout en consacrant cette fonction maternelle d'une main, la pervertit et la parodie de l'autre.

L'extrait ci-dessous est peut-être le passage le plus explicite, visuellement et symboliquement, quant à l'économie du lait réalisée par Stoker. C'est aussi l'une des scènes les plus emblématiques du roman. Nous avons déjà eu l'opportunité d'analyser, dans notre première partie, le récit que donne Mina des attaques de Dracula sur elle. La même scène, précédant chronologiquement son interprétation par celle qui en est victime, est cette fois décrite d'un point de vue extérieur qui est, notons-le, celui des personnages masculins du roman :

The moonlight was so bright that through the thick yellow blind the room was light enough to see. On the bed beside the window lay Jonathan Harker, his face flushed and breathing heavily as though in a stupor. Kneeling on the near edge of the bed facing outwards was the white-clad figure of his wife. By her side stood a tall, thin man, clad in black. His face was turned from us, but the instant we saw we all recognized the Count, in every way, even to the scar on his forehead. With his left hand he held both Mrs. Harker's hands, keeping them away with her arms at full tension. His right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom. Her white nightdress was smeared with blood, and a thin stream trickled down the man's bare chest which was shown by his torn-open dress. The attitude of the two had a terrible resemblance to a child forcing a kitten's nose into a saucer of milk to compel it to drink⁶⁵³.

Le clair de lune était tel que malgré l'épais store jaune descendu devant la fenêtre, on distinguait parfaitement tout dans la chambre. Jonathan Harker, étendu sur le lit qui se trouvait à côté de la fenêtre, avait le visage empourpré, et haletait dans une sorte de torpeur. Agenouillée sur l'autre lit, en fait sur le bord de ce lit qui était le plus proche de nous, se détachait la silhouette blanche de sa femme, et près d'elle se tenait un homme grand et mince, habillé de noir. Bien que son visage ne fût pas tourné vers nous tous, aussitôt, nous reconnûmes le comte. Dans sa main gauche, il tenait les deux mains de Mrs Harker, ou plutôt il les écartait de son buste autant qu'il le pouvait, de sorte que les bras de la jeune femme fussent entièrement tendus ; de sa main droite, il lui tenait la nuque, l'obligeant à pencher le visage sur sa poitrine. Sa chemise de nuit blanche était tachée de sang, et un filet de sang coulait sur la poitrine du monstre, que sa chemise déchirée laissait à nu. À les voir tous deux ainsi horriblement, on imaginait un enfant qui aurait

⁶⁵¹ Sur cette question, ainsi que sur le rapport particulier au médecin-époux, voir également « The Yellow Wallpaper » de Charlotte Perkins Gilman (1892).

⁶⁵² A cet égard, une remarque : tous les statistiques de violences contre les femmes montrent qu'une femme a beaucoup plus de chances d'être attaquée chez elle, par les hommes de son entourage, ou au sein de sa propre famille.

⁶⁵³ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.404

forcé son chat à mettre le nez dans une soucoupe de lait pour le faire boire⁶⁵⁴.

Dans cet extrait, la description qui est faite des personnages est scandaleusement érotique. Il faut une fois de plus se représenter ce qu'une telle scène, abolissant les frontières de bienséance en ravageant les limites proprement corporelles, avait de choquant pour l'époque. Le comte tient Mina tout contre sa poitrine, écartant ses bras et étreignant sa nuque pour la forcer à boire son sang. Si nous avons précédemment analysé cette scène à travers le prisme d'une circulation de sperme placée sous le signe d'une fellation forcée, la mention explicite du lait faite ici par Stoker, qui clôt cette fois notre citation, est à noter et rediscuter. Elle caractérise en effet la scène toute entière comme un allaitement horrible, car monstrueux (c'est-à-dire réalisé par un monstre), où le sang et le lait sont liés de manière tout à fait traumatisante pour les personnages (« terriblement », « haletait », « torpeur ») et perturbante pour la lectrice. Le personnage de Jonathan Harker y fait ainsi écho aux sentiments mêmes de la lectrice, nés du choc. La scène toute entière est violemment sexuelle et contrainte (« l'obligeant », « forcé » - « forcing » est répété deux fois dans le texte original, qui inclut aussi le verbe « to compel » gradation perdue à la traduction). Mais elle est aussi intensément sensuelle : les personnages du comte et de Mina impriment une image contrastée et vive d'étreinte amoureuse, voire érotique, une nouvelle fois très visuelle d'un point de vue strictement colorimétrique : le comte en noir, poitrine nue, et Mina tout de blanc vêtue, couleur lactée s'il en est - et couleur de pureté innocente que vient souiller visuellement le filet de sang rouge les unissant l'un à l'autre⁶⁵⁵. Le fait même que Jonathan les surprenne n'est pas anodin, et est une image lourde de sens, sa « torpeur » évoquant l'état second de stupéfaction dans lequel d'innombrables maris cocus se retrouvent nez à nez avec l'amant dans la chambre même du couple - ou, pourquoi pas, un fantasme de candaulisme. Bien entendu, ce contexte d'étreinte violente rappelle aussi le viol, ce qui constituait notre première interprétation (« de sa main droite, il lui tenait la nuque » / « his right hand gripped her by the neck », « poitrine laissée à nu » / « bare chest », « chemise déchirée » / « torn-open dress », « les bras de la jeune femme... entièrement tendus / « her arms at full tension »). La scène est donc doublement horrible, pour un esprit victorien, à la fois pour l'allusion symbolique au sexe et plus particulièrement au viol (mais qu'il faille y voir une fellation ou une pénétration

⁶⁵⁴ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.615

⁶⁵⁵ De même que le sang est un des éléments d'un système descriptif de la rougeur, le lait est un des éléments d'un système descriptif de la blancheur. Il y a une association traditionnelle, au principe de la beauté de Blanche-Neige par exemple, aux lèvres « rouges comme le sang » et à la peau « blanche comme le lait ».

est laissé à l'imagination de lae lecteurice), mais aussi pour l'inversion monstrueuse des genres, et de leurs catégories définitoires essentielles où, après la valorisation des valeurs maternelles, c'est désormais Dracula qui « allaite ». Laqueur rappelle que la scène ci-dessus trouve en réalité son explication « logique » dans la médecine même de l'époque :

Dans l'économie des fluides unisexe, des hommes étrangement féminins pouvaient avoir du lait. S'ils étaient d'une complexion froide et humide, féminine, les hommes avaient toute chance d'avoir du lait à la mamelle, pensait un médecin anglais⁶⁵⁶.

Dracula, en tant que mort-vivant se nourrissant de fluides, est bien de « complexion froide et humide », ce qui le rapproche d'ores et déjà de caractéristiques traditionnellement féminines, et nous avons déjà analysé par ailleurs en quoi certaines caractéristiques du vampire s'interprétaient comme des traits « féminins » - en particulier, son désir d'union avec les hommes et peut-être plus spécifiquement son désir frustré pour Jonathan Harker, mais aussi son « excès de semence », responsable de ces inclinations. Si l'on peut considérer qu'un vampire « s'allait » au cou de ses victimes, il est tout aussi juste de dire que le vampire lui-même allaite ses victimes – Laqueur arguant que, selon la logique aristotélicienne, un tel homme « soumis à une traite systématique⁶⁵⁷ » (ce que met en scène la circulation et l'échange constant de fluides du corps de Dracula aux corps des femmes), serait un homme tout à fait susceptible d'endosser un rôle, ou tout au moins des caractéristiques, traditionnellement féminins. Dans l'économie complexe des fluides qui se joue ici, plusieurs enjeux se font jour : désirs homosexuels, rivalité sexuelle entre hommes et femmes, possession ou assimilation du corps de l'autre, réappropriation de caractéristiques et subversion de catégories définitoires traditionnelles. Ainsi la biologie aristotélicienne exemplifiée dans le roman, dont le traitement des fluides est comme toujours révélateur, tolère une fois de plus ces « anomalies » de caractères genrés selon des cas particuliers définis par la complexion respective des individus. Selon ces croyances, le fait qu'une femme « virile » puisse montrer un excès de semence (comme Carmilla) est donc tout aussi plausible qu'un homme « effeminé » produisant du lait (comme Dracula).

Roberto Lionetti, dans son essai *Le Lait du père*⁶⁵⁸, revient précisément sur l'histoire mythopoétique de l'homme qui allaite. Dans sa préface à l'ouvrage, Françoise Loux écrit qu'en s'intéressant à ce motif particulier, c'est « au bout du compte à une anthropologie de

⁶⁵⁶ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, op.cit., p.174

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p.83

⁶⁵⁸ Roberto Lionetti, *Le Lait du père*, trad. Anne-Marie Castelain, Paris, Imago, 1988.

l'ambiguïté et de la marginalité que nous convie Roberto Lionetti (...), ambiguïté sociale, mais aussi biologique, qu'elle soit de l'ordre du réel ou de celui de l'imaginaire.⁶⁵⁹ ». Le « trouble dans le genre » ou « ambiguïté biologique » se manifeste une fois de plus dans l'esthétique des fluides, et cette pratique galactogène des hommes, dont la finalité est d'augmenter ou de rétablir une certaine économie des fluides, s'analyse, à travers le motif vampirique, de manière extrêmement cohérente. À cet égard, Eszter Muskovits écrit en effet, dans son article « The Threat of Otherness in Bram Stoker's *Dracula* » : « Il est intéressant de noter qu'aucun autre vampire mâle n'est mentionné dans le roman, à l'exception de Dracula. De plus, les vampires femelles ne se reproduisent pas. Dracula est donc, effectivement, le seul vampire capable de créer d'autres suceurs de sang.⁶⁶⁰ », ce qui en fait une sorte de géniteur suprême ayant réussi à éliminer définitivement tout principe féminin de l'évènement reproducteur – une annihilation misogyne que l'on retrouve d'ailleurs aussi chez Brite⁶⁶¹. Cette question de la paternité vampirique fait aussi du sang-devenu-lait un sang-(re)devenu-sperme. Toujours, l'étrange déplacement d'un fluide à l'autre est cohérent du point de vue symbolique, et reflètent d'autres angoisses : « Cette peur des fluides corporels comme véhicules (...) est une évocation plus ou moins directe des discours populaires concernant les soins nourriciers et plus particulièrement encore l'allaitement⁶⁶² », écrit Law. Nous avons remarqué le même contenu sémantique et symbolique lorsque nous évoquions précédemment les maladies vénériennes, en particulier la syphilis et le sida. En effet, si le motif de la maladie (ou monstruosité) qui se transmet par les fluides est une constante du roman, la circulation particulière induite par l'allaitement semble inquiéter encore davantage :

La perspective de la circulation du lait maternel a suscité des réponses très ambivalentes au cours de la période victorienne. La littérature médicale anti-allaitement, tout au long de la seconde moitié du siècle, est remplie d'histoires de nourrices transmettant drogues ou alcool aux bébés, par le biais du lait maternel [...] Là où l'échange de lait se trouvait présent, la peur de la contamination et/ou de l'empoisonnement n'était jamais bien loin⁶⁶³.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p.10

⁶⁶⁰ Eszter Muskovitz, « The Threat of Otherness in Bram Stoker's *Dracula* », in. TRANS 10 | 2010, mis en ligne le 08 juillet 2010, p.6 : « It is interesting to note that no other male vampire is mentioned in the novel except for Dracula. Furthermore, female vampires do not reproduce in the novel. Dracula is the only vampire who creates other bloodsuckers. » (Traduction personnelle.) <http://journals.openedition.org/trans/391> (consulté le 04/08/20),

⁶⁶¹ Chez Brite, l'annihilation est effective, mais le vampire a besoin de la femme pour se reproduire. Ce n'est donc pas l'élimination du principe féminin, mais de la femme elle-même, dans la reproduction.

⁶⁶² Jules David Law, *The Social Life of Fluids*, *op.cit.*, p.148 : « This fear of bodily fluids as vehicles (...) is a more or less direct evocation of popular discourses concerning nursing and wet nursing. » (Traduction personnelle.)

⁶⁶³ *Ibid.* : « The prospect of circulating breast milk evoked highly ambivalent responses in the period. Anti wet-nursing literature throughout the latter half of the century was filled with stories of wet nurses transmitting drugs

Au regard du roman de Stoker, il était intéressant de remarquer qu'en effet le sang du vampire insémine et contamine : il transforme Lucy en monstre, et, en moindre quantité, fait de Mina la complice involontaire du comte. Il est donc juste de dire que l'imprégnation ou insémination/contamination qui s'opère par la transfusion de sang est principalement de nature à la fois spermée (rappelant toutes sortes de maladies vénériennes) *et* lactée (faisant écho aux prescriptions strictes auxquelles les femmes qui allaitent doivent se soumettre). Toutefois, sans une analyse préalable de la souillure par excellence que représente le sang menstruel, et du contenu symbolique associé, cette partie de l'analyse échappait à l'apport considérable de la typologie biologique aristotélécienne, et son économie des fluides pour le moins particulière. « Le motif du sang dangereux dans le roman évoque tout un complexe de peurs culturelles quant à la transmissibilité des caractères à travers les fluides corporels, et au sujet des caractéristiques vitales.⁶⁶⁴ », écrit encore Law, établissant ce faisant un lien direct entre la « vampirologie » élaborée de Stoker, et la théorie même des humeurs hippocratiques qui dominaient encore le discours médical de l'époque. Ainsi, il n'y a donc rien de surprenant à considérer que la monstruosité est comme un caractère qui se transmet par les fluides, et plus particulièrement encore, par les fluides sexuels — comme une maladie vénérienne — et le lait, au cours d'allaitements profanes comme celui décrit ci-dessus. En somme, Stoker ne nous épargne aucune façon d'appréhender l'échange des fluides d'un corps à l'autre et d'un statut à l'autre (sang, sperme, ou lait) dans son roman.

En cartographiant plus particulièrement l'allaitement masculin comme motif présent chez Stoker, le passage du sang au lait et du sang au sperme « met l'accent sur cette transformation [...] entendue comme l'expression mythologique de cette vérité restée longtemps douteuse sur le plan scientifique qui veut que le lait et le sang soient toujours un.⁶⁶⁵ », explique Lionetti, rappelant que « dans la pensée religieuse comme dans le folklore, la connexion entre les deux substances vitales est en effet extrêmement répandue⁶⁶⁶ », mais qu'« avec l'apparition du sang, symbole ambivalent par excellence, même le lait masculin perd cette aura de sainteté jusqu'à autoriser de sombres soupçons de magie et de sorcellerie.⁶⁶⁷ ». C'est donc cette coction du sang en lait qui est ce qui manifeste plus

or alcohol to babies through breast milk [...] Wherever milk was exchanged, the fear of contamination or drugging was never far of. » (Traduction personnelle.)

⁶⁶⁴ *Ibid.* : « The novel's motif of dangerous blood evokes an entire complex of cultural fears about the transmissibility of character through bodily fluids and about vital characteristics » (Traduction personnelle.)

⁶⁶⁵ Roberto Lionetti, *Le Lait du père, op.cit.*, p.25.

⁶⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁶⁷ *Ibid.*

particulièrement le caractère résolument monstrueux du vampire. « La mort du coupable sera provoquée par une maladie infligeant à l'homme, selon la loi du talion, ce que la femme doit supporter dans la réalité - les fièvres, les mastites, et les ennuis de la lactation. S'y ajoute souvent la honte d'un allaitement contre nature, dégradant l'homme sans toutefois le rendre semblable à la femme : il est seulement ridicule, caricature grotesque d'une nourrice qui jamais ne sera mère et dont tout le monde se moque », écrit encore Lionetti. Le grotesque d'un Dracula qui allaite ou d'un Dracula qui assume des sentiments proches de l'amour (et donc se féminise) est par ailleurs souligné plusieurs fois par Stoker – comme ce passage où la cruauté moqueuse des femmes vampires dans le château du comte nargue l'incapacité du comte à « aimer ». Selon l'argument de Lionetti, il est encore possible d'interpréter la mort du vampire empalé par un pieu dans la poitrine, sinon comme une maladie, du moins comme une mutilation sauvage de l'organe par lequel il pêche – le pieu s'enfonce dans le « sein » pour atteindre le cœur (Dracula plaquait Mina contre sa poitrine pour la forcer à boire le sang directement de la veine qu'il avait déchirée là). « Ainsi l'homme qui allaite (...) bascule dans le monstre, constituant une anomalie manifeste dans le système classificatoire. »⁶⁶⁸, conclut Lionetti arguant que cette image est « surconnotée par une polyvalence de significations : code biologique, code psychanalytique, code mythico-rituel ou archaïque, et enfin code sociologique.⁶⁶⁹ ». C'est que l'explication de ce qui est considéré comme monstrueux dans les arts, les mythes, les sociétés, doit être recherchée dans la valeur symbolique que l'on accorde traditionnellement à ce que le monstre bouleverse – ici, les valeurs féminines et masculines, par le biais des fluides et de leurs attributs culturels. « On parle du rapport entre les sexes, et les diverses attitudes possibles face au respect de la féminité et de la fonction maternelle. Il est intéressant de retrouver le même problème traité de manière aussi explicite dans les textes médicaux, car l'influence prépondérante des préjugés s'y révèle pleinement.⁶⁷⁰ », remarque Lionetti. Aristote et Hippocrate sont les premiers à avoir tenté de caractériser la signification de cette « *lactatio mascula* », mais « le langage de ce discours (...) fait de préjugés et de lieux communs est indiscutablement celui du mythe⁶⁷¹ », selon Lionetti : « la persistance de ce type de langage dans les traités médicaux consacrés à la lactation masculine est significative et peut être mise en relation avec des implications extramédicales, avec les pressions

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p.36

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p.37

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p.49

⁶⁷¹ *Ibid.*, p.51

psychologiques et culturelles suscitées par le sujet même.⁶⁷² » Lionetti conclut que ce qui se manifeste une fois encore, au cœur même de ce discours médical qui se veut dépositaire d'une certaine neutralité scientifique, est une guerre des sexes où chacun-e cherche à s'emparer à son compte de ce qu'il y a de plus respectivement masculin et féminin chez l'autre : « En effet, le désir masculin de frustrer la femme de la faculté de procréer est si fort qu'il affleure là où on ne le soupçonnerait pas, dans cette même médecine académique qui se garantit un statut scientifique, en refusant constamment et de façon rigoureuse toute sollicitation d'ordre mythologique.⁶⁷³ » - preuve supplémentaire, si besoin était, des biais cognitifs qui demeurent dans le monde scientifique à l'égard de ce qui est typiquement considéré traditionnellement comme masculin ou féminin.

Le roman vampirique semble donc s'amuser jubilatoirement de ces codes pour les subvertir symboliquement presque exclusivement et principalement au niveau de la manipulation des fluides, ce qui paraît de prime abord anecdotique, mais touche en réalité en profondeur à ces valeurs sociétales. Ce qui se joue dans ces romans, c'est donc plus particulièrement l'appropriation d'un corps et de ses caractéristiques sexuelles. L'appropriation par Dracula, en termes mystiques, de ces moments physiques de la maternité par l'allaitement, est donc éminemment symptomatique des conceptions sociétales qui attribuent à chaque fonction du corps une symbolique visant à maintenir l'ordre et la norme. « Tout le poids de l'apport fantasmatique relatif au lait maternel, dont l'homme est irrémédiablement exclu⁶⁷⁴ », s'exprime donc dans la scène ci-dessus, qui est ainsi lestée d'un trop-plein de symbolique que l'angle interprétatoire voile ou dévoile à loisir. « Si sur le plan mythique le thème de l'allaitement masculin renvoie à l'androgynie divine et à celle de l'homme image de Dieu, sur le plan des pratiques magiques ou religieuses il renvoie sans doute à ces instants et à ces techniques d'androgynisation rituelle où l'homme assume dans des circonstances et à des fins diverses le vêtement et le rôle propre à la femme⁶⁷⁵ », explique encore Lionetti. Cette « tentative d'assimilation de l'autre⁶⁷⁶ », comme il l'appelle (et Dracula essaye bel et bien « d'assimiler », littéralement, rendre pareille à soi, à sa propre substance, le personnage de Mina), trouve ses résonances propres dans le mythe vampirique en ce que la consommation de sang-lait « crée » un autre individu vampirique si menée à son terme

⁶⁷² *Ibid.*

⁶⁷³ *Ibid.*, p.57

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p.64

⁶⁷⁵ *Ibid.*, p.95

⁶⁷⁶ *Ibid.*

(comme ce fut le cas de Lucy). Plus qu'une recherche de l'altérité, ce qui se montre ici est un « recours à l'image de l'androgynie [qui] ne sert pas seulement à exprimer des lignes de conflits internes à la société, comme entre l'homme et la femme, mais se prête également à la représentation des relations qu'une communauté donnée (plus ou moins grande, peu importe) entretient avec la société qui l'entoure.⁶⁷⁷ ». Sucrer le sang-lait, et *apprendre*, c'est donc la même chose en termes vampiriques. – où l'on retrouve la typologie de Cassegrain associant « boire », « voir », et « croire » Et Lionetti de conclure :

L'opposition sein masculin / sein féminin relève avec évidence d'une opposition plus générale homme/ femme ou, sur un plan de plus grande abstraction, masculin / féminin - elle en est pour ainsi dire éponyme. Il ne faut donc pas s'étonner si le thème de l'allaitement masculin exprime aussi magnifiquement la dialectique et la rivalité des sexes [...] Nous sommes donc fondés à rechercher dans les récits folkloriques un discours concernant les rapports entre l'homme et la femme, discours dont les articulations peuvent être multiples. Afin de la caractériser, il est indispensable de chercher à saisir quels sont, derrière les textes, les émetteurs probables du message et quelles sont par contre les destinataires.⁶⁷⁸

Nous nous sommes interrogée, à de multiples reprises, sur les intentions de Stoker, tant la densité d'interprétation est forte dans ce roman, et la question narratologique de l'émettrice et de la destinataire demeure – le texte signifie au-delà de son auteur. Mais, la misogynie du texte de Stoker n'étant plus à prouver, il est juste de dire que la confusion entre les sexes et la prise en charge par un vampire masculin d'un phénomène du corps féminin (l'allaitement), revêt une connotation antiféministe très nette : « si le féminin est vu de façon presque constante dans une perspective fortement dévalorisante ; la restauration à l'égard de l'homme qui met le nez dans les rituels des femmes retourne ceci contre la connotation négative liée à la féminité.⁶⁷⁹ » C'est que cette misogynie circule sous des formes apparentées dans toute la littérature fin de siècle, et en particulier, les auteurs y fustigent les femmes qui fuient ou pervertissent leurs devoirs maternels⁶⁸⁰. Faire de Dracula un monstre masculin allaitant, c'est donc aussi, et peut-être même surtout, une manière d'envisager que quelque chose de vu comme aussi « typiquement féminin » que le lait, ne peut être finalement « positif » que si réapproprié par le masculin... mais ce serait oublier que Dracula est lui-même un monstre. Ainsi, ce qui est en jeu est peut-être plus particulièrement la perversion de

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p.140

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p.113

⁶⁷⁹ *Ibid.*

⁶⁸⁰ Un exemple particulièrement parlant pourrait être le personnage de Susannah Jackson, dans *Le Convive des dernières fêtes* de Villiers de l'Isle-Adam, dont « le projet [...] est d'aller s'ensevelir dans un cottage d'un million sur les bords de la Clyde, avec un bel enfant qu'elle s'y distraira, languissamment, à tuer à son aise. » (in. *Contes cruels*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 1983 [1883]).

principes féminins « nobles », comme la maternité, ce que cette scène particulière du roman semble démontrer :

‘Are we to have nothing tonight?’ said one of them, with a low laugh, as she pointed to the bag which he had thrown upon the floor, and which moved as though there were some living thing within it. For answer he nodded his head. One of the women jumped forward and opened it. If my ears did not deceive me there was a gasp and a low wail, as of a half smothered child. The women closed round, whilst I was aghast with horror. But as I looked, they disappeared, and with them the dreadful bag. There was no door near them, and they could not have passed me without my noticing. They simply seemed to fade into the rays of the moonlight and pass out through the window, for I could see outside the dim, shadowy forms for a moment before they entirely faded away. Then the horror overcame me, and I sank down unconscious⁶⁸¹.

– N’aurons-nous donc rien cette nuit ? demanda l’une d’elles en riant légèrement tandis que du doigt elle désignait le sac que le comte avait jeté sur le plancher et qui remuait comme s’il renfermait un être vivant. Pour toute réponse, il secoua la tête. Une des jeunes femmes bondit en avant et ouvrit le sac. Je crus entendre un faible gémissement, comme celui d’un enfant à demi étouffé. Les femmes entourèrent le sac tandis que je demeurais pétrifié d’horreur. Mais alors que je tenais encore mes regards fixés sur le plancher, elles disparurent, et le sac disparut avec elles. Aucune porte ne se trouvait à proximité, et si elles étaient passées devant moi, je l’aurais remarqué. Elles avaient dû s’évanouir tout simplement dans les rayons de la lune et passer par la fenêtre, car, l’espace d’un moment, j’aperçus au-dehors leurs silhouettes à peine distinctes. Puis, elles disparurent tout à fait. Alors, vaincu par l’horreur, je sombrai dans l’inconscience⁶⁸².

L’extrait ci-dessus, raconté à travers les yeux de Jonathan Harker, intervient juste après sa transe érotique en compagnie des trois « brides » du comte. Sorti brutalement de cette transe, Jonathan est témoin d’un spectacle qui met en scène une image terrible : alors que Jonathan peine à identifier ce que contient le sac, qui « remuait comme s’il renfermait un être vivant » et émet « un faible gémissement, comme celui d’un enfant », la lectrice se souvient de la disparition reportée anecdotiquement, et intervenue plus tôt dans le roman, du nourrisson d’une jeune femme vivant à proximité du château. Ici, l’horreur provient de ce que des femmes, c’est-à-dire des mères en puissance selon la logique de Stoker, corrompues à ce point par la souillure vampirique, se retournent contre l’être vulnérable même dont elles devraient prendre soin, un bébé, à rebours de cet instinct que Stoker lui-même, nous l’avons vu, posait comme plus fort que tout : l’instinct maternel, lequel est développé notamment, croyait-on, par la transmission de lait. Comble de la perversion, les « fiancées » du comte, nourries par sa main masculine, se jettent sur et dévorent le corps même qui devraient boire de leur. La violence de la scène est si cauchemardesque que le personnage de Jonathan Harker

⁶⁸¹ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.57-58

⁶⁸² Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.108-109

ne peut en soutenir la vision, et s'évanouit, communiquant à la lectrice l'horreur quintessentielle que ce pilier narratif est censé représenter.

Selon Samantha L. Moore, l'une des plus grandes peurs attachées à la « New Woman », dont nous avons déjà eu l'occasion d'analyser certaines caractéristiques, notamment sexuelles, est le mépris de la maternité, qui pourrait mener à la détérioration de l'Empire britannique⁶⁸³. C'est aussi très cohérent, comme on aura pu le remarquer, avec la peur associée de la femme lesbienne, dont la menace sociétale s'étend donc au-delà de sa menace sexuelle dans *Carmilla*. Mais, outre les fiancées de Dracula, ce sont les personnages de Lucy Westenra et de Mina Harker qui représentent des avatars possibles de la « New Woman », qui se posent en précurseurs de cette forme de contestation émergente d'un ordre social patriarcal et désormais phallogentrique. Moore affirme ainsi que Stoker fut un auteur qui s'attacha particulièrement à condamner la figure émergente de la « New Woman ». Lucy, en tant que victime du vampire devenue vampire elle-même, et d'une sexualité vertigineuse, s'inscrit alors en négatif de la figure maternelle, quand Mina demeure un avatar de la maternité rassurante tout au long du texte - ainsi met-elle en ordre, prend-elle en charge les récits, notes, journaux des hommes, structure-t-elle la pensée, oriente-t-elle les recherches, et bien souvent les facilite-t-elle (on se souvient de son extraordinaire mémoire qui lui permet de retenir *tous* les horaires des trains afin de contrer Dracula dans la grande course-poursuite finale). Ces préoccupations domestiques correspondent tout à fait à ce qui serait de nos jours labellisé sous l'appellation de « charge mentale » et en particulier du « travail de *care* » qui caractérise la « double journée de labeur des femmes » : ainsi, non content de mener de front leur propre carrière professionnelle, les femmes modernes restent toujours tributaires du rôle domestique qui leur a été attribué pendant si longtemps, et il est ainsi attendu par la société qu'elles balancent harmonieusement ces deux extrêmes. Mina, soumise, envie cette liberté de la « New Woman » sans oser la saisir, et représente ainsi une féminité idéale qui, non contente d'assumer ces deux rôles, va même jusqu'à écrire dans son journal leur inéluctable justification, preuve de sa servitude à l'égard des hommes : « Je suppose que nous, femmes, possédons une nature qui permet à un homme de donner, devant nous, libre cours à sa douleur sans se sentir humilié dans sa virilité.⁶⁸⁴ » puis « Nous autres, femmes, nous possédons un

⁶⁸³ Samantha L. Moore, « A "New" New Woman: the Portrayal of Women in the Late Nineteenth-Early Twentieth Century Novel », in. *English Department Theses*, Paper 2, 2010. <http://hdl.handle.net/10950/79> (consulté le 21/02/20).

⁶⁸⁴ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p. 327 : « I suppose there is something in a woman's nature that makes a man free to break down before her and express his feelings on the tender or emotional side without feeling it derogatory to his manhood. » (Bram Stoker, *op.cit.*, p.282.)

instinct maternel qui nous fait oublier tout ce qui nous entoure dès que quelqu'un le sollicite.⁶⁸⁵ ». Mettre de tels mots dans la bouche d'un personnage féminin est une stratégie indubitablement politique de la part de Stoker, qui rétablit ici un certain ordre.

Dans *The New Woman : Fiction and Feminism at the Fin-de-Siècle*, Sally Ledger⁶⁸⁶ émet le postulat selon lequel la sexualité de Lucy se révèle en fait d'elle-même, et non sous l'influence de Dracula, puisqu'elle essaie continuellement de s'échapper de sa chambre, la nuit, afin de retrouver le comte – et ces rencontres ont le caractère érotique que l'on sait. Il y a donc là, sous la concupiscence d'une amante insatiable, une agentivité à remarquer. Mais Samantha L. Moore précise à juste titre que Lucy est toujours endormie, hypnotisée ou en état de somnambulisme lorsqu'elle est mordue par le vampire. En tant que non-morte même, elle est en état d'hypnose, affirmera Van Helsing au Docteur Seward lorsqu'ils se rendent à son tombeau. Pratiquée par Van Helsing sur Mina, l'hypnotisme le rend tout-puissant au point de posséder toutes les pensées de Mina : considérons alors qu'il en va de même pour Lucy, victime de l'omnipotence du vampire. Marie-Anne Van Spitael écrivait dans « Dracula, un roman à facettes » que c'est « en succombant à Dracula [que] la femme, suppôt de Satan, se montre fidèle à sa véritable nature : celle des débordements sexuels que la société et la religion se sont ingénies à brider pendant des siècles.⁶⁸⁷ ». En réalité, ce qui est souligné ici, c'est combien l'influence du monstre est une menace suprême en ce qu'elle pervertit par les fluides mêmes, magiques et physiques, des principes féminins naturels, maternels – et ce, même chez la plus coquette. Lucy, devenue vampire, s'attaque en effet uniquement à des enfants, ce qui provoque l'horreur, et même, dans le cas de Seward, la haine, des personnages masculins à son encontre :

He pointed, and far down the avenue of yews we saw a white figure advance, a dim white figure, which held something dark at its breast. The figure stopped, and at the moment a ray of moonlight fell upon the masses of driving clouds, and showed in startling prominence a dark-haired woman, dressed in the cerements of the grave. We could not see the face, for it was bent down over what we saw to be a fair-haired child. There was a pause and a sharp little cry, such as a child gives in sleep, or a dog as it lies before the fire and dreams. We were starting forward, but

Et du doigt, il nous montrait, venant de l'allée des ifs et s'avançant vers nous, une silhouette blanche – une silhouette blanche, encore assez indistincte, et qui tenait contre sa poitrine quelque chose de sombre. Soudain, elle s'arrêta et, au moment même, un rayon de la lune, entre deux nuages, éclaira cette apparition : c'était une femme vêtue d'un linceul. Nous ne voyions pas le visage, car elle gardait la tête penchée vers ce qu'elle portait dans les bras et que nous reconnûmes bientôt pour être un enfant blond. Elle s'arrêta, et on entendit un petit

⁶⁸⁵ Bram Stoker, *Dracula, ibid.*, p.328 : « We women have something of the mother in us that makes us rise above smaller matters when the mother spirit is invoked. » (Bram Stoker, *ibid.*)

⁶⁸⁶ Sally Ledger, *The New Woman : Fiction and Feminism at the Fin de Siècle, op.cit.*

⁶⁸⁷ Marie-Anne Van Spitael, « Dracula, un roman à facettes », *op.cit.*

the Professor's warning hand, seen by us as he stood behind a yew tree, kept us back. And then as we looked the white figure moved forwards again. It was now near enough for us to see clearly, and the moonlight still held. My own heart grew cold as ice, and I could hear the gasp of Arthur, as we recognized the features of Lucy Westenra⁶⁸⁸.

cri aigu, tel celui que pousse parfois un enfant dans son sommeil, ou un chien qui rêve, couché devant le feu. Tous, nous voulûmes nous précipiter vers elle, mais Van Helsing, que chacun de nous voyait derrière son if, d'un geste de la main nous arrêta. La silhouette blanche se remit à avancer. Elle fut bientôt assez près de nous pour que nous la distinguions clairement, et la lune brillait toujours. Je sentis mon cœur se glacer et, au même moment, j'entendis le cri d'horreur étouffé d'Arthur : nous venions de reconnaître les traits de Lucy Westenra⁶⁸⁹.

Cette « silhouette blanche » (couleur virginale s'il en est, mais aussi couleur de femme mariée⁶⁹⁰), qui tient « contre sa poitrine » une « noire figure », c'est Lucy qui, parodiant à son tour tous les gestes tendres de la mère, pervertissant tous les instincts de femme, s'abreuve d'un jeune enfant blond, en le tenant à son sein. Du point de vue de l'intrigue, cette scène représente pour les personnages masculins qui l'observent le moment qui scelle véritablement leur résolution, et en particulier celle d'Arthur, son fiancé, de tuer Lucy. La preuve de sa monstruosité passe donc par la profanation de gestes féminins considérés comme « naturels », et en particulier, de l'allaitement. Car le fluide qui circule ici passe non pas du corps de la mère à celui de l'enfant, mais de l'enfant à celui de la « mère » - suprême blasphème.

La résolution de tous ces complexes galactogènes n'intervient qu'à la toute fin du roman, lorsque Mina donne naissance à l'enfant, nécessairement un fils d'ailleurs, qui porte les noms de tous les hommes du roman (« nous lui avons donné les noms de tous ceux de notre petit groupe⁶⁹¹ »). Cet accouchement de pères multiples, symboliques, où Mina est telle une chatte fécondée par de multiples matous, n'est qu'une autre manière de contrôler par le corps des femmes le bon dénouement de l'histoire, mais aussi les femmes elles-mêmes qui passent pour les responsables de la pandémie vampirique du fait même de leur trop-plein de fluides. Mais il s'agit aussi ici de sous-entendre que Mina, comme avait pu le faire Lucy, aurait cumulé le sperme de plusieurs hommes, suggérant une nouvelle correspondance des humeurs où les différents spermatozoïdes, par coction dans la matrice, s'unissent, et produisent la « mère » idéale : dans l'économie des fluides de Stoker, les comportements sexuels de

⁶⁸⁸ Bram Stoker, *Dracula*, *op.cit.*, p.301

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p.464

⁶⁹⁰ Ce qui fait écho à la figure de la revenante popularisée par les ballets romantiques, entre autres formes artistiques. Naturellement les Willis sont des fiancées mortes le jour de leur mariage, mais les ballets blancs, avec des ombres, étaient très populaires. *Giselle*, d'Antoine Adam, sur un livret de Théophile Gautier, en est un autre exemple.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p.807 : « (...) whose bundle of names links all our little band together. » (*Ibid.*)

chacun-e sont importants. Enfin, précisément, les ambitions professionnelles de Mina sont là elles-mêmes neutralisées par son rôle maternel : c'est un retour au calme, au « normal » hétéronormatif et patriarcal. L'allaitement/contamination/insémination, et la transmission de lait/sang, dans *Dracula*, est donc une nouvelle fois le symbole approprié de la menace constante d'un danger de perturbation plus particulier de la sphère domestique et sexuelle, qu'il convient donc de restituer par une division traditionnellement genrée du labour familial associé dans la situation finale du roman.

C/ Obsession du lait, obsession du sein dans *Carmilla*

« À propos des seins, saint Bernard fait éloge de deux choses : de la beauté et de la vertu. La première convient à l'amant, la deuxième au nourrisson. Dès lors, l'époux se rappelle, quant à lui, la beauté et la grâce du lait [...].⁶⁹² », écrit Mikuz, résumant toute l'ambivalence de l'objet « sein » par le fluide même qu'il produit. Or, qui cumule les rôles d'amant et de nourrisson mieux qu'un vampire ? Le problème du sein, et, par extension, de la consommation du lait qui en est issu, c'est son érotisme. L'image de la femme allaitante est perçue comme chargée d'une certaine complaisance sexuelle éminemment douteuse dont ni les hommes ni les femmes ne parviennent à se déprendre. La fétichisation des seins exclusivement féminins comme organes érotiques, et les problématiques associées, sont encore tout à fait contemporaines : des censures d'Instagram à la chasse de mères allaitant en public, le « malaise dans la culture » à l'égard du sein, de l'allaitement et du lait, est palpable et non moins tributaire, nous allons le voir de ce lourd héritage symbolique des fluides.

« Dans l'imagination grecque⁶⁹³ », écrit Yalom, arguant qu'il s'agit d'un imaginaire dont toute la culture occidentale se réclame, « les Amazones représentent les forces destructrices libérées quand les femmes abandonnent leur rôle de mères nourricières des hommes, et s'approprient les attributs virils⁶⁹⁴ », ce rappelle les discours victoriens autour de la « New Woman », aussi qualifiée de « *virago* », et qui représente l'archétype de la bataille entre les sexes, confirmant l'angoisse ancestrale de femmes qui refuseraient le rôle procréatif et « domestique » auquel les hommes les cantonnent. À cet égard, si l'on garde en mémoire les conclusions de Wittig quant aux lesbiennes, qui ne sont « pas des femmes » (c'est-à-dire

⁶⁹² Jure Mikuz, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, op.cit., p.117.

⁶⁹³ Marilyn Yalom, *Le Sein : une histoire*, op.cit., p.39.

⁶⁹⁴ *Ibid.*

pas les femelles des hommes : des femmes affranchies), une interprétation *queer* du mythe des Amazones est possible si l'on s'intéresse à l'organe même au centre de leur mythe, et par extension, au fluide qui en sort : le sein, et le lait. « Par cette ablation volontaire d'un sein⁶⁹⁵ », développe Yalom, « ces femmes deviennent de puissantes créatures qui imposent peur et respect. L'ablation du sein et l'acquisition de traits masculins laissent entendre que l'Amazone a le désir mythique de devenir bisexuelle, à la fois femme nourricière et homme agressif, l'allaitement étant exclusivement réservé à d'autres femmes et l'agression dirigée exclusivement contre les hommes. C'est une vision du monde que les hommes ne peuvent tolérer, le point culminant de leur pire cauchemar misogynne.⁶⁹⁶ ». Le sein est donc le médium privilégié dont la possession, ou l'amputation dit quelque chose d'une certaine hiérarchie entre les genres.

Il y a, dans cette analyse, plusieurs parallèles possibles avec le roman de Le Fanu qui nous frappent plus particulièrement. Nous avons discuté, dans *Carmilla*, de la réappropriation d'une substance virile, le sperme, qui conférerait au vampire femelle des caractéristiques mâles menaçant l'ordre établi, et ce par le lesbianisme qui découle d'un excès de semence. Yalom emploie bizarrement le terme de « bisexualité » (plus communément employé de nos jours pour caractériser une attirance sexuelle plutôt qu'une identité sexuelle comme c'est le cas ici) pour caractériser un cumul de caractéristiques mâles et femelles, de principes masculins et féminins, chez l'Amazone, qui passerait nécessairement par l'ablation du symbole même que l'on considère comme fondamentalement féminin – le sein. Cette amputation symbolique de caractéristiques féminines « domestiques » est une menace de l'ordre que les hommes « ne peuvent tolérer », et effectivement, dans chacun des romans que nous avons analysés, le retour à un monde patriarcal hétéronormatif est une condition *sine qua non* du retour à l'ordre et à ce qui est considéré comme normal.

Dans toute l'histoire de l'Occident, chaque fois que les femmes ont menacé de transgresser les rôles traditionnels des genres, le spectre de l'Amazone peut être évoqué - soit pour dénigrer la nouvelle transgression, soit pour donner courage aux femmes qui tournent le dos à ces comportements féminins conventionnels. [...] L'Amazone est resté dans l'imaginaire occidental au point de représenter la double signification assumée par les seins⁶⁹⁷.

La problématique du statut des femmes semble donc liée à la partie bien particulière de leur corps : les seins. Est-il possible de considérer *Carmilla*, femme « masculine » moins

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ *Ibid.*

pour ses caractéristiques physiques que pour son lesbianisme, nécessairement vampire, car nécessairement monstrueuse, comme une Amazone selon les principes psychologiques posés par Yalom ? Quelle signification prendrait donc le sein, ou, plutôt, le lait, dans le roman de Le Fanu, et est-elle pertinente pour notre analyse ? Law démontrait que l'économie des fluides dans *Dracula* est directement liée à la pérennisation de l'Empire britannique, et faisait des seins et du lait, par la figure maternelle canonisée, une forme de richesse nationale. C'est là également ce que confirme Yalom :

Les seins, nous l'avons dit, ont commencé à prendre une importance politique au XVIII^e siècle. Depuis, on a demandé aux femmes d'offrir leurs seins au service des intérêts nationaux et internationaux. À des moments historiques précis, elles ont reçu le mandat d'allaiter leurs enfants afin d'accroître le taux de natalité national, de réduire la mortalité infantile, et de régénérer la société. À d'autres moments, on les a dirigées vers le biberon et les substituts au lait maternel. En temps de guerre et de révolution, on les encourageait à rembourrer leurs seins pour « nos petits gars dans l'armée », ou à les découvrir comme symbole de liberté. La politique des seins émanait alors d'un large spectre de source gouvernementale, économique, religieuse, et de santé - toutes des institutions traditionnellement dominées par les hommes, dont on sait qu'ils mettent rarement les intérêts des femmes en haut de la liste de leurs priorités. Il a fallu attendre la fin du XX^e siècle pour que les femmes commencent à se faire entendre dans la politique sexuelle qui contrôle leur poitrine⁶⁹⁸.

En ces termes, Yalom critique la prédominance des institutions de pouvoir de source « gouvernementale, économique, religieuse, et de santé », traditionnellement dominées par des praticiens masculins, et amenées à policer le corps des femmes⁶⁹⁹. À cet égard, les enjeux présentés dans le *Carmilla* de Le Fanu sont similaires à ceux présentés dans le *Dracula* de Stoker, tout en mettant en scène une autre forme de menace pour cet ordre victorien obsédé par la bonne circulation des fluides : celle du lesbianisme. En effet, le traitement du sang-lait dans *Carmilla* passe précisément par la corruption de la femme hétérosexuelle, Carmilla annihilant les principes masculins en se les réappropriant de force, et colonisant le corps féminin non pas par la procréation, mais, nous l'avons vu, par une certaine forme de libération sexuelle. Or, précisément chaque fois que Carmilla mord Laura, c'est à sa poitrine, et à son sein qu'elle inflige ses assauts vampiriques. Comment interpréter ce geste symbolique ?

Alan Dundes, dont les recherches se concentrent sur des analyses psychoanalytiques du folklore, analyse dans son ouvrage *The Vampire : A Casebook*⁷⁰⁰, l'érotisme pour le moins

⁶⁹⁸ *Ibid.*, p.186

⁶⁹⁹ Cela renvoie aussi au régime réglementaire qui entend transformer les corps en entités « dociles » pour suivre Foucault (in. « Droit de mort et pouvoir de vie », *Histoire de la sexualité I*, Paris, Gallimard, 1976, p. 184).

⁷⁰⁰ Alan Dundes, *The Vampire : A Casebook*, Madison, Madison, University of Wisconsin Press, 1998.

particulier du vampire, qui se concentre sur ses actes de succion et de morsure dont nous avons pu abondamment discuter, du point de vue sexuel. Mais Dundee dégage de ces considérations un élément des plus importants : l'omniprésence de l'image du sein féminin dans le mythe vampirique - nous avons vu comment les images-fluides des fluides se déplacent toujours systématiquement de ceux-ci vers les organes qui les produisent :

Freud's explanation of vampires is more fully articulated by his loyal disciple and biographer Ernest Jones, whose essay on the vampire was originally published in German in 1912, just one year before *Totem and Taboo* was published [...] The mixture of love and hate [...] is symbolized by sucking (love) and biting (hate), actions taken by the vampires towards the living. The sadistic component of vampirism was noted by many writers, for example, Kraft-Ebing in his *Psychopathia sexualis*, and Havelock Ellis in his studies in the Psychology of sex. But the specific hypothesis relating oral sadism to infantile conditioning came from psychoanalysis. Karl Abraham in his important 1924 paper «The influence of Oral Eroticism on Character-Formation», described a shift from sucking to biting in the so-called oral phase of infantile development. In Abraham's words, «the irruption of teeth causes a considerable part of the pleasure in sucking to be replaced by pleasure in biting», and in the same paper, Abraham actually speaks of «regression from the oral sadistic to the sucking stage» which has a element of cruelty in it as well, «which makes them [such individuals] something like vampires to other people» [...] Abraham's astute observation of oral phases was echoed by psychoanalyst Melanie Klein, who confirmed that «normally, the infant's pleasure in sucking is succeeded by pleasure in biting». It is this line of reasoning which led ineluctably to such statement as «the vampire becomes a projection of oral sadism left over from the early infant-mother relationship» (Henderson). Melanie Klein, however, went further than her mentor Karl Abraham. It was she who postulated the critical importance of the maternal breast. She contended that an infant may, because of either overindulgence or deprivation of the maternal breast, direct aggressive impulses at that breast, its initial contact point with the mother [...] The possible linkage between the [...] breast and vampirism is proposed by Copjec, who claims that «most vital images of vampirism center on

L'explication de Freud quant aux vampires est peut-être mieux détaillée par son fidèle disciple et biographe Ernest Jones, dont l'essai consacré au vampire a été initialement publié en allemand en 1912, un an seulement avant la publication de *Totem et Tabou* [...] Le mélange d'amour et de haine [...] y est symbolisé par la succion (amour) et la morsure (haine), qui sont deux actions effectuées par les vampires sur les vivants. La composante sadique du vampirisme a été notée par de nombreux auteurs, par exemple, Kraft-Ebing dans sa *Psychopathia sexualis*, et Havelock Ellis dans ses *Études en psychologie du sexe*. Mais l'hypothèse spécifique reliant le sadisme oral au conditionnement infantile est venue de la psychanalyse. Karl Abraham, dans son important article de 1924 «L'influence de l'érotisme orale sur la formation des caractères», décrit un passage de la succion à la morsure dans la phase dite orale du développement infantile. Pour reprendre les mots d'Abraham, «l'apparition des dents de lait remplace une partie considérable du plaisir de sucer par du plaisir à mordre», et dans le même article, Abraham parle en fait de «régression du stade de sadisme oral au stade de succion» lequel contient aussi un élément de cruauté, et qui «fait [de tels individus] quelque chose comme des vampires pour d'autres personnes» [...] L'observation astucieuse d'Abraham des phases orales a été reprise par la psychanalyste Melanie Klein, qui a confirmé que «normalement, le plaisir du nourrisson à téter est suivi d'un plaisir à mordre». C'est ce raisonnement qui conduit inéluctablement à affirmer que «le vampire devient une projection du sadisme oral laissé par la relation précoce mère-enfant» (Henderson). Melanie Klein, cependant, est allée plus loin que son mentor Karl Abraham, car c'est elle qui postule l'importance critique du sein maternel. Elle soutient qu'un nourrisson peut, en raison d'une indulgence excessive ou de la privation du sein maternel, diriger des impulsions agressives contre ce sein - point de contact initial avec la mère [...] Le lien possible entre le [...] sein et le vampirisme est proposé par Copjec, qui affirme

the female breast »⁷⁰¹.

que « la plupart des images vitales du vampirisme se concentrent sur le sein féminin ».

Ces observations sont particulièrement importantes pour nous à l'égard de *Carmilla*, qui concentre une grande quantité de ces motifs psychanalytiques : le vampire en tant qu'angoisse projetée est un thème qui nous est désormais familier, mais chez Le Fanu, la vampire Carmilla revient « hanter », ou attaquer, sa descendance directe en la personne de Laura, ce qui démontre là encore de troubles liens incestueux, où, tel un nouveau-né régressif, la vampire concentre ses attaques sur une partie du corps bien particulière qui incarne le plus sûrement toutes cette symbolique des stades de développement érotiques oraux de succion et morsure. Ainsi, le choix pour le moins signifiant de Carmilla de mordre Laura *exclusivement* au sein lors de ses attaques nocturnes fait la démonstration de cette économie de fluides au sous-texte psychanalytique telle qu'exemplifiée par Dundes.

Depuis leur rencontre, Carmilla draine Laura chaque nuit dans un état d'hypnose sexuelle où l'amante passionnée mord « la gorge » (comprendre ici : la poitrine) de la jeune fille innocente. La blessure qui en résulte, intime s'il en est (au point que Laura répugne à la montrer au docteur même qui l'examine – un homme), est décrite comme « une double piqûre perçant [la] peau⁷⁰² », et « un petit point bleu, de la taille du bout [d'un] auriculaire⁷⁰³ » - cette seconde description ne manquant pas d'évoquer un suçon. Cette blessure est clairement de nature sexuelle : Carmilla pénètre de ses dents la poitrine tendre de Laura comme pourrait le faire une amante emportée par un excès de passion. De plus, le fait que Carmilla ne soit autre qu'une ancêtre directe de Laura, une ancienne parente éloignée qui revient troubler l'ordre familial par la menace d'une vengeance orale, incestueuse et homosexuelle, doit être analysé. Margaret Carter écrit ainsi, dans « Lust, Love, and the Literary Vampire »⁷⁰⁴, que « la dynamique sexuelle du prototype des contes de vampires traditionnels [parmi lesquels elle classe évidemment *Dracula* et *Carmilla*] est souvent expliquée comme un inceste symbolique.⁷⁰⁵ », ce qui semble être ici le cas. Pour les vampires, explique-t-elle, le plaisir érotique est centré sur une expérience d'unité et de partage qui passe d'abord et avant tout par une gratification orale, remarquant cependant qu'étant donné que « [cette] interprétation

⁷⁰¹ *Ibid.*, p.166-167 (Traduction personnelle.)

⁷⁰² Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, *op.cit.*, p.173 (« two needles piercing the skin », *op.cit.*, p.172)

⁷⁰³ *Ibid.*, p.174 (« a small blue spot, about the size of the tip of your little finger », *op.cit.*, p.173)

⁷⁰⁴ Margaret Carter, « Lust, Love, and the Literary Vampire », in. *Strange Horizons*, No. 22, 2002. <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/lust-love-and-the-literary-vampire/> (consulté le 13/04/20).

⁷⁰⁵ *Ibid.* « The sexual dynamic of the prototype of traditional vampire tales is often explicated as symbolic incest » (Traduction personnelle).

s'inspire largement de la théorie freudienne, il n'est pas surprenant que la vision de la sexualité des vampires y soit fortement orientée vers un paradigme de la sexualité traditionnellement masculin.⁷⁰⁶ ». Carter ironise à cet égard que « pour de nombreuses lectrices, l'unité et le partage par la gratification orale sonnent plus positifs que négatifs⁷⁰⁷ », concevant une forme de plaisir sexuel plus particulièrement féminin qui ferait du mythe du vampire une vision féministe percevant la balance de pouvoir comme étant, en définitive, autant présente pour celui qui « donne » la nourriture (le sang) que pour celui qui la consomme. Ce faisant, Carter établit une complexe ramification entre le plaisir sexuel, le sein, le corps de la femme, le lait, le vampire et la victime.

On compte en tout, dans le roman de *Le Fanu*, d'une longueur d'environ cent cinquante pages, une multitude de « throat » (gorge), « breast » (sein), « chest » (poitrine) et autres variantes désignant la poitrine ou le sein de Laura, ce qui tourne, proportionnellement, à l'obsession. Nulle autre partie du corps n'est aussi abondamment décrite par *Le Fanu*. L'étreinte amoureuse et le plaisir érotique des seins dans la morsure vampirique, « étrange caresse » qui se « fixe » plus particulièrement ici, devient d'autant plus explicite lorsque Laura elle-même raconte ses rêves :

A remembrance [...] especially of one clear voice, of a female's, very deep, that spoke as if at a distance, slowly, and producing always the same sensation of indescribable solemnity and fear. Sometimes there came a sensation as if a hand was drawn softly along my cheek and neck. Sometimes it was as if warm lips kissed me, and longer and longer and more lovingly as they reached my throat, but there the caress fixed itself. My heart beat faster, my breathing rose and fell rapidly and full drawn⁷⁰⁸.

Je me rappelais [...] tout particulièrement d'une voix féminine très profonde, qui semblait me parler de très loin, très lentement, en m'inspirant toujours la même sensation indicible de terreur et de gravité. S'y ajoutait parfois l'impression qu'une main glissait doucement le long de ma joue et de mon cou. En d'autres occasions, c'était comme si des lèvres brûlantes me couvraient de baisers, de plus en plus appuyés, passionnés, à mesure qu'ils s'approchaient de ma gorge, où se fixait alors cette étrange caresse. Les battements de mon cœur s'accéléraient. Ma respiration se faisait de plus en plus rapide, éperdue⁷⁰⁹.

Carmilla endosse un rôle de succube, démon sexuel femelle tourmentant sa proie⁷¹⁰ à la faveur de la nuit, la victime ne se rappelant de ces étreintes que comme un vague

⁷⁰⁶ *Ibid.* : « [This] interpretation draws heavily upon Freudian theory, thus it is not surprising that [t]his view of vampire sexuality has a strong bias toward a traditionally masculine paradigm of sexuality. » (Traduction personnelle).

⁷⁰⁷ *Ibid.* : « To many female readers, unity and sharing through oral gratification sounds more positive than negative. » (Traduction personnelle).

⁷⁰⁸ Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, *op.cit.*, p.148

⁷⁰⁹ *Ibid.*, p.149

⁷¹⁰ Souvent masculine, ce qui vaut d'être mentionné vu l'importance des questions de genre.

cauchemar impliquant des « lèvres brûlantes [la] couvrant de baisers, de plus en plus appuyés, passionnés », à mesure qu'ils s'approchent de ses seins où les assauts passionnés s'éternisent. Les battements du cœur de Laura (marquant la pulsation de son sang), ainsi que sa « respiration éperdue », génèrent un rythme dans l'écriture, comme une scansion, communiquant à la fois sa transe au contact de Carmilla et la montée de son excitation - tout en rappelant la présence des fluides, et du sang en particulier. En établissant un lien privilégié avec la vampire alors même que ces cauchemars se font de plus en plus récurrents et intenses, suggérant une multiplicité d'attaques/actes sexuels qui tous laissent leurs marques sur ses seins, Laura revisite le thème mythique bien connu, presque un trope en vérité, de la morsure d'un sein providentiel par une bête à crocs, suggérant une intertextualité non moins proluxe qui trouve de vibrantes expressions dans le monde de l'art et particulièrement sous forme de sculpture – de Cléopâtre à la femme piquée par un serpent d'Auguste Clésinger, dont les contorsions pâmées masquent difficilement des contractions de plaisir :



Illustration 18

Auguste Clésinger, *Femme piquée par un serpent*, sculpture sur marbre, 56,5 × 70 cm, Paris, Musée d'Orsay, 1847.

« Toutes les propriétés abominables de la femme se réunissent dans les figures de l'envie et de la luxure dont les corps sont attaqués par des monstres, notamment leurs seins, les plus exposés à l'agression de reptiles de toutes sortes, choisis en référence au péché d'Adam et d'Ève. Dans les œuvres d'art, le serpent comme symbole phallique manifeste les pulsions masculines qui dérivent du stade sadique-oral.⁷¹¹ », rappelle Mikuz quant aux liens symboliques reliant entre eux vampires et serpents, et dont nous avons eu l'occasion de discuter, notamment par la similarité de leurs crocs⁷¹². La morsure injectant un venin⁷¹³ ou filtrant un certain fluide ne fait symboliquement aucune différence dans le contenu érotique mythopoétique. L'illustration ci-dessous, datant de la première édition du roman de *Le Fanu* et réalisée par David Henry Friston, présente ainsi une protagoniste « endormie » qui exhibe avantageusement une poitrine à peine couverte d'une fine étoffe, pour l'offrir aux assauts d'une femme brune, sombre, tendant la main comme pour se saisir de l'un de ces seins – le « male gaze » d'un fantasme d'homme sur des rapports lesbiens, que même le regard désapprobateur du personnage masculin, en arrière plan, ne saurait dissimuler. « Une femme pressant un sein nu d'où jaillit du lait est la personnification de la *lascivia* ou de la luxure.⁷¹⁴ », écrit encore Mikuz :

⁷¹¹ Jure Mikuz, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, *op.cit.*, p.115.

⁷¹² L'Envie est par ailleurs traditionnellement allégorisée avec une chevelure de serpents, comme chez Méduse et les Furies.

⁷¹³ Le poison, en plus d'être perçu une arme de femme, est aussi ambigu.

Voir Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon », in. *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p.256-403.

⁷¹⁴ *Ibid.*, p.119



Illustration 19

David Henry Friston, illustration pour *Carmilla* (1872)

Mais si Carmilla est un démon sexuel identifié, dont l'appétit pour le sang masque un appétit plus grand encore pour le lait bu au sein même de sa parente, force est de remarquer que l'ambiguïté des sentiments que nourrit Laura pour la belle vampire fait aussi d'elle une sorte de « bi-curieuse » que l'exploration de sa propre sexualité en termes vampiriques semble satisfaire. Tout au long du roman, en effet, les yeux de Laura s'attardent d'eux-mêmes plus d'une fois sur le « corsage » (ou les seins) de Carmilla, qui s'agitent violemment au rythme de son souffle lorsque celle-ci s'abandonne à l'une de ses crises de « démence » faites de déclarations enflammées pour la jeune femme :

She was gazing in my face with languid and burning eyes, and breathing so fast that her dress rose and fell with the tumultuous respiration⁷¹⁵.

Elle me dévisageait de ses yeux remplis d'un feu languide, en respirant si vite que son corsage se soulevait et retombait au rythme de son souffle tumultueux⁷¹⁶.

Surinterprétation de la part du traducteur, ou explicitation d'un fétichisme déjà présent ? L'exemple ci-dessus opère en effet un curieux choix de traduction, déplaçant le mot

⁷¹⁵ Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, *op.cit.*, p.88

⁷¹⁶ *Ibid.*, p.89

« dress » qui devient plus spécifiquement « corsage » sous la plume de Guillot. Nous venons de parler du *male gaze* et il est donc opportun de s'interroger sur ce « *gazing* » : mise en abyme, ou répétition symptomatique d'une langue à l'autre, d'un auteur masculin à son traducteur ? Reste qu'il s'agit là d'un détail révélateur, considérant que Carmilla, à l'encontre des prescriptions vestimentaires de son époque et de son rang, et comme l'aura remarqué Laura elle-même, ne porte pas de corset – laissant ses seins libres ; ce que seule une observation attentive aura su révéler.

Ainsi, le sang qui circule dans *Carmilla* est un lait maternel des plus singuliers, parodiant l'aspect nourricier du fluide en y introduisant un érotisme incestueux, et faisant du sein le centre même des préoccupations vampiriques, en un étrange « morcellement » d'un corps féminin une fois de plus réifié. À cet égard, le baron Vordenberg est celui qui interprète les symptômes de Laura permettant définitivement de conclure à une attaque de vampire, mais il communique aussi un diagnostic imprégné de la morale de son époque. Lorsque Laura devient de plus en plus malade au contact de Carmilla, ce qui donne une nouvelle fois aux attaques vampiriques une coloration d'infection ou de contagion, Le Fanu ne manque pas en effet d'attribuer des caractéristiques sexuelles explicitement lesbiennes à ces symptômes pour mieux les condamner par l'intermédiaire du personnage du baron, dans un effort de normalisation de la sexualité dominante, « une rationalisation qui consiste à présenter comme un fait biologique, physique, instinctuel, inhérent à la nature humaine, la confiscation de la reproduction des femmes et de leurs personnes physiques par les hommes.⁷¹⁷ » Bien sûr, l'homosexualité voit la différence des sexes comme une différence culturelle plutôt que naturelle, et libère la sexualité de sa contrainte reproductive – ce que la norme dominante, incarnée par le personnage du baron, conçoit nécessairement comme une perversion.

Le baron Vordenberg décrit la relation de Carmilla avec Laura comme une monstruosité en des termes qui expriment également les peurs victoriennes quant aux relations homosexuelles : « Le vampire », nous dit-il, « est enclin à la fascination par une véhémence captivante ressemblant fort à la passion de l'amour [...] Dans ce cas, il épousera et prolongera sa jouissance meurtrière avec le raffinement d'un épicurien, l'intensifiant par les approches progressives d'une parade nuptiale élaborée, et semblant aspirer à quelque chose comme de la sympathie, ou le consentement de sa victime. ». Le récit de *Le Fanu*, cependant, suggère que le lien entre Carmilla et Laura ne fait pas que de « [ressembler] à la passion de l'amour », mais *est* en effet de l'amour — « un amour cruel — un amour étrange » qui dérouté les hommes qui les entourent. Carmilla « épouse » en effet le plaisir que lui procure Laura, buvant à son sein pendant qu'elle dort, se nourrissant ainsi de sa propre lignée tout en mettant en scène une tétée

⁷¹⁷ Monique Wittig, *La Pensée straight*, op.cit., p.105

profane. La réaction de Laura à ces allaitements nocturnes, comme sa réponse aux caresses diurnes de Carmilla, est ambiguë – elle est à la fois comblée et terrifiée⁷¹⁸.

Qualifié « d’allaitement nocturne » et de « tétée profane » par Leal, l’acte vampirique chez Le Fanu réintroduit dans le mythe la valeur du sang comme lait : Laura y « allaite » inconsciemment Carmilla. Rappelant ses transformations dans *Dracula*, le sang redevient lait par vertu de correspondance des humeurs, et, comme dans *La Villa des Mystères*, l’affliction de Laura finit par être portée physiquement, floutant les repères entre maladie et plaisir sexuel, et montrant les mêmes caractéristiques que le Polidori d’Andahazi laissé exsangue, amaigri, après l’évidement de son sperme : « Mon teint était devenu pâle, j’avais les yeux dilatés, cernés ; l’indolence que je ressentais depuis si longtemps commençait à s’afficher sur mes traits.⁷¹⁹ » confie Laura à son journal. Que le prélèvement de sang-lait s’apparente une nouvelle fois au prélèvement excessif de sang-sperme dans les deux romans, est évidemment significatif de la correspondance existant entre les deux (trois) humeurs. On observe donc bien les mêmes jeux de transformation dans *Carmilla*, que ceux que Mulvey-Roberts notait dans *Dracula*, et notamment en quoi ces transformations se jouent des rituels religieux chrétiens, qu’elles parodient – baptême, mariage, eucharistie en particulier. Chaque fois que la vampire prélève un peu de sang-lait au sein de Laura, celle-ci se rapproche un peu plus de la mort, et cet érotisme cruel moque les principes religieux dominants à l’époque de la parution du roman, insistant sur la tendresse de Marie et la suavité de son lait, mais aussi l’institution pour qui le mariage, la virginité et la chasteté, confinés dans un ordre hétérosexuel, ont une valeur sacralisée.

Carmilla touche ainsi à beaucoup de problématiques contemporaines, en particulier, l’ambivalence du sein nourricier et du sein érotique, du fait que les seins féminins sont considérés comme des organes génitaux - un complexe que Yalom résume dans son ouvrage

⁷¹⁸ Amy Leal, « Unamable Desires », *op.cit.*, p.47 : « Baron Vordenberg describes Carmilla’s relationship with Laura as a monstrosity in terms that would equally express Victorian fears of same-sex relations: “The vampire,” he tells us, is prone to be fascinated with an engrossing vehemence, resembling the passion of love, by particular persons....It will in these cases, husband and protract its murderous enjoyment with the refinement of an epicure, and heighten it by the gradual approaches of an artful courtship. In these cases it seems to yearn for something like sympathy and consent. Le Fanu’s narrative, however, suggests that Carmilla’s connection with Laura does not simply “[resemble] the passion of love,” but is indeed love –“a cruel love—strange love” that baffles the men around them. Carmilla does “husband” her enjoyment with Laura, feeding on her breast while she sleeps and thereby supping on her own bloodline as well as enacting an unholy suckling. Laura’s reaction to these nightly feedings, like her response to Carmilla’s diurnal caresses, is ambiguous - both pleasant and terrifying. » (Traduction personnelle).

⁷¹⁹ Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, *op.cit.*, p.151 : « I had grown pale, my eyes were dilated and darkened underneath, and the languor which I had long felt began to display itself in my countenance. » (Sheridan Le Fanu, *op.cit.*)

Le Sein : une histoire par une dichotomie entre la « bonne et la mauvaise poitrine ». La monstration excessive du sein dans *Carmilla* (et nous rappellerons à cet égard que le « monstre » est, toujours, celui que l'on « montre », mais aussi celui qui montre – ici avec un écho kleinien) sert ainsi un double discours :

Dans maintes situations, une dénudation abrupte des seins peut servir aussi comme une arme féminine, car l'inconscient les associe au pénis. En effet, les tétons excités, eux aussi, entrent en turgescence et secrètent du lait, dont le jet évoque en outre l'éjaculation. En conséquence, au lait est accordé depuis toujours, dans tous les domaines, un statut presque égal au sperme ; et ce fait est souligné par les synonymes de ce mot dans certaines langues⁷²⁰.

Si Yalom, donne l'exemple espagnol du *leche*, « lait », qui désigne aussi le sperme, de même, l'argot anglais contemporain « *to milk* », « traire », signifie aussi masturber un pénis jusqu'à son éjaculation. C'est aussi en particulier dans les insultes sexuelles que le caractère interchangeable de ces fluides se montre. La confirmation, dans *Carmilla*, de ce lien persistant entre lait et sperme, sert donc aussi nos conclusions précédentes selon laquelle la vampire de Le Fanu se caractérise par un « excès de semences ». Et si, dans le roman de Le Fanu, cela s'exprime en termes essentiellement lesbiens (une abondance de semence étant pensée comme responsable des tendances homosexuelles), ce complexe n'est certes pas nouveau : « La poitrine de la femme », écrit Yalom, « a été jugée bonne ou mauvaise depuis l'origine du temps connu [...] Quand la bonne poitrine prend le dessus, on souligne ses capacités à nourrir les bébés, ou, allégoriquement, toute une communauté religieuse ou politique [...] Quand domine la mauvaise poitrine, les seins ne sont plus que séduction, voire agression.⁷²¹ » ; ce qui fait ici tout à fait sens dans *Carmilla* : la séduction du sein est précisément ce qui induit un érotisme cruel où l'agression tient une place prépondérante. « L'idée de la mauvaise poitrine découle souvent de l'association du sexe et de la violence⁷²² », confirme Yalom, arguant qu'« au cinéma, à la télévision, dans les publicités, dans la pornographie, il va sans dire que la plupart des représentations des seins (...), exprime traditionnellement le point de vue masculin.⁷²³ » Bien sûr, *Carmilla* est un roman écrit par un homme, mais l'exemple de Brite, avec l'annihilation totale du corps féminin dans une violence sexuelle qui se concentre là encore quasi exclusivement sur l'aspect traditionnellement nourricier de leurs corps, nous aura montré l'effet pernicieux de tels biais cognitifs lorsqu'ils ne sont pas conscientisés.

⁷²⁰ Jure Mikuz, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, op.cit., p.27

⁷²¹ Marilyn Yalom, *Le Sein : une histoire*, op.cit., p.17

⁷²² *Ibid.*, p.18

⁷²³ *Ibid.*

« Sous ses aspects sacrés et sexuels, la poitrine est tiraillée entre le devoir d’allaiter et le devoir d’émoustiller - des revendications concurrentes qui continuent de déterminer le sort des femmes⁷²⁴ », conclut Yalom. Et puisque *Carmilla* nous invite plus particulièrement à l’analyse psychanalytique, la psychanalyste Melanie Klein perçoit le rapport de l’homme au sein maternel comme déterminé par la première enfance - le sein est un « bon » objet qui comble tous les besoins et tous les désirs du nourrisson, mais, lorsque celui-ci ne donne plus de lait, il est perçu comme « mauvais ». À cet égard, Mikuz écrit d’ailleurs que « l’envie, devenue haine, se manifeste surtout chez les enfants perturbés. Les garçons sont tourmentés par le désir de posséder les seins de femme comme source de puissance et de force. Ils veulent s’allaiter eux-mêmes ou bien ils expriment les pulsions sadiques d’arracher ou de sectionner des seins et de les consommer.⁷²⁵ », ce qui semblerait devoir faire, à l’aune de nos conclusions précédentes, de tout vampire un « enfant perturbé », mais qui interroge surtout quant aux motivations de leurs auteurices.

Cette idée de la violence masculine comme conséquence ultime de la peur et du mépris de la femme et de sa sexualité, notamment exprimée dans les prédications de fanatiques religieux ou politiques, et stimulée davantage par la cruauté des tortionnaires, n’est pas une idée nouvelle : Yalom, comme Wittig et Dworkin, analysait déjà cette violence typiquement sexuelle dans le médium même qui en véhicule les plus évidentes images – la pornographie. « Ce genre d’hostilité se manifeste (...) par la diffamation ou la mutilation du corps féminin.⁷²⁶ », écrit Yalom, arguant que c’est « en conformité avec le côté misogyne de l’art et de la poésie française qui, sous couvert d’érotisme, fournit ainsi aux hommes un moyen d’exprimer leur sentiment négatif envers la chair féminine.⁷²⁷ ».

La dualité de cet organe, déjà pair en soi, est soulignée par l’anatomie, car les seins, bien que fixés au corps, peuvent se mouvoir indépendamment. Même couverts, ils sont percevables [sic] par leur forme saillante, souvent soulevée. Ils s’offrent au regard et sont interdits au toucher. Ils sont le biberon pour l’enfant et, en même temps, invitent la main de l’homme. Ils sont privés et publics, car les femmes les montrent, mais, surprises par le regard indiscret, les cachent. Il est possible que l’abri du sein apaise tellement le bébé que, une fois adulte, il le considère comme l’image du paradis perdu, comme le spéculum Freud. Celui-ci voit dans la bouche enfantine une zone érogène dans laquelle le jet de lait chaud stimule le plaisir, et il parle du « suçotement » – c’est-à-dire d’une succion voluptueuse, d’une sorte d’orgasme chez le nourrisson, dont la sensation peut se poursuivre jusqu’à la maturité⁷²⁸.

⁷²⁴ *Ibid.*, p.19

⁷²⁵ Jure Mikuz, *Le Sang et le lait dans l’imaginaire médiéval*, *op.cit.*

⁷²⁶ Marilyn Yalom, *Le Sein : une histoire*, *op.cit.*

⁷²⁷ *Ibid.*

⁷²⁸ Jure Mikuz, *Le Sang et le lait dans l’imaginaire médiéval*, *op.cit.*, p.122.

Mais l'analyse vaut-elle pour les garçons comme pour les filles ?

L'imaginaire littéraire touchant aux seins et au lait, est donc des plus complexes, entre fétichisation et dégradation, à l'instar des fonctions et significations multiples attribuées à ces organe et fluide, dans le temps, l'histoire, l'espace, et dans les sociétés, qui « les placent dans des positions intermédiaires et symboliques, où ils sont perçus comme bons et mauvais en même temps, ce qui renforce davantage leur ambiguïté.⁷²⁹ », explique Mikuz. « Il est possible de voir très souvent une femme dénuder sa poitrine et nourrir un bébé dans la vie quotidienne sans que cela pose de problèmes particuliers, en revanche, cette scène, une fois représentée, fait surgir toute l'ambiguïté inhérente aux seins.⁷³⁰ », explique-t-il. L'une des questions fondamentales posées par le livre de Yalom est précisément « à qui appartiennent les seins ? », et le découpage des chapitres semble à cet égard apporter des éléments de réponse : le sein érotique appartient aux hommes, le sein domestique, à l'enfant, et ainsi de suite pour le sein sacré, politique, psychologique, commercial, et médical, avec pour dénominateur l'idée que, jamais, le sein n'appartient en réalité à celles-là mêmes qui le possèdent : les femmes. « Sur le plan historique, l'érotisation des seins des femmes a été essentiellement une affaire d'hommes [...] Certaines conventions établies pendant la Renaissance n'ont en rien disparu de la civilisation occidentale. Dans les arts graphiques et la littérature, les seins étaient offerts au plaisir de spectateurs ou de lecteurs dans l'intention de l'exciter lui, pas elle. Quand les seins furent surérotisés, leur signification sexuelle commença à faire de l'ombre à leur signification maternelle.⁷³¹ », déclare Yalom, résumant cette tension entre sein érotique et sein maternel que seul un acte vampirique à la *Carmilla* semble résoudre, et arguant que « pour la plupart d'entre nous, et en particulier pour les hommes, les seins sont un ornement sexuel, les bijoux de la couronne de la féminité » - allant jusqu'à comparer les augmentations mammaires aux augmentations de pénis en termes de symbolisme sexuel, tout en précisant pourtant que « cette vision sexualisée des seins n'est en rien universelle.⁷³² ».

De l'extérieur, les seins représentent une autre réalité qui varie selon le regard des personnes concernées : les bébés voient de la nourriture, les hommes pensent au sexe, les médecins à la maladie, pour les hommes d'affaires des dollars clignotent, les autorités religieuses transforment les seins en symboles spirituels, les politiciens se les approprient dans un but nationaliste, et les psychanalystes les placent au centre de l'inconscient monolithe immuable.

⁷²⁹ *Ibid.*, p.120

⁷³⁰ *Ibid.*

⁷³¹ Marilyn Yalom, *Le Sein : une histoire*, op.cit., p.123

⁷³² *Ibid.*, p.15

Cette multiplicité de signification fait comprendre la place privilégiée des seins dans l'imaginaire humain⁷³³.

La fétichisation du sein dans *Carmilla*, dit donc quelque chose du statut social des femmes, mais aussi de la circulation privilégiée du sang-lait qui s'établit entre la vampire et sa victime, et de son potentiel profondément subversif, établi ici comme menace lesbienne venant perturber l'ordre hétéropatriarcal. Le roman de Le Fanu présente aussi une marchandisation érotisée du corps des femmes, qu'il s'agisse de celui de Laura ou de Carmilla, soumis aux médecins et autres professionnels des institutions autoritaires, qui font des seins et du lait des biens consuméristes comme un autre, ou peut-être plus justement, dans le roman, *le bien consumériste par excellence*, et ce de manière très littérale.

D/ « Cold as a witch's tit » : « La Laiteuse et son chat », de Gérald Duchemin

« Cold as a witch's tit », littéralement, « froid comme un téton de sorcière », est une expression anglophone à l'origine incertaine dont, nous l'espérons, il sera possible à la suite de notre analyse de démontrer qu'elle se réfère, en partie, à certains principes lactés – la sorcière étant idéalement une vieille dame rachitique, aux seins vides, et « froids », car ne contenant aucune étincelle de chaleur nourricière. Au rebours de nos conclusions précédentes au sujet de ces œuvres vampiriques qui consacrent et cristallisent, chacune à leur façon, les anxiétés culturelles liées à l'allaitement, au lait et au sein, le court roman contemporain *La Laitieuse* de Gérald Duchemin (2010) présente des corps et des vampires qui vont tout à fait à l'encontre du mythe classique. L'œuvre de Duchemin présente une conversion des topoi, par affectation d'un signe négatif (allaitement/vieilles femmes) qui est avant tout un renversement : son texte est ludique, mais pas seulement, parce qu'il renforce également certains stéréotypes misogynes.

C'est à travers le corps jeune et appétissant de Laura que le sang-lait comme nourriture privilégiée du vampire (dont l'appétit se concentre, en véritable fétichisme sexuel, sur le sein), et du corps « féminisé » de Dracula (qui reprend à son compte certaines valeurs traditionnellement maternelles pour mieux les corrompre et asseoir sa monstruosité comme une radicale altérité, condamnant au passage les femmes du roman et en particulier Lucy), que le lien entre fluide nourricier, trouble dans le genre, et vampirisme, établit une typologie de

⁷³³ *Ibid.*, p.356

plus en plus solide quant à la dernière transformation possible du sang en lait. Mais, ici, une nouvelle fois, les valeurs que le mythe originel des vampires consacrait quant à la circulation des fluides, et plus particulièrement du lait, se trouvent bouleversées.

Il n'avait de goût que pour les vieilles, la peau écroulée, le sang cuvé ; mieux qu'un tonneau de bois, les années, les déceptions, la solitude...

Le vampire déplorait lui-même son inappétence pour le sang « jeune ». Il se croyait maudit parmi les maudits. Ses confrères éclusaient des gorges lisses, chassaient en groupe, avec une complicité multipliée par ce goût pour les corps durs, fruités, toutes ces veines chargées d'avenir, mais qu'ils asséchaient sans pitié. Il les enviait secrètement.

Il eut voulu s'agrèger, lui aussi, à une meute de non-morts, ne pas vadrouiller seul. [...] Mais la prodigieuse sapidité du vieux sang avait eu raison de cette période grégaire. (...) De même, pourquoi le sang des vieilles, non celui des vieux ? [...] Il savait une chose : dans sa bouche, le sang des jeunes n'était qu'un moût stupide, sans vertu tannique, et dont la robe, de toute façon, l'écœurerait.

Le sang des vieilles, bien entendu, est une appellation d'origine incontrôlable. La qualité d'un millésime dépend de beaucoup de choses [...] Par exemple, les vieilles qui vivaient en campagne, sans pollution, avaient un sang plus tranchant, plus alerte. Au contraire, dans les villes, grâce à l'air irrespirable, le sang avait une plus douce acidité, il était plus liquoreux, beaucoup moins sec.

D'une manière générale, notre vampire prisait la longueur du sang. Comme pour les vins, la longueur jauge la force des arômes en bouche. Plus le goût persiste au palais, plus « long » est le sang. Et, *last but not least*, plus « dur » est le vit. C'est le propre des cuvées d'exception de rester en bouche.⁷³⁴

Dans le roman de Duchemin, le corps fantasmé est un corps âgé, décharné, à « la peau écroulée »... et nécessairement ménopausée. En effet, le vampire mis en scène ne chasse que parmi les « vieilles », allant à l'encontre de tous les canons vampiriques privilégiant les corps féminins jeunes, vierges, tout juste menstrués et qui s'éveillent à peine à la sexualité - de sorte que le lien entre vampirisme et prédation sexuelle était toujours explicite dans chacun des romans précédemment analysés. C'est que ce vampire a aussi une pleine conscience des implications genrées de ses préférences – « pourquoi le sang des vieilles, non celui des vieux ? » Au rebours des vampires traditionnels réveillant blessure menstruelle/sexuelle parmi les jeunes filles en fleur, le vampire de Duchemin cherche auprès des corps décharnés un substitut maternel, qu'il trouve chez le personnage même qui se distinguera le plus par sa blancheur lactée. Il est par ailleurs toujours très clair ici que le plaisir privilégié des vampires reste de répandre les fluides à loisir, comme en témoigne le choix de vocabulaire qui parle d'« écluser » des corps, comparés à des « fruits durs » que l'on « assèche ». Ce verbe « écluser » lance tout le développement allégorique qui suit sur le vin, et qui est peut-être même une réfutation du vers de Musset (*De la coupe aux lèvres*) : « Qu'importe le flacon,

⁷³⁴ Gérald Duchemin, « La Laitouse et son chat », in. *Contes de la Chouette Aveugle*, Paris, Le Chat Rouge, 2010, p.93-95.

pourvu qu'on ait l'ivresse. ». L'extrait ci-dessus est écrit depuis la perspective d'un vampire qui se singularise par rapport à ses congénères, « maudit parmi les maudits », par sa gérontophilie assumée, et au tempérament véritablement œnologique. Sous la plume de Duchemin, le sang est divin, le sang est du vin – assimilé, par une surabondance de qualificatifs, à un grand cru particulier : il est question de « moût », on se réfère à la « robe » et à ses qualités « tanniques », d'ailleurs le vampire est, « comme pour les vins », explicitement à la recherche de « millésimes » et de « cuvées d'exception » dont « la force des arômes en bouche » rivalise avec le procédé de conservation, les corps de vieilles étant pour lui semblable à des caves ou, mieux encore, des « tonneaux de bois » que les années auront fait mûrir. Ce rapprochement entre sang et vin, dont les connotations religieuses blasphématoires avaient déjà été remarquées par Mulvey-Roberts dans *Dracula*, n'est pas accidentel, et est en fait un trope vampirique bien exploité : nous l'avons analysé précédemment avec Poppy Z. Brite et Anne Rice dans des textes qui adoptaient résolument, dans leurs romans respectifs, à la différence de *Dracula* ou de *Carmilla*, la perspective des vampires.

De manière remarquable, les sous-entendus sexuels sont, chez Duchemin, toujours aussi présents, l'excitation érotique étant directement corrélée avec la consommation de sang, si bien que la fameuse « longueur en bouche » dont il est ici question qualifie tout aussi bien celle du sang que celle du « vit » du vampire, qui durcit en réponse directe à la qualité du fluide bu. La sexualité des personnes âgées étant toujours culturellement considérée comme un sujet tabou voire vaguement « sale », le mélange unique de thèmes présentés par Duchemin dans ce texte représente à lui seul une perspective comparatiste stimulante pour notre sujet, surtout en regard de l'opposition corps féminin jeune menstrué (des corps dont nous avons pu discuter en abondance) / corps féminin vieux ménopausé (des corps singulièrement absents, ou plutôt, exclus, des romans vampiriques, qu'une certaine recherche de l'esthétisme et de jeunisme caractérise – le plaisir que l'on a à voir des actes vampiro-sexuels étant largement défini par l'appétit que l'on a pour les corps jeunes, dynamiques et indéfiniment excitables et excitants, toujours en présence et constamment objectifiés dans ces romans). Les nombreuses descriptions des attaques du vampire sur les vieilles qui parsèment le texte de Duchemin n'épargnent pas la lectrice par leur crudité – s'attardant, en particulier, sur la description de ces « vagins préhistoriques⁷³⁵ » que les ardeurs du vampire et

⁷³⁵ Gérald Duchemin, *op.cit.*, p.37

son « vit (...) enflé, prêt à déglutir sa blanche⁷³⁶ », réveillent et donc liquéfient à chaque fois au seuil de la mort. Mais, bien plus encore que la singularité de la vampirologie de Duchemin, qui réhabilite les corps vieux comme suscitant un appétit sexuel, toujours entre fascination et répulsion, ce qui particularise le roman à nos yeux est son traitement inédit des liens entre vampirisme, fluides, et lait.

Le texte, présenté comme un conte au sein du recueil dont il est issu, se situe entre le mystère policier et le genre horrifique, puisant ses inspirations littéraires gothiques auprès d'Edgard Allan Poe et des esthètes décadents de la fin-de-siècle – Duchemin lui-même étant l'auteur d'une *Anthologie de la décadence* dont on retrouve nombre d'influences dans ses *Contes de la chouette aveugle*, et en particulier de Joris-Karl Huysmans. La nouvelle met en scène une anti-héroïne présentée comme proprement antipathique, Mme Harfang, résidente de banlieue très religieuse et vieille femme aigrie et rêche dont le plus grand plaisir est de ruiner la vie de son voisinage. Mme Harfang se retrouve subitement confrontée à une série de meurtres étranges parmi les personnes âgées de son entourage, rapidement attribués, par leur caractère exceptionnel, à un « vampire » drainant ses victimes et les laissant gisantes. L'action du roman se déroule en 1999, pendant la grande canicule – ce qui semble d'ores et déjà associer vampirisme et catastrophe naturelle, ajoutant une nouvelle fois au trope vampirique l'idée d'épidémie meurtrière qui, si elle n'est pas ici directement imputable à un virus, peut tout aussi bien l'être aux circonstances climatiques⁷³⁷. Ainsi, la sécheresse caniculaire trouvera ici sa résolution dans le débordement des fluides que l'arrivée du vampire provoque une nouvelle fois. Le récit alterne entre deux temporalités : l'intrigue principale se concentre sur les faits et gestes de Mme Harfang, tandis que chaque chapitre est entrecoupé de brèves incursions dans la psyché du vampire, toutes datées et géolocalisées, et consistant essentiellement en la description d'attaques vampiriques et sexuelles, ou de cadavres abandonnés. Le vampire, en circulation dans la nature, se déplace à travers la France de Paris à Montpellier, où réside Mme Harfang, et la lectrice comprend rapidement qu'à la jonction de ces deux temporalités distinctes correspondra la confrontation des deux personnages, et par conséquent la mise à mort proprement dite de Mme Harfang.

On remarque la présence idéale du graphème « *fang* » (en anglais, *croc*) dans le nom de famille de Mme Harfang : un temps, la vieille dame sera elle-même soupçonnée d'être le vampire par sa voisine crédule, impressionnable et vaguement psychotique, Mme Caillette,

⁷³⁶ *Ibid.*, p.70

⁷³⁷ Mais aussi les morts, parmi les personnes âgées, sont dues surtout à la déshydratation – elles oublient de boire, et décèdent par manque d'eau.

dont il est dit que Mme Harfang avait sur elle une influence telle qu'elle la « buvait comme du petit-lait⁷³⁸ ». La « caillette » est un mets culinaire ardéchois, mais là encore, la sonorité du mot, couplée à l'association avec le « petit-lait », évoque le lait caillé. Une brève recherche onomastique révèle que dans le monde animal, le harfang s'avère aussi être un oiseau de proie — plus précisément, une chouette des neiges, au plumage immaculé — ce qui a son importance comme nous allons le voir. L'association directe de ce personnage féminin âgé avec un animal nocturne dont elle assume le rôle et endosse les caractéristiques rappelle immédiatement à l'imagination les harpies ou stryges du monde antique, femmes vampires se changeant en oiseau, mais aussi l'image cliché de la sorcière, « vieille chouette » ou vieille mégère, « crone » au corps proprement « baba-yagesque » :

Les seins flasques sont les attributs de femmes sauvages. Les seins qui pendent sont attribués aux mères mauvaises et infanticides, aux figures représentant la Mort, aux vieilles et femmes infidèles, aux personnages maléfiques, stryges, êtres hybrides et démons tentateurs. Les sorcières, qui ont aussi ce type de seins, peuvent également allaiter à l'aide d'un sein surnuméraire ou par n'importe quelle autre protubérance corporelle, notamment celles autour de l'anus et des organes génitaux. Du fait de leur anatomie sortant de la norme, elles ne reçoivent jamais la grâce divine, et ne peuvent pas transformer leur sang menstruel en lait⁷³⁹.

Mikuz résume ainsi précisément le cœur même de notre problématique : la sorcière est, plus que la servante du Diable, celle qui « ne peut pas transformer son sang menstruel en lait ». Et si la présence de sang menstruel était considérée comme suspecte, son absence, ou plutôt, sa cessation, était directement corrélée à ces pouvoirs occultes de transformation d'un fluide en l'autre. En se tenant loin des hommes, et par le tarissement de son corps jadis « maternel », la vieille est suspecte, aussi coupable et tributaire de son corps que l'est la jeune tentatrice. Duchemin le confirme, puisque le personnage de Mme Harfang nourrit à l'égard de tout excès de fluide, et particulièrement des règles, une aversion affectée qu'elle semble lier, elle aussi, à un certain appétit sexuel dont elle s'affirme heureusement débarrassée :

Elle n'avait jamais supporté la souillure méphistophélique de ses règles, d'ailleurs son fanatisme du blanc avait de peu suivi sa haine du rouge. Désormais périmée, bas et haut, elle goûtait avec une joie rare l'archaïsme de sa peau, sa blanche pilosité, et la sècheresse triomphale de son bas-ventre... La providence se conformait à ses goûts : un plébiscite⁷⁴⁰.

⁷³⁸ *Ibid.*, p.44

⁷³⁹ Jure Mikuz, *Le Sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, *op.cit.*, p.128

⁷⁴⁰ Gérard Duchemin, « La Laiteuse et son chat », *op.cit.*, p.34

Au désir de Mme Harfang de s'assécher toujours plus avec l'âge (en miroir avec la canicule), de boucher tout excès de semence dans une obsession d'hygiène qui rappelle les préoccupations angoissées, toutes victoriennes, à l'égard des fluides et des flux, répond déjà le désir du vampire pour ces fluides du corps qu'il ne demande qu'à drainer chez les personnes âgées. Mais cette association entre Mme Harfang et la sorcière traditionnelle du folklore perdue par ailleurs tout au long du roman, et est notamment entretenue par Duchemin qui fait en outre de Mme Harfang une « vieille à chat », jouant d'un autre poncif de la sorcière qui, ainsi que le rappelle Mikuz, ne se déprend jamais d'un familier – créature au service de la praticienne, et donnée, selon le folklore, par le Diable lui-même au moment où la sorcière lui promet allégeance. Les familiers de sorcières étaient réputés se nourrir de sang et/ou de lait *au sein même* de leur maîtresse, et si besoin par l'intermédiaire d'un troisième mamelon dont les inquisiteurs, influencés par le *Malleus Maleficarum* (ouvrage plus connu sous l'appellation de *Marteau des Sorcières*⁷⁴¹), cherchaient la présence sur le corps de leurs accusées au moyen de poinçons – la « marque du diable » étant réputée ne pas pouvoir saigner⁷⁴². Pour Lionetti, dans son ouvrage *Le Lait du père*, « en effet les esprits familiers sucent indifféremment du lait ou du sang des mamelons en surnombre, ou des stigmates que Satan impose à ses disciples sorcières (...).⁷⁴³ », allant jusqu'à donner pour exemple, puisant dans le folklore français, le *Cialciut* et la *Mora*, « deux incubes du Frioul qui sucent les mamelles des femmes, des hommes et des enfants à la recherche de l'un ou l'autre fluide », et de la *Magne*, un serpent voleur de lait qui « ne dédaigne pas le fluide vital rouge comme substitut de l'aliment blanc⁷⁴⁴ ». Une nouvelle fois, un lien cohérent semble s'établir entre vampires et sorcières du fait du caractère résolument monstrueux (contre nature) et, surtout, démoniaque, de chacune de ces entités. Par ailleurs l'on retrouve dans cette classification plusieurs des thèmes dont nous avons eu l'occasion de discuter précédemment, comme le lien entre vampire et serpent (Lionetti), la substitution d'un fluide pour l'autre dans une consommation considérée comme équivalente, ou la relation affirmée par ailleurs existant entre vampires, incubes et succubes – des démons de nature explicitement sexuelle. Précisément, au moment même où les pérégrinations du vampire de Duchemin s'arrêtent à Montpellier, où réside Mme Harfang, celle-ci s'entiche d'un petit chaton blanc, son « petit roi » ou « petit faon », qu'elle adopte sur un coup de tête et qui, chaque nuit, demande à sortir par la lucarne du toit. La sorcière trouve

⁷⁴¹ Henry Institoris et Jacques Sprenger, *Malleus Maleficarum (Marteau des Sorcières)* [1486-1487], traduction d'Amand Danet, Paris, Editions Jérôme Million, Atopia, 2005.

⁷⁴² Henry Institoris et Jacques Sprenger, *op.cit.*

⁷⁴³ Roberto Lionetti, *Le Lait du père*, *op.cit.*, p.25

⁷⁴⁴ *Ibid.*

donc son familier, mais l'on se souviendra également de Laura qui, dans *Carmilla*, notait l'extraordinaire métamorphose du vampire qui l'attaque en « chat monstrueux », « noir comme la suie » :

I was equally conscious of being in my room, and lying in bed, precisely as I actually was. I saw, or fancied I saw, the room and its furniture just as I had seen it last, except that it was very dark, and I saw something moving round the foot of the bed, which at first I could not accurately distinguish. But I soon saw that it was a sooty-black animal that resembled a monstrous cat. It appeared to me about four or five feet long for it measured fully the length of the hearthrug as it passed over it; and it continued to-ing and fro-ing with the lithe, sinister restlessness of a beast in a cage⁷⁴⁵.

J'avais pareillement conscience de me trouver dans ma chambre, couchée dans mon lit, ce qui était bel et bien le cas. Je voyais, ou m'imaginai voir, la pièce et ses meubles, tels que je les avais vus avant de fermer les yeux, à cette exception près qu'il faisait très sombre et que j'entra percevais du mouvement au pied de mon lit - quelque chose que, dans un premier temps, je ne parvenais pas à distinguer nettement. Bientôt néanmoins, je me rendis compte que s'agissait d'un animal noir comme la suie, qui ressemblait à un chat monstrueux. Il devait mesurer quatre ou cinq pieds de long, car il faisait toute la longueur du foyer lorsqu'il passait devant, et il ne cessait d'aller et venir avec l'agitation souple et sinistre d'un fauve en cage⁷⁴⁶.

L'association du vampire avec tout un bestiaire en lesquelles il peut se transformer à volonté, du chat au loup en passant par la chauve-souris, est un motif déterminant du mythe vampirique : avec un peu d'attention, il n'est donc pas difficile de comprendre que l'adorable chaton de Mme Harfang, qui réclame de sortir chaque nuit par la fenêtre, n'est autre que le vampire perpétrant les meurtres atroces décimant le quartier où elle vit. Mais la présence même du chat, animal réputé grand consommateur de lait, doit nous interpeler plus particulièrement à la lumière des questionnements qui sont les nôtres. Cette fois la bête n'est pas d'un noir monstrueux, mais, au contraire, d'un blanc éclatant – lacté. La couleur sert un ressort narratif, puisqu'elle est la raison pour laquelle Mme Harfang se prend de passion pour le chat, mais elle endosse aussi un rôle symbolique : un chat blanc, galactogène, pour une *laiteuse*. Derrière l'apparence de pure dérivation lexicale (même si cette dérivation est, de fait, déterminée par les stéréotypes de genre), le texte de Duchemin actualise donc certains des phénomènes que nous avons identifiés quant aux fluides dans la littérature vampirique, avec des ressemblances qui sont maintenant comme autant de topoi, mais tout en maintenant aussi ses spécificités propres.

À cette multitude de symboles lactés dans le texte répond rapidement l'obsession même de Mme Harfang pour le blanc, terme le plus explicite de ces principes galactogènes, et

⁷⁴⁵ Sheridan Le Fanu, *Carmilla*, *op.cit.*, p.134

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p.135

qui prend sa source dans une obsession plus générale de pureté religieuse fanatique, voire, plus précisément, de l'image du lait nourricier de la Vierge, pur et innocent. L'obsession du blanc de Mme Harfang la pousse à vivre, manger, penser, s'habiller, perpétuellement de blanc, ce qui constitue autant de ressorts comiques dans le texte relâchant, à intervalles réguliers, la tension dramatique, alors même qu'une certaine gradation fait prendre des proportions plus particulièrement monstrueuses à cette obsession du blanc, et achève de séparer Mme Harfang du commun des mortels :

Depuis peu, ses taches de vieillesse l'obsédaient. Elle avait essayé divers crèmes, sans succès. Elle eut l'idée d'un correcteur fluide, blanc, à fort pouvoir couvrant. Un tip-ex d'écolier, tout bonnement. La satisfaction fut totale. Elle s'en appliqua aux mains, bien entendu, ainsi qu'au visage, et au cou [...] Cette blancheur correctrice enivra la vieille. [...] Elle désira s'en couvrir la peau, toute la peau, pour un parfait rendu. Mais [...] elle se contenta de ces petites touches blanches. Quitte à ce qu'autrui pût croire à une varicelle mutante⁷⁴⁷.

Fidèle aux principes vampiriques, et peut-être aussi cannibales, dont nous avons parlés précédemment (selon lesquels nous sommes ce que nous mangeons), Mme Harfang devient ainsi « La Laitéuse » - incarnation vivante d'un principe lacté corrompu. Elle est une véritable sorcière située à l'opposé de toutes les valeurs mélioratives nourricières, généreuses et abondantes, attribuées généralement au lait qu'elle symbolise pourtant, elle qui est décrite comme méchante, égoïste, et sèche, à rebours de tous les canons de victime de vampires. Tout le développement semble faire référence au texte de Baudelaire : « et puis de vieilles mères portant des avortons accrochés à leurs mamelles exténuées⁷⁴⁸ ». Duchemin se délecte visiblement de ce paradoxe, et décrit l'obsession de son personnage pour le blanc en véritable surcharge emphatique, multipliant autant de jeux de mots comme référence à la couleur du lait (« même farine », « crème des crèmes ») et mélangeant sens propres et figurés, si bien que son personnage acquiert à son tour des vertus surnaturelles, voire monstrueuses :

Si Mme Harfang détestait tout, elle aimait au moins une chose : le blanc.

La couleur blanche la plongeait dans des extases dominées par des délires de pureté, ou le Propre, la Vierge, et l'Innocent, creusaient dans son imagination des reliefs paradisiaques.

[...] Son appartement constituait ainsi la chapelle du culte. On eût pu songer à un paysage sous la neige tant les murs, plafonds, mais aussi meubles, rideaux, crucifix, et tout bibelot, appartenaient au blanc.

[...] Même farine pour sa garde-robe. Des pieds à la tête, elle portait du blanc, rien que du blanc. Quant aux vêtements qu'elle n'avait pu ainsi trouver, elle les javellisait

⁷⁴⁷ Gérald Duchemin, « La Laitéuse et son chat », *op.cit.*, p.51

⁷⁴⁸ Charles Baudelaire, « Les Tentations ou Eros, Plutus et la Gloire », in *Le Spleen de Paris : Petits poèmes en prose* [1869], Paris, Le Livre de Poche, 2003, p.60.

impitoyablement. Il lui arrivait parfois, l'été, de remettre sa robe de mariée [...], munie d'une ombrelle pour protéger le lait de son teint.

[...] Quant à ses repas, elle s'alimentait avec la même obsession. Elle ne mangeait que pour assouvir sa faim de blanc.

Du pain, elle arrachait la croûte pour ne manger que la mie. Des légumes, elle se contentait des salsifis, navets, et des cœurs de salade. Les pommes de terre (uniquement bouillies), le riz, et les pâtes avaient sa préférence. De l'œuf, elle ne se préparait que la partie glaireuse, et jetait le jaune avec des moues de nausée. Elle ne se régalaient que de viandes blanches, avec un penchant pour le veau et le poulet. De temps à autre, elle s'autorisait un verre de champagne, le plus souvent, elle ne buvait que du lait. Et si, depuis des temps immémoriaux, le poivre, comme la sauce tomate, étaient bannis de ses repas albinos, elle absorbait sucre, sel, oignons, en quantité folle, au désespoir du médecin.

Enfin, crème des crèmes, même les blancs de conversation l'amenaient sur un petit nuage.

Dans le quartier, les gens instruits lui avaient donné un surnom : *La Laiteuse*⁷⁴⁹.

L'extrait ci-dessus concentre une surcharge symbolique extrêmement riche pour notre sujet. Nous avons vu que Duchemin utilise l'argot « blanche » pour décrire le sperme du vampire, ce qui fait d'ores et déjà de l'obsession de Mme Harfang pour cette couleur une anomalie sexuelle. L'appétit du vampire est réciproque : il convoite une femme, à l'en croire, entièrement composée de lait. Mais de quel lait est-il ici question ? L'insistance, dans cet extrait, sur la nourriture, est éminemment symptomatique, car, mise en parallèle avec l'appétit du vampire, elle attire l'attention sur les gestes de consommation et de dévoration, et sur un stade érotique « oral », selon l'interprétation psychanalytique du mythe vampirique. Comme un vampire, auquel elle est plusieurs fois comparée dans le roman, et avec lequel elle sera confondue un temps, Mme Harfang gère son appétit par pulsions obsessionnelles, « ne mang[eant] que pour assouvir sa faim de blanc ». Le détail de cet œuf, symbole de fécondité et de fertilité par excellence, duquel elle retire précisément le cœur même susceptible d'en contenir toute trace (le jaune, partie aussi souvent perçue comme la plus savoureuse) pour ne consommer que la partie stérile insipide (le blanc), est en soi le plus directement marquant, rappelant l'obsolescence des ses propres « œufs » ou ovules, le tarissement de sa matrice ménopausée, et par là l'assèchement des fluides, dans lequel elle se complaît. À cet égard, ce régime alimentaire très précis mérite d'être comparé un instant à celui, idéal, prescrit aux nourrices allaitantes, tel que le retranscrit Yalom dans *Le Sein, une histoire* :

Pour son régime alimentaire, la nourrice devait s'abstenir de tout ce qui donnerait au lait un goût amer (poireaux, oignons, ail ou radis), de viandes difficiles à digérer (agneau et bœuf), et des aliments très épicés. Par contre, elle devait manger du pain dur fait de farine fraîche, des jaunes d'œuf, de la cervelle, des perdrix, pigeon, poulet et poisson d'eau douce, et parfois du

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p.31-35.

cochon de lait. Elle ne devait boire que de l'eau pendant les quarante premiers jours de la vie de l'enfant, après quoi elle pourrait ajouter un peu de vin blanc⁷⁵⁰.

Une grande partie de la sévérité de ces prescriptions réside dans la croyance que, par l'allaitement, tout se transmet au nourrisson. La qualité du lait, et des seins, de la nourrice, était donc très recherchée, et les principes établissant cette qualité, discriminatoires au possible : « Comme on croyait en général que les [sic] enfants héritaient les caractéristiques physiques et mentales de la source du lait, on conseillait aux parents de choisir la nourrice avec le plus grand soin, dans l'espoir d'en trouver une qui ne transmettrait aucun trait indésirable⁷⁵¹ », explique encore Yalom. À rebours de ces prescriptions, Mme Harfang, avec application, se délecte d'ail et d'oignon, de la mie plutôt que de la croûte du pain, et du blanc de l'œuf plutôt que du jaune. Tout se passe comme si la « Laiteuse » prenait sciemment le contre-pied de tout ce qui ferait du lait un « bon » lait. La référence même à la Vierge, connue pour les bienfaits de son lait miraculeux, ici associée à des « délires de pureté », est évidemment des plus ironiques, Duchemin, par le biais de son personnage, prend le contre-pied aussi bien physique que psychologique de tous les principes chrétiens vantant les mérites et la douce suavité du lait marial. À cet égard, il convient donc de s'arrêter un instant sur le surnom même qui est donné à Mme Harfang :

LAITEUX, -EUSE, adj.

A. — [Correspond à *lait* I]

1. Qui a rapport à la lactation, à l'allaitement.

2. Qui a la couleur du lait, dont la couleur rappelle celle du lait.

3. Qui a l'apparence, l'aspect du lait.

B. — [Correspond à *lait* II ; en parlant d'une plante, d'un fruit] Qui contient du lait, du latex⁷⁵².

La Laiteuse de Duchemin a donc tout à la fois l'apparence, l'aspect et la couleur du lait, comme en témoigne ci-dessus la métaphore directe s'en référant au « lait de son teint », mais, si l'on en croit la définition du TLF, pour être véritablement « laiteuse » il faut encore « contenir du lait » ou nourrir un « rapport à la lactation, l'allaitement ». Le choix, opéré par Duchemin, de faire de son personnage une laiteuse et non pas une *laitière*, redéplace donc la focale symbolique sur l'apparence et non pas la fonction ; ce qui fait écho à la description de Mme Harfang qui, bien que cumulant les symboles galactogènes, se trouve à l'opposé de la

⁷⁵⁰ Marilyn Yalom, *Le Sein : une histoire*, op.cit., p.270

⁷⁵¹ *Ibid.*, p.64

⁷⁵² TLF, consulté le 18/02/20.

connotation bienfaisante du lait, dont elle n'endosse que l'apparence. Une laitière est, toujours selon le TLF, « celle qui vend du lait, ou qui le livre à domicile, ou qui en fait le ramassage dans les fermes », mais aussi celle qui est définie précisément par sa *production* de lait (on parle ainsi de « vaches laitières » par exemple). Ainsi exempte d'un impératif nourricier et d'une fonction maternelle par le surnom même qui lui est attribué, la « Laiteuse » de Duchemin, est donc définie négativement – elle n'est qu'apparence, déception, tromperie. L'image même de la laitière, emblématisée par le tableau de Vermeer et ses reprises contemporaines, est ainsi évidemment hautement connotée, et aux antipodes de la *laitieuse* de Duchemin :



Illustration 20

Johannes ou Jan Vermeer, *La Laitière*, huile sur toile, 45,5 × 41 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, v.1658

La « laitière » archétypale est représentée par ce tableau de Johannes ou Jan Vermeer, présentant une jeune femme aux formes généreuses versant délicatement du lait frais dans une

vasque posée sur une table où abondent toutes sortes de victuailles gourmandes. Le traitement de la lumière par Vermeer concentre le regard du spectateur sur le filet de lait d'un blanc immaculé qui s'écoule, mais aussi sur la partie gauche du tableau, dans une continuité allant du front lumineux de la jeune femme à la couleur jaune éclatante de son buste, qu'accompagne le mouvement souple des bras soulevant la cruche, en une ondulation qui va, elle, de sa poitrine à la cruche, puis au récipient réceptionnant le fluide versé. L'image convoque simultanément celle d'une mère généreuse, d'une jeune femme féconde et d'une nourrice abondante – trois archétypes de la femme « maternelle » que la fonction allaitante convoque, définit et sanctifie. L'imaginaire mythopoétique du lait est très imprégné de ces représentations culturelles caractérisant les complexes subsistant autour de la maternité, si bien qu'il est presque impossible de démêler l'idée de femme jeune, de celle de nourriture, de maternité, et de lait. Autant d'archétypes auxquels Duchemin soustrait sa vieille *laiteuse* avec beaucoup d'ironie.

Nous avons donc chez Duchemin un personnage principal assimilé à un rôle galactogène corrompu, flétri, tourné ou ranci, face à un vampire dont il a été établi par la structure même du roman qu'elle constitue la proie idéale. La tension narrative travaillée par Duchemin crée un effet d'accumulation et de retardement, jusqu'à l'instant final de « drainage » où le vampire dévore la « Laiteuse ». De manière intéressante, la thématique de la maladie revient là encore, et toute la scène d'attaque finale passe d'abord par une phase de « contamination » initiale, ici l'assimilation de la « blancheur » de Mme Harfang, et donc de son lait, par le vampire :

Les yeux de l'animal s'endeuillèrent. [...] Les pupilles à fente verticale disparurent. Deux billes blanches, contaminées comme deux abcès incurables, les avaient remplacées. Par un mystérieux déplacement oculaire, elles étaient devenues les yeux du chat. Et son instinct. [...] Une immense soif submergea le chat, et modifia son corps...⁷⁵³

La « transmission de caractères », tant redoutée par les médecins victoriens quant à l'échange de lait par l'allaitement, est ici effective, le chat-vampire étant physiquement modifié par cet échange de fluides qui opère d'abord sur un plan symbolique par proximité, contact et contagion. Mais c'est réellement au moment de l'attaque vampirique proprement dite de Mme Harfang que la confirmation de cet échange a lieu, et là encore la symbolique mérite d'être analysée :

⁷⁵³ Gérard Duchemin, « La Laiteuse et son chat », *op.cit.*, p.118

À la première tête levée, il lui sauta à la gorge. [...] La *Laitreuse* hurla d'effroi, de douleur aussi. Deux incisives monstrueuses, acharnées, plantées dans son cou fripé, la vidaient de son sang, pendant que deux mains, puissantes, griffues, perforaient ses rachitiques mamelles et son épaule droite⁷⁵⁴.

En consommant le sang-lait de la *Laitreuse*, le vampire, au passage, violente sa poitrine (et si l'ambiguïté du terme « gorge » ne suffit pas ici à convaincre, la mention explicite des « rachitiques mamelles » insiste sur l'importance de cette représentation), reprenant à la fois les conclusions psychanalytiques vues précédemment, et, détail intéressant, certaines croyances persistantes quant à la *provenance* même du lait. En déchirant « l'épaule droite » de Mme Harfang, le vampire s'attaque au « lait d'épaule » dont la supériorité qualitative, rappelée par D'Onofrio dans *Les fluides d'Aristote*, a été si importante pour Aristote face au supposé « lait de cœur », provenant du côté gauche du corps, inconstant et volatile. En Sicile, confirme Yalom, analysant le même phénomène que D'Onofrio, les laits d'épaule et de cœur sont considérés respectivement comme bon et mauvais, car la peur, les angoisses et les peines sont présumées ne pas pouvoir être transmises aux enfants par le lait d'épaule de la mère, quand le contraire se passe avec le lait de cœur. En outre, le lait d'épaule est réputé porter la masculinité, ce qui fait que « les qualités du lait d'épaule seraient considérées plus ou moins consciemment comme celle du sexe du père et du fils, et les qualités du lait de cœur, comme celle du sexe de la mère et de la fille⁷⁵⁵ », nécessairement inférieurs. On retrouve donc une fois de plus l'idée qu'un principe positif masculin doit nécessairement intervenir dans une économie des fluides féminine. Duchemin poursuit :

Elle éprouvait physiquement le pompage du sang [...] Elle entendait son propre sang circuler, partir comme une rivière en crue. Le vampire l'avait réduite à un lit, une canalisation, un gentil tuyau occupé à transmettre le précieux breuvage [...] Soudain, une joie immense, terrifiante d'intensité, réveilla son vagin et, partant, tout son corps caduc. La vieille se contorsionna, puis épousa du mieux qu'elle put le corps du vampire [...] Le vampire interrompit sa macabre libation. Il regarda sa proie, de ses deux billes blanches. Mme Harfang s'y plongeait [...] La logique du blanc l'avait vaincue.⁷⁵⁶

Entièrement définie comme un « canal », un « tuyau » inerte, la « Laitreuse » n'est plus un individu, mais, en soi, un objet, un biberon, entre les bras de ce vampire qui la tête. La « logique du blanc » est donc cette transmissibilité galactogène, et il n'est pas jusqu'à ce réveil de libido dans le corps fatigué de la vieille qui ne fasse écho à d'autres symbolismes laitiers, l'allaitement étant aussi supposé réveiller un certain plaisir érotique chez la femme

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p.120

⁷⁵⁵ Marilyn Yalom, *Le Sein : une histoire*, *op.cit.*, p.27

⁷⁵⁶ Gérald Duchemin, « La Laitreuse et son chat », *op.cit.*, p.120-121

elle-même. Yalom revient notamment à ce sujet sur les propos d'Ambroise Paré, en parlant d'«encouragement de l'allaitement via l'érotisme»: «L'allaitement procure un plaisir érotique: alors, y a-t-il une sympathie des mamelles à la matrice? [...] La femme offre volontiers ses mamelles à l'enfant, qui les chatouille doucement de sa langue et de sa bouche, à quoi la femme sent une grande délectation, et principalement si le lait y est en abondance⁷⁵⁷.» Quant au vampire, il pourrait en effet représenter, l'archétype de l'enfant parasite, ou de l'homme qui vit des femmes qu'il courtise, allant de l'une à l'autre, se nourrissant d'elles (littéralement) sans rien donner en retour et n'aimant que d'une manière consummatrice et égoïste. Cette fin fait donc une nouvelle fois l'apologie de la violence sexuelle masculine – à la fin, le vampire fait jouir sa victime.

Le récit de Duchemin fait donc écho à une multitude de problématiques et de symboles «laitiers» liés aux complexes de culture persistant à l'égard de ce fluide, que la présence du vampire tout à la fois vient réveiller, amplifier, contredire, et enfin sublimer. L'allaitement, qui passe pour un fait des plus communs, a un sens plus profond en raison des croyances selon lesquelles le lait s'exprime, du point de vue mythopoétique - et que l'angle de vue vampirique permet de mettre plus particulièrement en évidence. L'idéal domestique (*Dracula*), ou le maintien des valeurs et des rôles traditionnellement genrés de l'homme et de la femme (*Carmilla*), qui, tous, passent par la métaphore de l'allaitement, est donc corrompu par la présence du vampire, laquelle fait remonter à la surface tous les complexes culturels et symboliques liés à la production, l'apparition, et l'utilisation de lait. Chaque auteur s'approprie donc ici le lait, et partant, la poitrine, à des fins idéologiques qui leur sont propres, tantôt faisant de ces complexes galactogènes un organisme de pression et de culpabilisation justifiant aussi, par le monstrueux, la nécessité de «rentrer dans les rangs» (*Dracula*), tantôt en bouleversant les codes par un érotisme sulfureux, cru, liés aux fluides dont le mélange et l'échange même est sexualisé (*Carmilla*), mais, toujours, en reprenant et corrompant allègrement les croyances, héritée d'Aristote, de Galien et d'Hippocrate, à l'égard du lait («La Laitieuse et son chat»).

⁷⁵⁷ Marilyn Yalom, *op.cit.*, p.97

E/ Le « cube de fluides » : vers une fluidité générique

1) Le lait comme lien possible entre le masculin et le féminin

Nous l'avons vu, dans la typologie aristotélicienne, le lait fait le lien entre les principes mâle et femelle ou, pour aller vers plus d'abstraction, entre le masculin et le féminin. Produit né du sperme masculin, dont la correspondance de couleur justifie la généalogie associée aux os, et transformant le sang menstruel féminin, le lait passe donc, en définitive, comme une substance « androgyne », circulant librement d'un corps à l'autre. Il est le fluide parmi les fluides qui nous permet d'aborder les enjeux discursifs mêmes de la fluidité au sein du langage, et des questions que pose la matérialité des fluides en termes de performance sociale.

« Masculin ou féminin est la première différence que vous faites quand vous rencontrez une autre créature humaine, et vous êtes habitués à effectuer cette distinction avec une assurance dénuée d'hésitation⁷⁵⁸ », écrit Laqueur, arguant qu'« esprit et corps sont si intimement liés que l'on peut comprendre la conception comme une idée qui germe, et le corps comme un acteur sur scène, prêt à jouer les rôles que lui assigne la culture⁷⁵⁹ ». Précisément, ces enjeux, ces rôles, et les problématiques qu'ils soulèvent, sont mis en évidence, nous l'avons vu par la manipulation même des fluides sexuels sperme, sang et lait dans les œuvres littéraires que nous avons analysées tout au long de ce travail. En somme, notre économie des fluides pensée à partir de l'œuvre matricielle de Stoker définit tout aussi bien le sexe (c'est-à-dire le fonctionnement des organes génitaux), le genre (c'est-à-dire le rôle social, pensé en termes de classe et non d'individu), et la sexualité (orientation, comportements et pratiques sexuels). Mais nous avons aussi vu émerger, à travers les anomalies disruptives que le principe vampirique soulève, un « corps unisexe », ou androgyne, ou omnisexuel - défini, en particulier, par les principes lacté et spermé. Pour D'Onofrio, c'est ainsi précisément grâce à la coction du sang en lait par le sperme qu'il est possible de prolonger indéfiniment le concept de fluidité, du masculin vers le féminin. Il établit ainsi ce qu'il appelle le « cube de fluides », asseyant par là même les relations et correspondances qui unifient selon lui les trois fluides qui nous intéressent, et, en particulier,

⁷⁵⁸ Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe, op.cit.*, p.140

⁷⁵⁹ *Ibid.*

leurs rapports de production et d'implication, mais aussi d'inversion, bouleversant les codes sociaux des genres féminin et masculin :

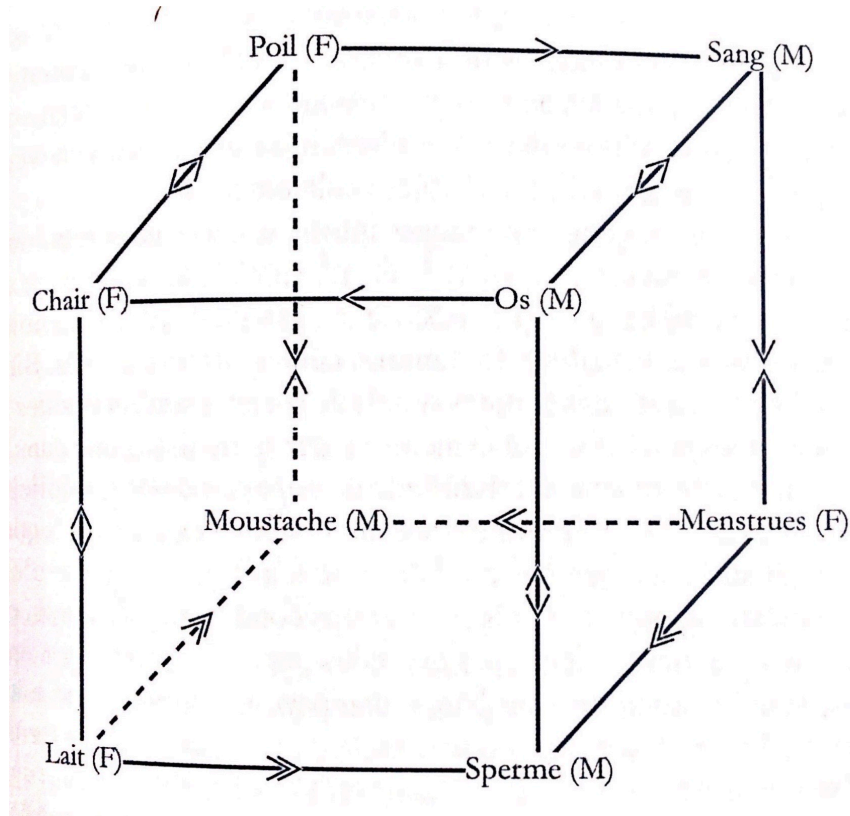


Illustration 21

Salvatore d'Onofrio, Le « cube de fluides », in. *Les Fluides d'Aristote*, op.cit., p.63.

La base du cube pour représenter visuellement les mouvements internes des fluides est un parti-pris surprenant de la part de l'auteur, qui atteste de sa volonté de rationaliser l'économie aristotélicienne de ces circulations étranges. D'Onofrio tente aussi, grâce aux flèches directionnelles, de faire le lien avec certaines caractéristiques physiques plus particulièrement significatives, que nous avons également remarquées dans nos propres analyses (os, poils...). Il fournit « une représentation graphique [pour] nous permettre de nous saisir de relations qui demeurent souvent inaperçues, et que les croyances ou l'activité rituelle

corroborent⁷⁶⁰ », ajoutant que cette définition obéit aussi à l'idée selon laquelle ces autres éléments, en particulier les os, ne sont rien d'autre que du « liquide solidifié⁷⁶¹ » :

C'est dans la multiplicité des signifiés, admise par le changement d'état du sang (de la liquéfaction à la solidification et vice versa), que nous avons cherché la fonction d'autres couples oppositionnels possibles, reliés sans conteste à l'opposition fondatrice et incontournable vie/mort, et [posant] le sang [...] comme substance à haute valeur symbolique, qui vaut tous les fluides⁷⁶².

La prise en charge psychopathologique ou, peut-être plus justement, psychosomatique des fluides, et en particulier du sang, exprime selon lui « l'exigence de renouvellement de la communauté grâce au passage, et donc la complémentarité, du féminin au masculin ou vice versa, dont la liquéfaction du sang est le symbole.⁷⁶³ ». Le vampire, amateur de sang, en constitue donc un principe de circulation inédit, et représente principalement le danger venant de l'extérieur de l'identité sociale et sexuelle qui menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe non seulement face à la différence sexuelle, mais également face aux pratiques du sexe. Les enjeux esthétiques de ces œuvres littéraires permettent ainsi « d'arrêter le regard », selon les principes de Quignard, sur un « trouble dans le genre » qui s'exprime comme un angle mort corporel, et ce par le truchement de l'attention portée aux orifices du corps : selon Kristeva, les écoulements activent les symboliques binaires masculin/féminin, aussi s'en trouvent-elles absolument bouleversées et « déplac[ent] de fait l'expérience esthétique de sa mission esthésique vers des desseins plus clairement politiques⁷⁶⁴ ».

2) Fluidités de genre et de sexualité

Dans son article, « Feminism and New Materialism : The Matter of Fluidity », Elizabeth Stephens, qui s'attache à la matérialité des fluides corporels en problématisant la façon dont ceux-ci sont réappropriés à de telles fins, écrit :

Malgré cette focalisation sur des fluides corporels particuliers, le concept de fluidité lui-même reste étrangement ininterrogé. Ceci est particulièrement étrange si nous considérons à quel

⁷⁶⁰ Salvatore D'Onofrio, *Les Fluides d'Aristote*, op.cit., p.62

⁷⁶¹ *Ibid.*, p.63

⁷⁶² *Ibid.*, p.69

⁷⁶³ *Ibid.*, p.77

⁷⁶⁴ Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur*, op.cit., p.86

point les références omniprésentes aux identités et aux sexualités comme « fluides et contingentes » sont présentes dans la théorie critique, généralement en contraste avec la présomption populaire selon laquelle ces identités sont considérées comme « fixes et stables », dépourvues de problème. Dans cette relation oppositionnelle, le « fixe » est invariablement aligné avec le conservateur et le normatif, tandis que le « fluide » est associé au positif, progressif et résistant. La binarité du « fixe » et du « fluide » joue un rôle central dans la conceptualisation d'une grande partie du travail des études de genre et études *queer*. Et pourtant, ce que l'on entend par la fluidité en soi est rarement sujet à examen⁷⁶⁵.

En établissant effectivement que les discours autour de la fluidité semblent toujours inversement proportionnels à la nécessité d'en parler, Elizabeth Stephens rappelle que discuter des fluides corporels nécessite aussi de questionner notre rapport à une fluidité plus générique qui joue « un rôle central dans la conceptualisation d'une grande partie du travail des études de genre et études *queer* ». Le « fluide » par opposition à ce qui est « fixe et stable » joue contre le conservateur et le normatif, et cela inclut les conceptions particulières de la différence sexuelle. Le problème des fluides sexuels est, précisément, leur fluidité : une analyse stratégique de la fluidité comme catégorie conceptuelle circulant du masculin au féminin et menaçant leur définition « fixe » ou « solide », créant un impératif de « remise en ordre » tout à fait symptomatique (et que nous avons pu analyser à loisir dans chaque œuvre et peut-être plus particulièrement encore dans *Dracula*), fait écho au lait comme fluide androgyne qui concentre les caractéristiques de deux principes masculins et féminins (Aristote), et nous amène à une correspondance des fluides en littérature comme plus proche de la pensée de d'Onofrio et de son « cube des fluides ». Les tentatives visant à parler de la matérialité des fluides corporels dans les œuvres littéraires se heurtent, nous l'avons vu, à cette conceptualisation de la « fluidité » générique, déconnectée de la réalité des corps et des rôles sociaux, genrés, associés. C'est pourquoi, en prenant les fluides un par un, nous espérons pouvoir libérer les discours à leur sujet. Les dangers que pose leur manifestation, ainsi que les possibilités qu'ils permettent, sont conjoints – le résultat, comme le souligne Stephens, du fait de leur nature même est imprédictible, et ne peut donc jamais être déterminé à l'avance.

⁷⁶⁵ Elizabeth Stephens, « Feminism and New Materialism : The Matter of Fluidity », *op.cit.*, p. 186 : « Despite this focus on particular bodily fluids, the concept of fluidity itself remains strangely uninterrogated. This is particularly strange as we consider how ubiquitous references to identities and sexualities as “fluid and contingent” are in critical theory, usually set in contrast to a presumptive popular assumption that these are unproblematically “fixed and stable.” In this oppositional relation, the “fixed” is invariably aligned with the conservative and normative, while the “fluid” is associated with the positive, progressive, and resistant. The binary of the “fixed” and the “fluid” plays a pivotal role in the conceptualisation of much of the work in queer and gender studies. And yet, despite this, what is meant by fluidity itself is rarely subject to examination. » (Traduction personnelle.)

L'antique biologie aristotélicienne, la médecine galienne et la théorie des humeurs hippocratienne, règlent encore profondément les croyances physiologiques de l'époque moderne, et donc les modalités d'apparition et de manipulation de ces fluides. C'est là que, nous l'avons vu, les romans de vampires introduisent un facteur symbolique perturbateur plus particulièrement stimulant dans l'équation. Les corps, féminins et masculins, y sont soumis à contradiction, codifiés, posés comme une réalité prédiscursive qu'il convient de « presser » pour en rendre le jus - qu'il convient, en somme, d'éprouver. Ils sont le lieu où s'opère la production de sens à l'égard de cette fluidité générique dérivée de la fluidité relative du sang, du sperme et du lait, et, par voie de conséquence, ces corps sont fluides, instables, jamais donnés, ni fixés.

La performance sociale de la fluidité témoigne donc aussi d'une certaine écriture du corps dont on pourrait affirmer, à l'instar de Butler, qu'elle « matérialise » ou « incarne » ces complexes de cultures, ces interdits ou tabous à l'égard des fluides, conséquences directes d'un pouvoir politique régulateur – chacun des romans que nous avons analysés, et en particulier *Dracula*, se caractérisant par un « retour à l'ordre » traditionnel auquel correspond l'éradication de la menace vampirique associée à la circulation excessive de fluides sexuels. Par conséquent, le corps ne peut se comprendre que comme une matérialisation de jeux de pouvoir dont les fluides corporels constituent des termes symboliques particulièrement chargés. L'idée de « performativité », nécessairement théâtrale, des corps dans ces romans, propose donc une troisième voie possible.

Définir son genre et sa sexualité est précisément un geste fondamental dont la portée politique est à questionner. Il a été souvent discuté que genres et sexualités appartiennent au domaine du ressenti, que ce sont des questions intimes - manière pratique et évasive d'éviter la controverse, ou simple poudre aux yeux destinée à écarter en amont toute réflexion matérialiste sur la question. Pourtant, à la matérialité expressive des fluides corporels pensée par Stephens et Irigaray, correspond une plasticité d'identités de genre et sexuelles a-normatives, et leur polysémie, ainsi que la multiplication des enjeux autour de leur(s) définition(s), semblent devoir indiquer qu'il ne s'agit pas seulement d'une affaire de ressenti personnel, mais bel et bien de questions politiques, sociales, et culturelles, qui reflètent une variété de pratiques. À l'échelle d'une identité individuelle et d'un parcours propre, cette définition se traduit par un acte performatif – de « performance », une façade qui est réfléchissante (l'image que l'on renvoie au monde), mais aussi réflexive (chargée d'implications et de connotations spécifiques), et donc significative (porteuse de sens, voire

d'une démarche). La question ontologique de la performance (une pratique artistique d'abord issue des études esthétiques) prend, au sujet des genres et des sexualités, une importance centrale dans la littérature des fluides. Elle est capitale dans leur étude, et bascule d'ailleurs dans la performativité (où l'expression du soi influe sur le réel, voire le modifie, en réalisant ce qu'il énonce). Ces identités ne peuvent donc pas se permettre de n'exister que comme blason, il faut encore qu'elles soient abordées sous un angle résolument épistémologique, à travers la portée des enjeux politiques qu'elles soulèvent, notamment du point de vue de la représentation *queer*.

Le corps androgyne ou *queer* qui émerge et s'exprime dans ces romans, que l'on parle de Carmilla ou de Dracula, de Zillah, Nothing, de Lucy ou de Mina, est l'une des modalités de l'ouverture politique du corps qui, en tant que phénomène social, devient point de passage et point de tension. Ce corps conducteur de signes fait le lien entre cette urgence de l'expression individuelle (l'exigence performative, aussi parfois réflexe de survie) et la réalité du corps social. De loin en loin, la rumeur des revendications politiques *queer* s'est fait l'écho de l'expérience individuelle en acte. C'est que de telles revendications politiques imposent une relecture des acquis identitaires, leur redéfinition ou mutation. Ce qui s'analyse ici, dans les pratiques performatives individuelles à l'égard des fluides, comme des scénographies identitaires du débordement, questionne le malaise et la limite même de la clôture (circonstancielle et politique) des corps dans un espace social : alors l'intime, sa matière, ressurgit et déborde l'enveloppe linéaire du corps, et partant, de sa binarité genrée et sexuelle, projetant le corps loin des limites de toute catégorie préexistante.

La fonction performative des identités genrées et sexuelles bouscule donc les normes hétéronormatives et la bipartition masculinité/féminité. Elle manifeste une identité « Autre » face à celle encore considérée comme hégémonique. De fait, définir son identité de genre et ses préférences sexuelles dispose donc d'une très grande force de confiscation de l'attention : comme dans les œuvres littéraires qu'il nous aura été donné d'analyser, on y passe de l'intime au politique. Il faut alors se détacher des épiphénomènes et individus (le « cas par cas ») pour examiner l'ensemble en tant que classe. Il est ainsi urgent d'insister, en politique, sur l'importance de l'intime et des expériences subjectives, toujours déconsidérées (le sempiternel *pathos* contre le logos, l'affect contre la logique, comme si ces catégories étaient imperméables). Marie-Anne Paveau, dans sa conférence « Les corps de la chercheuse⁷⁶⁶ », insistait sur l'importance de l'affect en recherche — qui conduit selon elle l'intérêt

⁷⁶⁶ Marie-Anne Paveau, « Les corps de la chercheuse », *op.cit.*

scientifique presque haptique, reliant pour nous en tant que chercheurs, à notre appétit de voir un appétit de savoir. À notre sens, il aurait été impossible d'aborder les œuvres artistiques aussi bien que littéraires de notre corpus, qui touchent précisément à ces thématiques, sans faire appel à une certaine charge affective. Nous partageons les réflexions et l'engagement de Paveau : il est urgent à notre sens de réintroduire ce *pathos*, d'investir sa propre subjectivité dans le champ de la recherche universitaire, et de le revendiquer comme un moyen de connaissance à part entière des phénomènes. Ce n'est qu'à cette condition que la performativité de la recherche, sa capacité à redéfinir nos paradigmes, se révélera pleinement concluante.

Le phénomène des fluides, comme motif esthétique et objet de recherche, était en demande de considération en lui-même, par et pour lui-même. Le prendre en charge, et chercher à articuler à son sujet le « care » et le « cure » pour espérer exorciser le « malaise dans la culture » ou cette « inquiétante étrangeté » que les fluides semblent toujours devoir manifester, trouve une expression appropriée dans le roman de vampire. L'engagement des personnes conduisant des recherches scientifiques littéraires va, il nous semble, bien au-delà du simple *logos*. Ainsi, le problème général soulevé par cet engagement interroge la façon dont la recherche elle-même est normalisée par l'encadrement des cultures scientifiques et institutionnelles dominantes. Ce qui nous guida ici, ce fut un engagement « de corps » et « de cœur », y compris dans ses déclinaisons émotionnelles, psychologiques, mémorielles, et autres perspectives affectives.

« L'œuvre majeure (...) consiste donc bien à créer une transformation dialectique, chaque étape relevant si l'on peut dire de la précédente : le jeu des flux et les plis dans les surfaces (...) laisse deviner la configuration des corps (...) dont la chorégraphie générale (...) finit par former une allégorie morale.⁷⁶⁷ », écrit Didi-Huberman, soulignant l'importance culturelle de la fluidité et, partant, des fluides, dont les « allégories morales » constituent pour nous les œuvres de notre corpus, et les « fluides et les remous », que Didi-Huberman appelle aussi « turbulences du *pathos* », y sont, culturellement, indissociables du langage, qu'il soit celui de l'artiste ou de l'écrivain·e – littéraire ou visuel.

⁷⁶⁷ Georges Didi-Huberman, *Ninfa fluida*, *op.cit.*, p.93

CONCLUSION

I - Un bref exposé de la signification vampirique des fluides du sexe

Le passage d'une mécanique des solides à une mécanique des fluides [...] allait trouver dans l'image liquide une nouvelle extension de la quantité de mouvement dans son ensemble : de meilleures conditions pour passer du concret à l'abstrait, une plus grande possibilité de communiquer aux mouvements une durée irréversible indépendamment de leur caractère figuratif, une puissance plus sûre d'extraire le mouvement de la chose mûe [...] C'est l'école française qui affranchit l'eau, lui donne des finalités propres et en fait la forme de ce qui n'a pas de consistance organique⁷⁶⁸.

Le « passage d'une mécanique des solides à une mécanique des fluides », du « concret à l'abstrait », consista, pour nous, à discuter du « solide » (que l'on pourrait associer, grossièrement, aux normes sociales existant quant aux corps) par le biais des fluides corporels — qui tour à tour, en fonction de leur manipulation, renforcent ces distinctions ou risquent de les abolir — mais aussi des fluides face à une fluidité générique. Nous avons voulu, dans cette étude, analyser les interactions existant entre les considérations tant esthétiques que sociopolitiques liées fluides corporels du sexe définis par Aristote (notamment autour des notions marginales de dégoût et d'abjection, génératrices de tabou et donc de trouble), et leur réalité plastique et textuelle, afin de dresser une grille de lecture théorique des manifestations possibles du sperme, du sang des menstrues et du lait, dans la littérature. Le genre gothique, en particulier, avec son insistance sur le trouble, les angoisses, et autres émotions ambiguës, ainsi que ses développements horribles et décadents, nous a fourni, par son traitement plastique du mythe du vampire, un terreau d'analyse exemplaire, sinon paradigmatique, des manifestations des fluides, et ce du fait de ce lien qui s'établit culturellement entre le vampire et le sang : il est en effet tout simplement impossible de parler de sang sans parler de vampires, et de parler de vampires sans penser le sang. La typologie d'Aristote, qui fait du sang une humeur de base que différents procédés de circulation, filtrage et coction, raffine, est alors particulièrement signifiante dans la problématisation de notre sujet.

Penser les fluides selon une lentille vampirique, ce fut d'abord penser l'interne, l'intime, les limites corporelles et sociales, et leur franchissement par effraction, débordement ou bouleversement. Ce fut aussi penser le monstre, l'écart, le dérèglement, prenant en compte l'obscène pour le replacer sur la scène du visible et du (re)présentable. Les fluides corporels

⁷⁶⁸ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement. Cinéma I*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983, p.39.

sexués, sexuels et genrés, relèvent directement de gestes littéraires se réclamant d'une certaine subversion, voire transgression, ou, à tout le moins, d'une norme contrevenante qui ne peut s'appréhender qu'à partir d'une série d'entrées qui ont d'abord à voir avec la notion adjacente de la souillure, parce que cette dernière provoque un désordre bien spécifique dans lequel les fluides vont s'insérer. La consistance, la provenance des fluides, leur propension à tacher, souiller (quoiqu'à des degrés divers, comme il nous aura fallu le démontrer), sont autant de raisons qui poussent à dégrader ces formes vers l'informe, du sang vers le sperme en passant par le lait, et à les refouler dans l'intime jusqu'à les faire devenir des substances honteuses. Le « trouble » est par conséquent pour nous la modalité esthétique particulière autour de laquelle sont venues se grouper les pratiques textuelles qui font appel à la thématique des fluides, dans la mesure où les rendre visibles, les décrire et les utiliser explicitement, questionne un certain nombre d'interdits et de tabous, tout en manifestant sciemment une rupture avec un ordre établi. Notre ambition d'analyse matérialiste se réclamait ainsi du texte de Judith Butler, *Trouble dans le genre*. De substances honteuses à objets absents, les fluides du sexe sont dès lors devenus des objets-limites, dont le traitement problématique interrogeait les marges de nombreux prédicats et la manipulation symbolique, les normes de genre en particulier. Les enjeux esthétiques des fluides se sont révélés particulièrement influents : ils recouvrent une variété de notions qui apparaissent comme autant de contraintes sémantiques et formelles, lesquelles rejaillissent directement sur leur plasticité et sur les modalités de leur représentation par la littérature. L'obscène, l'informe, se découvrent dans le domaine sensible comme un renversement de certains codes préétablis, que l'action littéraire vient bouleverser. Mais les fluides représentent par là même également un défi pour l'écrivain·e, qui joue de l'affect trouble des thématiques qui leur sont liées pour en exploiter le potentiel signifiant, abordant littéralement la chose qui trouble.

Avant tout, nous avons attesté de l'existence d'angoisses circulatoires, c'est-à-dire liées aux fluides corporels, dans le mythe du vampire. De là, nous avons conclu à une cohérence topique prégnante plus singulière entre sperme, sang des règles et lait, un lien déterminant entre l'importance significative des fluides corporels sexuels (laquelle s'appuie principalement sur la biologie aristotélicienne) et leur manipulation symbolique dans les œuvres littéraires vampiriques. En particulier, le *Dracula* de Stoker s'est révélé en la matière une œuvre canonique, véritablement matricielle, à partir de laquelle nous avons pu établir une typologie telle que, comme l'aura montré notre corpus, une filiation contemporaine la maintient dans le discours, avec une très grande stabilité ontologique et mythopoétique.

Nous avons tenté de lire le motif des fluides dans le contexte respectif de chacune des œuvres, en tenant compte des particularités de leur usage en fonction des époques et des discours dominants associés. Ces analyses, au fur et à mesure que les questions soulevées se particularisaient, furent nourries et par là enrichies d'autres disciplines telles que la médecine, la psychanalyse, les études de genre ou encore la mécanique. C'est que toutes sont tributaires d'enjeux chargés, où la question des fluides s'avère centrale, mais révèle des couches de sens dont nous nous sommes efforcés de rendre compte. Ainsi, s'il convenait, en premier lieu, d'analyser la valance menstruelle du sang dans le roman de Stoker (Partie I – *Ostensio vulneris*), c'est que les conclusions qui ont été tirées de ces analyses nous ont permis de catégoriser ensuite l'apparition de chacun des fluides qui nous intéressent. En effet, les diverses transformations opérées par le sang dans le roman de Stoker et ses héritier·e·s sont précisément ce qui nous a permis de supposer qu'il existait un lien entre la « vampirologie » de ces auteurs, qui se réfèrent aux mêmes croyances primordiales, et les « fluides d'Aristote » tels que discutés dans *De la génération des animaux*. En particulier, la transformation de sang menstruel en lait sous l'action du sperme, réclamait analyse une fois qu'il fut bien établi que chaque attaque vampirique constituait un acte sexuel à peine déguisé, faisant des concepts de circulation et de coction une grille de lecture privilégiée (Partie II – *Coitus Interruptus*). Les questions d'hygiène (Vigarello, Serres), du dégoût (Kolnai), de la souillure (Douglas), de l'abject (Kristeva), y côtoyaient ainsi celles du sacré et du profane, de la religion, de l'érotisme (Bataille), de la sexualité (Foucault) et des valeurs et normes d'une époque donnée (Law, Solnit). Le sang, par sa très grande plasticité, et par le jeu des influences humorales opérant diverses coctions à l'intérieur du corps, était porteur d'une charge symbolique et affective particulièrement importante, car l'association entre vampire et sang s'effectue selon une affirmation évidente - le sang constituant la nourriture principale du vampire. C'est ainsi que nous avons pu progressivement nous mettre à parler du « sang-sperme » et du « sang-lait ».

L'ambiguïté du symbole des fluides, sa polysémie, et, par conséquent la pluralité des interprétations possibles, nous ont conduit à affronter les différents niveaux de signification à travers des codes interprétatifs qui se sont généralement avérés être des instruments précieux. Ainsi, tout en perpétuant un « mythe du vampire » stable et cohérent du point de vue topique, chaque auteureice introduisait aussi des problématiques propres qu'il convenait de réanalyser à la lumière des fluides (contrôle des flux, xénophobie, homosexualité, pandémie...), parce que leurs écrits reflétaient systématiquement les enjeux sociaux particuliers de l'époque qui aura

vu naître leurs œuvres, élargissant chaque fois un peu plus la profondeur de champ interprétative. La cohérence qui émergea de ces analyses est surprenante : à la plasticité étrange des fluides, répondait la plasticité étrange du mythe du vampire. Mais, pour ne pas céder à un relativisme confortable, nous nous sommes régulièrement demandé s'il n'était pas possible d'établir une hiérarchie parmi les codes ainsi soulevés. C'est ainsi que la question principale soulevée par la manipulation des fluides nous a semblé recentrer plus particulièrement la problématique, et donc les points de tension, sur les thématiques du genre et de la sexualité – sperme, sang des menstrues et lait, connotant évidemment autant de principes « masculins » et « féminins » plus génériques. Les réponses émergeant de ces nouvelles analyses ne furent cependant pas tout à fait celles que nous attendions.

II - Mythe et contre-mythe

Le contre-mythe se trouve alors dans une relation binaire et oppositionnelle avec le mythe hégémonique. Il ne se pose pas comme une nuance légère de ce dernier (c'est-à-dire, comme un élément d'une polysémie tolérante et pluraliste), mais comme une inversion plus ou moins approfondie du discours dominant. Même ainsi, cette position durement oppositionnelle peut avoir pour objectif à long terme d'atteindre un état de pluralisme et de relativisme, où les affirmations de vérité de la mythologie actuellement dominante ne sont pas considérées comme faisant plus autorité que les autres. Le moyen utilisé pour parvenir à cet état de fait reste cependant une inversion drastique⁷⁶⁹.

De manière surprenante, car les théories aristotéliennes commencèrent d'être réfutées précisément à l'aube de la révolution industrielle (faisant là encore du roman de Stoker un roman charnière situé à la jonction de « croyances scientifiques » modernes et de principes antiques), les problématiques soulevées par les romans de vampire se sont avérées, continuellement, toujours tributaires de la médecine hippocrato-galénique, elle-même dérivée de la biologie aristotélienne quant à la logique des fluides – c'est-à-dire des discours dominants à leur égard. Est-ce à dire que cela suggère une appropriation sémantique, survenue très tôt dans le mythe vampirique, de ces théories, et tellement fondatrice qu'elle se

⁷⁶⁹ Per Faxneld, *Satanic Feminism. Lucifer as the Liberator of Women in Nineteenth-Century Culture*, Oxford, Oxford Studies in Western Esoterism, 2017, p.16 : « The counter-myth, then, stands in a binary, oppositional relation to hegemonial myth ; it is not a mild nuancing of the latter (i.e, not an element in a tolerant, pluralistic multivocality), but a more or less thoroughgoing inversion of dominant discourse. Even so, this harshly oppositional stance may have as its long-term goal to achieve such a state of pluralism and relativism, where the truth claims of the presently dominating mythology are seen as no more authoritative than any other. The means used to achieve it is, however, a drastic inversion. » (Traduction personnelle).

trouve récupérée puis répétée ensuite (inconsciemment ?) dans les œuvres contemporaines qui continuent de « faire circuler » ces codes ? Il fut en effet plus particulièrement évident que la manipulation mythopoétique du sang, du sperme et du lait, dans les œuvres littéraires, dérivait ontologiquement de ces résonances symboliques qui continuent ce nous semble encore aujourd'hui de se manifester notamment à l'égard des « catégories de sexe » et quant aux questions de genre et de sexualités. Tout se passe donc comme si les œuvres vampiriques constituent à la fois des œuvres charnières, du point de vue de la pensée comme d'un point de vue chronologique, mais aussi des œuvres que nous avons qualifiées de « symptomatiques », voire même « pathologiques », tant elles révèlent les complexes culturels profonds, chargés de trouble et de fantasmes, qui demeurent à l'égard des fluides corporels et de la fluidité générique, plus abstraite, du féminin et du masculin.

Les problématiques particulières rencontrées pour chacun de ces fluides se sont ainsi développées selon les repères suivants :

Le sang menstruel. L'abondance de mythes menstruels tisse autour de la femme saignante et donc monstrueuse un réseau de signes qui, sous-jacent, a demandé dans un premier temps un décryptage de notre part, tant il se redéployait ensuite selon des modalités similaires pour le sperme et le lait. Toutefois, en tant qu'héritage, il est aussi discuté, retravaillé, subverti, afin d'élargir ses horizons - la pensée *queer* et le féminisme ont ainsi largement déconstruit ces mythes, quand la littérature comme outil de défamiliarisation dilate allègrement ces catégories par le *pathos*. La subjectivité des analyses proposées ici, conçue comme un parti-pris, ne nous a pas semblé porter préjudice à l'affirmation selon laquelle le contenu sémantique associé aux menstrues reste particulièrement riche de représentations. C'était notre conviction que, pour comprendre les pratiques autour du sperme et du lait dans le roman de vampires, la réception de ces œuvres et les réactions critiques associées, il fallait passer par ce premier temps archéologique qui brossait un tableau pour le moins problématique des menstrues en tant que phénomène désapproprié. L'impropre des règles, leur caractère fascinant et ignoble, les inscrivaient donc dans l'esthétique du trouble, élaborée précisément *à partir de* leur sémantique. Le bilan que nous avons par conséquent tenté de dresser ici de cet héritage menstruel dans le mythe du vampire, ne couvre qu'une partie restreinte de la culture artistique occidentale qui perdure autour de ce fluide : bien des parallèles pourraient être établis avec d'autres pratiques, des actionnistes viennois aux activistes féministes, qui enrichiraient encore notre propos et son approche.

Le sperme. Le cas du sperme dans la littérature comme manifestation d'une ouverture du corps matière à identité, convoque une esthétique particulière qui tient autant de la révélation que de la suggestion : les questions de la masculinité, de la paternité, mais aussi de la transmissibilité de maladies, exploitaient ici une thématique délicate par les sentiments qu'elle convoque à la représentation quasi pornographique d'un fluide extrêmement connoté sexuellement et symboliquement, qui tient tout à la fois du plaisir et du dégoût. Cela posa pour nous, entre autres, la question, à plusieurs niveaux, du sexe comme objet de recherche. Le corps y fut un appui, une matière à expérimentations littéraires qui firent nécessairement remonter du contenu sémantique de nature proprement éjaculatoire (on se souvient à cet égard, en particulier, des *cum-shots* littéraires de Poppy Z. Brite). Ainsi, il est sans doute vrai que la question de la « force de la semence », sa quantité et sa qualité, est ce qui nous amena plus particulièrement à examiner les questions de « catégories de sexe », ou de « guerre des sexes et sexualités », que nous avons alors choisi d'analyser selon un angle wittigien. Faire usage du sperme ou des menstrues, c'était donc bâtir une théorie du corps ouvert comme connaissance de soi et du monde d'une part, et comme objet de recherche artistique et littéraire nécessaire, d'autre part, autour des questions de genre et de la pensée *queer* comme écriture de la différence.

Le lait. La tension entre l'irreprésentable du sperme et quelque chose qui demande justement la représentation comme le sang menstruel, trouvait un élément de résolution par le biais de ce troisième fluide, résultant, selon Aristote, du mélange des deux précédents, et constituant par là même un « fluide androgyne » questionnant le caractère réceptif de cette représentation – ou, pour le dire à la façon de Merleau-Ponty, la « doublure invisible du visible⁷⁷⁰ ». Le lait occupe dans la typologie d'Aristote un statut ambigu dont il nous aura paru plus particulièrement difficile de se saisir, n'étant pas un fluide génital en soi, ce qui réclama d'abord une certaine légitimation, tout en continuant de questionner ces mêmes problématiques - entre outils réflexifs, cognitifs, et valeurs symboliques, entre absence de sens et quête de signification. Se manifestait ici un certain enjeu de réappropriation qui fut d'abord central en ce que la substance laiteuse crée un pont entre sperme et sang, lequel permettait de faire du sens tout en retissant les liens signifiants/signifiés, et les réinventant. Ce fut pourtant précisément le lait qui nous permit d'élargir la réflexion des fluides à une forme de fluidité plus générique, liée à la performance sociale des corps et des genres.

⁷⁷⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Folio Essais, Paris, 1985 [1964].

Entre les mains des élites et des professionnels qui les servent (de façon médiatisée ou directe), le discours de toutes les formes — non seulement verbales, mais aussi les discours symboliques du spectacle, du geste, du costume, de l'édifice, de l'icône, de la performance musicale, et assimilés — peuvent être stratégiquement utilisés pour brouiller les iniquités inévitables de tout ordre social et pour gagner le consentement de ceux sur lesquels le pouvoir est exercé, évitant ainsi la nécessité d'un usage coercitif direct de la force, et transformant le simple pouvoir en autorité « légitime ». Pourtant, le discours peut également servir les membres des classes subalternes [...], dans leur tentative de démystifier, délégitimer et déconstruire les normes, les institutions et les discours établis qui jouent un rôle dans la construction de leur subordination⁷⁷¹.

L'une des questions principales auxquelles il nous aura fallu nous confronter pour cette thèse concerne celle de l'émission et de la réception des œuvres. Des écrivains tels que Stoker ou Le Fanu, issus d'une classe sinon proprement aristocratique, du moins aisée et par conséquent supérieure, reproduisent au sein de leurs œuvres les conventions sociales témoignant de la classe bourgeoise à laquelle ils appartiennent. Ainsi, le « retour à la normale » après la menace vampirique se fait systématiquement en faveur des personnages qui leur ressemblent et qui, comme dans la société qu'ils mettent en scène, « profitent » du système mis en place – que Dracula chasse parmi les classes élevées n'a donc, nous l'avons dit, rien d'une coïncidence, et que Carmilla menace principalement l'ordre hétéropatriarcal, non plus. Ces catégories de classe sont aussi réinterprétées par les héritier·e·s contemporain·e·s de Stoker - qu'elles soient dualité homme/femme chez Carter, ou hétérosexuelle/homosexuelle chez Brite. Les scissions sociales trouvent alors leur expression privilégiée dans la dualité entre l'absence et la présence des fluides, tour à tour visibles et invisibles dans les romans. Rapidement, il nous aura ainsi paru évident que les œuvres fin-de-siècle telles que *Dracula* ou *Carmilla* employaient le sang à des fins symboliques uniquement : le discours explicite ne mentionne, expressément, *que* ce fluide et uniquement ce fluide, quand le discours implicite regorgeait d'interprétations possibles louchant du côté de la présence du sperme et du lait. Pourtant, cet implicite même fut jugé suffisamment apparent pour scandaliser le public, si bien que même les fins moralisatrices de ces récits proclamant une résolution par un retour à l'ordre dans leurs situations finales respectives ne

⁷⁷¹ Bruce Lincoln, *Discourse and the Construction of Society : Comparative Studies of Myth, Ritual, and Classification*, New York, Oxford University Press, 1989, p.4-5 : « In the hands of elites and of those professionals who serve them (either in mediated fashion or directly), discourse of all forms – not only verbal, but also the symbolic discourses of spectacle, gesture, costume, édifice, icon, musical performane, and the like – may be strategically employed to mistify the inevitable inequities of any social order and to win the consent of those over whom power is exercised, thereby obviating the need for the direct coercive use of force and transforming simple power into « legitimate » authority. Yet discourse can also serve members of subordinate classes (...) in their attempt to demystify, delegitimate, and deconstruct the established norms, isntitutions, and discourses that play a role in constructing their subordination. » (Traduction personnelle).

suffirent pas à excuser leur traitement scandaleux des questions sexuelles. C'est pourquoi il est particulièrement fascinant pour nous de voir ce discours implicite finalement *explicité* aux XX-XXI^e siècle, au travers d'auteurices comme Angela Carter, Poppy Z. Brite, Federico Andahazi ou Gérard Duchemin, et ce alors même que la biologie aristotélicienne est désormais réfutée comme obsolète. Que s'est-il donc passé ?

Les héritiers et héritières de Stoker ne se contentent pas de ne mettre en scène que du sang : iels se réapproprient le mythe du vampire, et la densité de symboliques associées, pour faire visiblement apparaître dans le texte tant le lait que le sperme, en les nommant, voire même jusqu'au sang de l'accouchement ou de la défloration, et la cyprine, selon des modalités qui suggèrent pourtant une nouvelle fois une interchangeabilité troublante entre ces humeurs. Pourtant, aujourd'hui, paradoxalement de telles œuvres « choquent » moins – s'il s'est développé un public « niche », constitué d'amateurices des genres gores, pornographiques ou horrifiques, les enjeux sociaux y sont, fondamentalement, moindres dans les textes littéraires, comme désensibilisés. Faut-il conclure à une plus grande acceptation, ou à plus grande tolérance, de la part des sociétés ? Les fluides sont-ils toujours des objets-limite dans les œuvres contemporaines ? Nous nous sommes posée ces questions, et avons conclu que c'est précisément là que se révèlent les véritables enjeux de la manipulation symbolique des fluides, qui, non seulement, suggèrent, mais produisent à leur tour des discours particuliers quant aux genres et aux sexualités, et, en particulier, sur leur « fluidité », « fongibilité » et « porosité » même. Le déplacement s'effectue donc des fluides, aux organes qui les produisent, et enfin aux corps, dont la plasticité propre devient une ligne d'interprétation, et donc une ligne discursive, à part entière. S'arrêter sur le concept même de « fluidité », allant vers toujours plus d'abstraction, était ainsi la conclusion logique de notre réflexion, et nous espérons qu'elle saura inspirer prolongements, affirmations et réfutations.

Au sujet de cette fluidité générique brièvement ébauchée dans nos analyses afin de ne pas empiéter sur celles des fluides eux-mêmes, la question de la temporalité et de la matérialité du sperme, du sang et du lait, est également primordiale, en ce que celles-ci manifestent un « trouble dans le genre » associé à une esthétique particulière dont nous nous sommes efforcés de définir les termes (ambiguïté d'affect, couleurs, formes, tout/partie, suggestion/révélation...). De même, l'importance de la subjectivité, présente tout au long de notre problématique, trouva son importance plus particulière lors de cet examen final de la question de la fluidité en soi (sous un prisme « androgyne » ou « unisexe » inspiré du « troisième » corps émergent dans nos textes, à la frontière des corps masculins et féminins

hégémoniques, définis par leur performativité – analysés notamment au moyen d’auteurices comme Laqueur, Stephens, Irigaray ou Wittig).

Les fluides, et la fluidité, ne peuvent être classifiés. Comme l’abject de Kristeva, ils sont dépourvus de forme propre sur le plan matériel, mais le poids révélateur de leur symbolique les révèle libres de toute prison ontologique sur un plan mythopoétique, jusqu’à ce que se posent les questions de genre, de sexualité, et de sexe. Les quelques œuvres présentées ici nous ont permis d’étudier les tensions et les métamorphoses propres au sang, qui devient progressivement sperme, puis lait, et des moyens littéraires permettant de questionner des phénomènes concrets, notamment une certaine violence sociétale, oppressive – patriarcale ; pour les faire circuler et peut-être les importer dans la réalité sociale tangible. On constate alors qu’il y a au sujet de ces trois fluides, traités selon une référentialité commune (le mythe du vampire), une pluralité de sources et de références - la pluridisciplinarité du sujet témoignant aussi de son universalité. Toutefois, on retrouve toujours l’engagement subjectif de l’auteurice et sa prise de risque formelle, dans des œuvres qui justement atteignent les subjectivités, voire les attaquent. La poétique « confessionnelle » des fluides, est appropriée dans les gestes littéraires qui les exploitent au moyen de *topos* précis, pragmatiques, rendant compte d’une expérience dans la durée des corps, et qui en font un objet d’étude unique et digne de l’exploration par son caractère subjectif et individuel d’expérience pourtant collective. Cette dialectique pose nécessairement la question de la fusion de la pratique littéraire, avec une expérience personnelle (ce qui se sera montré plus particulièrement autour des questions de l’homosexualité par exemple), mais aussi de l’affect et de son rôle dans la recherche, en corrélation avec une pratique plastique.

Une prise en compte des problématiques liées à la « fluidité » des genres, par le biais des fluides corporels mêmes qui semblent devoir manifester la différence sexuelle, nous aura donc semblé impérative. Ainsi, les œuvres littéraires parlant du sang, du sperme ou du lait, font des œuvres vampiriques un réinvestissement de masse, en marche, le siège d’une exposition subjective, littéraire et artistique, de la pensée, de l’émotion et de l’expérience - que celles-ci soient « fluides » ou non.

III - Prolongements fluides : activisme artistique et recherche universitaire

Pour illustrer et offrir un prolongement concret aux réflexions soulevées par cette étude, notre réflexion s’est aussi développée à propos de la forme de la thèse même, et de ses

retombées concrètes. Déconnoter l'écriture à travers la pratique active d'une écriture inclusive et d'une langue épiciène fut ainsi une démarche consciente de la recherche. La grammaire non-sexiste et sa pluralité de formes demandent de la concentration pour qui n'y est pas habitué·e. Il est en effet juste et honnête de dire que l'écriture inclusive peut représenter, au moment de la lecture, une entrave à la fluidité tout comme elle a réclaté, pour nous, un effort soutenu de rédaction. La langue, c'est ici notre conviction, devait être interrogée, repensée, car elle n'est jamais une donnée miraculeusement épargnée par le système même qui l'a créée : « Le langage consacre cette vision de la différence sexuelle⁷⁷² », explique Laqueur, arguant que « les études féministes en général sont inexorablement prises dans les tensions de cette formulation entre le langage d'une part, et la réalité extralinguistique de l'autre, entre la nature et la culture, entre le sexe biologique et les marqueurs politiques et sociaux, sans fin, de la différence⁷⁷³ ». De fait, si l'analyse de la présence et de la signifiante des fluides corporels sexuels dans notre corpus aura su prouver une chose, c'est que la frontière entre masculin et féminin est principalement politique, et que les phénomènes du corps sont interprétés en accord avec cet état de fait, dans l'espace de la « réalité extralinguistique ».

L'éternelle plasticité du corps exprimé par la manipulation des fluides, et les angoisses circulatoires, profondément sexuelles, qui leur sont liées, font que les romans se présentent comme des terrains d'expérimentation artistique, poétique, en réponse aux réalités sociales cloisonnées – des laboratoires où s'expriment des « scénographies du débordement » jubilatoires. À titre personnel, et afin de confronter les observations de cette thèse à la réalité, je me suis aussi efforcée, tout au long de la rédaction, de maintenir une pratique artistique soutenue, qui explore mes propres réflexions quant à la question des fluides. À l'instar d'artistes telles que Rupī Kaur, Paola Daniele, Azelle Huguette-Colas, Cloé Maria Muro ou Marianne Rosenstiehl, j'ai fait d'un médium artistique privilégié le support d'une démarche engagée – la photographie comme laboratoire de recherche plastique.

Cela fait en effet près de douze ans que je suis photographe plasticienne, et tout autant de temps que ma pratique artistique est continuellement préoccupée par les questions de fluides. En somme, je suis un cas particulier, tout en m'inscrivant dans un phénomène plus global, ce qui vaut de montrer tout à la fois l'aspect individuel de cet engagement, et sa représentativité. Ma thèse, conjointement à mon travail plastique, représente l'aboutissement de recherches qui auront été menées sous différentes formes depuis plusieurs années, dans une démarche cohérente, et développées à partir d'entrées multiples – tour à tour intime,

⁷⁷² Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe*, op.cit., p.17.

⁷⁷³ *Ibid.*

esthétique, critique, et scientifique. Dans le domaine universitaire, il est rarement requis que ces identités distinctes se rencontrent effectivement : comment donc penser une démarche artistique personnelle, et la photographie, dans ce canevas ? Quelle place mes recherches scientifiques réservent-elles à ma propre pratique – et doivent-elles, d’abord, lui faire une place ? Comment articuler ces différentes observations ? Ce sont là des questions qui m’ont beaucoup interpellée, car l’un des axes de réflexion de cette thèse fut aussi d’étudier les retombées concrètes des théories qu’elle soulève au sujet des fluides.

En février 2016, j’ai présenté pour la première fois mon travail dans d’une galerie parisienne, la Galerie Jed Voras, où j’étais invitée à participer à l’exposition collective « Images fluides », organisée par le Collectif BLBC, sur la matérialité et le devenir de l’image photographique à l’ère du numérique. En prenant le titre de l’exposition au pied de la lettre, j’espérais quant à moi pouvoir parler de la matérialité et du devenir des corps face à la notion de fluidité. J’ai ainsi choisi d’exposer une série intitulée *Dentelles*, composée de seize macrophotographies de serviettes hygiéniques et tampons usagés.

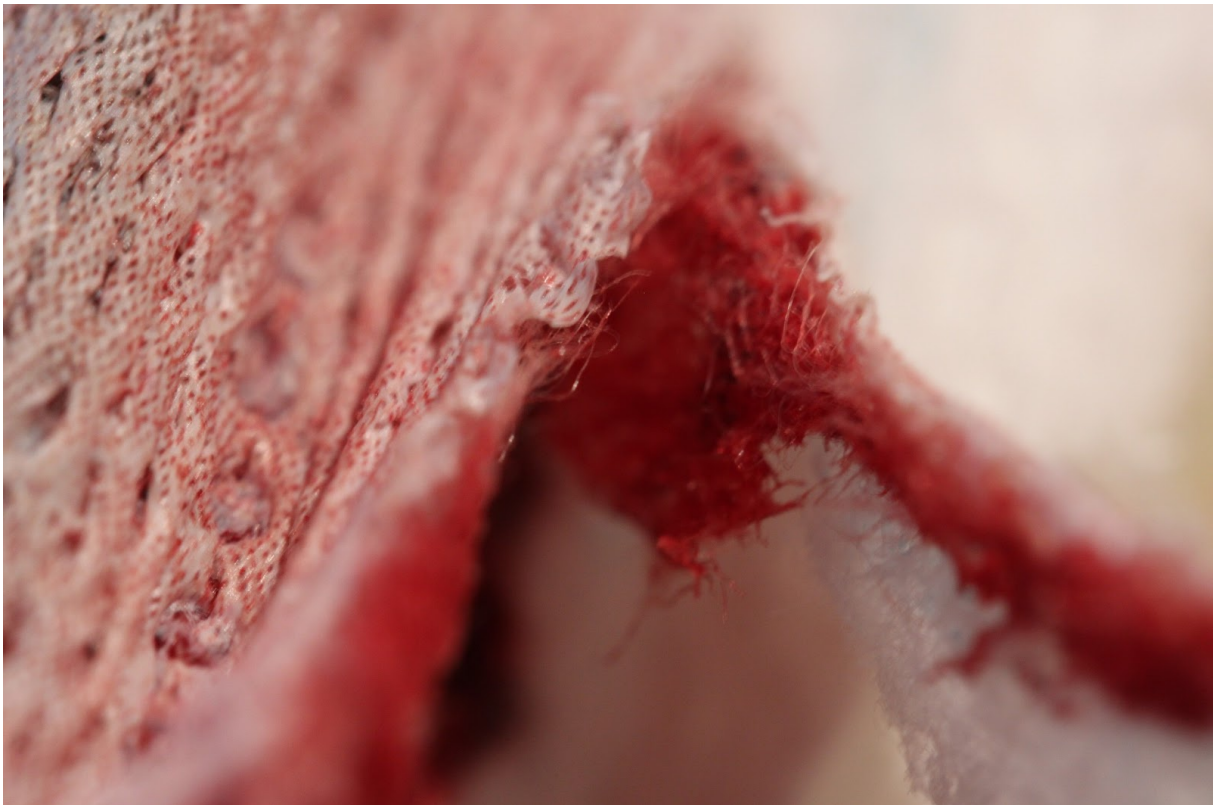




Illustration 22

Maël Baussand, *Dentelles*, macrophotographies, 2010-2016.

Confronter les *Dentelles* aux regards est toujours une expérience que j'appréhende autant qu'elle me stimule. Elle n'est pas la seule série que j'ai réalisée au sujet des règles, mais elle est de loin celle qui provoque les réactions les plus vives et les plus persistantes dans le temps, si bien qu'elle est devenue ma « série-vitrine ». C'est généralement celle par laquelle je suis reconnue, ou interpellée, parce qu'elle est celle que j'ai le plus montrée, le plus publiée. Lorsque j'ai commencé à photographier mes serviettes hygiéniques et tampons usagés, de 2010 à 2016, il n'existait alors plus rien ou presque sur le sujet des règles, qui n'était plus du tout traité, que ce soit dans les médias, dans l'art contemporain, ou dans la littérature. ORLAN, Judy Chicago, Gina Pane, toutes ces artistes avaient pourtant déjà parlé des règles des décennies avant moi : restait-il donc quelque chose à en dire ? Pourquoi est-ce que je m'obstinais à traiter le sujet, à le penser comme aussi important ? Parler de ce sang qui coule n'était pas prioritaire, cela ne semblait être une nécessité pour personne et, du haut de mes quinze ans, âge depuis lequel je saigne, je percevais confusément ce silence assourdissant comme une violence intime. Il est ainsi intéressant pour moi de remarquer que ces

photographies, revendiquées comme un autoportrait, continuent de troubler, voire de choquer qui les regarde, dix ans après la création initiale de la première de ces images.



Illustration 23

Maël Baussand, *The Ophelia Project*, 2017.

Ma pratique photographique a depuis longtemps confirmé mon intérêt théorique pour les fluides – elle en a été l’origine, et continue de m’aider en apportant de la nuance à mes réflexions, leur conférant une praticité et une effectivité directe. Le sang des menstrues fut un point de départ visuel, à partir duquel je me suis progressivement dirigée vers d’autres fluides, et vers la question de la fluidité générique – un déploiement similaire à la progression de la pensée de cette thèse. Cette réflexion artistique, plastique, autour des fluides, s’est prolongée dans mon parcours universitaire, ou, je suppose, y a débordé. Les mêmes transformations étranges, ou coctions, observées dans le corpus de thèse, se retrouvent ainsi dans mes photos : dans ces « images anadyomènes », le sang et le sperme deviennent jus de grenade, lait ou miel.



Illustration 24

Maël Baussand, *Lactose*, 2009.

« Ton corps est un champ de bataille », écrit Barbara Kruger⁷⁷⁴. Pas seulement le mien, mais celui des autres, soulignant que l'intimité est, toujours, le politique, et que la subjectivité est un mode de compréhension ontologique du monde qui mérite notre attention. Mes recherches sur les fluides corporels partent effectivement de mon corps de photographe – je considère ainsi chacune de mes séries sur les règles comme un autoportrait, même si je n'en suis pas nécessairement la modèle. La photographe a donné naissance à la chercheuse, et la chercheuse nourrit aujourd'hui la photographe. Retournant à son point de départ, ce paradigme de la fluidité que j'ai pu identifier dans un contexte universitaire, m'a à son tour permis d'approfondir ma propre pratique artistique. C'est une retombée concrète de mes analyses scientifiques, lesquelles sont une conséquence directe de mon travail plastique. Et si la photographie est arrivée la première, c'est bien l'engagement subjectif de la recherche qui aura mené à son évolution. La recherche m'a permis de comprendre mon travail, ou plutôt,

⁷⁷⁴ Barbara Kruger, *Your Body Is A Battleground*, sérigraphie sur vinyle, 284.5×284.5cm, Los Angeles, Santa Monica, 1989.

d'en rationaliser le processus créateur, et de l'intégrer dans une mouvance plus globale, auprès d'artistes dont je partage les préoccupations et la démarche. C'est donc en conscientisant la raison pour laquelle mes photos s'inscrivent dans le paradigme même de la fluidité que j'étudie, que j'ai pris pleinement connaissance d'une mouvance artistique active et militante autour des fluides – je pense par exemple aux collectifs *X* et *Hic Est Sanguis Meus* (dont je fais également partie), et à leurs pratiques qui auront été qualifiées d'activisme menstruel⁷⁷⁵. J'observe qu'il y a une certaine demande de cette subjectivité : l'émission LSD de France Culture m'a invitée à participer en tant qu'artiste, mais aussi que chercheuse au programme « Rouge comme les règles⁷⁷⁶ », de même que l'Université de Poitiers pour la journée d'étude « Les Menstrueuses⁷⁷⁷ ». J'observe aussi que l'on commence à se poser la question d'autres voix quant aux menstrues par exemple, comme celles des personnes trans, d'où la nécessité d'intégrer une perspective *queer* à l'ensemble de la démarche. On ne nous demande plus de scinder nos différentes identités – personnes cis, non-binaires ou trans, individus masculins et féminins, chercheurs et chercheuses, photographes et artistes : nous portons en nous une démarche qui les fait se rejoindre. Ce fut ainsi également l'un de mes angles d'attaque que de proposer d'étudier la porosité, la fluidité de ces différents corps, de ces différentes identités, autour des liens existant entre recherche scientifique, engagement personnel, engagement artistique et militantisme. Il s'agit donc aussi de rendre compte de la difficulté à faire entendre son « je », autour du thème des fluides, et des questions qu'une telle approche soulève légitimement. Les identités *queer* se préoccupent beaucoup de la question de la fluidité. C'est qu'elle est constitutive de leur (de notre) identité, et qu'en trouver des moyens d'expression concrets dans le corps — sang, sperme, lait, larmes, en particulier -, fait sens.

⁷⁷⁵ Courant informel d'artistes et créateurices qui cherchent à donner ou redonner une légitimité aux règles, qui passe par plus de visibilité, et est très lié aux discours politiques féministes - en particulier la déconstruction du « male gaze », ou regard masculin, sur le corps des femmes, et aux conséquences sociales, politiques et économiques associées. L'idée est de donner plus d'agentivité aux femmes, pour parler de ce qui les concerne et faire tomber les tabous. Au sein de la mouvance, on trouve des actes politiques parfois perçus comme provocateurs, des expositions à but sensibilisants et éducatifs, des collectifs, et des performances, conférences, et tables rondes.

⁷⁷⁶ Perrine Kervran et Juliette Boutillier, « Épisode 4 : Les règles de l'art menstruel », in. « Rouge comme les règles », La Série Documentaire, France Culture, 2017.

⁷⁷⁷ « Les Menstrueuses », journée d'étude organisée par Marion Coville, Héloïse Morel et Stéphanie Tabois, Poitiers, Espace Mendès France, le 12 mars 2021.

Rediffusion disponible sur le lien https://emf.fr/ec3_event/journees-menstrueuses/ (consulté le 12/03/21).



Illustration 25

Maël Baussand, *Middlesex*, 2011.

La façon de communiquer autour des fluides et l'importance de le faire sont des interrogations cruciales, complexes. Mes photographies trahissent mon agitation, transmettent une atmosphère ambiguë tributaire de cette « esthétique du trouble » qui m'est chère. Les images sont souvent là pour communiquer un malaise. J'y crée des récits à propos de cadavres exquis, d'espaces corporels liminaux, et de marges humides. J'y traduis (ou trahis) mes obsessions, comme des captures kaléidoscopiques d'une mythologie personnelle, viscérale. Leur narration et leur structure sont rarement linéaires, et j'aime à explorer le médium lui-même, son exigence technique, utilisant ce qui est traditionnellement considéré comme un effet amateur – comme le flou, ou une faible luminosité. La photographie m'a permis de gagner une perspective unique, humble, qui ajoute une expérience « de terrain » concrète à cette solide approche théorique exigée par le milieu universitaire, par l'exploration intime de ces thématiques prolongée dans un travail visuel. Cela veut dire aussi participer très concrètement à l'élaboration même du capital culturel autour des fluides que j'étudie. Mais la photographie aura aussi été, pendant l'écriture de cette étude, comme une saignée bienfaisante. Je suis depuis longtemps parvenue à la conclusion d'une impuissance en la matière : ce que j'exprime dans mes images, je ne peux l'exprimer autrement - ni par les

mots, ni par le recul critique et la rigueur scientifiques que demandent une thèse. Morsures de vampire, sources nouvelles et horizons gothiques s’y retrouvent et se mélangent.



Illustration 26

Maël Baussand, *Porcelain (Oie Sauvage)*, 2009.



Illustration 27

Maël Baussand, « Les femmes qui ont leurs règles troublent les miroirs », in. *Mythes*, 2012-2014.

BIBLIOGRAPHIE

I – SOURCES PRIMAIRES

I – 1) Littérature anglophone

- BRITE, Poppy Z., *Lost Souls* [1992], Londres, Penguin, 2010.
——, « Enough Rope », in. *Crossing the Border: Tales of Erotic Ambiguity*, Lisa Tuttle, Toronto, Indigo Books, 1998, p.12-15.
- CARTER, Angela, *The Bloody Chamber* [1979], Londres, Vintage Classics, 1995.
- LE FANU, Sheridan, *Carmilla* [1872], Paris, Gallimard, Folio bilingue, 2015.
- RICE, Anne, *Interview with the Vampire* [1976], London, Sphere, 2008.
- SHELLEY, Percy, « On the Medusa of Leonardo da Vinci in the Florentine Gallery » [1819], in. *The Major Works*, Oxford, Oxford University Press, 2009.
- STOKER, Bram, *Dracula* [1897], Londres, Penguin Classics, 2011.
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* [1890], Londres, Penguin Classics, 2003.

I – 2) Littérature francophone

- BAUDELAIRE, Charles, « Les Tentations ou Éros, Plutus et la Gloire », in. *Le Spleen de Paris : Petits poèmes en prose* [1869], Paris, Le Livre de Poche, 2003.
- BRETON, André, *L'Amour fou*, Gallimard, Paris, 1937.
- CAUSSARIEU, Morgane, *Dans les veines*, Paris, Mnemos, 2012.
- DERRIDA, Jacques et CIXOUS, Hélène, *Voiles*, Paris, Galilée, 1998.
- DUCHEMIN, Gérald, « La Laitouse et son chat », in. *Contes de la Chouette Aveugle*, Paris, Le Chat Rouge, 2016.
- PERRAULT, Charles, « La Barbe bleue » [1621]., in. *Contes*, Paris, Pocket, 2006.
- VIGNY (de), Alfred, *La Colère de Samson* [1864], in. *Les Destinées*, Paris, Gallimard, Poésie, 1973, p.97.
- WILHELMY, Audrée, *Les Sangs*, Paris, Grasset, 2015.

I – 3) Traductions en français

ANDAHAZI, Federico, *La Villa des Mystères* [1998], trad. Claude Bleton, Paris, Gallimard, Folio SF, 2004.

CAMBRAY (de), Fouquart, DUVAL, Antoine et D'ARRAS, Jean, *Les Évangiles des quenouilles* [Jarret, 1450], trad. Jacques La Carrière Paris, Albin Michel, « Espaces libres », 1999.

BRITE, Poppy Z., *Âmes perdues* [1992], trad. Jean-Daniel Brèque, Paris, Gallimard, Folio SF, 2006.

CARTER, Angela, *La Compagnie des Loups* [1979], trad. Jacqueline Huet, Paris, Points, 1997.

LE FANU, Sheridan, *Carmilla* [1872], trad. Sébastien Guillot, Paris, Gallimard, Folio bilingue, 2015.

RICE, Anne, *Entretien avec un vampire* [1976], trad. Tristan Murail, Paris, Fleuve Noir, 1990.

STOKER, Bram, *Dracula* [1897], trad. Jacques Finné, Paris, Pocket, 2013.

WILDE, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray* [1890], trad. Michel Étienne, Paris, Pocket, 2009.

I – 4) Œuvres d'art, illustrations, adaptations et médias

ABRAMOVIĆ, Marina, *Balkan Erotic Epic*, in. *Destriated* (coll.), Revolver, 2005.

BALL, Alan, *True Blood: The Complete Series*, Home Box Office, 2008-2014.

BLANCHARD, Jacques, *Danaé*, huile sur toile, 93cm x 130cm, Lyon, Musée des Beaux-Arts, c.1631-33.

BOTTICELLI, Sandro, *Le Printemps*, huile sur bois, 203cmx314cm, Florence, Musée des Offices, 1482.

BURNE-JONES, Phillip, *Le Vampire*, huile sur toile, 1897 (dimensions et lieu de conservation inconnus).

CLARICUP, *Sauvez un vampire !*, publicité audiovisuelle, 2015.

COPPOLA, Francis Ford, *Dracula*, Columbia Pictures, 1992.

CAMBRAY (de), Fouquart, DUVAL, Antoine et ARRAS (D'), Jean, *L'analogie entre les cycles de la lune et des femmes*, in. *Les Évangiles des quenouilles* [1450], éd. Jacques La Carrière, Paris, Albin Michel, « Espaces libres », 1999.

HUNTER, Nicola et KNOX, Dawn Felica, *Raising the Skirt*, série de photographies numériques, 2014 (dimensions et lieu de conservation inconnus).

MARTEAU, Paul, *XVII – L'Étoile*, in. *Ancien Tarot de Marseille* [1930, basé sur les illustrations c. XV^e siècle], Paris, Grimaud, 2002.

MUNCH, Edvard, *La Puberté*, huile sur toile, 151,5cmx110 cm, Oslo, Musée national de l'art, de l'architecture et du design, 1895.

—, *La Vampire*, huile sur toile, 91cmx109cm, Oslo, Munch Museum, 1895.

ORLAN, *Étude documentaire : La Tête de Méduse*, 1978 (archives perdues, références inconnues).

[INCONNU·E], *Portrait de Vlad Țepeș*, Innsbruck, Château d'Ambras, c. 1560 (artiste et dimensions inconnu·e·s)

PLACE, Robert M., *XVII - The Star*, in *The Achemical Tarot*, New Castle (US), Hermes Publications, 2015.

ROSSETTI, Dante Gabriel, *Lady Lilith*, huile sur toile, 96,5cmx85,1 cm, Wilmington (US), Delaware Art Museum, 1868.

SCHIELE, Egon, *Femme inclinée avec des bas noirs*, technique mixte (gouache et aquarelle) sur papier, 60cmx45cm, 1917 (lieu de conservation inconnu).

II – SOURCES SECONDAIRES

II – 1) Sur les fluides corporels

II – 1. 1) Références générales

ARISTOTE, *De la génération des animaux* [c. 330-322 av. J.-C.], trad. Pierre Louis, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

« Affects, Flux, Fluides. Représentations, Histoires et Politiques des Émotions en Arts », colloque international, Strasbourg, Maison interuniversitaire des sciences de l'homme, Campus Esplanade, avril 2019.

BAUSSAND, Maël, *Les Fluides corporels sexués : une esthétique du trouble. Sperme, lait et menstruation : représentation, utilisation et occurrences dans les arts et la littérature occidentaux contemporains (XX-XXI siècle)*, Mémoire de maîtrise littérature générale et comparée, sous la direction d'Anne Isabelle François, Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 2015.

—, « Dracula : mécanique des fluides et roman des angoisses circulatoires », in. *GLAD!* [En ligne], 05 | 2018, mis en ligne le 15 décembre 2018 URL : <https://www.revue-glad.org/1248> (consulté le 13 septembre 2020).

COUSINIE, Frédéric, *Esthétique des fluides. Sang, sperme, merde dans la peinture française du XVII^e siècle*, Paris, Félin, La Marche du Temps, 2011.

DA COSTA, Valérie, « Quand le corps exulte : manifestation des fluides corporels dans l'espace chorégraphique de Jan Fabre », communication réalisée pour la journée d'étude « Les fluides corporels dans l'art contemporain » Paris, INHA, le 29 juin 2010.

D'ONOFRIO, Salvatore, *Les Fluides d'Aristote. Lait, sang et sperme dans l'Italie du Sud*, Paris, Les Belles Lettres, « Vérité des mythes », 2014.

FALARDEAU, Éric, *Le Corps souillé. Gore, pornographie et fluides corporels*, Paris, Éditions de L'Instant Même, 2019.

—, « Vers une exposition de la haine : gore, pornographie et fluides corporels », mémoire de maîtrise en études cinématographiques réalisé sous la direction de Michèle Garneau, Montréal, Université de Montréal, 2007.

HANAFI, Nahema et POLLE Caroline, « Fluides corporels », in *Dictionnaire critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, dir. Juliette Rennes, Paris, La Découverte, 2016.

HIPPOCRATE, « De la Nature de l'homme » [c. 460-377 av. J.-C.], *Œuvres complètes*, Littré, Paris, 1981.

LAHUERTA, Claire, *Humeurs. L'Écoulement en art comme herméneutique critique du corps défaillant*, Paris, L'Harmattan, Ouverture Philosophique, 2011.

LAW, Jules David, *The Social Life of Fluids*, Ithaca, Cornell University Press, 2010.

« Le corps polychrome. Couleurs et santé : Antiquité, Moyen âge, époque moderne », colloque international, Cachan, UVSQ, MSH Paris-Saclay, les 14, 15 et 16 mars 2018.

« LES FLUIDES CORPORELS DANS L'ART CONTEMPORAIN », journée d'étude, Paris, INHA, 29 juin 2010 (<http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=442&lang=fr%20>) (consulté le 06/04/16).

MIKUZ, Jure, *Le sang et le lait dans l'imaginaire médiéval*, Ljubljana, Založba ZRC, 2013.

PLINE L'ANCIEN, *Histoire naturelle*, trad. Didier Travier et Robert Barbault, Paris, Riveneuve, 2009.

ROUX, Jean-Paul, *Le sang. Mythes, symboles et réalités*, Paris, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1998.

II – 1. 2) Sur le sang et la menstruation

BAUSSAND, Maël, *Les Fluides corporels du sexe : une esthétique du trouble. Partie II – Étude de cas. Le Sang des femmes : de la grenade de Perséphone au rire de Méduse. Menstruation, règles et cycles féminins dans la littérature et les arts occidentaux contemporains (XX-XXI*

siècle), Mémoire de maîtrise en littérature générale et comparée, sous la direction d'Anne Isabelle François, Université Sorbonne Nouvelle, Paris, 2016.

BERKELEY, Kate, *Menstruation Now : What Does Blood Perform ?*, Ontario, Demeter Press, 2019.

BOBEL, Chris, *New Blood. Third-Wave Feminism and the Politics of Menstruation*, New Brunswick, N.J. Rutgers University Press, 2010.

BONNET, Jocelyne, « Le sang cataménial et la magie des premières transformations de la jeune fille », in. *La Terre des Femmes et ses Magies*, Paris, Robert Laffont, « Les Hommes et l'Histoire », 1988.

BOUVARD, Émilie, « Présence réelle et symbolique du sang menstruel chez les artistes femmes des années 1970 à nos jours », communication réalisée lors de la journée d'étude « Les fluides corporels dans l'art contemporain », Paris, INHA, le 29 juin 2010 (<http://hicsa.univ-paris1.fr/page.php?r=18&id=442&lang=fr%20>) (consulté le 06/04/16).

BUCKLEY, Thomas et GOTTLIEB, Alma, *Blood Magic : The Anthropology of Menstruation*, Berkeley, University of California Press, 1988.

DELANEY, Janice, LUPTON, Mary-Jane et TOTH Emily, *The Curse : A Cultural History of Menstruation*, Illinois, University of Illinois Press, 1988.

GANDT (de), Marie, « La théorie des règles : objet absent, objet impropre ? », in. Teresa Bermúdez Montes, Mônica Heloane Carvalho de Sant'Anna (dir.), *Letras escarlata : Estudos sobre a representación da menstruación*, Berlin, Frank & Timme, 2016, p. 61-82.

GRAHN Judy, *Blood, Bread and Roses : How Menstruation Created the World*, Boston, Beacon Press, 1994.

HOULNICK, Georges, *La femme et la fonction menstruelle. Hygiène de la période cataméniale*, thèse de la faculté de médecine, Paris, 1926.

HOUPPERT Karen, *The Curse. Confronting the Last Unmentionable Taboo : Menstruation*, New York, Farrar Straus & Giroux, 1999.

KIM, Susan et STEIN, Elissa, *Flow : The Cultural Story of Menstruation*, New York, St. Martin's Griffin, 2009.

LAHUERTA Claire, « Le sang menstruel dans l'art contemporain. Entre sécrétions féminines et fureur utérine : histoire d'un héritage », in. *Représentation et modernité* (Dominique Château et Claire Leman), Paris, Publications de la Sorbonne, 2003, p.169-196.

LE NAOUR, Jean-Yves et VALENTI, Catherine, « Du sang et des femmes. Histoire médicale de la menstruation à la Belle Époque », *Clio Histoire*, vol.14 « Femmes et Sociétés », 2001, p.207-229.

MORIN, Françoise Edmonde, *La Rouge Différence ou les Rythmes de la Femme*, Paris, Points, 1985.

MCCLIVE, Cathy, « Engendrer le tabou. L'interprétation du Lévitique 15, 18-19 et 20-18 et de la menstruation sous l'Ancien Régime », in *Annales de démographie historique* n° 125, 2013, p. 165-210.

MULVEY-ROBERTS, Marie, « Menstrual Misogyny and Taboo: The Medusa, Vampire and the Female Stigmatic », in *Menstruation: A Cultural History*, Gillian Howie et Andrew Shail, Londres, Palgrave Macmillan, 2005, p.149-161.

PARSONS, Maria, « Vamping the Woman: Menstrual Pathologies in Bram Stoker's *Dracula* », in. *The Irish Journal of Gothic and Horror Studies*, <http://irishgothic horrorjournal.homestead.com/maria.html> (consulté le 13/04/16).

REDGROVE, Peter et SHUTTLE, Penelope, *The Wise Wound : Menstruation and Every Woman* [1980], New York, Marion Boyars Publishers Ltd, 2005.

VAUDOUCARD, Cécile, « Histoire de règles. Entre religion et médecine », in. *Take back the night !*, CEFA ASBL, <http://www.asblcefa.be/cefa/images/pdf/histoire-regles.pdf> (consulté le 10 mai 2016).

WOSSELMAN, Fritz, *La menstruation : légendes, coutumes et superstitions*, thèse de médecine, Lyon, 1935.

II – 1. 3) Sur le sperme et le phallus

AYDEMIR, Murat, *Images of Bliss : Ejaculation, Masculinity, Meaning*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007.

DULAURE, Jacques-Antoine, « Origine du Phallus et de son culte », in. *Les divinités génératrices* [1805], Paris, Marabout, 1974.

HICKMAN, Tom, *Le bidule de Dieu. Une histoire du pénis*, Paris, Points, 2014.

II – 1. 4) Sur le lait, l'allaitement, et le sein

BARTHES, Roland, « Le lait » [1957], in. *Mythologies*, Paris, Points Essais, 2014, p.74-77.

BRAMWELL, Ros, « Blood and Milk: Constructions of Female Bodily Fluids in Western Society », in. *Women & Health*, vol. 34, 2001, p.85-96.

KLEIN, Mélanie, *La Psychanalyse des enfants*, trad. Jean-Baptiste Boulanger, Paris, Presses Universitaires de France, 2013 [1932].

« LACTATION IN HISTORY », programme de recherche en ligne *Sinergia*, groupe d'étude « Allaitement : histoire, littérature, anthropologie », <https://unige.ch/lactationinhistory/> (consulté le 17/03/16).

LIONETTI, Roberto, *Le Lait du père*, trad. Anne-Marie Castelain, Paris, Imago, 1988.

« POETIQUES DU LAIT : CORPS ET FLUIDES EN REPRESENTATIONS (LITTERATURE ET ARTS VISUELS) », journée d'étude, Genève, Université de Genève, Faculté des Lettres, 7-8 juin 2016.

YALOM, Marilyn, *Le Sein : une histoire* [1997], Paris, Hachette, Le Livre de Poche, 2010.

II – 2) Sur la notion de trouble

BERTHET Dominique, *Une esthétique du trouble*, Paris, L'Harmattan, « Ouverture Philosophique », 2015.

—, *Recherches en Esthétique*, n° 17 : « Le trouble », Paris, CEREAP, 2012.

BURKE, Edmond, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1757], trad. Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques poche », 2009.

BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre* [1990], trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.

CLAIR, Jean, *De Imundo*, Paris, Galilée, 2004.

DOUGLAS, Mary, *De la souillure. Essai sur les notions de pollution et de tabou* [1966], trad. Anne Guérin, Paris, La Découverte, Poche, 2005.

KOLNAI, Aurel, *Le Dégoût*, trad. Olivier Cossé, Paris, Agalma, 1997.

KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980.

MARGAT, Claire, « Phénoménologie du dégoût. Inventaire des définitions », in. *Ethnologie française*, vol. 41, 2011, p.17-25.

MEMMI, Dominique, « Introduction : La fabrication du dégoût », in. *Ethnologie française*, vol. 41, 2011, p.5-16.

TALON-HUGON, Carole, « Les pouvoirs de l'art à l'épreuve du dégoût », in. *Ethnologie française*, vol. 41, 2011, p.99-106.

ROSENKRANZ, Karl, *L'esthétique du laid* [1853], Paris, Circé, 2004.

SERRES, Michel, *Le Malpropre*, Paris, Le Pommier, 2012.

VIGARELLO, Georges, *Le Propre et le sale*, Paris, Seuil, Points Histoire, 1985.

II – 3) Études de genre

II – 3. 1) Histoire de la condition féminine : mythes et représentations

ARNAUD Sabine, *L'invention de l'hystérie au temps des Lumières (1670-1820)*, Paris, EHESS, 2014.

BRIL, Jacques, *Lilith ou la Mère Obscure*, Lausanne, Payot, 1981.

BULVER, Kathryn M., *La Femme-démon. Figurations de la femme dans la littérature fantastique*, Paris, PLG Humanités, 2000.

CORBIN, Alain, *Les Ffilles de noce. Misère sexuelle et prostitution au XIX^e siècle*, Paris, Champs Histoire, 2015.

CHOLLET, Mona, *Beauté Fatale*, Paris, La Découverte, 2012.

CHRISLER, Joan C., « Leaks, Lumps, and Lines: Stigma and Women's Bodies », in. *Psychology of Women Quarterly*, 2011.

[http://diyhpl.us/~bryan/papers2/paperbot/Leaks,%20Lumps,%20and%20Lines : %20Stigma%20and%20Women's%20Bodies.pdf](http://diyhpl.us/~bryan/papers2/paperbot/Leaks,%20Lumps,%20and%20Lines:%20Stigma%20and%20Women's%20Bodies.pdf) (consulté le 19/02/16)

CREED, Barbara, *The Monstrous-Feminine : Film, Feminism, Psychoanalysis*, Londres, Routledge, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Genève, Macula, 2012.

DIJKSTRA, Bram, *Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle*, Paris, Seuil, 1992.

EBEL, Louise, *Excessives ! Destins de femmes incroyables au XIX^e siècle*, Paris, Favre, 2019.

EDWARDS, Meghan, « The Devouring Woman and Her Serpentine Hair in Late-Pre-Raphaelitism », in. *English History of Art*, n° 151 « Pre-Raphaelites, Aesthetes, and Decadents », Providence, Brown University, 2004.

<http://www.victorianweb.org/painting/prb/edwards12.html> (consulté le 18/03/21)

FAXNELD, Per, *Satanic Feminism. Lucifer as the Liberator of Women in Nineteenth-Century Culture*, Oxford, Oxford Studies in Western Esoterism, 2017.

GARGAM, Adeline et LANCON, Bernard, *Histoire de la misogynie de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Arkhê, 2013.

GILBERT, Sandra et Susan GUBAR, *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer & the Nineteenth-Century Literary Imagination* [1979], Yale, Yale University Press, 2000.

HANAFI, Nahema, *Le Frisson et le baume : Expériences féminines du corps au Siècle des Lumières*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

« HISTOIRE DE L'INTIME », 4/4, in. « La Fabrique de l'histoire » (Emmanuel Laurentin), France Culture, le 5 mars 2015. <http://www.franceculture.fr/emission-la-fabrique-de-l-histoire-histoire-de-l-intime-44-2015-03-05> (consulté le 06/06/19).

INSTITORIS, Henry et SPRENGER, Jacques, *Malleus Maleficarum (Marteau des Sorcières)* [1486-1487], trad. Amand Danet, Paris, Editions Jérôme Million, « Atopia », 2005.

LEDGER, Sally, *The New Woman : Fiction and Feminism at the Fin-de-Siècle*, Manchester, Manchester University Press, 1997.

MARDON, Aurelia, « Honte et dégoût dans la construction du féminin », in. *Ethnologie française*, vol. 41, 2011, p.33-40.

MOORE, Samantha L., « A “New” New Woman: The Portrayal of Women in the Late Nineteenth-Early Twentieth Century Novel », in. *English Department Theses*, Paper 2, 2010. <http://hdl.handle.net/10950/79> (consulté le 21/02/20).

PALACIO (de), Jean, « La féminité dévorante. Sur quelques images de *manducation* dans la littérature décadente », in. *Figures et formes de la décadence*, Paris, Séguier, 1994, p. 53-74.

PARENT DU CHATELET, Alexandre, *De la prostitution dans la ville de Paris* [1857], Nabu Press, 2010.

STRINDBERG, August, *De l'infériorité de la femme* [1895], trad. Georges Loiseau, Nantes, L'Élan, 2005.

WALKER, Barbara G., *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, San Francisco, Harper & Row, 1983.

II – 3. 2) Théorie féministe

BEAUVOIR (de), Simone, *Le Deuxième Sexe* [1949], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2012.

BIRKE, Lynda, *Feminism and the Biological Body*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2000.

BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, Liber, 1998.

CAUSSE, Michèle, *Du sexage*, Paris, Balland, 2000.

CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse* [1975], Paris, Galilée, « Lignes fictives », 2010.

- DESPENTES, Virginie, *King-Kong théorie*, Paris, Hachette, Le Livre de Poche, 2007.
- DORLIN, Elsa, *Matrice de la race*, Paris, La Découverte, 2006.
- DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset, 1993.
- DWORKIN, Andrea, *Intercourse*, New York, Free Press, 1987.
- HACHE, Emilie, « 'Tremblez, tremblez, les sorcières sont de retour!' EcrivainEs, philosophEs, activistEs et Sorcières écoféministes face au changement climatique », communication pour le colloque « Comment penser l'Anthropocène », Paris, Collège de France, le 5 et 6 novembre 2015.
- HERITIER, Françoise, *Masculin/Féminin, La pensée de la différence* [1996], Paris, Odile Jacob, 2002.
- JEFFNER, Allen, *The Thinking Muse: Feminism and Modern French Philosophy*, Bloomington, Indiana Press University, 1989.
- PAVEAU, Marie-Anne, « Les corps de la chercheuse. Subjectivités perceptives dans l'analyse de corpus liés au sexe des femmes. », conférence pour le séminaire « Genres, médias et communications », Paris, ICC, le 25 septembre 2015.
- PYKETT, Lynn, *The 'Improper' Feminine: The Woman's Sensation Novel and the New Woman Writing*, Londres, Routledge, 1992.
- RINGROSE, Jessica, *Postfeminist Education ? : Girls and the Sexual Politics of Schooling*, Londres, Routledge, 2012.
- STEPHENS, Elizabeth, « Feminism and New Materialism: The Matter of Fluidity », in. *A Journal Of Queer Studies*, n° 9 « Bodily Fluids », 2014, p.186-192.

II – 3. 3) Théorie queer

- AINSWORTH, Claire, « Sex Redefined », in. *Nature*, Vol.518-7539, 2015. <https://www.nature.com/news/sex-redefined-1.16943> (consulté le 03/07/16).
- BAUSSAND, Maël, « L'intimité, c'est déjà le politique. Sexualités et genres : pourquoi leur performance est aussi un acte social », in. *Simonæ* [En ligne], 25 juin 2018, URL : <https://simonae.fr/militantisme/lgbt/intimite-politique-sexualites-genres-pourquoi-performance-acte-social/> (consulté le 20 novembre 2020)
- BUTLER, Judith, *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of 'Sex'* [1993], trad. Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2009.

CERVULLE, Maxime, FARGES, Patrick, FRANCOIS, Anne Isabelle (éds.), *Marges du masculin : exotisation, déplacements, recentrements*, Paris, L'Harmattan, 2015.

CRAFT, Christopher, *Another Kind of Love: Male Homosexual Desire in English Discourse, 1850-1920*, Berkeley, University of California Press, 2004.

FAUSTO-STERLING Anne, *Myths of Gender: Biological Theories about Women and Men*, New York, Basic Books, 1992.

———, *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*, New York, Basic Books, 2000.

———, *Les cinq sexes : pourquoi mâle et femelle ne suffisent pas*, trad. Anne-Emmanuelle Boterf, Lausanne, Payot, 2013.

FRANCOIS, Anne Isabelle, ZOBERMAN, Pierre, « Littérature comparée et Gender », TRANS- [Online], | 2018, Online since 11 November 2018, connection on 13 September 2021. URL: <http://journals.openedition.org/trans/1828>

LAQUEUR, Thomas, *La Fabrique du sexe* [1990], trad. Michel Gautier, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2013.

RENNES, Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, Paris, La Découverte, 2016.

THEWELEIT, Klaus, *Fantasmâlgories*, trad. Christophe Lucchese, Paris, Arche Éditeur, 2016.

WITTIG, Monique, *La Pensée straight* [1979], Paris, Balland, Modernes, 2001.

ZOBERMAN, Pierre, « La possibilité d'une fluidité » in. *Corps trans, corps queer*, Cahiers de la Transidentité, n° 3, Paris, L'Harmattan, 2013, p.129-133.

II – 3. 4) Sexe, sexualité(s) et pornographie

BATAILLE, Georges, *L'Érotisme*, Paris, Minuit, 1982.

BAUSSAND, Maël, « Destructed : Déconstruction du genre pornographique », in. *MAZE* [En ligne], publié le 6 avril 2013, URL : <https://maze.fr/2013/04/destructed-deconstruction-du-genre-pornographique/> (consulté le 20 novembre 2020).

BOLOGNE, Jean-Claude, *Histoire de la pudeur*, Paris, Olivier Orban, 1986.

CARTER, Angela, *The Sadeian Woman And The Ideology Of Pornography* [1978], Londres, Penguin Books, 2001.

CORBIN, Alain, *L'harmonie des plaisirs, Manières de jouir du siècle des Lumières à l'avènement de la sexologie* [2008], Paris, Flammarion, Champs Histoire, 2010.

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité I : la volonté de savoir*, Paris, Gallimard, « tel », 1976.

FRANTZ, Anaïs, *Le Complexe d'Ève : la pudeur et la littérature*, Paris, Champion, 2013.

IACUB, Marcela, *Par le trou de la serrure. Une histoire de la pudeur publique (XIX-XXI^e siècle)*, Paris, Fayard, 2008.

IRIGARAY, Luce, *Un regard écaeuré/fasciné. Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Seuil, « Libre à elles », 1978.

MUCHEMBLED, Robert, *L'orgasme en Occident : Une histoire du plaisir du XVI^e siècle à nos jours*, Paris, Seuil, 2005.

OVIDIE, *Porno Manifesto*, Paris, Flammarion, 2002.

QUIGNARD, Pascal, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, « Folio Classiques », 1996.

II – 4) Le vampire dans la culture occidentale

II – 4. 1) Le vampire comme monstre et ses avatars

AUERBACH, Nina, *Our Vampires, Ourselves*, Chicago, Chicago University Press, 1995.

BELLEMIN-NOEL, Jean, « *La Morte amoureuse* de Gautier, une cousine de Dracula ? », « Dracula », Cahier de l'Herne, n° 68, 1997, p.142-153.

BERNARD, Lucie, « Les filles qui aimaient les vampires : La construction de l'identité féminine dans *Twilight* de Stephenie Meyer, *The Vampire Diaries* de L. J. Smith et *House of Night* de P. C. et Kristin Cast », thèse de doctorat, Université de Bretagne Occidentale, 2016.

CARTER, Margaret, « Lust, Love, and the Literary Vampire », *Strange Horizons*, n° 22, 2002, <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/lust-love-and-the-literary-vampire/> (consulté le 13/04/20).

CAUSSARIEU, Morgane, *Vampires et Bayous : Sexe, sang et décadence, la résurrection du mythe en Louisiane*, Paris, Mnemos, 2013.

CLOSSON, Marianne, « Avaler le pacte : être possédé(e) », in. *Écritures du corps. Nouvelles perspectives*, Pierre Zoberman, Anne Tomiche, William Spurlin (dir.), Paris, Classiques Garnier, « Rencontres », 2013.

CROSET, Jeannie, « Les Figures de l'homme difforme », mémoire de lettres modernes, Université de Grenoble, 2016.

DUNDES, Alan, *The Vampire : A Casebook*, Madison, University of Wisconsin Press, 1998.

GARNCARZYK, Dimitri, « L'Europe centrale entre illibéralisme et fiesta, ou le syndrome de Dracula », *The Conversation*, <http://theconversation.com/leurope-centrale-entre-illiberalisme-et-fiesta-ou-le-syndrome-de-dracula-98484> (consulté le 07/01/20).

KERSHNER, Gregory D., « Horror & Eroticism : Bram Stoker's Dracula », in HOFSTRA Horizons, 2006, https://www.hofstra.edu/pdf/orsp_horizons_kershner_f06.pdf (consulté le 02/01/18).

FRANCOIS, Anne Isabelle, « “Mais que diable ?!...” : Étude comparée de la figure du Diable à partir des œuvres de Thomas Mann, Georges Bernanos et Clive S. Lewis », thèse de littérature comparée réalisée sous la direction de Jacques Le Rider et Gerd Schwerhoff, Paris, EPHE, 2003.

—, « Des corps qui cuisinent et des corps cuisinés : ingestion, pouvoirs et enjeux genrés », in. « *Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es* », *Fictions identitaires, fictions alimentaires*, éd. Bertrand Marquer, Strasbourg, PU de Strasbourg, « Configurations littéraires », 2020, p. 191-208.

GONZALEZ-SALVADOR, Ana, « Dracula dure », in. *Dracula*, Cahier de l'Herne, n° 68, Paris, Grivel, 1997, p.123-128.

—, « Sang contre sens. *Dracula* de Stoker », in. *Le Vampirisme dans la littérature et le cinéma*, VI^e colloque international des paralittératures de Chaudfontaine, le 11 et 13 novembre 1993.

KUNNECKE, Lucas, « Blood, Sex and Vampirism: Queer Desires in Stoker's *Dracula* and Le Fanu's *Carmilla* », 2015.

https://www.academia.edu/12280616/Blood_Sex_and_Vampirism_Queer_Desires_in_Stoker_s_Dracula_and_Le_Fanu_s_Carmilla (consulté le 20/03/20).

LEAL, Amy, « Unnameable Desires in Le Fanu's *Carmilla*. », in. *Names* 55, n° 1, 2007, p. 37-52.

MILLER, Elizabeth, « *Coitus interruptus* : Sex, Bram Stoker and *Dracula* », in. *Romanticism on the net*, n° 44 « The Gothic: from Ann Radcliffe to Anne Rice », 2006, p.34-35.

MUSKOVITZ Esther, « The Threat of Otherness in Bram Stoker's *Dracula* », in. *TRANS*, n° 10, 2010. <http://journals.openedition.org/trans/391> (consulté le 19/03/19).

REYNOLDS, Holly E., « Defining Ambiguous: Lesbianism and the Vampire in “*Christabel*” and “*Carmilla*” », thèse de littérature, Williamsburg, College of William and Mary, 2017.

SCHAFFER, Talia, « ‘A Wilde Desire Took Me’: The Homoerotic History of *Dracula* », in. *ELH*, vol. 61, n° 2, 1994, p. 381-425.

TOULZA, Pierre-Olivier, « Vampires en transit. La masculinité “incohérente” dans les séries de vampires contemporaines », in. *Marges du masculin : exotisation, déplacements, recentrements*, éd. Maxime Cervulle, Patrick Farges, Anne Isabelle François, Paris, L'Harmattan, « Genres, sexes, identités », 2015, p.87-99.

TRINGALI, William A., « Not Just Dead, But Gay ! The Vampire as a Conduit of Cultural Anxieties Concerning Queerness », in. BSU Honors Program Theses and Projects, Item 138, 2016. http://vc.bridgew.edu/honors_proj/138 (consulté le 22/04/20).

VAN SPITAEEL, Maire-Anne, « Dracula, un roman à facettes », in. *Dracula*, Cahier de l'Herne, n° 68, Paris, Grivel, 1997, p.97-107.

II – 4. 2) Sur le genre gothique (thèmes, littérature, art et médias)

AGUIRRE, Manuel, *The Closed Space: Horror Literature and Western Symbolism*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1990.

ANOLIK, Ruth Bienstock, *Horriifying Sex: Essays on Sexual Difference in Gothic Literature*, Jefferson, McFarland, 2007.

BACKUS, Margot Gayle, *The Gothic Family Romance: Heterosexuality, Child Sacrifice, and the Anglo-Irish Colonial Order*, Durham, Duke University Press, 1999.

BALDICK, Chris, *In Frankenstein's Shadow: Myth, Monstrosity, and Nineteenth-Century Writing*, Oxford, Clarendon Press, 1987.

BIRKHEAD, Edith, *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*, Londres, Constable, 1921.

BOTTING, Fred, *Gothic*, Londres, Routledge, « The Nex Critical Idiom », 1995.

—, *Gothic Romanced: Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*, Londres, Routledge, 2008.

—, *Limits of Horror: Technology, Bodies, Gothic*, Manchester, Manchester University Press, 2008.

CLEMENS, Anna Valdine. *The Return of the Repressed: Gothic Horror from the Castle of Otranto to Alien*, Albany, State University of New York Press, 1999.

COHEN, Jeffrey Jerome, *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.

DAY, William Patrick, *In the Circles of Fear and Desire: A Study of Gothic Fantasy*, Londres, University of Chicago Press, 1985.

DELORME, Stéphane, « Southern Gothic, » in. *Cahiers du Cinéma*, n° 684, 2012, p.70-81.

GRAHAM, Kenneth W, *Gothic Fictions: Prohibition! Transgression*, New York, AMS Press, 1989.

HENDERSHOT, Cyndy Kay, *The Animal Within: Masculinity and the Gothic*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998.

MISHRA, Vijay, *The Gothic Sublime*, New York, State University of New York Press, 1994.

MULVEY-ROBERTS, Marie, *The Handbook of the Gothic*, New York, New York University Press, 2009.

PALMER, Pauline, *Lesbian Gothic: Transgressive Fictions*, Londres, Cassell, 1999.

PAZ, Mario, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX^e siècle. Le romantisme noir*, trad. Constance Thompson Pasquali, Paris, Gallimard, 1999.

SPOONER, Catherine, *Fashioning Gothic Bodies*, Manchester, Manchester University Press, 2004.

WRIGHT, Angela, *Gothic Fiction: A Reader's Guide to Essential Criticism*, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2007.

WOLFREYS, Julian, *Victorian Hauntings: Spectrality, the Uncanny and Literature*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2002.

II – 5) Théorie littéraire

ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1938.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Paris, Gallimard, 1978.

BARONI Raphaël, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007.

BATAILLE, Georges, *Œuvres complètes*, t.2 « Œuvres posthumes », Paris, Gallimard, 1970.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

ECO, Umberto *Lector in fabula – Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs* [1979], trad. Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1985.

ERGAL, Yves-Michel et FINCK, Michèle, *Littérature comparée et correspondance des arts*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, « Configurations littéraires », 2014.

FABRE, Jean, *Le Miroir de la sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992.

GLISSANT, Édouard, *La Cohée du Lamentin. Poétique V*, Paris, Gallimard, 2005.

GRIVEL, Charles, *Fantastique-Fiction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

LAVOCAT, Françoise, « Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation », in. *Vox Poetica*, 2012.

http://www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html#_ftn1 (consulté le 17/03/16).

POE, Edgar Allan, « La Genèse d'un poème » [1846], in. *Histoires grotesques et sérieuses*, trad. Charles Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères, 1871, p. 334-371.
——, « The Philosophy of Composition », in. *The Complete Works of Edgar Allan Poe*, London, Penguin Classics, 2009.

RABAU, Sophie, *L'Intertextualité*, Paris, Flammarion, GF Corpus, 2002.

SAMOYAUULT, Tiphaine, *Traduction et violence*, Paris, Seuil, 2020.

SIGANOS, André, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Rocher, 1994.

II – 6) Théorie esthétique et sciences de l'art

BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980.

BAUDELAIRE, Charles, *Écrits sur l'art* [1845-1855], Paris, Hachette, Le Livre de Poche 1992.
——, *Curiosités esthétiques*, Paris, Michel Lévy Frères, 1868.

BERGER, John, *Ways of Seeing*, Londres, Penguin, 1972.

BOURDIEU, Pierre, *La Distinction : Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

BRIL, Jacques, *Petite fantasmagorie du corps : Osiris revisité*, Paris, Rivages, 1994.

CASSEGRAIN, Guillaume, *La Couleur. Histoires de la peinture en mouvement (XI^e-XXI^e siècles)*, Paris, Hazan (Hachette), « Beaux-Arts », 2015.

COSTE, Marion, « Entre écriture de biais et écriture biaisée : Méduse ou l'art du détour », in. *MuseMedusa* [En ligne], URL : https://musemedusa.com/dossier_1/coste/ (consulté le 20 novembre 2020)

CUIR, Raphaël, *Anatomiquement vôtre : art contemporain et connaissance de soi*, Paris, Scala, 2018.

DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, Paris, Gallimard, 2001.

DUBOIS, Philippe, « Glacé d'effroi. Les figures de la Peur ou les passions de l'expression à la représentation », in. *Traverses*, n° 25, 1982, p.146-147.

FINTZ, Claude, *Le Poème imaginal du corps, de l'œuvre et de la société*, Paris, L'Harmattan, 2012.

GAUCHER, Karine, « Aspects du rituel et de la violence chez les actionnistes viennois », mémoire de maîtrise en étude des arts, Montréal, Université du Québec, 2008.

JONES, Darryl, *Horror: A Thematic History in Fiction and Film*, Londres, Arnold, 2002.

KANT, Emmanuel, *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, trad. Roger Kempf, Paris, Poche, Vrin, « Bibliothèque des textes philosophiques », 1992.

KAURF-SAUSSE, Simone, « Les corps extrêmes dans l'art contemporain : entre l'animal, le divin et l'humain », in *Art et Handicap*, Namur, Presses Universitaires de Namur, 2008.

KRAUSS Rosalind et BOIS Yves-Alain, *L'informe : mode d'emploi*, communiqué de presse de l'exposition, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 2

LISMONDE, Pascale, *Le goût du rouge*, Paris, Mercure de France, 2013.

LONGIN, Pierre, *Traité du sublime*, Paris, Hachette, Le Livre de Poche, « Bibliothèque classique », 1995.

LONTRADE, Agnès, *Le plaisir esthétique, naissance d'une notion*, Paris, L'Harmattan, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit* [1964], Paris, Gallimard, « Folio Essais », 1985.

MONFERIER, Isabelle, *La Couleur*, dossier d'accompagnement pédagogique, Paris, Publication du Musée Goya, 2010.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », in *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p.57-68.

ORLAN, « Manifeste de l'Art Charnel », in *La voix du regard*, n° 12, Toulouse, Presses Universitaires de Toulouse, 1999, p.49-58.

PASTOUREAU, Michel, *Le Petit Livre des couleurs*, Paris, Points, « Points Histoire », 2014.

QUIGNARD, Pascal, *Petit traité sur Méduse. Le Nom sur le bout de la langue*, Gallimard, Paris, 1995.

RIGAUT, Philippe, « Le corps dans les subcultures sombres. Représentations et mises en jeu sensorielles », in *Champ psy*, n° 59, 2011, p.175-186.

RODRIGUEZ, Sergio G., *L'Homme sans tête*, trad. Isabelle Gugnon, Paris, Albi, Passage du Nord-Ouest, 2009.

SOLNIT, Rebecca, *As Eve Said to the Serpent : On Landscape, Gender and Art*, Athènes, University of Georgia Press, 2003.

WILLIAMS, Linda, *Hard Core – Power, Pleasure and the « Frenzy of the Visible »*, Los Angeles, University of California Press, 1999.

II – 7) Sciences sociales

II – 7. 1) Psychologie et psychanalyse

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Hachette, Le Livre de Poche, Essais, 1942.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, Évolution, 1999.

FREUD Sigmund, « La Tête de Méduse » [1922], in *Œuvres Complètes*, trad. Jean Laplanche, tome XVI, Paris, PUF, 2010.

—, *Totem et tabou* [1913], trad. Janine Altounian, Lausanne, Payot, 2004.

—, *Malaise dans la culture* [1930], trad. Bernard Lortholary, Paris, Points, Essais, 2010.

—, *La féminité* [1933], trad. Olivier Manonni, Lausanne, Payot, 2016

—, « Le tabou de la virginité » [1918], in *Psychologie de la vie amoureuse*, trad. Olivier Manonni, Lausanne, Payot, 2010, p.95-98.

PINKOLA-ESTES Carola, *Femmes qui courent avec les loups* [1992], Paris, Hachette, Le Livre de Poche, 2001

II – 7. 2) Sociologie et anthropologie

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANDT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Robert Laffont, 1977.

ELIADE Mircea, *Patterns in Comparative Religion*, Londres, Sheed and Ward, 1979.

FAESSEL, Sonia, *Dictionnaire des mythes d'aujourd'hui*, Paris, Rocher, 1999.

FRAZER, James George, *The Golden Bough* [1890], Oxford, Oxford University Press, 2009.

FREDERIC, Marie-Claire, *Ni cru ni cuit*, Paris, Alma, 2014.

LE BRETON, David, *Des visages : essai d'anthropologie* [1992], Paris, Métailié, 2003.

—, *La peau et la Trace. Sur les blessures de soi*, Métailié, Paris, 2003.

LEVI-STRAUSS, Claude, *Le Cru et le cuit* [1964], Paris, Plon, 1978.

LINCOLN, Bruce, *Discourse and the Construction of Society : Comparative Studies of Myth, Ritual, and Classification*, New York, Oxford University Press, 1989.

LOMBROSO, Cesare, *L'homme criminel, Étude anthropologique et psychiatrique*, trad. Régnier et Bournet, Paris, Félix Alcan, 1887.

PINKOLA-ESTES, Clarissa, *Femmes qui courent avec les loups* [1992], trad. Marie-France Girod, Paris, Pocket, 2001

II – 7. 3) Philosophie

BATAILLE, Georges, *La Part maudite* [1949], Minuit, Paris, 1967.

DIDEROT, Denis, « Le rêve de d'Alembert » [1769], in *Œuvres complètes*, vol. 17, Paris, Hermann, Jean Varloot, 1980, p.152.

CLEMENT D'ALEXANDRIE, *Le Pédagogue* [c.150-215], trad. Henri-Irinée Harrou et Marguerite Harl, Paris, Sources chrétiennes, 1960.

DERRIDA, Jacques, « La Pharmacie de Platon », in *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p.256-403.

GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette Littérature, « Pluriel philosophie », 1990.

VERNANT, Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre dans la Grèce ancienne*, Paris, Hachette, 1990.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

ILLUSTRATION 1	37
EDVARD MUNCH, <i>LA PUBERTE</i> , VERSION 1 ET 2, HUILE SUR TOILE, 151,5 CMX110 CM, MUSEE NATIONAL DE L'ART, DE L'ARCHITECTURE ET DU DESIGN, OSLO, 1895.....	37
ILLUSTRATION 2	46
EGON SCHIELE, <i>FEMME INCLINEE AVEC DES BAS NOIRS</i> , TECHNIQUES MIXTES (GOUACHE, AQUARELLE) SUR PAPIER, 60X45CM, 1917, LIEU DE CONSERVATION INCONNU	46
ILLUSTRATION 3	55
GEORGES DIDI-HUBERMAN, « AUGUSTINE », IN. <i>INVENTION DE L'HYSTERIE – ICONOGRAPHIE PHOTOGRAPHIQUE DE LA SALPETRIERE</i> , GENEVE, MACULA, 2012.	55
ILLUSTRATION 4	59
LUCY WESTENRA (SADIE FROST), AVANT ET APRES SA TRANSFORMATION VAMPIRIQUE, FRANCIS FORD COPPOLA, <i>DRACULA</i> , 1992.....	59
ILLUSTRATION 5	62
(DE GAUCHE A DROITE) FLORINA KENDRICK, MICHAELA BERCU ET MONICA BELLUCCI DANS LE ROLE DES TROIS FIANCEES DE DRACULA, FRANCIS FORD COPPOLA, <i>DRACULA</i> , 1992	62
ILLUSTRATION 6	76
DANTE GABRIEL ROSSETTI, <i>LADY LILITH</i> , HUILE SUR TOILE, 96,5× 85,1 CM, DELAWARE ART MUSEUM, 1868	76
ILLUSTRATION 7	79
EDVARD MUNCH, <i>LA VAMPIRE</i> , HUILE SUR TOILE, 91X109CM, MUNCH MUSEUM, OSLO, 1895.....	79
ILLUSTRATION 8	80
LUCY (SADIE FROST) ET ARTHUR (CARY ELWES), FRANCIS FORD COPPOLA, <i>DRACULA</i> , 1992.....	80
ILLUSTRATION 9	130
CAPTURES D'ECRAN DE LA PUBLICITE CLARICUP, 2008	130
ILLUSTRATION 10.....	137
SANDRO BOTTICELLI, <i>LE PRINTEMPS</i> , HUILE SUR BOIS, 203CMX314CM, MUSEE DES OFFICES, FLORENCE, ITALIE (1482).	137
ILLUSTRATION 11.....	147
XVII L'ÉTOILE (A GAUCHE) TAROT DE MARSEILLE, GRIMAUD, 2007 ; (A DROITE) THE ALCHEMICAL TAROT, ROBERT M. PLACE, 2009	147
ILLUSTRATION 12.....	179
PHILLIP BURNE-JONES, <i>LE VAMPIRE</i> , 1897, DIMENSIONS ET LIEU DE CONSERVATION INCONNUS.....	179
ILLUSTRATION 13.....	184
JACQUES BLANCHARD, <i>DANAE</i> , HUILE SUR TOILE, 93X130CM, MUSEE DES BEAUX-ARTS DE LYON, 1631-33	184
ILLUSTRATION 13.....	185
(DETAIL).....	185
ILLUSTRATION 14.....	209
PORTRAIT DE VLAD ȚEPEȘ DATANT DU XVE SIECLE, CHATEAU D'AMBRAS (AUTRICHE), ARTISTE ET DIMENSIONS INCONNU·E·S.	209

ILLUSTRATION 15.....	281
AFFICHE DU FILM, COUVERTURE DVD ET POSTER OFFICIEL DE <i>DESTRICED</i>	281
ILLUSTRATION 16.....	283
CAPTURES D'ECRAN DE <i>BALKAN EROTIC EPIC</i>	283
ILLUSTRATION 17.....	284
NICOLA CANAVAN ET DAWN FELICIA KNOX, <i>RAISING THE SKIRT</i> , SERIE DE PHOTOGRAPHIES, 2014	284
ILLUSTRATION 18.....	313
AUGUSTE CLESINGER, <i>FEMME PIQUEE PAR UN SERPENT</i> , SCULPTURE SUR MARBRE, 56,5 × 70 CM, PARIS, MUSEE D'ORSAY, 1847.....	313
ILLUSTRATION 19.....	315
DAVID HENRY FRISTON, ILLUSTRATION POUR <i>CARMILLA</i> (1872).....	315
ILLUSTRATION 20.....	331
JOHANNES OU JAN VERMEER, <i>LA LAITIERE</i> , HUILE SUR TOILE, 45,5 × 41 CM, AMSTERDAM, RIJSMUSEUM, v.1658	331
ILLUSTRATION 21.....	336
SALVATORE D'ONOFRIO, LE « CUBE DE FLUIDES », IN. <i>LES FLUIDES D'ARISTOTE, OP.CIT.</i> , P.63.....	336
ILLUSTRATION 22.....	353
MAËL BAUSSAND, <i>DENTELLES</i> , MACROPHOTOGRAPHIES, 2010-2016.	353
ILLUSTRATION 23.....	354
MAËL BAUSSAND, <i>THE OPHELIA PROJECT</i> , 2017.....	354
ILLUSTRATION 24.....	355
MAËL BAUSSAND, <i>LACTOSE</i> , 2009.....	355
ILLUSTRATION 25.....	357
MAËL BAUSSAND, <i>MIDDLESEX</i> , 2011.	357
ILLUSTRATION 26.....	358
MAËL BAUSSAND, <i>PORCELAIN (OIE SAUVAGE)</i> , 2009.....	358
ILLUSTRATION 27.....	359
MAËL BAUSSAND, « LES FEMMES QUI ONT LEURS REGLES TROUBLENT LES MIROIRS », IN. <i>MYTHES</i> , 2012-2014.....	359

**« SÉCRÉTIONS MAGNIFIQUES » : UNE ESTHÉTIQUE DU TROUBLE.
Sang menstruel, sperme et lait dans la littérature vampirique.**

Il existe trois fluides corporels dont la récurrence dans la littérature n'a d'égale que leur cohérence symbolique : sperme, sang des menstrues, et lait. Ces sécrétions, par leurs manifestations et occurrences, amènent à remettre en question la liquidité ou fluidité même de nos représentations socioculturelles à l'égard du sexe d'abord (donné à la fois comme sexualité et différence sexuelle de classe – le genre), mais ensuite face aux notions de tabou, de dégoût et de souillure. Or, le roman *Dracula* de Bram Stoker (1897), ainsi que les œuvres vampiriques héritières de ce texte canonique, se font les vecteurs privilégiés de cette représentation. Le vampire, créature en excès de fluides par excellence, provoque l'incontinence des corps et incarne, sans cesse, une menace de débordement : il est l'avatar le plus directement évident des complexes de culture persistant à l'égard des fluides corporels. La recherche est conduite ici selon une perspective à la fois esthétique et comparatiste, suivant une logique qui emprunte tant à l'analyse littéraire et artistique, qu'aux discours politiques des théories circulant autour des études de genre. En s'appuyant sur un corpus dynamique, élaboré sur mesure et résolument subjectif — la dimension affective étant un angle de vue choisi pour nos recherches — cette étude entend interroger la signification proprement performative des fluides, compris comme symptômes d'un « malaise dans la culture », que le vampire réveille : le *trouble*.

Mots-clés : *Dracula*, vampire, fluides corporels, fluides, fluidité, études de genre, sexualité, circulation, coction, sperme, sang, lait, trouble.

“SUBLIME SECRETIONS”: AESTHETICS OF TROUBLE

Menstrual blood, sperm and milk: fluid mechanics in Bram Stoker's *Dracula* and its literary lineage.

There are three bodily fluids whose recurrence in literature is matched only by their symbolic coherence: sperm, menstrual blood, and milk. These secretions, through their manifestations and occurrences in the texts, question the very fluidity of our socio-cultural representations, with regard, first, to sex (understood both as sexuality and sexual difference – what we may call *gender* from a social class perspective); then in the face of various notions such as taboo, disgust, or pollution. Thus *Dracula* by Bram Stoker (1897), as well as later vampiric works springing from this canonical novel, become a privileged vessel for the representation of these fluids. Indeed, the vampire, as a quintessential creature forever in excess of fluids, causes various forms of bodily incontinence relentlessly epitomizing a threat of overflowing otherness. Literary vampires embody the most directly visible avatar of a persisting cultural discomfort regarding bodily fluids. The perspective, therefore, is both aesthetic and comparatist, following a logic drawing just as much from literary and artistic analysis, as it does from political theories issued from gender studies. By relying on a dynamic corpus of text, with an unapologetic subjectivity, the present study aims to sketch a genealogy of these bodily fluids, or, so to speak, of their performative significance, hereby seen as a symptom of "discontent in civilization" highlighted by the vampire's presence : *trouble*.

Keywords: *Dracula*, vampire, bodily fluids, fluids, fluidity, gender studies, sexualité, circulation, coction, sperm, blood, milk, trouble.

ED 120 - Littérature française et comparée

Université Sorbonne Nouvelle
MAISON DE LA RECHERCHE
Bureau A009
4, rue des irlandais
75005 PARIS

Mél. : ed120@sorbonne-nouvelle.fr

Sur Internet : <http://www.univ-paris3.fr/ed120>

Tél. : 01-87-27-29-4

