



HAL
open science

Réécritures intermédiaires de la figure du vampire masculin : le rôle de l'iconicité

Céline Cregut

► **To cite this version:**

Céline Cregut. Réécritures intermédiaires de la figure du vampire masculin : le rôle de l'iconicité. Littératures. Le Mans Université, 2023. Français. NNT : 2023LEMA3008 . tel-04589500

HAL Id: tel-04589500

<https://theses.hal.science/tel-04589500v1>

Submitted on 27 May 2024

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.

THESE DE DOCTORAT

LE MANS UNIVERSITE

ECOLE DOCTORALE N° 643 *Arts, Lettres, Langues*

Spécialité : *Langues, littératures et civilisations anglophones, études irlandaises, américaines, études culturelles*

Par

Céline CREGUT

Réécritures intermédiaires de la figure du vampire masculin : le rôle de l'iconicité

Thèse présentée et soutenue à Le Mans, le 02 décembre 2023

Unité de recherche : 3L.A.M

Thèse N° : 2023LEMA3008

Composition du Jury :

Mme Hélène MACHINAL

Mme Armelle PAREY

M. Georges LETISSIER

M. Gilles MÉNÉGALDO

Mme Pascale TOLLANCE

Professeure des universités à l'Université Rennes 2 (Rapporteur)

Professeure des universités à l'Université de Caen (Rapporteur)

Professeur émérite à l'Université de Nantes (Examinateur)

Professeur émérite à l'Université de Poitiers (Examinateur)

Professeure des universités à l'Université Lumière – Lyon 2 (Examinatrice)

Directrice de thèse :

Mme Anne-Laure FORTIN-TOURNÈS Professeure des Universités à Le Mans Université

LE MANS UNIVERSITE

ECOLE DOCTORALE N° 643 Arts, Lettres, Langues

Spécialité : Langues, littératures et civilisations anglophones, études irlandaises, américaines, études culturelles

Unité de recherche : 3L.AM

Céline CREGUT

RÉÉCRITURES INTERMÉDIALES DE LA FIGURE DU VAMPIRE MASCULIN : LE RÔLE DE L'ICONICITÉ

Thèse N° : 2023LEMA3008

Thèse présentée et soutenue à Le Mans, le 02 décembre 2023.

Composition du Jury :

Mme Hélène MACHINAL : Professeure des universités à l'Université Rennes 2 (Rapporteur)
Mme Armelle PAREY : Professeure des universités à l'Université de Caen (Rapporteur)
M. Georges LETISSIER : Professeur émérite à l'Université de Nantes (Examineur)
M. Gilles MÉNÉGALDO : Professeur émérite à l'Université de Poitiers (Examineur)
Mme Pascale TOLLANCE : Professeure des universités à l'Université Lumière – Lyon 2 (Examinatrice)

Directrice de thèse :

Mme Anne-Laure FORTIN-TOURNÈS Professeure des Universités à Le Mans Université

Remerciements

Mes sincères remerciements vont en premier lieu à Mme Fortin-Tournès, pour son soutien constant, la richesse de ses conseils, et son niveau d'exigence ; pour nos conversations et sorties informelles, toujours attendues avec impatience.

Mes tout aussi sincères remerciements aux rapporteurs, Mmes Machinal et Parey, ainsi qu'aux membres du jury Mme Tollance, M. Ménégaldo et M. Letissier, pour leur disponibilité, pour leur intérêt et pour le temps passé à lire et corriger ce travail de thèse.

Pour nos conversations aussi riches que stimulantes, qui ont d'une manière ou d'une autre contribué au présent travail, je remercie Michelle Ryan, Karla Cotteau, Marc Jeannin et Norbert Col, de même que Gilles Ménégaldo, Yann Calvet et Nicolas Labarre.

Je remercie par ailleurs les équipes enseignantes et administratives des universités d'Angers et Le Mans, ainsi que les membres du 3L.AM et de l'ED.ALL Pays de la Loire. Pour leur réactivité et leur disponibilité, je remercie tout particulièrement Nathalie Cordelet, Patricia Lojkine et Amélia Boré.

SOMMAIRE

Sommaire	4
Introduction	6
I. Le vampire masculin : une nouvelle figuration du Mal ?	22
1. Entre corps et spectre : le paradoxe au cœur de la naissance du vampire	24
1. Avant le vampire littéraire : une figure du déplacement	24
2. Esthétiser et (re)dire : apprivoisement et approfondissement du vampire par les poètes allemands	35
3. Du poème au roman : « Der Fremde », synthèse vampirique ?	46
2. De Lord Ruthven à Sir Francis Varney : une dichotomie de la figure vampirique	58
1. Le vampire byronien ou la sublimation du monstre	58
2. L'emprise vampirique par la corruption de l'intimité	71
3. Vers Dracula : une première lecture de la monstruosité vampirique	84
3. La figure draculéenne : une concentration du Mal vampirique	95
1. Le vampire prédateur : la preuve du Mal	95
2. Lecture religieuse de Dracula : le diabolisme chrétien du vampire	111
II. Dire, montrer, « monstrier » : entre sens de la figure et aporie du corps vampirique	125
1. De la naissance du mythe à sa dilution dans la polysémie	126
1. Au centre du mythe : le nom du vampire	127
2. Lectures contemporaines de la figure vampirique : non pas un mais des vampires	134
3. Le mythe vampirique comme étoilement du sens	142
2. Du monstre à l'amant : la dilution du vampire	149
1. Le Mal vampirique, à la périphérie du récit	150
2. Du plaidoyer du vampire à sa romantisation	161
3. Sexe, amour, et altéricide	172
3. La charogne, le monstre et le corps-cadavre	190
1. Sémiotique du cadavre vampirique	191
2. Le sang vampirique ou le spectacle de l'abjection	205
3. Monstruosité et laideur : l'excès par-delà le cadavre	215
III. Absence, excès : jeux de représentation de l'énigme vampirique	228
1. Dynamiques de la figure vampirique : de l'incertitude fantastique à l'événement du « Rien »	230
1. De « Varney the Vampire » à « Nosferatu » : incertitudes fantastiques du vampire	231
2. Le temps de l'événement vampirique	242
3. Un avènement du « Rien » : nihilisme de la mort vampirique	257
2. L'excès illusoire de la figure vampirique	273
1. Excès de l'image : deux portraits contemporains de Dracula	273
2. De la représentation de l'excès à la représentation excessive	294
3. Au-delà de la représentation : vers une compréhension post-séculariste du vampire ?	310
Conclusion : de l'absence d'image spéculaire au défaut du divin	323
Annexes	332
Bibliographie et filmographie	349
Index	361
Table des matières	365
Table des figures	367

INTRODUCTION

Le présent travail est né d'un constat qui fit suite au visionnement consécutif de deux films drastiquement différents et pourtant nés de la même trame narrative. De *Nosferatu*¹ de F.M. Murnau à *Bram Stoker's Dracula*² de F.F. Coppola, il y a en effet une multitude de différences, que le seul nom de Dracula parvient néanmoins à rassembler dans une même figure. Le premier de ces deux films montre une créature blafarde, émaciée, née des ombres ; terrifiante par son silence et son immobilité. *Nosferatu*³ apparaît et la narration semble un temps suspendue par l'incongruité de ce qui est donné à voir. Nous sommes ici en présence d'une figure indéniablement maléfique, incompréhensible. Au contraire, dans le deuxième de ces films, le vampire parle, aime, séduit, dans un déluge de couleurs, de paroles et de sons. La romance y occupe une place prépondérante ; l'horreur vampirique y est pourtant explicite. Deux approches d'un même vampire, celui du roman *Dracula*⁴ de Bram Stoker, paru en 1897 ; deux adaptations radicalement différentes l'une de l'autre mais qui s'attachent à représenter la même figure, issue de la même trame narrative.

Le travail présenté dans cette thèse de doctorat trouve son origine dans ce simple constat, cette simple interrogation : pourquoi représenter de manières presque opposées une même figure ? Ou, plutôt : qu'est-ce qui dans la trame narrative unique du roman *Dracula* de Bram Stoker, nourrit à la fois la terreur spectrale de *Nosferatu*, et le romantisme noir de *Bram Stoker's Dracula* ? De là sont nés les questionnements qui construisent notre travail, entre stratégies de représentation et significations de la créature, entre historisation du mythe et étude de l'événement vampirique, entre vampire et vampires, entre épuisement de la figure et ses multiples réécritures. Derrière la question de la représentation, c'est finalement toute une discussion sur ce qui nourrit la dimension mythique de la figure et fait sa valeur iconique qui s'ouvre ici. En creux se joue la question de la représentation de ce que nous nommons tour à tour « noirceur » ou « diabolisme », cet infigurable du Mal qui hante les représentations culturelles, à une époque qui pourtant s'attache à le maîtriser.

¹ MURNAU, Friedrich Wilhelm (real.). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (Nosferatu le Vampire). Allemagne : Prana Film, 1922.

² COPPOLA, Francis Ford (real.). *Bram Stoker's Dracula*. Royaume-Uni/États-Unis : Columbia Pictures/American Zoetrope, 1992.

³ Nous utilisons dans la plupart des cas le nom « Nosferatu » pour désigner le vampire des films éponymes de F.W. Murnau et Werner Herzog. Ce vampire a dans la diégèse le nom de « Comte Orlok » ou « Comte Orlock », mais nous verrons que sa désignation « Nosferatu » est la plus apte à traduire la puissance évocatrice de ce vampire.

⁴ STOKER, Bram. *Dracula* (1897), London: Penguin Books, 2003. "Penguin Classics".

Problématique et objectifs

Les stratégies par lesquelles le texte et l'image participent à la représentation et à la circulation de la figure du vampire masculin sont multiples. Leur analyse combinée permet de discerner une évolution dans le sens du vampire, qui met en lumière l'importante de sa dimension figurale. Nous posons que l'apparence du vampire, ses modalités d'apparition dans le récit, son pouvoir de suggestion et sa capacité d'impact sur l'imagination du lecteur, c'est-à-dire ce qui nourrit son iconicité⁵, sont tout aussi constitutives de la figure que son sens dans la narration. En effet, l'iconicité de la figure vampirique, c'est-à-dire sa capacité à faire surgir un effet en lui-même porteur de sens, se construit à partir de son corps énigmatique, insaisissable et pourtant indiscutablement présent dans sa matérialité. C'est ce corps qui permet au vampire de figurer le Mal. En effet, nous comprenons l'iconicité du vampire comme l'indice d'un questionnement qui hante la culture depuis le siècle des Lumières et se poursuit à notre époque séculière : celui du corps mort, qui échappe toujours à la véritable figuration. Au centre de la rationalité se love ainsi cette inquiétude de la finitude, de la mort et de son aboutissement physique. Le parcours que cette thèse propose part d'une étude de la représentation du vampire, de sa faculté de représenter un questionnement fondamental sur notre finitude. Notre travail se joue ainsi à différents niveaux, pourtant tous centrés autour d'une même volonté d'analyser les stratégies représentationnelles du vampire masculin dans la fiction : de la *représentation*, la création de la figure par le texte et l'image, à sa faculté de *représenter*, d'incarner un questionnement, une angoisse infigurable face à l'existence. La question de l'iconicité comme ce qui relie texte et image et fait ainsi surgir le ou les sens de la figure vampirique, sous-tend ce travail dans lequel il s'agit à la fois de comprendre *que* représenter et *comment* représenter.

Présentation du sujet

Notre corpus mixte, entre texte et image, examine la circulation de la figure du vampire dont il s'agit dans ce travail de clarifier la qualité iconique. Si nous nous intéressons principalement aux adaptations du roman *Dracula* de Bram Stoker, nous prenons aussi en compte d'autres œuvres ayant joué un rôle fondamental dans l'évolution et la circulation de la figure. L'intermédialité est ainsi indissociable de notre approche, car il serait vain d'étudier cette figure de la culture populaire sans prendre en compte son ample présence sur les écrans. Nous pensons que l'intermédialité ouvre des jeux d'interprétation qui chacun magnifie un ou plusieurs aspects spécifiques de la figure, pour graduellement construire sa force iconique. Nous nous intéressons particulièrement à ce qui surgit dans « ce 'plus-à-jour' de l'image

⁵ Nous y reviendrons.

lorsqu'elle s'interpose dans le texte littéraire et y fait tiers⁶ », à ce que l'image visuelle et mouvante du cinéma révèle de ce que l'image textuelle laissait deviner. Notre étude est sous-tendue par cette question de ce qui surgit entre texte et image au moyen de ce que Liliane Louvel appelle le « tiers pictural » : « 'faire image, c'est donner du relief, du saillant, du trait, de la présence. L'image avant tout donne présence. [...] On l'a souvent dit : aucun discours ne peut rivaliser avec la puissance d'une image (reste que discours n'est pas texte)'⁷ ». L'image est éloquente, à l'égal du texte, qu'elle peut compléter, redoubler ou prolonger, et c'est elle qui donne au personnage du vampire tout son pouvoir figural.

Nous employons le terme de « figure » à dessein. Nous suivons l'acception de Gilles Deleuze selon laquelle la figure est révélée par son contexte, mais en est en même temps détachée et compréhensible comme entité à part entière. Le contexte dans lequel surgit la figure vampirique est « un champ opératoire. Le rapport de la Figure avec son lieu isolant définit un fait : le fait est..., ce qui a lieu... Et la figure ainsi isolée devient une Image, une Icône⁸ ». À l'instar des figures du peintre, la figure du vampire doit être comprise dans l'effet qu'elle produit. En effet, la qualité visuelle de la figure vampirique n'est pas une illustration du texte, quand bien même ses portraits viennent en *ekphrasis* : elle est l'actualisation de ce que le texte laissait percevoir. Si nous mentionnons parfois les faits narratifs qui entourent la figure, c'est pour mieux faire jouer ses nombreuses significations, de figuration absolue du Mal à incarnation d'un désir inavouable. Nous comprenons la figure comme un fait du texte qui se détache du texte, et via ses adaptations cinématographiques, vient renforcer le pouvoir de suggestion horrifique du vampire. C'est ce sens, aux rivages de l'infigurable, qui constitue l'événement iconique :

Événement, surgissement dynamique, il y a là aussi quelque chose de l'ordre de l'esthétique, de la surprise (du plissement aussi), de l'inattendu, en tout cas, qui provoque une recomposition, une modification de l'existant. [...] C'est là l'une des fonctions du visuel en texte, l'un de ses enjeux éthiques : provoquer le plissement de l'interrogation, le dérangement de l'événement⁹.

L'événement iconique est celui du surgissement de la figure du vampire, qui est défini dans l'ensemble de ces œuvres comme une créature surnaturelle se nourrissant du sang de ses victimes, sang qu'il absorbe le plus souvent par la morsure. Cette morsure peut ou non résulter

⁶ LOUVEL, Liliane. *Le tiers pictural : Pour une critique intermédiaire* (2010). Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016. « Interférences ». Édition numérique Kindle. Chap. V « Le tiers pictural, le corps en retour ».

⁷ Liliane Louvel citant Jean-Luc Nancy. *Ibid.*, chapitre V « Le tiers pictural, le corps en retour ».

⁸ DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002. « L'ordre philosophique », p. 11.

⁹ LOUVEL, *op. cit.*, chap. V « Le tiers pictural, le corps en retour ».

en la vampirisation, ou contamination, de ses victimes, qui à leur tour deviennent vampires. Nous avons tout à fait conscience que bien d'autres figurations du vampire masculin dévient de cette définition restreinte (vampires psychiques, vampires émotionnels, vampires extra-terrestres¹⁰). Nous privilégions cependant dans notre étude le vampire « traditionnel », celui pour qui la consommation de sang est une nécessité et dont le caractère surnaturel est une évidence. Nous limitons notre étude au vampire masculin, sans ignorer l'existence d'études genrées et féministes du vampire¹¹, dans un désir de cohérence du corpus. De plus, cette étude est centrée sur les cultures européenne, britannique et nord-américaine : nous n'étudions pas les vampires pourtant millénaires de l'Asie et de l'Afrique, qui à eux seuls méritent une étude à part entière.

La question de l'iconicité est au centre de ce travail. Au sens faible du terme, nous entendons le vampire comme « icône » de la culture populaire : ceci est indéniable, si l'on considère sa place privilégiée parmi les monstres traditionnels de cette culture. Au-delà, notre objectif véritable est d'utiliser l'iconicité comme concept heuristique pour prendre la mesure du pouvoir d'évocation du vampire dans les œuvres de notre corpus, et plus largement dans la culture. Cette iconicité relève bien du « tiers pictural », de ce qui naît entre texte et image : un pouvoir de surgissement, une capacité à faire événement, une puissance d'affect, une énergie. Ainsi que le précise Jean-François Bordron,

...il y a [...] au départ une énergie, qui relève selon nous des *a priori* matériels de la sensation, puis l'émergence progressive d'un ordre symbolique constitutif d'un langage. Nous concevons l'iconicité comme l'étape intermédiaire entre ces deux pôles¹².

Par cette énergie, par ce pouvoir d'incarner l'innommable, la figure vampire oscillant entre noirceur et diabolisme est la traduction esthétique, dans le texte et l'image, du Mal et du Néant de la mort. Le caractère inépuisable du sens du vampire, par lequel la figure perdure dans la culture et la littérature, se donne à lire dans cet intervalle entre événement et signification, qui fait de l'iconisation « ce moment de conversion de l'être en signifiant¹³ ». Nous espérons ainsi démontrer que la traduction à l'image de la figure vampirique est un puissant moteur de

¹⁰ Nous dirigeons le lecteur qui souhaiterait découvrir ces lectures alternatives de la figure vers l'anthologie de Jean Marigny et Jacques Finné. FINNÉ Jacques, MARIGNY Jean, POZZUOLI Alain. *Dictionnaire des littératures vampiriques*. Dinan : Terre de Brume, 2020.

¹¹ Nous pensons notamment à Gaïd Girard (traduction et lecture de *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872/1999), Jack Halberstam (*Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, 1995) ou Nina Auerbach (*Our Vampires, Ourselves*, 1995). L'étude des figures féminines du vampire pourrait faire l'objet d'un autre travail au long cours.

¹² BORDRON, Jean-François. *L'iconicité et ses images – études sémiotiques*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011. « Formes sémiotiques », p. 150.

¹³ *Ibid.*, p. 151.

son pouvoir d'évocation de l'horreur. Nous ne prétendons pas « transmuier [l'image] en objet linguistique¹⁴ », mais nous comprenons la figure vampirique comme une discussion en creux des capacités de l'image à saisir ce qui nourrit le pouvoir d'évocation de la créature. Nous nous intéressons plus particulièrement aux incarnations textuelles et visuelles de la créature qui la dépeignent horrifiante, incompréhensible, échappant donc (ne serait-ce que momentanément) à l'emprise de la signification pour renouer, semble-t-il, avec cette « énergie » primaire qu'elle symbolise : « lorsque l'accès au référent est bloqué, il y a ce mode intermédiaire d'un phénomène qui n'a besoin que de lui-même pour se donner comme signe figurant quelque chose de réel ou de possible¹⁵ ». L'iconisation du vampire est le procédé par lequel le vampire constitue un événement du sens par son avènement figural.

Nous comprenons ainsi l'iconisation du vampire comme la traduction de l'énigme qu'il incarne en autant de codes visuels, textuels, narratifs, idéologiques qui se rapportent au monde connu. Charge au spectateur¹⁶ ou au lecteur d'accepter momentanément ou non ce qui se donne à voir là comme le signe de la présence d'un infigurable, dont l'iconicité de la figure vampirique serait une traduction littéraire et visuelle :

Si le discours de l'icône [...] met en évidence l'identité de l'image et de son référent, c'est qu'il la conçoit du point de vue de son effet spectatorial, c'est-à-dire [...] de la fascination qu'elle peut exercer sur celui qui la regarde en lui donnant l'illusion d'exhiber son référent, mieux même, de se substituer à lui, plutôt que d'y renvoyer¹⁷.

Fascination, sidération, horreur, sont bien ce qui ressort de l'effet vampirique, lorsque ce dernier est fidèle à la noirceur de ses premières incarnations. L'iconicité de la figure vampirique relève ainsi de ce

...mode intermédiaire de la forme à reconnaître qui tient lieu de quelque chose, mais peut en être détaché, sans pour autant cesser de solliciter notre attention. [...] il importe donc moins de savoir si la forme picturale fait référence ou non à quelque chose de connu que d'expliquer comment elle nous fait penser, dans un cas autant que dans l'autre : *tout se passe comme si ce qu'elle figure existait par soi-même*¹⁸.

Nous verrons, au cours de cette étude, si la figure vampirique est effectivement une représentation d'un réel infigurable, ou si par l'incarnation elle épuise son mystère. Le corps

¹⁴ CHATEAU, Dominique. *Le bouclier d'Achille : théorie de l'iconicité*. Paris : Éditions l'Harmattan, 2000. « Champs visuels », p. 31.

¹⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶ Nous utilisons le masculin neutre afin de fluidifier la lecture de notre travail. Nous nommons ainsi « lecteur » et « spectateur » l'ensemble des personnes concernées par ces œuvres, sans aucune volonté excluante ou favorisante de notre part.

¹⁷ CHATEAU, *op. cit.*, p. 34.

¹⁸ *Ibid.*, p. 44.

donné à la figure vampirique, support de cette incarnation, sera ainsi au cœur de notre analyse comme l'indice de cet innommable que la figure tente de saisir.

Œuvres étudiées

Le corpus d'œuvres étudiées ici est volontairement restreint étant donné le grand nombre de romans, films et séries vampiriques circulant aujourd'hui, notre travail n'ayant pas l'ambition d'une approche anthologique. Nous avons donc limité notre étude à trois pans majeurs de la littérature et du cinéma vampiriques :

- les œuvres ayant précédé le roman *Dracula* de Bram Stoker qui ont de toute évidence contribué à la création de la figure du vampire tel qu'on la conçoit aujourd'hui. Nous consacrons ainsi un pan important de notre première partie au vampire inspiré par Lord Byron¹⁹, poète Romantique qui donnera à son insu son nom à une acception bien spécifique de la créature, le vampire « byronien » ou *Byronic vampire*.

- le roman *Dracula* et certaines de ses adaptations cinématographiques les plus représentatives, en premier lieu le film *Nosferatu*²⁰ de F.W. Murnau et le film *Bram Stoker's Dracula*²¹ de F.F Coppola. Certains thèmes étudiés nous porteront par ailleurs vers d'autres adaptations cinématographiques « cultes » telles que les films *Dracula*²² de Tod Browning et *The Horror of Dracula*²³ de Terence Fisher, ou plus récentes comme la série télévisée *Dracula*²⁴ de Mark Gatiss et Stephen Moffat ou le film *Dracula Untold*²⁵ de Gary Shore. Nous analyserons aussi la représentation de la figure de Dracula dans le roman *Anno Dracula*²⁶ de Kim Newman et le roman graphique *Requiem, chevalier vampire* de Pat Mills et Olivier Ledroit²⁷.

- enfin, nous examinerons certains aspects du roman *Interview with the Vampire*²⁸ d'Anne Rice et de son adaptation cinématographique par Neil Jordan²⁹. Il n'est plus question ici du vampire Dracula, mais ces deux œuvres marquent un tournant majeur dans la circulation et l'évolution de la figure du vampire : elles sont donc indispensables à notre étude.

¹⁹ POLIDORI, John. *The Vampyre* (1819). In BALDICK, Chris (ed.), MORRISON, Robert (ed.). *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford: Oxford University Press, 2008. "Oxford World's Classics".

²⁰ MURNAU, *op. cit.*.

²¹ COPPOLA, *op. cit.*.

²² BROWNING, Tod (real.). *Dracula*. États-Unis : Universal Pictures, 1931.

²³ FISHER, Terence (real.). *Horror of Dracula*. Royaume-Uni : Hammer Film Productions, 1958.

²⁴ GATISS, Mark (real.), MOFFAT, Steven (real.). *Dracula*. Royaume-Uni : BBC one/Netflix, 2020.

²⁵ SHORE, Gary (real.). *Dracula Untold*. États-Unis : Legendary Pictures/Michael De Luca Productions, 2014.

²⁶ NEWMAN, Kim. *Anno Dracula* (1992). London: Titan Books, 2011. Kindle e-book.

²⁷ MILLS, Pat (scén.), LEDROIT, Olivier (dess.). « Dracula ». *Requiem chevalier vampire*. Tome 3. Viry-Châtillon : Nickel Productions, 2002.

²⁸ RICE, Anne. *Interview with the Vampire* (1976). New York: Ballantine Books, 1997.

²⁹ JORDAN, Neil (real.). *Interview with the Vampire*. États-Unis : The Geffen Film Company, 1994.

Nous mentionnerons à plusieurs reprises d'autres œuvres à la qualité certes parfois discutable, mais nécessaires à notre analyse : la saga *Twilight* (romans³⁰ et films³¹) et la série télévisée *True Blood*³² seront donc évoquées. Par ailleurs, nous citerons parfois d'autres œuvres, elles plus qualitatives, selon la pertinence qu'elles apportent au propos développé : les films *Daybreakers*³³, *What We do in the Shadows*³⁴, *Only Lovers Left Alive*³⁵ et *My Heart Can't Beat Unless You Tell It To*³⁶ seront ainsi mentionnés.

Ces œuvres sont majoritairement issues de pays anglophones, la présente thèse s'inscrivant dans les études anglaises et américaines. Nous nous permettons néanmoins quelques écarts géographiques du fait de l'importance de certaines œuvres allemandes dans la création et la circulation de la figure du vampire. Il est en effet difficile d'envisager une rétrospective de la figure du vampire masculin (qui constitue la première partie de notre travail) sans mentionner les deux poèmes qui ont permis le passage de la figure vampirique du folklore et de la science à la fiction. De la même manière, il convient de rappeler la possible influence du roman *Der Fremde*³⁷ de Karl von Wachsmann sur le roman *Dracula*. Enfin, nous consacrons une importante partie de cette étude au film *Nosferatu*³⁸ de F.W. Murnau, cinéaste allemand dont le vampire incarne parfaitement la noirceur de la créature. Nous mentionnons aussi le film *Nosferatu*³⁹ de Werner Herzog, réadaptation du film de Murnau, indissociable d'une lecture du vampire comme figuration d'un désespoir sans fond.

Le corpus sélectionné, par son étendue historique, sa richesse iconique et son caractère synthétique, donne un panorama de la représentation du vampire masculin depuis son apparition dans la culture jusqu'à sa circulation actuelle.

³⁰ MEYER, Stephenie. *The Twilight Saga*. London: Hachette Digital/Little Brown Book Group, 2005-2020. Kindle e-books.

³¹ CONDON, Bill, HARDWICKE, Catherine, *et. al.* *The Twilight Saga*, Lionsgate/Summit Entertainment, 2008-2012.

³² BALL, Alan (real.). *True Blood*. Your Face Goes Here Entertainment/HBO Entertainment, 2008-2014.

³³ SPIERIG, Michael (real.), SPIERIG, Peter (real.). *Daybreakers*. Australie/États-Unis : Lionsgate/Screen Australia, 2010.

³⁴ CLEMENT, Jemaine (real.), WAITITI, Taika (real.). *What we do in the shadows*. Nouvelle-Zélande : Unison Films/Resnick Interactive Development/New Zealand Film Commission, 2014.

³⁵ JARMUSCH, Jim (real.). *Only Lovers Left Alive*. Royaume-Uni/Allemagne : Recorded Picture Company/Pandora Film, 2013.

³⁶ CUARTAS, Jonathan (real.). *My Heart Can't Beat Unless You Tell It To*. États-Unis : Jesse R. Brown, Patrick Fugit, Anthony Pedone, 2020.

³⁷ VON WACHSMANN, Karl. *L'étranger des Carpathes* (1844). Mercuès (France) : Le Castor Astral, 2013.

³⁸ MURNAU, *op. cit.*.

³⁹ HERZOG, Werner (real.). *Nosferatu : Phantom der Nacht* (*Nosferatu, fantôme de la nuit*). Werner Herzog Filmproduktion/Gaumont, 1979.

État de l'art et cadre théorique

La dimension mythique du vampire sous-tend la majorité des articles et ouvrages dédiés à la figure : la richesse critique des actes du colloque de Cerisy consacré au vampire⁴⁰, des contributions aux ouvrages de Claude Fierobe⁴¹ ou Jean Marigny⁴² en est la preuve. Le vampire est une figure riche de sens, et l'ampleur de sa circulation permet des analyses aussi variées que l'approche par les *gender studies*⁴³, la religion⁴⁴, le cinéma⁴⁵, l'Histoire⁴⁶ ou la psychanalyse⁴⁷. La critique française et anglophone, par la diversité de ses courants critiques, a ainsi permis la pluralité des interprétations de la créature, tant dans ses incarnations littéraires que cinématographiques. La force figurale du vampire, qui constitue le cœur de notre propos, a été plus particulièrement analysée par Alain Chareyre-Méjan⁴⁸ et Olivier Smolders⁴⁹. Leur approche centrée sur une phénoménologie de la figure vampirique a dirigé notre réflexion vers la théorie de l'événement telle qu'il est étudié par Claude Romano⁵⁰ notamment. L'étude de la figure du vampire suppose aussi de s'attarder sur les questions de l'intermédialité telle qu'elle est théorisée par Liliane Louvel⁵¹ et de la figure selon l'angle de Gilles Deleuze⁵². Cette figure qui fait force d'événement a valeur d'icône, concept développé notamment par Jean-François Lyotard⁵³ et Dominique Chateau⁵⁴.

L'iconisation de la figure vampirique, par laquelle ses incarnations par le texte et l'image véhiculent une « énergie » en elle-même porteuse de sens, permet de comprendre le vampire comme le reflet d'une inquiétude quant à l'infigurable de la mort telle qu'elle est théorisée par

⁴⁰ FAIVRE, Antoine (dir.). *Les Vampires – Colloque de Cerisy*. Paris : Albin Michel, 1993. « Cahiers de l'Hermétisme ».

⁴¹ FIEROBE, Claude (dir.). *Dracula – Mythe et métamorphoses*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005. « Irlande ».

⁴² MARIGNY, Jean (dir.). *Dracula*. Paris : Éditions Autrement, 1997. « Figures mythiques ».

⁴³ Voir note 10.

⁴⁴ WATTERS John, "Religion and Superstition in Dracula", dans FIEROBE (dir), *op. cit.* ; FINNÉ Jacques. « Vade retro, Dracula ! », dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*

⁴⁵ La richesse des travaux consacrés au vampire du cinéma est telle que nous dirigeons le lecteur vers notre bibliographie. Nous retenons les travaux de Gilles Ménégaldo, Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat ou encore Stacey Abbott.

⁴⁶ BANDÉRIER, Gilles. *Les vampires, aux origines du mythe*. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2015 ; CRAWFORD, Heide. *The Origins of the Literary Vampire*. London: Rowman & Littlefield, 2016.

⁴⁷ SIPIÈRE, Dominique (dir.). *Dracula – insémination-dissémination*. Amiens : Presses de l'UFR de Langues-Université de Picardie, 1996. « Sterne ».

⁴⁸ CHAREYRE-MÉJAN Alain, « La place du mort ou le cadavre se porte bien (Essai d'ontophénoménologie du vampire) », dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*

⁴⁹ SMOLDERS, Olivier. *Nosferatu contre Dracula*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2019

⁵⁰ ROMANO, Claude. *L'Événement et le monde*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998. « Épiméthée ».

⁵¹ LOUVEL, *op. cit.*

⁵² DELEUZE, *op. cit.*

⁵³ LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure* (1971). Paris : Klincksieck, 2002. « Collection d'esthétique ».

⁵⁴ CHATEAU, *op. cit.*

Vladimir Jankélévitch⁵⁵ et Louis-Vincent Thomas⁵⁶. Cet infigurable est traduit dans le texte et à l'écran au moyen de stratégies représentatives qui peuvent sembler opposées : d'une part, les jeux d'incertitude et de suggestion du fantastique, mis en avant par Tzvetan Todorov⁵⁷ et Roger Caillois⁵⁸ ; d'autre part, un parti-pris de l'excès qui se traduit par la monstruosité indéniable du corps vampirique, cette monstruosité théorisée notamment par Gilbert Lascault⁵⁹ et Pierre Ancet⁶⁰. Le sang, indissociable de la figure dans les œuvres de notre corpus, est par ailleurs étudié sous l'angle de l'abject et de l'impur tels qu'ils sont définis par Julia Kristeva⁶¹ et Vladimir Jankélévitch⁶². S'il incarne bien une angoisse devant la finitude de l'être, le vampire est aussi lisible comme une figure diabolique, une représentation d'un Mal tantôt absolu et infigurable, tantôt compréhensible à l'aune du discours religieux. Nous évoquons les travaux de Mario Praz⁶³, Daniel Arasse⁶⁴ et Adam D. Neal⁶⁵ sur les représentations du diabolique dans l'art. L'angle religieux ou spirituel est ainsi indissociable de l'étude de la figure vampirique, dans une approche qui rejoint le courant post-séculariste tel qu'il est défini par Jürgen Habermas⁶⁶ notamment.

Annnonce du plan

La présente étude est divisée en trois parties distinctes, organisées en un cheminement progressif qui débute avec l'étude des œuvres ayant donné (directement ou non) naissance au roman *Dracula* de Bram Stoker, point pivot de notre travail. Les conclusions de la première partie prouveront la prépondérance de la question du corps dans les représentations de la figure vampirique. La seconde partie s'attache à l'étude de ce corps vampirique comme acteur et produit de l'iconisation de la figure : à l'époque contemporaine, cela se traduit par les deux

⁵⁵ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort* (1977). Paris : Flammarion, 2017. « Champs ». Édition numérique Kindle.

⁵⁶ THOMAS, Louis-Vincent. *Les chairs de la mort*. Paris : Sanofi-Synthélabo, 2000. « Les empêcheurs de penser en rond ».

⁵⁷ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970. « Points ».

⁵⁸ CAILLOIS, Roger. *Au cœur du fantastique*. Paris : Éditions Gallimard/NRF, 1965.

⁵⁹ LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental – un problème esthétique* (1973). Paris : Klincksieck, 2017. « Collection d'esthétique ».

⁶⁰ ANCET, Pierre. *Phénoménologie des corps monstrueux* (2006). Paris : Presses Universitaires de France, 2015.

⁶¹ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Éditions du Seuil, 1980. « Points ».

⁶² JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le pur et l'impur* (1960). Paris : Flammarion, 2015. « Champs ».

⁶³ PRAZ, Mario. *La chair, la mort, et le diable : le romantisme noir*. Paris : Denoël, 1977.

⁶⁴ ARASSE, Daniel. *Le Portrait du Diable*. Paris : Les Éditions Arkhê, 2009.

⁶⁵ NEAL, Adam D.. « Devil in the Details: Tracing the Biblical Genealogy and Origin of the Satan-Lucifer Myths ». In ARP, Robert, MCCRAW, Benjamin. *Philosophical Approaches to the Devil*. London/New York: Routledge, 2016. «Routledge Studies in the Philosophy of Religion».

⁶⁶ HABERMAS, Jürgen *et. al.*. *An Awareness of What is Missing: Faith and Reason in a Post-secular Age* (2008). Cambridge (UK): Polity Press, 2010.

représentations opposées du vampire séduisant et du vampire horrifiant. Derrière ces représentations se lisent des stratégies différentes, oscillant systématiquement entre excès et absence et reflétées par la richesse iconique des incarnations de la figure. La troisième partie s'intéresse au jeu entre absence et excès qui sous-tend les stratégies de représentation de la figure vampirique. Cette troisième et dernière partie ouvre par ailleurs une discussion sur la place de la représentation du Mal dans notre culture.

Il nous faut dans la première partie de cette étude revenir aux racines de la figure vampirique afin de comprendre ses incarnations contemporaines. Le vampire apparaît dans la culture européenne par une épidémie de « cas » vampiriques ayant frappé l'Europe centrale au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Ces épidémies vampiriques révèlent les impasses du scientisme du siècle des Lumières, et amorcent, par ce retour apparent à la superstition, des discussions dans les plus hautes sphères de la science et de la philosophie. Le vampire de ces « cas » se présente d'emblée comme un corps déplacé, ambigu, figure d'un entre-deux entre vie et mort, âme et corps, étrange et familier. Cette dualité sous-tend aussi la parenté du vampire avec certains animaux considérés comme nuisibles, qui eux-mêmes paraissent difficilement définissables par les catégories usuelles du discours scientifique. Le corps est ainsi au cœur de la caractérisation du vampire masculin, comme la preuve indiscutable de son incongruité fondamentale.

Après avoir fait l'objet de nombreuses discussions scientifiques et philosophiques, la figure du vampire s'insinue dans la littérature grâce à deux poètes allemands, H. A. Ossenfelder et G. A. Bürger, qui amorcent la complexification de la créature des « cas ». De cadavre-sangsue sans âme ni parole, le vampire devient un tentateur diabolique dont l'objectif est de conduire les jeunes filles à leur perte. Figure de mort autant que de tentation sexuelle, le vampire de ces deux poèmes, « The Vampyr⁶⁷ » et « Lenore⁶⁸ », confirme l'ambiguïté au cœur de la créature. Il ne s'agit pas encore du vampire « romantisé⁶⁹ » de certaines incarnations contemporaines de la figure, mais bien d'un avertissement contre les excès de l'orgueil et de la lubricité. Le même avertissement se lit en creux dans le roman *Der Fremde*⁷⁰ de Karl Von Wachsmann. Nous nous attardons sur ce roman, qui pourtant ne relève pas de l'anglophonie, en raison de ses similitudes

⁶⁷ OSSENFELDER, Heinrich August. "The Vampire" (1748). In Crawford, Heide. *The Origins of the Literary Vampire*. London: Rowman & Littlefield, 2016.

⁶⁸ BÜRGER, Gottfried August. "Lenore" (1774). In Crawford, Heide. *The Origins of the Literary Vampire*. London: Rowman & Littlefield, 2016.

⁶⁹ Nous proposons dans l'espace de cette étude les termes « romantisé(e) » et « romantisant(e) » concernant cette évolution de la figure du vampire à l'époque contemporaine, qui dans certaines œuvres relève plus de la romance que du récit d'horreur ou d'épouvante. Ces termes « romantisé(e) » et « romantisant(e) » est à différencier du terme « Romantique » qui se réfère au courant artistique anglais du début du XIX^e siècle.

⁷⁰ VON WACHSMANN, *op. cit.*.

frappantes avec le roman *Dracula* de Bram Stoker : ce court roman de Von Wachsmann a probablement influencé l'auteur irlandais, ne serait-ce que dans la caractérisation physique du vampire, ici dépeint comme cadavérique, presque momifié, mais au regard d'une intensité insoutenable. Ce vampire est mû par sa soif de lubricité, de destruction et de sang, ce sang qui pour la première fois dans la littérature contribue au rajeunissement du vampire.

L'on peut voir chez ces premiers vampires de la littérature les prémices de ce qui fera la qualité mythique du vampire contemporain : la créature incarne des questionnements fondamentaux auxquels la science ne peut donner de réponse satisfaisante (mort, âme, corps) ; elle renforce aussi, en creux, le discours idéologique de l'époque en étant présentée comme une menace dont seule la destruction permettra le retour à l'ordre établi. Pourtant, la tentation du vampire surpassera peu à peu ces autres thèmes dans les relectures de la figure par les Romantiques. La question du corps vampirique semble ici être mise à l'écart, au profit de la qualité tentatrice du vampire : celui-ci détruit et tue à l'aide de son apparente familiarité et de sa capacité à séduire. Sa séduction relève du jeu amoureux, jeu pourtant encore à sens unique chez ce vampire qui se repaît de la chute morale et sociale de ses victimes. La frontière entre réalité et fiction est difficilement discernable dans ce vampire que l'époque contemporaine qualifiera de « byronien », car inspiré du poète Romantique Lord Byron, dans le roman *The Vampyre*⁷¹ de John Polidori. La figure vampirique incarne ici ce que le Romantisme a de plus intense mais aussi parfois de plus sombre dans sa glorification de l'individu, dans sa rébellion constante, et dans sa recherche des passions. Le vampire byronien de ce roman, s'il influence considérablement les vampires du XX^e siècle, reste une menace : il est l'incarnation destructrice de la noirceur Romantique, d'autant plus dangereux que sa beauté est indéniable, et que sa séduction est irrésistible.

Quelques années après le vampire Romantique, en 1845, surgit dans la littérature populaire des *penny dreadfuls* un vampire qui n'a plus rien du pouvoir de séduction de son prédécesseur. Bien au contraire : ce nouveau vampire du roman *Varney the Vampire*⁷² est indiscutablement monstrueux. D'une laideur repoussante, il est montré dans le premier chapitre du roman comme une créature de cauchemar qui s'introduit au cœur de la nuit dans la chambre de sa victime. Si ce vampire Varney semble à première vue bien différent des vampires mondains du Romantisme, nous relevons une similitude indéniable entre ces deux écritures pourtant très différentes de la figure vampirique : chacune d'entre elle relève en effet d'une peur

⁷¹ POLIDORI, *op. cit.*.

⁷² RYMER, James Malcolm, Peckett Prest, Thomas. *Varney the Vampyre Or, The Feast of Blood* (1847). New York: Dover Publications, 2015. "Dover Horror Classics". Kindle e-book.

de la contamination de l'intime, d'une corruption du familier. La simple proximité, physique ou émotionnelle, du vampire, suffit en effet dans ces œuvres à actualiser la menace : le vampire s'est introduit dans l'espace personnel, il est représenté non plus comme la menace d'un Inconnu extérieur menaçant l'ordre établi mais comme la corruption insidieuse du connu. Ces deux lectures pourtant très différentes du vampire se rejoignent donc dans leur portrait d'un vampire dont le danger tient à sa capacité de corruption : l'attaque du vampire touche au plus intime. Nous relevons par ailleurs dans ces œuvres un attachement épisodique à dépeindre l'horreur du corps vampirique, qui traduit la nature surnaturelle et monstrueuse de la créature. Cette insistance sur le corps du monstre n'est pas anodine, car elle fait basculer la figure vampirique vers une complexité et un pouvoir fascinant qu'elle conserve encore aujourd'hui. Le vampire évolue ainsi d'un « simple » avertissement moral vers une créature complexe dont l'horreur se joue tant dans son diabolisme moral que dans son corps monstrueux. Aussi différentes soient-elles, ces deux incarnations du vampire du début du XIX^e siècle contribuent déjà à ce qui fera par la suite la qualité mythique de la figure draculienne⁷³, ce vampire au centre du roman *Dracula*⁷⁴ de Bram Stoker.

Nous débuterons notre étude du roman *Dracula* par une analyse de ce qui constitue le diabolisme du vampire, depuis son corps si problématique jusqu'à sa qualité véritablement démoniaque. Le corps du vampire Dracula est en effet changeant, tantôt animal, tantôt immatériel. Cette malléabilité du corps vampirique est montrée dans le récit comme un moyen supplémentaire pour le vampire de perpétrer ses attaques sur ses victimes, notamment féminines. Le diabolisme de Dracula se lit ainsi à divers niveaux, tant dans son corps animal et monstrueux que dans ses actes innommables. La figure de Dracula, dans le roman éponyme de Bram Stoker, est par ailleurs explicitement inscrite dans un codage religieux qui la dépeint comme une figure du Mal. Le vampire y est montré comme une menace à éliminer, un danger pour l'ordre établi, dont l'ancrage religieux permet d'autant mieux de confirmer sa qualité diabolique. Nous notons par ailleurs l'évolution de ce codage diabolique de Dracula vers une lecture plus influencée *a posteriori* par le Romantisme, dans les œuvres contemporaines qui réécrivent ou adaptent le vampire.

La seconde partie de notre thèse verra ainsi une ouverture des œuvres étudiées vers l'époque contemporaine, entre adaptations cinématographiques du roman *Dracula* de Bram

⁷³ Nous utilisons ainsi le terme « draculien(ne) » pour qualifier les incarnations et adaptations qui relèvent du vampire Dracula, cette figure qui aujourd'hui suggère beaucoup plus que le roman qui l'a initialement fait naître.

⁷⁴ STOKER, *op. cit.*.

Stoker et nouvelles incarnations du vampire masculin. Nous revenons pourtant régulièrement à la figure draculéenne originelle, que nous comprenons comme un point pivot dans la littérature vampirique. Nous remarquons ainsi l'évolution indiscutable de la figure de Dracula, peu à peu influencée, à l'époque contemporaine, par d'autres acceptions du vampire qui rendent la figure de plus en plus acceptable voire séduisante.

Cette évolution de la figure du vampire, dont Dracula est indissociable, révèle la qualité mythique de la créature. Loin d'être figée dans son acception originelle, la figure draculéenne se montre ainsi malléable, adaptable aux idéologies qui la voient ressurgir dans la littérature et le cinéma. Cette qualité mythique est véhiculée, en premier lieu, par le nom « Dracula » lui-même, porteur d'une charge historique qui semble mêler réalité et fiction. Ce nom donné par Bram Stoker à son vampire n'est en effet pas anodin : il véhicule une imagerie guerrière, meurtrière, et, pour le lecteur de l'époque, traduit une certaine idée de la barbarie et de l'archaïque. Autour de ce nom viennent pourtant se greffer, au cours des adaptations et relectures contemporaines de la figure de Dracula et du vampire en général, une multitude de significations : il semble que le vampire ne puisse se départir de la volonté de lui attribuer une signification. Le XX^e siècle voit ainsi la figure du vampire, et celle de Dracula en particulier, étudiée sous les angles politiques, psychanalytiques, *queer studies*, etc. : le vampire devient dans certaines œuvres un symbole de libération individuelle, voire de progrès social. L'incarnation originelle du Mal voit alors sa signification se fragmenter en une multitude de lectures possibles, qui chacune contribue à la circulation de cette figure désormais mythique. Néanmoins, cet étoilement des significations données à la figure ne semble pas suffire à résoudre son énigme fondamentale, ni à lui ôter sa qualité d'anomalie. Il nous faut ainsi examiner deux aspects que l'on pourrait penser opposés de la figure du vampire, afin d'appréhender son pouvoir iconique.

Nous revenons ainsi tout d'abord aux écritures du vampire qui le montrent à la périphérie du discours, construit par le récit des protagonistes pour qui il représente une menace à éliminer. Ce vampire sans agentivité narrative est le reflet de l'idéologie des protagonistes et, dans le cas du roman *Dracula*, de l'idéologie de l'auteur. Il s'agit de proposer un récit qui renforce ce discours idéologique par la victoire finale du Bien sur le Mal. À cette écriture du vampire comme une créature de l'altérité s'oppose dans les années 1970 une évolution drastique du vampire, par une réécriture de la figure qui la montre désormais maîtresse de la narration⁷⁵. Le vampire est dès lors narrateur de sa propre histoire, et justifie au sein du récit son existence

⁷⁵ RICE, *op. cit.*.

et ses actes. De plus, ce nouveau vampire apparaît comme sentimental, doué d'une capacité d'introspection, et tourmenté par des passions très humaines. Il est dès lors digne de l'empathie du lecteur, et devient une créature enviable par sa supériorité, par l'intensité de son existence ; par sa beauté physique aussi. Les adaptations cinématographiques de ce vampire⁷⁶ (dont l'influence touche aussi la figure draculéenne à l'époque contemporaine) montrent en effet des vampires raffinés, élégants, désirables, et correspondant parfaitement aux critères esthétiques de l'époque. Le vampire contemporain évolue vers une acception de plus en plus romantisée, ses passions et tourments devenant le prétexte à une trame narrative qui relève plus de la romance que du récit d'horreur⁷⁷. Le monstre vampirique originel est ainsi progressivement montré comme une créature acceptable, excusable, aimable. Cela se traduit, à l'écran notamment, par une insistance à montrer l'amour et les amours du vampire, que ce soit par ses relations passionnées avec de jeunes humaines⁷⁸ ou par sa sexualisation explicite⁷⁹. Ce vampire est humanisé à l'extrême ; son corps si problématique à l'origine est dès lors convenable, acceptable⁸⁰. Nous rapprochons cette évolution du vampire du concept d'« altéricide » développé par Dominique Quessada⁸¹ : le vampire contemporain, séduisant et tolérable, est le signe d'une volonté de l'époque d'outrepasser les limites et catégories usuelles. Le concept de l'altérité comme renforcement en creux du discours établi cède peu à peu le pas devant une volonté généralisée de repenser ces limites et catégories. Le vampire est une figure parmi tant d'autres dont l'évolution est un symptôme de cet altéricide progressif.

Il nous faudra donc revenir à ce que le vampire conserve de plus détestable, de plus diabolique, pour le réhabiliter, si l'on veut, comme incarnation du Mal. Son corps problématique, celui d'un mort ayant l'apparence du vivant, nous paraît ainsi être le cœur irréductible de la noirceur vampirique. Le vampire est indéniablement un cadavre, depuis ses apparitions dans la science et le folklore au XVII^e siècle jusqu'à ses incarnations contemporaines. Il incarne ce qu'il reste d'indicible et d'inconnu à l'existence humaine, c'est-à-dire l'horizon indépassable de la mort. Le vampire est ainsi l'incarnation de ces interrogations qui sous-tendent même ses représentations les plus romantisées. Nous relevons deux traitements majeurs de ces questionnements à travers la figure vampirique. D'une part, le vampire spectral et émacié à l'extrême des films *Nosferatu*⁸² paraît relever de la *morte secca*,

⁷⁶ JORDAN, *op. cit.*.

⁷⁷ COPPOLA, *op. cit.*.

⁷⁸ CONDON, HARDWICKE, *op. cit.*.

⁷⁹ BALL, *op. cit.*.

⁸⁰ Ou, plutôt, ce qui le rend problématique est savamment occulté par ces récits.

⁸¹ QUESSADA, *op. cit.*.

⁸² MURNAU, *op. cit.* ; HERZOG, *op. cit.*.

cette image d'une mort « propre », finalisée, débarrassée de la souillure de la chair. Il nous semble pourtant que Nosferatu est au contraire le signe d'une peur de la suspension du processus de mort, comme un presque-squelette qui ne peut se résoudre à disparaître. Cette acception « Nosferatu » du vampire n'est pas la plus commune, notamment au cinéma qui lui préfère une lecture plus sanguinolente du vampire : la créature se fait alors charogne, pourriture ; elle incarne la peur de la souillure, de la contagion, de la dissolution de l'individu par la décomposition de la chair. Ce vampire-charogne est représenté comme un affront aux sens, comme un appel à la compréhension de la figure vampirique par son effet et non plus par la signification que l'on souhaite lui apposer.

Nous nous attardons par ailleurs sur le sang du vampire, sang dont les représentations oscillent entre abjection et spectacle. Si certaines adaptations choisissent en effet de dépeindre un sang à l'évidence factice, ancrant ainsi l'image de ce fluide dans un codage spectaculaire et sensationnaliste, d'autres au contraire favorisent une représentation réaliste et jouent de l'identification, de la sensorialité du spectateur avec ce qui se déroule à l'image. Il s'agit ici de refléter à l'écran la crainte de la dissolution de l'individu, par ce sang qui s'écoule indifféremment de la proie et du prédateur. Le diabolisme du vampire se lit aussi dans sa laideur, sa monstruosité, qu'elles relèvent de son hybridité avec l'animal, ou qu'elles traduisent un désespoir insondable. Quoi qu'il en soit, de son cadavérisme au sang dont il s'abreuve et qui jaillit à l'écran, de sa monstruosité à sa laideur, la figure vampirique est indissociable de son corps comme support d'un discours, d'une volonté de caractérisation de la créature comme diabolique et néfaste. Le corps du vampire fait en lui-même signe : la noirceur de la créature se donne à lire dans sa laideur monstrueuse.

Notre troisième partie sera consacrée aux différentes stratégies d'apparition et de manifestation de la créature qui participent de sa dimension événementielle, selon deux grands axes. Le premier de ces axes s'intéresse aux écritures fantastiques du vampire – ou, du moins, aux écritures que l'on peut rapprocher du fantastique comme l'irruption d'une étrangeté indéfinissable dans le monde connu. Nous verrons que l'écriture fantastique présente le vampire comme l'incarnation, par les ombres et le silence, d'un « Rien » qui cristallise l'angoisse devant l'horizon indépassable de la mort. L'apparition à l'écran et dans la diégèse de ces vampires de l'ombre se réalise dans une dynamique de surgissement et prend valeur d'événement : il s'agit ici de révéler, par l'apparition de la créature, l'existence d'une altérité incompréhensible. Nous examinerons donc cette question de l'événement vampirique, dans son effet comme dans la temporalité qui le porte et contribue au sens de la figure. Nous verrons que cette oscillation

entre indécision fantastique et surgissement de l'événement permettent le dévoilement de ce « Rien » terrifiant.

La deuxième stratégie de monstration de la figure vampirique, dans les œuvres étudiées ici⁸³, semble à l'opposé de l'approche fantastique : il s'agit de faire le choix de l'excès pour représenter la monstruosité horrifique de la créature. Nous examinerons en premier lieu deux portraits de Dracula dans deux œuvres contemporaines, dans lesquelles le vampire est indubitablement monstrueux. L'attachement des auteurs à susciter le plaisir de l'horreur se reflète dans les descriptions explicites, scandaleuses, du corps vampirique. La figure vampirique renoue ici avec son diabolisme originel, et la représentation monstrueuse de son corps en est le signe évident. L'horreur vampirique se lit aussi dans les acceptions « Nosferatu » de la figure⁸⁴, dans l'esthétique expressionniste qui permet une représentation à l'extrême de l'épouvante causée par la créature. Ces stratégies d'une représentation par l'excès de la figure vampirique trouvent néanmoins leur limite lorsqu'elles se traduisent par une mise en lumière excessive de la figure. Épuisée dans une infinité d'œuvres répétitives, circonscrite à un ensemble de tropes attendus, la figure vampirique devient alors un objet familier, connu : il n'y a alors plus de place pour son altérité fondamentale, ni pour sa noirceur originelle. Nous clôturons cette troisième partie de notre thèse avec un questionnement plus général sur une perspective post-séculariste des représentations du Mal dans la littérature et au cinéma. Nous avançons que la pérennité des incarnations du Mal par le personnage du vampire (et ceci inclut, malgré sa dilution apparente, la figure vampirique) est le signe de la prise de conscience du sécularisme comme impasse. Ces représentations montrent en effet de manière insistante le Mal comme ce qui continue d'échapper au discours.

Cette étude propose un voyage entre romans et films selon une méthodologie croisée, qui fait intervenir les études intermédiaires, la critique littéraire, les études cinématographiques, la sémiologie de l'image et les études vampiriques. Le propos du présent travail n'est pas d'analyser au plus près chacune des œuvres étudiées ici, mais bien de relever les similarités et différences qui nourrissent la figure du vampire masculin et contribuent à son évolution

⁸³ NEWMAN, *op. cit.* ; MILLS, LEDROIT, *op. cit.*.

⁸⁴ MURNAU, *op. cit.* ; HERZOG, *op. cit.*.

I. LE VAMPIRE MASCULIN : UNE NOUVELLE FIGURATION DU MAL ?

Le vampire de la littérature apparaît pour la première fois dans une dichotomie claire entre Bien et Mal, à une époque où le discours religieux se voit complété par le discours scientifique des Lumières. Bien qu'ils se posent souvent en adversaires, ces deux discours sont néanmoins similaires dans leur propension à catégoriser (sans pour autant définir) ce qui relève de l'inacceptable. Dans cette dualité *a priori* sécurisante, le vampire surgit comme une anomalie, comme ce qui échappe encore à ces discours, comme la mise en lumière de leurs apories. Avant même d'être repris par la littérature, le vampire fera ainsi l'objet d'une fascination née de « cas » vampiriques relevés aux XVII^e et XVIII^e siècles. Ces quelques cas de vampirisme, cantonnés aux contrées d'Europe centrale, viennent se conjuguer à la répulsion ancestrale envers des animaux réputés nocifs voire diaboliques, pour aboutir à une créature du Mal au moins aussi inquiétante que le Diable lui-même, car douée d'un corps, ou du moins d'une capacité à blesser physiquement ses victimes. Le corps du vampire semble d'ailleurs déjà indispensable à sa définition : qu'il soit, dans ces « cas », spectre absorbant la force vitale de sa victime, image de la séparation de l'âme et du corps, ou cadavre gonflé de sang, le vampire n'existe pas sans corps. À la terreur de la créature surnaturelle qui s'introduit dans le monde du connu s'ajoute ainsi, déjà, l'horreur d'un corps hors de ce monde, qui ne peut subsister qu'en se nourrissant des autres, et se refuse à disparaître.

En poétisant par la suite cette créature des cimetières, la littérature lui donne une définition à la fois limitatrice et rassurante. L'absurdité du vampire, esthétisée par les textes, sera ainsi circonscrite à une figure de transgression religieuse et de tentation sexuelle. Le vampire des premiers textes est un monstre, mais c'est un monstre qui sait se montrer civilisé, voire mondain. S'il reste une figure d'un déplacement ontologique fondamentalement inacceptable, le vampire des premiers textes est ainsi l'image d'une intimité pervertie, souillée par sa seule présence. Il viole l'espace physique et mental de ses victimes : son horreur fondamentale devient plus subtile, le sang devient secondaire, le corps vampirique semble effacé. L'ambiguïté de ces vampires de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècles se lit surtout dans la manière dont ils se jouent des caractéristiques qu'on voudrait *a posteriori* leur apposer, comme ces vampires du Romantisme qui ne semblent sublimer que leur capacité à représenter un Mal bien ancré dans son contexte. En contrepied de ces vampires « mondains », le vampire de la littérature se fait aussi parfois sensationnaliste, créature de cauchemar, monstre d'une horreur abjecte qui se joue pourtant des codes en échappant parfois à sa corporéité, ou plutôt en la détournant vers l'éthéré et l'immatériel.

Ce vampire fragmenté entre Romantisme et sensationnalisme jusqu'au milieu du XIX^e siècle semble ensuite comme synthétisé dans la figure de Dracula, vampire du roman éponyme de Bram Stoker paru en 1897¹. La figure draculéenne apparaît comme la consécration d'un mythe vampirique à laquelle il sera par la suite impossible d'échapper. Les caractéristiques diverses que l'auteur alloue à son vampire contribuent en effet à peindre la créature comme l'incarnation d'un Mal absolu par lequel Dracula surpasse à première vue ses prédécesseurs. S'il offre un vampire tout à fait diabolique, le roman *Dracula* ne résout pourtant pas l'énigme au cœur de la figure : le vampire incarne ici un Mal définissable car ancré dans la religion, ce qui permet sa destruction finale. Le Mal représenté par la figure draculéenne serait donc à lire dans les divers indices donnés par sa caractérisation, notamment physique : le vampire renoue d'ailleurs avec l'animalité des premières figures vampiriques, bien avant leurs réécritures littéraires. Quoi qu'il en soit, de ses premières apparitions dans le folklore et la zoologie à son aboutissement dans le roman *Dracula*, le vampire est indissociable de sa corporéité.

¹ STOKER, Bram. *Dracula* (1897), London: Penguin Books, 2003. "Penguin Classics".

1. Entre corps et spectre : le paradoxe au cœur de la naissance du vampire

L'apparence aujourd'hui bien humaine du vampire est l'aboutissement de la variété de discours successifs que l'on a apposés à la figure. Si l'on a fait de cette nouvelle figuration du Mal l'incarnation de questionnements idéologiques divers au cours du siècle dernier, les origines du vampire masculin sont à trouver dans les impasses d'un savoir bien rationaliste, celui du discours scientifique. Avant d'examiner les causes et conséquences de la prolifération de la figure vampirique dans les arts, notamment cinématographiques², il nous faut ainsi débiter cette étude par un rappel historique de l'origine du vampire dans la culture occidentale.

L'apparition de « cas » vampiriques en Europe centrale au XVIII^e siècle, et la fascination que ces cas ont engendrée, révèlent en effet certains coins sombres du savoir. Le vampire, dont le rapport à la zoologie n'est par ailleurs pas dénué de sens, est à l'origine un réceptacle à ce qui révèle les limites de la rationalité et de la science, principes fondamentaux du discours des Lumières qui a vu naître les prémices de cette nouvelle représentation du Mal, pour lors encore mal définie et pourtant déjà terrifiante dans son apparente simplicité.

1. Avant le vampire littéraire : une figure du déplacement

Le vampire apparaît d'emblée comme une créature de crise : crise de la représentation d'abord, si l'on s'intéresse à son parent zoologique dont les caractéristiques physiques et physiologiques viendront par la suite nourrir les représentations littéraires de la figure. Le vampire de la zoologie, cette chauve-souris qui se nourrit du sang d'animaux et, parfois, d'humains, est en effet une créature de pluralité, assemblage d'éléments disparates et pourtant nécessaires à cette créature majoritairement considéré comme néfaste. Le matérialisme apparent de l'angle zoologique révèle ainsi une caractéristique fondamentale de la figure vampirique, à savoir sa pluralité et son ambiguïté, par lesquelles le vampire est presque impossible à réellement définir. Si l'on peut lister les traits et faits qui lui sont attribués, il paraît en effet vain de le définir en tant que tel : on peut dire ce qu'il fait, mais pas ce qu'il est. C'est dans cette aporie du vampire que se concentreront les impasses du discours scientifique des Lumières, lorsque ce dernier sera confronté aux divers « cas » vampiriques.

² Il suffit de consulter les travaux divers de Jacques Finné, Jean Marigny ou Gilles Ménégaldo pour appréhender l'étendue et la variété d'œuvres « vampiriques » dans la culture occidentale.

1) Vers le surnaturel : le vampire au défi du discours scientifique

Le vampire, avant même sa définition zoologique, apparaît en Europe sous la forme de corps « non-morts » qui absorbent la substance vitale des vivants. Si le lien entre vampire et chauve-souris n'est établi qu'en 1762 par Buffon dans son *Histoire Générale et Particulière*³, le terme « vampire » entre dans le langage courant en Europe de l'Ouest à partir de 1725, à travers l'ouvrage du philosophe allemand Michael Ranft *Dissertatio historico-critica de masticatione mortuorum in tumulis*⁴. Cet ouvrage est l'un des premiers à « attester » officiellement de l'existence d'êtres maléfiques absorbant le fluide vital (âme ou sang) de victimes innocentes, après que plusieurs cas vampiriques ont été rapportés et étudiés. Né des folklores d'Europe de l'Est et d'Europe centrale, le vampire fera ainsi au cours du XVIII^e siècle l'objet d'enquêtes scientifiques et de discussions philosophiques dans les plus hautes sphères de la culture.

De 1693 à 1755, les cours européennes se prendront ainsi de passion pour des cas de « corps morts » sortant de leur tombe pour absorber la force vitale de leurs victimes, souvent des proches du vampire⁵. Les cas les plus fameux sont ceux de Michael Casparek (1718) et Peter Plogowitz (1725), respectivement en Hongrie et Serbie. L'intérêt pour le vampirisme « avéré » connaîtra son apogée en 1732 avec la publication d'un rapport rédigé et publié par Johann Flückinger, un chirurgien militaire serbe, à la suite d'une épidémie de décès inexplicables dans le village de Medwegya. Cette enquête relate notamment le cas d'Arnold Paole, un paysan devenu vampire après sa mort accidentelle (de son vivant, Paole soutenait avoir été contaminé par la viande d'un mouton lui-même mordu par un vampire). Paole, après sa mort, aurait attaqué et contaminé certains villageois, causant une épidémie de décès inexplicables. Le rapport Flückinger connaîtra un intérêt croissant en Europe au sein des cercles savants et politiques jusqu'à la fin de l'année 1732, et contribuera grandement à la propagation du mot « vampire » en Europe centrale et Europe de l'Ouest. Il faut ici rappeler le rôle des gazettes et magazines

³ Comme l'explique Antoine Faivre dans son compte-rendu à la fois détaillé et concis des cas européens de vampirisme entre 1693 et 1807, la compilation et l'étude écrite des cas vampiriques participent à rendre le vampire « comme domestiqué, définitivement intégré à la culture ». FAIVRE, Antoine. « Du vampire villageois aux discours des clercs – Genèse d'un imaginaire à l'aube des Lumières ». In FAIVRE, Antoine (dir.). *Les Vampires – Colloque de Cerisy*. Paris : Albin Michel, 1993. « Cahiers de l'Hermétisme », p. 60.

⁴ Antoine Faivre souligne que la « mastication des morts dans leur tombeau » est depuis longtemps l'objet « d'une littérature abondante », et « s'inscrit dans le contexte d'un intérêt renouvelé pour les cas de possession démoniaque et de sorcellerie » (*Ibid.*, p. 47). Les cas de vampirisme discutés par Michael Ranft et ses prédécesseurs comme ses successeurs peuvent donc être vus comme le signe d'un retour à la superstition.

⁵ Gilles Bandérier, dans son anthologie de ces premiers cas vampiriques, admet que « par rapport à toute la mythologie romantique, le vampire du XVIII^e siècle apparaît plutôt décevant. (...) Il s'agit d'un paysan illettré, vivant au milieu d'une profonde misère matérielle, morale et intellectuelle, un individu aussi sordide dans la mort qu'il l'avait été dans la vie ». BANDÉRIER, Gilles. *Les vampires, aux origines du mythe*. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2015, p. 13.

européens dans la propagation du terme, qui contribuèrent à asseoir les phénomènes vampiriques comme faits avérés et officialisés notamment en proposant des traductions et résumés de ce rapport Flückinger. Parmi ces adaptations du rapport original, on compte celle de la gazette *Le Glaneur* du 3 mars 1732, dans laquelle l'on voit la première utilisation avérée du mot « vampire » en France⁶. Devenu objet de curiosité plus que de crainte, le vampirisme fait ensuite l'objet de discussions philosophiques dans les cercles cultivés, comme le fait Boyer d'Argens dans l'une de ses *Lettres Juives* en 1736⁷. Boyer d'Argens aura une importance capitale dans la création du vampire littéraire, puisque Christlob Mylius, l'éditeur de la revue scientifique *Der Naturforscher*, y publie en 1748 cet extrait des *Lettres Juives*, accompagné du tout premier texte littéraire vampirique, un poème qu'il commanditera à son ami Heinrich August Ossenfelder⁸.

La première occurrence du phénomène vampirique (bien que le terme « vampire » ne soit pas encore d'usage) en Europe de l'Ouest se trouve dans la revue française *Le Mercure Galant* (numéro de mai 1693), dans un article sur les « stryges de Hongrie ». Cet article fut repris et étendu dans la même revue en février 1694, dans ce qui d'après Antoine Faivre se voulait « une exégèse du vampirisme⁹ » mais qui en réalité propose une thèse développée sur la substance de l'âme et son rapport au corps, le vampire n'étant abordé qu'à la toute fin de l'article, et uniquement comme appui à cette thèse. Dès son origine, le vampire fut ainsi le support de discussions spirituelles, métaphysiques, autant que strictement médicales. Selon les textes rapportant les premiers cas vampiriques, à la fin du XVII^e siècle, le vampire est le reliquat impur de l'âme du mort, confiné dans son cadavre jusqu'à expiation de ses fautes, et qui échappe parfois momentanément à son contenant corporel pour visiter ses proches et leur sucer le sang. Il est aussi parfois présenté comme un démon qui « 'sort de ces cadavres en de certains temps, depuis midi jusqu'à minuit, après quoi il y retourne et y met le sang qu'il a amassé'¹⁰ ». On trouve déjà dans la figure vampirique une dualité fondamentale entre la prédominance du corps et la présence d'une essence, âme ou esprit, qui justifie d'une manière ou d'une autre

⁶ « 'Dans un certain canton de la Hongrie (...) le peuple, connu sous le nom de Heyduque, croient que certains morts, qu'ils nomment vampires, sucent tout le sang des vivants ; en sorte que ceux-ci s'exténuent à vue d'œil, au lieu que les cadavres, comme des sangsues, se remplissent de sang en telle abondance, qu'on le voit sortir par tous les conduits, et même par les pores.' » Jean-Baptiste Le Villain de la Varenne pour *Le Glaneur historique, moral, littéraire, galant, et calotin, ou recueil des principaux événements arrivés dans le courant de cette année*, n°XVIII, 3 mars 1723, cité dans BANDÉRIER, *op. cit.*, p. 95.

⁷ Boyer d'Argens, *Lettres juives, ou correspondance philosophique, historique et critique, entre un Juif voyageur en différents États de l'Europe, et ses correspondants en divers endroits* (1738), lettre CXXXVII, cité dans BANDÉRIER, *op. cit.*, pages 121-133.

⁸ Nous y reviendrons.

⁹ FAIVRE, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 47.

¹⁰ BANDÉRIER, *op. cit.*, p 21.

l'ultra-corporalité de la créature.

Cette dualité sera étudiée plus avant dès les années 1730, lorsque les cas vampiriques relevés en Europe centrale deviendront supports d'étude à trois discours distincts¹¹ : le discours rationaliste, le discours théologique, et le discours ésotérique, en vogue jusqu'à la fin du XVIII^e siècle. Le discours rationaliste ouvrira sur le vampirisme pathologique, expliqué par la médecine et relevant de la maladie mentale. Le discours théologique, porté notamment par Dom Augustin Calmet dans *Dissertations sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie* (1746), pose que le vampire est soit un démon, soit un envoyé de Satan, soit Satan lui-même¹². L'imputrescibilité des cadavres vampiriques serait alors le signe de la « parodie démoniaque d'une des marques physiques de la sainteté et de la résurrection de la chair¹³ ». Le discours ésotérique, lui, se base entre autres sur les théories paracelsiennes¹⁴ et contredit la pensée des Lumières qui postule la séparation de l'âme et du corps. Ce discours ésotérique présente le vampire comme l'âme astrale du défunt qui refuse de quitter son cadavre par attachement au monde des vivants. Un auteur anonyme de Leipzig publie par exemple une explication du vampirisme dans laquelle il explique l'apparence du vampire comme une « contraction de l'air » qui permet à l'âme végétative¹⁵ du défunt de se créer un « corps subtil et éthérique¹⁶ ». Le cadavre ne quitte pas son cercueil, c'est son image astrale qui apparaît à ses proches – proches dont le sang est nécessaire au vampire pour préserver son cadavre et ainsi empêcher la dissolution de l'esprit vital du défunt vampire dans le *Weltgeist*, l'« Âme du Monde ». Ici, le vampire n'est pas un cadavre ressuscité, mais une image spectrale qui ne peut être séparée de son vaisseau corporel sous peine de disparaître intégralement.

Le vampire semble ainsi, d'emblée, inséparable de son corps, corps qui est à la fois un fardeau et le moyen pour lui de rester existant. Dans les comptes-rendus de ces cas vampiriques,

¹¹ Pour une analyse plus poussée de ces discours, voir FAIVRE, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*

¹² “Of the serious works which were published immediately after the report of 1732, some sought the origins of vampiric manifestations in ‘the work of Satan’, accepting that paranormal causes were at work but usually denying that corpses were in any way involved: the vampire *was* Satan.” FRAYLING, Christopher. *Vampires – Lord Byron to Count Dracula*. London: Faber and Faber Ltd., 1991, pages 23-24.

¹³ FAIVRE, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 55.

¹⁴ De Paracelsus, médecin et alchimiste suisse du début du XVI^e siècle, qui étudiait les forces directrices de la Nature et leur rôle dans le processus de guérison, et dont les thèses comprenaient de nombreux questionnements métaphysiques.

¹⁵ Son âme astrale, en opposition à l'âme sensitive (*anima*) et à l'âme rationnelle (*mens*), d'après la théorie de la tripartition de l'âme, très en vogue chez les vampirologues ésotériques de l'époque. À noter que Michael Ranft appelle cette âme végétative « *Begehren* » (« désir ») : « 'c'est elle qui pousse les corps, même morts, à se maintenir, à se répandre, à exercer une influence sur le monde extérieur. C'est elle qui fait mâcher les cadavres dans leur tombeaux ; une telle mastication ne serait alors que le premier stade de l'état vampirique' ». FAIVRE, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, pages 56-57.

¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

on peut noter une certaine insistance à décrire l'horreur du corps vampirique, comme si derrière le discours scientifique se cachait une fascination pour ces corps-cadavres qui ne se contrôlent plus, qui laissent échapper par toutes leurs pores le sang qu'ils ont arraché à leurs victimes. Flückinger rapporte par exemple que le « vampire » Arnold Paole, exhumé quarante jours après sa mort,

‘...est trouvé parfaitement préservé. Sa chair ne s'était pas décomposée, ses yeux étaient pleins d'un sang frais, qui jaillissait aussi de ses oreilles et de son nez. (...) Ses ongles étaient tombés, tout comme sa peau, et d'autres avaient repoussé à leur place, ce qui amena à déduire sa nature d'archi-vampire'¹⁷.

Quand, « 'suivant la coutume de cette région' », l'on enfonça un pieu dans le cœur du vampire, « 'il poussa un grand cri, et une quantité énorme de sang surgit de son corps'¹⁸ ». Un article du *Glaneur* traite des mêmes cadavres qui « comme des sangsues, se remplissent de sang en telle abondance, qu'on le voit sortir par tous les conduits, et même par les pores¹⁹ ». Une autre adaptation du rapport Flückinger, parue en mai 1732 dans le *Mercur de France*, montre Arnold Paole dans son cercueil, quarante jours après sa mort,

‘encore entier, sans aucune corruption ; [les gens du village ont dit] que le sang lui coulait encore tout frais des yeux, du nez, de la bouche et des oreilles, que son drap, sa chemise et son cercueil, étaient pleins de sang, que les ongles des mains et des pieds lui étaient tombés, et qu'il lui en croissait d'autres [...]’²⁰.

Même lorsque le vampire n'est pas un « revenant en corps » mais un démon ayant soit pris l'apparence d'une personne décédée, soit pris possession de son cadavre, le corps sanguinolent à l'extrême est indissociable du vampire. L'horreur de ce sang des vivants absorbé par le démon-cadavre « 'en telle abondance, qu'il sort par la bouche, par le nez, et surtout par les oreilles du mort, en sorte que le cadavre nage dans son cercueil'²¹ » est indéniable. Ces vampires sont trouvés dans leur cercueil « 'mous, flexibles, enflés, et rubiconds (...), quelque temps qu'il puisse s'être écoulé depuis qu'ils ont été mis en terre'²² ». Ils conservent néanmoins « 'la figure de ceux qui ont apparu en songe'²³ » à leurs victimes, c'est-à-dire qu'ils arborent

¹⁷ “... he was found to be perfectly preserved. His flesh had not decomposed, his eyes were filled with fresh blood, which also flowed from his ears and nose [...]. His fingernails and toenails had dropped off, as had his skin, and others had grown in their place, from which it was concluded that he was an arch-vampire.” FRAYLING, *op. cit.*, p. 21. [ma traduction]

¹⁸ “So, according to the customs of those regions, a stake was driven through his heart. But, as this was being performed: He gave a great shriek, and an enormous quantity of blood spurted from his body.” *Ibid.*, p. 21. [ma traduction]

¹⁹ BANDÉRIER, *op. cit.*, p. 95.

²⁰ *Ibid.*, p. 102.

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² *Ibid.*, p. 22.

²³ *Ibid.*, p. 22.

l'apparence du vivant tel que ses proches le connaissaient. Le vampire est ici un démon présentant une version grotesque du vivant dont il s'approprie le corps, une sangsue infernale dont l'apparence humaine ne lui sert qu'à approcher aisément ses victimes. Le vivant est encore reconnaissable, mais son apparence est déformée par les quantités du sang que le démon occupant son cadavre a absorbé. Le vampire n'est pas le mort, mais le reflet horriblement déformé du mort. On a là un déplacement de l'image du vivant dans cette parodie qu'en fait le vampire : ni imitation, ni image parfaite, mais une approximation dont l'horreur réside dans ce sang débordant du cadavre et souillant le souvenir du vivant.

Le thème du déplacement semble être inhérent à la figure du vampire, puisqu'il se retrouve aussi dans l'excès de sang que nous venons de mentionner. Le sang, factuellement et métaphoriquement force vitale du vivant, surabonde chez le vampire, jusqu'au grotesque. Pourtant, le vampire n'est pas (du moins pas jusqu'à ses incarnations influencées par le Romantisme et le néo-Romantisme) une figuration de la force vitale glorifiée, puissante : au contraire, il erre entre le monde de la mort et celui de la vie, rampant péniblement de l'un à l'autre dans une tentative sans cesse répétée de perpétuer son existence. Le sang, subsistance du vampire, est ainsi ce qui le nourrit, mais aussi ce qui fait perdurer, sans l'espoir d'une fin salvatrice, son existence absurde. Si le sang est en excès chez ces vampires-sangsues du XVIII^e, c'est surtout, nous semble-t-il, pour souligner l'absurdité horrible, grotesque, de cette créature pourtant si nécessaire comme incarnation des impasses des idéologies et discours qui l'ont vu naître. Déplacement de la force vitale, créature de l'entre-deux, le vampire se pose, avant même d'être récupéré par la littérature, comme une anomalie. Le vampire est ainsi foncièrement abject, « comme si la peau, contenant fragile, ne garantissait plus l'intégrité du 'propre', mais qu'écorchée ou transparente, invisible ou tendue, elle cédait devant la déjection du contenu ²⁴».

Le vampire des « cas » d'Europe centrale horrifie plus qu'un simple spectre ou qu'une simple créature de l'entre-deux. Il est l'image de la rupture des limites fondamentales entre vie et mort, corps et monde, par ce sang que son corps (ou celui qu'il a emprunté) ne parvient plus à contenir. Il révèle au grand jour « l'horreur dedans²⁵ », ce qui devait rester caché mais se trouve irrémédiablement déplacé dans une parodie du monde ordonné et défini. Les « revenants en corps » de ces « cas » sont la représentation non pas, finalement, de l'abject lui-même²⁶, mais de ce moment ici étiré à l'infini où l'abject est expulsé. Dans cette optique, le vampire

²⁴ KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Éditions du Seuil, 1980. « Points », p. 65.

²⁵ *Ibid.*, p. 65.

²⁶ « ...ce qui menace [l'être] et lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable. » *Ibid.*, p. 9.

représenterait ici cette lutte sans fin contre ce qui n'a pas de sens, non pas la mort mais le processus de la mort, le problème irrésolvable d'une entité qui se refuse à disparaître²⁷.

2) Le déplacement vers la littérature

Pour reprendre à nouveau la formule d'Antoine Faivre, à partir du milieu du XVIII^e siècle ce vampire si abject sera « comme domestiqué, définitivement intégré à la culture²⁸ ». Le vampirisme devient vampirologie, le fait devient concept et science, récupéré par le discours des Lumières dont il s'ingéniait pourtant à montrer les failles. Mais malgré cette intellectualisation progressive du vampirisme, quelques « cas » sont encore relevés dans la population rurale européenne. On note par exemple une deuxième vague de vampirisme en Silésie (province du sud-ouest de la Pologne), qui donne lieu à une enquête de Gerhard Van Swieten, médecin personnel de l'Impératrice d'Autriche. Cette enquête fut publiée en 1755²⁹, et frappe par son ton sceptique. L'on y retrouve pourtant les mêmes cadavres gonflés de sang des précédentes enquêtes. Van Swieten n'y cache pas sa défiance envers la qualité présumément magique de ces événements, qu'il accepte néanmoins comme faits : « 'il faudrait être un imposteur inculte pour trouver la preuve de la présence du surnaturel dans la seule existence de ces faits, qui sont très communs'³⁰ ». En France, Voltaire et Rousseau dénoncent la naïveté du peuple français, et voient dans la quantité même d'histoires diffusées la preuve d'une certaine inconstance intellectuelle française³¹. Le simple fait que « le bas-peuple se raconte des histoires de vampires, alors que les classes cultivées ne le font pas³² » témoigne pour ces deux philosophes de l'absurdité du phénomène vampirique. Cette vague de scepticisme parcourut toute l'Europe des Lumières, et se fit aussi porteuse d'un discours politique et sociétal, dans lequel le vampire n'est plus un être surnaturel ou un cadavre ambulante, mais un banquier, un membre de l'Église ou encore un commerçant. Le vampire est alors strictement humain ; son horreur est déplacée de l'innommable et du sanglant vers le prosaïque et le quotidien.

Le vampire surnaturel ne disparaît pas pour autant, puisqu'il ressurgit ensuite dans toute sa puissance dans la littérature. À mesure que le Romantisme s'installe en Europe, il attire

²⁷ Voir infra.

²⁸ FAIVRE, *art. cit.*, dans FAIVRE (DIR.), *op. cit.*, p. 60.

²⁹ Voir FRAYLING, *op. cit.*, pages 29-30.

³⁰ “One would have to be an ignorant quack to find evidence of the supernatural merely in the presence of such facts, which are very common.” Cité dans FRAYLING, *op. cit.*, p. 30. [ma traduction]

³¹ “For Voltaire and Rousseau, the barrage of stories about vampirism and the fact that some of these were taken seriously as reliable eyewitness accounts was a testimony to the fickleness and gullibility of the populace.” *Ibid.*, p. 12.

³² “...commoners told stories of vampire encounters while more highly educated people did not.” *Ibid.*, p. 12. [ma traduction]

comme un antidote à la « froide raison³³ » des Lumières. Comme l'explique Christopher Frayling, dans les années 1780, « le dernier cri en termes de *haute culture* n'était plus d'expliquer des faits 'attestés' mais plutôt d'utiliser la recherche scientifique afin d'étendre les limites du 'naturel', pour ajouter le plus de phénomènes 'paranormaux' possibles³⁴ ». Porté d'abord par le *Sturm und Drang* allemand, le phénomène vampirique devient l'une de ces « joies plus délicieuses, plus vives – quelque chose du sublime, de l'incompréhensible, du surnaturel³⁵ ». En réaction au scientisme des Lumières, le vampire trouve en littérature un épanouissement conceptuel et esthétique que son statut de légende folklorique lui interdisait auparavant. Le Romantisme allemand puis anglais voit ainsi naître les prémices du vampire littéraire : loin du vampire des paysans du début du XVIII^e siècle, le vampire Romantique devient un aristocrate létal mais raffiné, usant de séduction et s'épanouissant dans les sphères mondaines.

Le vampire littéraire se fait ainsi le réceptacle d'interrogations intemporelles sur les grands questionnements humains, une figure incarnant ce qui échappe à la raison dans l'urgence de la maladie et de la mort. Déjà porteur d'une charge mythique avant même que de trouver sa forme littéraire, le vampire va trouver sa consécration dans sa transformation en créature de fiction. Les premiers vampires en littérature occidentale n'ont certes pas encore les caractéristiques archétypales développées chez leurs successeurs. Au contraire, certains critiques comme Jacques Finné n'hésitent pas à les qualifier d'« une sorte d'ersatz (de luxe) ou de prolongation - l'écho d'une superstition qui a secoué toute l'Europe, hormis l'Angleterre, et qui est morte au Siècle des Lumières [...]»³⁶ ». Néanmoins, ces vampires posent les bases de ce qui sera plus tard la figure mythique vampirique par excellence, celle de Dracula. Le vampire de la fiction élève en effet le vampire des « cas » et des premiers récits vers une mythification de la figure et du récit qui l'entoure. Cela passe notamment par l'attribution à cette créature du Mal de caractéristiques purement animales, qui ancrent le vampire dans une bestialité d'autant plus dérangeante qu'elle est souvent couplée au raffinement parfois aristocratique de ce vampire bientôt mondain.

³³ "...cold reasoning..." *Ibid.*, p. 35. [ma traduction]

³⁴ "...the latest line in *haute culture* was no longer cynically to explain away attested 'facts' (...); rather, it was to use laboratory research in order to extend the boundaries of the 'natural' to incorporate as many enjoyably 'paranatural' phenomena as possible." *Ibid.*, p. 36. [ma traduction]

³⁵ "...livelier, more delicious delights – some of the sublime, the incomprehensible, the supernatural." *Ibid.*, p. 35. [ma traduction]

³⁶ Jacques Finné poursuit : « les premières œuvres vampiriques dont parlent les spécialistes contiennent des allusions au vampirisme, reniflent le seigneur de la nuit, mais ne le hissent pas d'emblée au rang de thème : on dirait plutôt des morceaux de noix dans un pain ». FINNÉ, Jacques. « Aperçu de littérature vampirique ». In SADOUL, Barbara (dir.). *Visages du vampire*. Paris : Éditions Dervy, 1999, p. 23.

3) L'angle zoologique : une vision pragmatique du Mal ?

L'une des premières caractéristiques que l'on associe aujourd'hui au vampire est son lien avec la chauve-souris. Si certains vampires de la littérature, comme Dracula, peuvent se transformer en divers animaux nocturnes et/ou néfastes dans l'imaginaire collectif (rats, loups...), la chauve-souris reste la bête que l'on associe communément au vampire de la fiction. Créature d'obscurité et d'hybridité par excellence, animal perçu comme néfaste, voire maudit, du fait de ses habitudes nocturnes et de sa forme étrange, la chauve-souris, par son apparence et sa nature si énigmatiques, ne pouvait que nourrir la figure vampirique de la fiction.

Si le vampire de la littérature n'est pas le Diable lui-même, il est néanmoins l'un des meilleurs représentant d'une certaine définition du Mal tel qu'il s'inscrit, à l'époque de son apparition, dans une *épistémè* chrétienne et bientôt scientifique. Le vampire surgit à l'intersection de ces deux idéologies *a priori* opposées pour mieux en révéler les failles et les limites. Sa parenté avec la chauve-souris suceuse de sang va ainsi bien plus loin que de simples caractéristiques physiologiques et traduit, par de nombreux indices, les analogies entre Diable chrétien, vampire littéraire et vampire zoologique. Les ailes de la chauve-souris en sont peut-être le symbole le plus évident, qui furent longtemps un attribut du Diable avant que ce dernier ne soit de plus en plus humanisé par les arts. Ces ailes diaboliques de la chauve-souris sont symbolisées chez le vampire de la fiction (quand celui-ci ne se métamorphose pas littéralement en *Desmodus rotundus*, une chauve-souris suceuse de sang) par la cape qu'il arbore systématiquement au théâtre puis au cinéma. Il faut ici rappeler que l'identification de l'animal suceur de sang à la créature de fiction date seulement de la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'affiliation du vampire humain à son homologue animal est donc relativement récente, et, d'après Jean Marigny, « l'isomorphisme du vampire humain et de la chauve-souris a été facilité par la grande cape noire portée par Raymond Huntley, le premier interprète de Dracula [au théâtre] qui, lorsqu'elle était déployée, évoquait les ailes du chiroptère³⁷ ». C'est donc l'incarnation théâtrale puis cinématographique du vampire littéraire qui explicite son lien avec le Diable, via l'animal nuisible³⁸. L'on pourrait avancer que ce vampire moderne cherche à signifier, visuellement, un rappel à un Mal fondamentalement inhumain tel qu'il était représenté dans les arts avant la Renaissance.

³⁷ MARIGNY, Jean. « Le vampirisme, de la légende à la métaphore », dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 19.

³⁸ Jean Marigny relève que « si la chauve-souris passait pour être un animal maudit dans l'imaginaire médiéval européen, ce n'est nullement parce qu'elle était censée boire le sang des mortels (...) mais parce que sa forme monstrueuse et ses ailes membraneuses faisaient d'elle une créature du diable ». *Ibid.*, p. 19.

Dans son introduction au *Portrait du Diable* de Daniel Arasse, Thomas Golsenne rappelle en effet qu'avant le courant humaniste, le Diable était représenté comme une figure hybride et grotesque³⁹, « un homme-animal, agitant ses ailes de chauve-souris et ses cornes noires autour de l'homme tenté⁴⁰ ». Explicitement monstrueux, le Diable l'était d'autant plus que ses divers attributs faisaient de lui une créature composite, cumulant en un seul corps un ensemble d'indices visuels de la violence, du nocturne, de la perversion. Pour Golsenne, « l'apparence du Diable rappelle tout ce qui est inhumain : la bête, d'abord, et l'hybride ensuite ; autrement dit, les images du Diable montrent l'inhumanité à l'assaut de l'humanité⁴¹ ». C'est exactement ce que l'on retrouve chez le vampire de la fiction, cette créature de nuit et d'entre-deux dont l'existence ne semble être justifiée que par sa volonté de conquérir et pervertir, à travers ses victimes, les sociétés et idéologies diverses rencontrées dans les fictions vampiriques. Daniel Arasse va plus loin et avance que, en ce qui concerne le Diable et ses avatars, « dans le champ de l'art et de la pensée religieuse, ces êtres [diaboliques] donnent figure, par leur monstruosité même, à la négation de l'ordre que la création divine a introduite dans le chaos pour en faire un cosmos⁴² ». Il en est de même pour le vampire, anomalie existentielle qui révèle la peur d'une imperfection du cosmos, incarnation peut-être d'une terreur atavique de l'incertitude et de l'incompréhensible.

Plus prosaïquement, la parenté entre le vampire de la fiction et le règne animal traduit le diabolisme de la créature de plusieurs manières. Il nous faut commencer par rapidement retracer le passage des caractéristiques morphologiques et physiologiques de l'animal (dents surdéveloppées, hémophagie) au statut d'attributs d'une figure fictive du Mal. L'animalité fait en effet intrinsèquement partie du vampire de la fiction et surgit toujours d'une manière ou d'une autre, même chez les vampires les plus humanisés. Si le vampire de la fiction ne possède pas forcément les mêmes capacités physiques que les *Desmodontinae*, on retrouve néanmoins le même degré d'animalité dans sa force extraordinaire, que l'on comprendra aussi comme puissance sexuelle, évoquée plus ou moins explicitement selon les œuvres. L'on a ici une animalité « positive » puisque, même si ces capacités ne manquent pas de contrarier les efforts des ennemis du vampire, elles peuvent être lues comme un désir inavouable de surpuissance. Le vampire est animal, mais d'une animalité parfois enviable, désirable, en face de laquelle la faible humanité de ses adversaires semble dérisoire.

³⁹ Voir figures 3 et 4 en annexes.

⁴⁰ ARASSE, Daniel. *Le Portrait du Diable*. Paris^o: Les Éditions Arkhè, 2009, p. 17.

⁴¹ *Ibid.*, p 15.

⁴² *Ibid.*, p 31.

De plus, le vampire de la fiction est, tout comme la chauve-souris, un être de la nuit qui se cache pendant le jour et niche dans des endroits obscurs. Ce rapport avec la nuit se retrouve aussi dans le pouvoir que le vampire a sur les animaux nocturnes, qu'il peut manipuler à l'envi. La domination des animaux de la nuit par le vampire révèle son lien avec une idée du Mal née non pas des cercles littéraires ou de la religion mais de traditions populaires (loups prédateurs des campagnes, rats porteurs de la peste et dévoreurs de nourrissons). Il peut à volonté manipuler ce qui répand la maladie et la terreur chez les plus vulnérables, voire prendre leur apparence : la métamorphose est pour le vampire un moyen d'échapper à ses poursuivants ou d'approcher sa victime. Ce retour à l'animalité confronte les opposants du vampire à ses capacités supérieures, magiques, tout en rappelant sa nature intrinsèquement basse et vile de créature contrôlée par ses instincts et ses pulsions. Mais l'animalité du vampire ne le restreint par : au contraire, elle est à son service ; par elle, il contrôle le monde de la nuit, du souterrain et de l'instinct. Le vampire de la fiction dompte ainsi l'indomptable et domine ce qui relève du sombre, du caché, du danger, de la souillure, de la maladie, voire de la mort. À l'époque contemporaine, cet aspect du vampire renverra à un passé sombre, archaïque, effrayant ; à des images de villages terrés dans l'attente de la catastrophe ou de villes décimées par la maladie.

Le lien entre vampire de fiction et chauve-souris se fait aussi par l'alimentation. Les *Desmodontinae* sont dotées de dents surdimensionnées, pointues et acérées, qui leur permettent d'inciser la peau de leur proie. Leur salive contient un anti-coagulant qui leur permet de garder la plaie ouverte pendant qu'elles boivent, utilisant leur langue comme cathéter. Les *Desmodontinae* mangent parfois jusqu'à ne plus pouvoir voler, et doivent alors ramper jusqu'à un endroit sécurisant pour continuer leur digestion. À l'hémophagie s'ajoute alors l'horreur du vampire qui ne peut s'arrêter de sucer le sang de sa victime, allant parfois jusqu'au meurtre ou jusqu'à sa propre intoxication. La chauve-souris, animal léger, voire gracieux, devient alors sangsue gorgée et gonflée, pitoyable et vulnérable. Par ailleurs, si la manière dont *Desmodontina* se nourrit ne cause qu'un certain dégoût, l'image d'une figure humanisée se nourrissant du sang de ses semblables touche à un tabou plus ancestral et plus profond. Enfin, chez le vampire de la fiction, la dent animale se trouve sous la forme de crocs acérés ou d'incisives pointues, rétractables ou non, ou encore est symbolisée par le port d'une bague-griffe ou d'un couteau. Le croc du vampire lui sert, comme à son homologue animal, à atteindre la substance vitale de sa victime, substance dont il se sert pour « survivre ». Ainsi, le perçage de la peau par les crocs de la chauve-souris peut aussi prendre la forme d'une pénétration mentale par laquelle le vampire va s'introduire dans l'esprit de sa victime pour mieux la soumettre. Le

vampire, aussi humanisé soit-il aujourd'hui, reste donc un animal prédateur et sanguinaire, qui viole l'intégrité physique et mentale de sa victime pour se nourrir de sa substance vitale.

Le vampire de fiction tel qu'il vient à l'esprit possède donc toujours un lien indéfectible avec son homologue animal. Sa parenté avec les *Desmodontinae* du règne animal ainsi qu'avec d'autres animaux dits nuisibles est ainsi fondée sur un paradoxe : par ses retours à l'animal, le vampire est perçu comme inférieur à l'humain, mais c'est aussi cette animalité qui donne au vampire sa supériorité. Quoiqu'il en soit, le vampire de la fiction reste une anomalie, le symptôme d'un désordre existentiel voire cosmologique, le signe que quelque chose échappe toujours. Plus que la puissance animale ou l'absorption du sang, c'est, au niveau intradiégétique, cette incohérence fondamentale de la présence du vampire qui le rend si terrifiant et qui justifie qu'il perdure encore aujourd'hui dans la fiction.

Le vampire des « cas » et de la zoologie sera en effet rapidement intégré dans la littérature, dans une dynamique qui semble viser à circonscrire le vampire dans un récit bien défini. Hors de la sphère du réel et du pragmatique, le vampire serait ainsi moins terrifiant, démuné de son pouvoir. Nous verrons par la suite que la seule multiplicité des réécritures et réinterprétations de la créature démentent la capacité de la littérature à totalement contrôler cette nouvelle figuration du Mal.

2. Esthétiser et (re)dire : apprivoisement et approfondissement du vampire par les poètes allemands

Le déplacement du vampire du discours scientifique vers le vampire littéraire révèle le besoin soit de conserver cette créature, de la garder à portée d'œil si l'on veut, comme s'il ne fallait surtout pas qu'elle nous échappe, soit de l'apprivoiser en la poétisant, en la disant et la redisant par la littérature. Écrire le vampire, dans ses premières apparitions en littérature, c'est déjà le définir et lui attribuer certaines caractéristiques qui, peut-être, l'éloigneront de l'horreur absurde que les « cas » représentaient.

1) Une poétisation nécessaire ?

Le potentiel littéraire du vampire s'exprime pour la première fois dans une revue scientifique allemande, en 1748, avec le court poème « Der Vampir » de Heinrich August Ossenfelder. On a ici l'exemple parfait d'un objet préalablement dominé par le discours rationaliste voire scientiste des Lumières, dont le *Sturm und Drang* allemand vient extraire un aspect plus poétique, plus littéraire, plus potentiellement mythique aussi, comme si cette

réaction pré-Romantique contre l'esprit de son temps avait trouvé dans le vampire un potentiel que la science n'avait pas les capacités de développer. Ce poème est suivi en 1774 par la ballade « Lenore » de Gottfried August Bürger. Bürger fit en sorte de garantir le succès de sa ballade par le biais d'une publicité sans égal, profitant de la vague d'intérêt du public d'alors pour les chansons et récits folkloriques, et présentant sa ballade comme l'adaptation d'un récit traditionnel qu'il aurait entendu chanter par l'une de ses servantes. « Lenore », du fait de sa réputation comme texte blasphématoire et sulfureux, connut le succès espéré et fut immédiatement traduite dans une dizaine de langues (une adaptation très influente du poème fut celle de Sir Walter Scott, qui renomme le poème « William and Helen » et insiste sur la qualité vampirique de Wilhelm/William). « Lenore » inspirera particulièrement les Romantiques britanniques, qui en reprennent et adaptent le thème vampirique. Bien que nous concentrons la présente étude sur la littérature et les médias anglophones, il est ainsi indispensable, si l'on veut retracer l'histoire du vampire littéraire, de s'attarder sur ses débuts allemands, puisque c'est bien là que furent esquissés les premiers traits du vampire tel que nous le comprenons aujourd'hui.

Lorsque Christlob Mylius choisit de publier dans sa revue scientifique *Der Naturforscher* une retranscription de l'une des *Lettres Juives* de Boyer d'Argens, lettres traitant du rapport de Flückinger sur le cas Arnold Paole, il demanda à son ami poète Heinrich August Ossenfelder d'écrire un poème sur le thème du vampire en illustration à cet article⁴³. Mylius avait en effet pour habitude d'agrémenter certains des articles de son journal de courts poèmes⁴⁴. Ossenfelder se basa sur les éléments factuels du rapport Flückinger, mais y ajouta certaines caractéristiques majeures, qui entreront par la suite dans la composition de la figure canonique du vampire littéraire, et feront passer le vampire de cadavre répugnant et sans âme à une figure érotisée de l'horreur, de la mort et de la peur. Ici, le vampire se fait séducteur, incarnation de la tentation sexuelle : il se présente à la jeune fille à laquelle il s'adresse comme l'incarnation de ses désirs les moins avouables. Si le vampire n'est pas explicitement décrit dans ce poème, la prédominance de sa corporéité est révélée par ses sous-entendus sexuels. Le vampire des légendes, figure de nuit, sangsue sans âme, développe ainsi dans sa première mise en texte poétique une charge érotique indéniable. Le tour de force d'Ossenfelder est d'avoir su déceler, chez le cadavre-spectre qui s'introduit au domicile de ses proches pour en absorber la substance

⁴³ Nous utiliserons la traduction du poème par Heide Crawford dans son ouvrage *The Origins of the Literary Vampire*. OSSENFELDER, Heinrich August. "The Vampire" (1748). In CRAWFORD, Heide. *The Origins of the Literary Vampire*. London: Rowman & Littlefield, 2016, p. 109.

⁴⁴ Pour un récit plus détaillé de cette première publication vampirique, voir CRAWFORD, *op. cit.*, p. 23.

vitale, un charmeur de jeunes filles pervers et destructeur.

La ballade « Lenore » de Bürger⁴⁵, quant à elle, relate la chevauchée de la jeune Lenore vers la mort. Menée au désespoir par la supposée mort de son amant Wilhelm sur le champ de bataille, Lenore renie Dieu. À la nuit tombée, Wilhelm réapparaît, et convainc Lenore de chevaucher derrière lui vers leur demeure nuptiale. Lenore accepte, mais Wilhelm s'avère *in fine* être l'avatar de la mort. S'il n'est jamais explicitement désigné comme « vampire », Wilhelm en possède néanmoins les caractéristiques développées par les récits folkloriques : il rejoint un être aimé de son vivant, sa présence est mortelle, et, surtout, il possède un corps physique, bien que cadavérique. Bien que n'appartenant de toute évidence plus au monde des vivants, ce que lui-même ne manque pas d'indiquer⁴⁶, Wilhelm n'est en effet ni un spectre ni une image éthérée de la mort : Lenore peut le toucher⁴⁷. Il existe corporellement, ne serait-ce que comme cadavre, là où le vampire d'Ossenfelder n'est suggéré « physiquement » que par sa charge érotique.

Il est intéressant de constater que Wilhelm n'est jamais vraiment décrit, du moins jusqu'à l'avant-dernière strophe, où il prend l'apparence de la mort. Il arrive dans le poème par le son : ce sont les bruits de son cheval, de ses pas, et de son armure, ainsi que sa voix, qui l'annoncent. Le « vampire » est amené dans le récit par les sens les plus instinctifs, les plus liés dans l'imaginaire collectif à l'animalité :

[...] But hark to the clatter and the pat pat patter!
Of a horse's heavy hoof!
How the steel clangs and rings as the rider springs!
How the echo shouts aloof!
[...] And low and clear through the door plank thin
Comes the voice without to the ear within⁴⁸.

La poétisation du vampire par Bürger n'oublie donc pas la qualité animale de cette créature dirigée principalement par ses instincts et désirs. L'animalité sous-jacente de Wilhelm vient en contraste avec ce que le jeune homme était avant sa mort, à savoir un guerrier courageux, loyal, qui courtisait une jeune femme pieuse, dans la pure tradition des romances traditionnelles. Ici, l'amour idéal de ces romances est perverti, déplacé par l'animalité implicite de celui qui n'a plus rien du héros qu'il était de son vivant, animalité qui sera sexualisée à plusieurs reprises dans le poème⁴⁹.

⁴⁵ Nous utiliserons ici aussi la traduction de Heide Crawford. BÜRGER, Gottfried August. "Lenore" (1774). In CRAWFORD, *op. cit.*, pages 110-116.

⁴⁶ "What ails my love? The moon shines bright:/Bravely the dead men ride through the night./Is my love afraid of the quiet dead?" BÜRGER, *op. cit.*, p. 113.

⁴⁷ "And gently smiling, with a sweet beguiling,/Her white hands clasped his waist." *Ibid.*, p 113.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 112.

⁴⁹ Nous y reviendrons.

L'unique description de l'apparence de Wilhelm ne vient qu'à la fin du poème, alors que le jour se lève et que Wilhelm et Lenore arrivent dans le cimetière où repose le cercueil du jeune homme, qui dévoile alors sa véritable nature :

[...] But see ! But see! In an eyelid's beat,
Toowhoo! A ghastly wonder!
The horseman's jerkin, piece by piece,
Dropped off like brittle tinder!
Fleshless and hairless, a naked skull,
The sight of his weird head was horrible;
The lifelike mask was there no more,
And a scythe and a sandglass the skeleton bore⁵⁰.

Wilhelm prend l'apparence de la mort, dans une révélation horrifiante : l'amant de Lenore est en fait un squelette ; son corps lors de la chevauchée était donc celui d'un cadavre. Wilhelm entraîne l'âme de Lenore dans la tombe, qui meurt après avoir combattu pour son propre salut. Le vampire corporalisé et animalisé le temps de la chevauchée nocturne devient au lever du jour la Mort elle-même, le squelette qui s'évanouit sans laisser de trace, sans possibilité de retour ni de rédemption⁵¹. La seule description qui nous est donnée de Wilhelm est ainsi celle qui confirme son caractère surnaturel et blasphématoire par la transgression du processus mortel lui-même, par la temporalité déformée de cette stagnation cadavérique du jeune homme avant son passage trop rapide à l'état de squelette puis de poussière. Même la mort est désacralisée chez ce « vampire » de Bürger, par la capacité du vampire-revenant à se jouer des impondérables physiques du trépas. Lenore n'a pas seulement fauté en suivant son amant décédé après avoir renié Dieu, elle s'est unie à la mort ou du moins à l'un de ses avatars. « Lenore » est le récit de transgressions multiples, récit qui condamne en les poétisant les désirs blasphématoires de Lenore et Wilhelm.

Le cadavre-spectre gorgé de sang des « cas » vampiriques devient donc, par ces poèmes, une créature de fiction, esthétisée et potentiellement normalisée. Ossenfelder et Bürger, en mettant en texte cette créature qui a terrorisé les campagnes et fasciné les cours européennes, apprivoisent le vampire et le circonscrivent à la fiction. L'esthétisation de la figure permet sa mise à distance : elle sort de la réalité immédiate ; la crainte qu'elle suscite n'est plus pragmatique mais spirituelle, morale ou ontologique. Au cœur de la peur du vampire maintenant littéraire reste pourtant un questionnement constant sur la mort mais aussi sur ses représentations : le surgissement de cette créature de l'entre-deux dans la littérature traduit bien la peur d'une incertitude jamais résolue, mais aussi, peut-être, le désir de maîtriser ce qui reste

⁵⁰ *Ibid.*, p. 115.

⁵¹ "What man shall say if he vanished away/Or sank in the gaping ground ?" *Ibid.*, p. 115.

un impondérable de l'existence. De plus, le caractère blasphématoire et transgressif du vampire de ces premiers poèmes révèle un désir de défier, sinon Dieu (ce qui sera le cas des vampires du Romantisme anglais et de leurs successeurs), du moins les limitations de l'existence. Dans les poèmes d'Ossenfelder et de Bürger, le vampire n'est plus la créature grotesque des « cas » vampiriques dictée seulement par son besoin de sang, mais prend une qualité volontaire, une personnalité propre, une agentivité diabolique.

2) Une figure de transgression

La transgression vampirique ressort chez Ossenfelder dans la manière dont la créature se joue de la religion. L'étrangeté fondamentale du vampire est révélée dans cette insistance à passer outre toute forme de morale religieuse, à renier toute morale pour ne suivre que ses désirs. Chez Ossenfelder, le vampire est ainsi présenté comme l'ennemi de la chrétienté : il veut séduire et détruire la jeune Christina (prénom à l'étymologie évidente), dont la soumission aux préceptes religieux transmis par sa mère l'exaspère. Le vampire voit la dévotion religieuse de sa victime comme un défi à relever, et se propose (faisant preuve d'un orgueil tout satanique), de prouver à Christina les avantages qu'elle aurait à lui céder :

'My dear young maiden clingeth
Unbending, fast and firm
To all the long-held teachings
Of an ever-faithfull mother [...]
Then shall I thee question
Are my teachings not better
Than those of thy good mother?'⁵²

Il faut noter que Heide Crawford, dans l'analyse qu'elle fait de ce poème, voit ce premier vampire littéraire comme la thématization de « la scission entre religion et science qui résulta du combat des Lumières contre la superstition⁵³ ». Le vampire du poème est « l'Autre monstrueux associé à l'Europe Centrale, qui par malice veut détruire ou corrompre sa victime, la Chrétienté, en la séduisant puis absorbant sa force vitale, représentée par le sang⁵⁴ ». La perversion de la chrétienté européenne par la superstition est représentée comme à la fois insidieuse et brutale : le vampire se propose de séduire Christina de force, pendant son sommeil, mais lui promet qu'*in fine* elle saura en apprécier les conséquences, de la même manière que

⁵² OSSENFELDER, *op. cit.*, p. 109.

⁵³ "...the divide between religion and science that grew out of the Enlightenment struggle against superstition." CRAWFORD, *op. cit.*, p. 25. [ma traduction]

⁵⁴ "...the monstrous Other associated with Central Europe, who has the malicious intent to destroy or corrupt his victim, Christianity, through seduction and the draining of its life force, represented by blood." *Ibid.*, p. 27. [ma traduction]

l'Occident chrétien peut être perverti par la superstition et l'archaïsme : Ossenfelder réagit dans ce poème à la vague de récits et discussions élaborés à partir des cas de vampirisme d'Europe centrale et Europe de l'Est, qu'il considère comme un danger pour l'esprit des Lumières⁵⁵. En pervertissant Christina (la chrétienté), le vampire (la superstition) apporte la menace d'un hédonisme intellectuel, d'un sensationnalisme philosophique et littéraire, qui met en danger l'esprit rationalisant des Lumières : il est « un séducteur agressif de la vertu, l'instigateur et le défenseur d'une existence à l'hédonisme destructeur, à laquelle il est aisé de succomber⁵⁶ ».

Par ailleurs, le vampire a chez Ossenfelder une voix, et, au-delà d'une voix, il a le contrôle de la narration, puisqu'il est le seul locuteur du poème, écrit à la première personne du singulier. C'est sa perception de la situation qui nous est donnée ici, sans pour autant que cela atténue son côté détestable. Mais, en donnant à son vampire la prérogative de la parole, Ossenfelder le met à pied d'égalité avec le lecteur : le vampire n'est pas juste l'Autre, l'opposition à combattre et éliminer, il est le danger sournois, qu'il ne faut en aucun cas sous-estimer. En bon stratège, Ossenfelder donne donc toutes les chances au vampire de s'exprimer, ce afin de pouvoir connaître l'amplitude de ses projets envers Christina. Loin donc de certains récits vampiriques des XX^e et XXI^e siècles qui offrent au lecteur le point de vue du vampire par souci d'empathie avec le prétendu monstre⁵⁷, le poème d'Ossenfelder s'inscrit dans une thématique de combat idéologique, au cœur de « la dialectique superstition/religion qui prédominait chez les Lumières⁵⁸ ». Il est à parier qu'Ossenfelder n'imaginait pas que son illustration d'un dilemme philosophique, publiée dans une revue scientifique, allait devenir une des plus grandes figures littéraires du siècle suivant et l'incarnation d'une certaine glorification de la rébellion satanique⁵⁹.

Comme dans le poème d'Ossenfelder, dans « Lenore » le vampire est représenté comme l'ennemi de la chrétienté, même s'il l'est de manière moins explicite. Il représente l'unique soulagement aux angoisses et aux souffrances de Lenore, à qui même la religion et le soutien d'une mère dévote n'apportent aucune consolation. Le « vampire » de Bürger, figure mystérieuse et inquiétante, lointain reflet d'un amant revenu de la guerre, est le seul capable

⁵⁵ “In the image of the vampire from Hungary, superstition takes on a destructive quality that threatens the morals of the enlightened western European from the outside. The threat is made by a figure that is foreign to the Enlightened West, but was brought to the West by cultural interaction between western Europe and central Europe.” *Ibid.*, p. 27.

⁵⁶ “...an aggressive seducer of the virtuous, the instigator and proponent of a destructive hedonistic existence, to which it is easy to succumb.” *Ibid.*, p. 29. [ma traduction]

⁵⁷ Nous y reviendrons.

⁵⁸ “... the superstition-religion dialectic that prevailed during the Enlightenment.” CRAWFORD, *op. cit.*, p. 25. [ma traduction]

⁵⁹ Nous y reviendrons.

d'apporter à Lenore ce dont elle a besoin, comme elle l'exprime ici :

Her mother clasped her tenderly
With soothing words and mild:
'My child, may God look down on thee, --
God comfort thee, my child.'⁶⁰
[...]
'My mother, what is happiness?
My mother, what is Hell?
With William is my happiness, -
Without him is my Hell!
Spark of my life! Down, down to the tomb:
Die away in the night, die away in the gloom!
Earth and Heaven, Heaven and earth,
Reft of William are nothing worth.'⁶¹

Heide Crawford relève que « la punition subie par Lenore pour avoir renoncé à la foi est d'être tuée par un vampire qui n'est autre que son fiancé mort au combat. Contrairement à la femme du poème d'Ossenfelder, qui est punie pour avoir conservé sa foi, la Lenore de Bürger est punie de mort pour avoir rejeté la religion⁶² ». Le vampire n'est pas explicitement présenté comme la main de l'anti-chrétienté, mais, dans le poème, il apparaît juste après que Lenore a proclamé son rejet de la foi chrétienne. Crawford ajoute : « Bürger nous montre que la passion de Lenore appartient maintenant totalement à Wilhelm, là où elle appartenait auparavant à Dieu⁶³ ». L'amour religieux (bien que pervers) et l'amour romantique se retrouvent alors unis dans la figure de Wilhelm, qui devient seul élément tangible dans l'existence de Lenore. Le blasphème est indéniable, puisque l'amour de Dieu devient l'amour d'un amant impossible, avatar de la mort : comme chez Ossenfelder, le vampire est diabolique, mais il incarne ici la punition du blasphème et de l'hérésie, alors qu'il était chez Ossenfelder la personnification de la tentation, du plaisir de la corruption de la foi.

Il faut noter par ailleurs que l'on trouve chez les vampires d'Ossenfelder et Bürger la même froideur, la même distance émotionnelle qui caractérisera plus tard la majorité des vampires de la fiction jusqu'aux années 1970. Par exemple, les seules interactions de Wilhelm avec Lenore pendant la chevauchée consistent en des questions répétées par lui sans tenir compte des réponses de Lenore :

⁶⁰ BÜRGER, *op. cit.*, p. 110.

⁶¹ *Ibid.*, p. 111.

⁶² "Lenore's punishment for abandoning her faith is that she is killed by a vampire who is none other than her fallen fiancé. In stark contrast to the woman in Ossenfelder's poem, who is to be punished for her strong religious faith, Bürger's Lenore is punished by death for her rejection of faith." CRAWFORD, *op. cit.*, p. 36. [ma traduction]

⁶³ "Bürger shows here how Lenore's passion now belongs entirely to Wilhelm, where before it belonged to God." *Ibid.*, p. 53. [ma traduction]

‘What ails my love? The moon shines bright:
Bravely the dead man rides through the night.
Is my love afraid of the quiet dead?’⁶⁴

Malgré la répétition de ce « my love », Wilhelm est distant et froid. Heide Crawford relève que

...le manque de passion de Wilhelm, figure centrale d’un poème du *Sturm und Drang*, porte à suspicion et donne l’indice de sa nature potentiellement non-humaine, puisqu’il ne montre pas ce trait si important aux poètes du *Sturm und Drang*. [...] C’est même précisément cette manière étrange de parler qui définit le personnage de Wilhelm comme surnaturel⁶⁵.

La froideur et la distance tant physiques qu’émotionnelles de Wilhelm trahissent ainsi, du moins pour le lecteur averti de l’époque, sa nature surnaturelle⁶⁶.

Au-delà de la transgression religieuse et morale, au-delà du caractère foncièrement étrange de cette créature ni vivante ni totalement morte, il y a chez ces deux vampires une séparation résolue d’avec le familier et l’acceptable. Aucune empathie n’est possible envers ces deux premiers vampires de la littérature : si leur volonté constante de transgression ne les rendait pas déjà intolérables auprès du lecteur de l’époque, leur froideur émotionnelle les aliène définitivement. Chez Bürger, l’apparence révélée du vampire comme un squelette qui disparaît bientôt traduit peut-être aussi cette aridité de la créature qui n’a finalement rien d’autre à offrir que la destruction et le néant. De plus, on relève déjà dans ces deux poèmes un thème de dualité, d’opposition, qui nourrira le caractère fascinant du vampire dans ses incarnations littéraires ultérieures. Le vampire chez Ossensfelder et Bürger se détache de l’extrême corporalité qui était la sienne lorsqu’il n’appartenait encore qu’au discours scientifique, mais gagne par sa poétisation une profondeur qui ne fait qu’ajouter à son pouvoir horrifique. En esthétisant et développant ce qui avait été ébauché dans le poème d’Ossensfelder, Bürger offre dans « Lenore » une créature jusqu’alors inédite en littérature, dans laquelle les poètes Romantiques anglais puiseront l’inspiration qui fera naître le vampire tel qu’on le conçoit aujourd’hui.

⁶⁴ BÜRGER, *op. cit.*, p. 113.

⁶⁵ “As a prominent figure in a Storm and Stress [sic.] poem, Wilhelm's lack of passion is very suspicious and is an early indication that he may not be human, since he does not demonstrate this very basic human characteristic that was important to Storm and Stress poets. [...] In fact, it is precisely this unnatural manner of speaking that defines Wilhelm's character as unnatural.” CRAWFORD, *op. cit.*, p. 43. [ma traduction]

⁶⁶ Heide Crawford précise : « to the modern reader, it may not be immediately clear that Wilhelm is in fact a vampire, though there is no doubt that he is a dead lover returning for his beloved by the end of the poem ». *Ibid.*, p. 45. Elle confirme par la suite le vampirisme du jeune homme : « Characteristics that identify Wilhelm's nature as a vampire [...] and that connect him to central European folklore and superstition, are as follows: 1) the vampire appears bodily to his loved one(s), though it is clear that he has died; 2) he returns to his loved one with amorous intent; 3) he must return to his coffin; 4) he must do this at night [...]; and 5) he is not allowed to enter the home of the loved one for whom he returns ». *Ibid.*, p. 45.

3) La séduction de l'innocence : un topos fondamental

Le vampire d'Ossenfelder comme celui de Bürger cherchent donc à conquérir une jeune fille pieuse et innocente, chacun à leur manière, dans ce qui deviendra un trope essentiel de la littérature vampirique. Après la non-mort du vampire, après sa confrontation systématique à un « camp du Bien », la manipulation et/ou la séduction de proies féminines est en effet un trait principal du vampire littéraire. La figure d'étrangeté et d'horreur des « cas » vampiriques d'Europe centrale se voit ainsi attribuer une familiarité d'autant plus dérangeante que ces premiers vampires restent des figures de mort et de destruction. S'il n'est pas explicitement décrit dans le poème, l'image du vampire d'Ossenfelder est pourtant nourrie des descriptions des « cas » qu'a pu rencontrer le lecteur. Il faut alors se représenter cette créature soit cadavérique, soit gorgée de sang, invitant la jeune fille à une étreinte qu'on ne peut lire que comme sexuelle :

'And so shalt thou be startled
When I kiss thee thus
And as a vampire kiss:
When then thou dost truly tremble
And limply in my arms
Dost think like one dead...'⁶⁷

Le vampire ne suce plus le sang par les pores comme il le faisait dans les légendes : il l'embrasse (la morsure est seulement suggérée pour un lecteur moderne, mais peut-être moins évidente pour un lecteur de l'époque), et amène la pieuse Christina vers ce qui ressemble fortement à un orgasme. Le vampire se propose explicitement de faire découvrir à Christina une vie de sensualité, dont seule la piété de sa mère l'empêche, selon lui, de profiter. La transgression religieuse est complétée par la lubricité de l'horrible créature dont les « enseignements » prennent toute leur valeur horrifique lorsqu'on s'attarde sur leurs connotations sexuelles :

'Then shall I thee question
Are my teachings not better
Than those of thy good mother?'⁶⁸

La transgression se joue aussi au niveau de cette union suggérée d'une jeune fille innocente et d'un cadavre sanguinaire et obscène. On retrouve ici le thème de la dualité que nous avons déjà relevé chez les vampires pré-littéraires, et qui semble se confirmer comme indissociable de la figure vampirique. La dualité se joue ici au niveau de l'opposition, du

⁶⁷ OSSENFELDER, *op. cit.*, p. 109.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 109.

contraste entre le vampire et sa victime ; au niveau aussi bien sûr d'une réflexion presque métaphysique sur cette séduction violente de la vie par la mort, car cette union du vampire avec la jeune fille, en plus d'être blasphématoire, serait mortelle. Le refus de Christina la conduira tout de même à la mort⁶⁹, puis à sa transformation en vampire :

'But my dear Christina, just wait,
Thou dost not want to love me ;
I will myself avenge
And today in Tockay
Drink thee to a vampire.'⁷⁰

Là où le vampire des « cas » était presque pitoyable dans sa simplicité, son caractère primitif, le vampire d'Ossenfelder se fait impérieux, tout à fait conscient de ses actes : le blasphème, la destruction de sa victime sont parfaitement volontaires. Le vampire, dans cette première incarnation littéraire, devient une créature intelligente. Il prend une qualité véritablement diabolique, presque satanique, qui par la suite sera développée à l'envi chez les vampires du Romantisme anglais.

Le poème « Lenore » montre lui aussi une charge érotique indéniable, mais celle-ci se traduit de manière implicite. Le « vampire » Wilhelm invite Lenore à le rejoindre dans la couche maritale (union tout à fait légitime, si ce n'est que Wilhelm est déjà mort), après une chevauchée au milieu de la nuit :

'Mount swiftly behind me! Up, up, and away!
A hundred miles must be ridden and sped.
Ere we may lie down in the bridal-bed.'⁷¹

Le caractère implicitement sexuel de cette invitation est appuyé par la description que Wilhelm fait de son cheval. L'excitation du cheval qui ne demande qu'à s'élancer est très facilement lisible comme une figuration de l'excitation sexuelle, opérant alors une identification implicite de Wilhelm à sa monture. Cela se traduit ensuite par l'accélération progressive du cheval de Wilhelm, portant Lenore en croupe derrière le vampire, galopant de plus en plus vite jusqu'à brouiller la vue de ses cavaliers et leur perception du temps :

'Thro' the hawthorn-bush let whistle and rush, --
Let whistle, child, let whistle!
Mark the flash fierce and high of my steed's bright eye,

⁶⁹ "... the fact that the intended lover in this poem appears as a vampire signifies that he will cause death and destruction. [...] As a vampire, he is necessarily destructive and associated with death." CRAWFORD, *op. cit.*, p. 26. On trouve ici les premières traces du futur vampire dit « byronien », que nous analyserons ci-après. Crawford ajoute : « [Ossenfelder] introduces the image of the vampire as a figure who is simultaneously erotic and dangerous [...] ». *Ibid.*, p. 29.

⁷⁰ OSSENFELDER, *op. cit.*, p. 109.

⁷¹ BÜRGER, *op. cit.*, p. 113.

And his proud crest's eager bristle.⁷²
 [...]

How flew the moon high overhead,
 In the wild race madly driven!
 In and out, how the stars danced about,
 And reeled o'er the flashing heaven.⁷³

Crawford relève, au sujet de ce parallèle entre animal et humain, que « la transformation d'êtres humains en animaux dans la littérature moderne reflète souvent la décision consciente de la personne subissant la transformation de rejeter son humanité à la faveur d'une nature animale plus primale ».⁷⁴ Le terme qui importe ici est « décision consciente » : Wilhelm, par la mort, accède à une libération totale de son être. Le chevalier héroïque, par son identification à sa monture, devient alors une créature instinctive, à peine domestiquée, bouillant d'un désir difficilement contrôlé⁷⁵. Le cheval de Wilhelm se veut le reflet de la passion mortifère du vampire pour l'amante qui est aussi sa proie. L'accélération du cheval traduit par ailleurs l'avancée inéluctable de la mort : la chevauchée prend peu à peu un caractère fantastique et sombre, souligné par les répétitions à peines changeantes des vers suivants :

And faster, faster! Ring, ring, ring!
 To and fro they sway and swing;
 Snorting and snuffing they skim the ground,
 And the sparks spurt up, and the stones run round⁷⁶.

Cette chevauchée, qui dure la majeure partie du poème, est à double sens : c'est le voyage de Lenore vers la mort, sa punition pour avoir refusé l'aide de Dieu, mais c'est aussi, symboliquement, sa première expérience sexuelle avec Wilhelm. Lenore sera d'ailleurs littéralement engloutie dans la tombe de Wilhelm, condamnée à partager pour l'éternité la couche de cet amant terrifiant. L'union maritale est désacralisée dans « Lenore », parodiée même dans cette chevauchée sauvage, grotesque, mortelle de deux amants vers une couche nuptiale qui s'avère être la tombe du jeune homme.

L'érotisme et la séduction qui caractériseront bon nombre de vampires Romantiques et contemporains sont donc déjà présents chez Ossensfelder et Bürger, mais la transgression qu'ils suggèrent est montrée comme condamnable : le vampire est foncièrement diabolique, son

⁷² *Ibid.*, p. 112.

⁷³ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁴ "...the transformation of human beings into animal form in modern literature often signified the conscious decision on the part of the person undergoing the transformation to reject his or her humanity in favor of a more primal, animal nature." CRAWFORD, *op. cit.*, p. 40. [ma traduction]

⁷⁵ Crawford ajoute : « This presumed unpredictable nature of the horse, which is often destructive, not only reflects the uncontrollable forces of nature, but also the unpredictable and extreme emotions of the people who ride them and their struggles with their inner demons ». *Ibid.*, p. 40.

⁷⁶ BÜRGER, *op. cit.*, p. 114.

supposé amour n'est que tromperie. Néanmoins, ces deux premiers poèmes portent en eux le germe de ce qui fera le succès des vampires qui leurs succéderont : une combinaison improbable de séduction et de répugnance, d'amour et de terreur, « l'incarnation d'une érotisation de la mort, qui servira de modèle-type à la représentation d'une multitude de craintes et questionnements moraux et sociétaux⁷⁷ ». Par la confrontation dans une même figure de thèmes *a priori* aussi contradictoires que la répulsion et l'attraction, la peur et l'amour, le vampire littéraire devient plus qu'un énième monstre de la tradition orale de l'époque : il est quelque chose d'infiniment plus porteur de sens, d'infiniment plus subtil et riche, que la créature du folklore. Au-delà d'une représentation de la Mort, le vampire est dès ses premières mises en texte « un objet culturel qui incarne les peurs que nous projetons sur lui⁷⁸ ». C'est bien d'incarnation qu'il s'agit : le corps est indissociable du vampire. Même s'il n'est que suggéré chez Ossenfelder, il est bien présent, palpable, chez Bürger. Le corps vampirique est chez ces deux poètes systématiquement problématique car il n'est jamais à sa place de mort, qu'il déborde de désir maléfique chez Ossenfelder ou qu'il sorte littéralement de la tombe chez Bürger, en un déplacement absurde, inconcevable d'une vérité que l'on pensait absolue, celle du rôle et de la nature du mort. Il est la personnification de l'inconnu⁷⁹, ou plutôt de l'illusion d'un connu en réalité subtilement différent, dangereux par son apparente familiarité. Car c'est bien là peut-être la caractéristique principale du vampire littéraire tel que créé par les Allemands : il est avant tout un corps humain et reconnaissable comme tel. Il peut même être un corps aimé et désiré, comme ce sera le cas avec le vampire de *Der Fremde*, roman que nous examinons ci-après. L'apparence du vampire, jusqu'à la fin du récit de ces deux poèmes, ne donne que de brefs indices de sa véritable nature : ce sont ses actions, son comportement, qui révèlent peu à peu sa nature surnaturelle et maléfique. Dans les textes qui suivront ces poèmes, le corps restera au centre de la nature du vampire, instrument de ses succès mais aussi parfois de sa destruction. Le vampire sans corps explicite n'existe plus après Ossenfelder et Bürger.

3. *Du poème au roman : « Der Fremde », synthèse vampirique ?*

Il nous paraît nécessaire de faire ici un écart vers un roman allemand dont la traduction française récente (2013) a fait ressurgir le caractère polémique. *Der Fremde*, roman de Karl

⁷⁷ "...the personification of eroticized death that functioned as a template for a variety of cultural fears and anxieties [...]". CRAWFORD, *op. cit.*, p. 65. [ma traduction]

⁷⁸ "...a cultural body upon which we project our fears." *Ibid.*, p. 65. [ma traduction]

⁷⁹ "... the vampire is a particularly useful metaphor to express anxieties associated with the 'known-unknown'-things or people are not always what they seem, and sometimes they are much more horrifying than they at first appear to be." *Ibid.*, p. 65.

Adolf Von Wachsmann publié en 1844⁸⁰, est en effet toujours considéré par certains comme un plagiat antidaté du *Dracula* de Bram Stoker, lui-même paru en 1897. Les similarités de *Der Fremde* avec *Dracula*, tant dans la trame narrative que dans la caractérisation des personnages principaux, ne manquèrent pas de surprendre les critiques modernes de ce roman, au point où il fut souvent considéré comme un faux qui aurait profité du succès posthume du roman de Stoker : la date de publication du roman de Von Wachsmann serait alors purement fictive. Il est néanmoins plus pertinent de penser, à l'inverse, que Bram Stoker s'est inspiré de *Der Fremde* pour élaborer la trame de son propre roman, le roman de Von Wachsmann étant entre-temps passé à l'oubli. Dans leur édition commentée des notes de Stoker pour *Dracula*, Elizabeth Miller et Robert Eighteen-Bisang notent que « les similitudes [entre *Der Fremde*] et *Dracula* sont évidentes⁸¹ » mais, pour autant, ne confirment ni n'infirmement l'hypothèse que Stoker a pu s'inspirer du roman de Karl Von Wachsmann⁸². C'est aussi le point de vue de la majorité des critiques ayant connaissance des deux textes : il n'est pour l'instant pas possible de confirmer l'influence de *Der Fremde* sur *Dracula*, mais il est indéniable que les ressemblances entre les deux œuvres sont troublantes⁸³. Il faut ainsi rendre justice au récit de Von Wachsmann et souligner le rôle qu'il a pu avoir dans l'établissement de la figure du vampire en littérature.

Der Fremde parut tout d'abord en 1844 dans un recueil de nouvelles de Von Wachsmann. Ce court roman fut ensuite publié en plusieurs épisodes, de mai à juin 1847, dans le magazine allemand *Würzburger Conversationsblatt*⁸⁴. Il fut par la suite traduit et diffusé en Angleterre dans le magazine *Chamber's Repository of Instructive and Amusing Tracts* en 1853⁸⁵.

⁸⁰ Nous utiliserons la traduction française de ce roman. VON WACHSMANN, Karl. *L'étranger des Carpathes* (1844). Mercuès (France) : Le Castor Astral, 2013.

⁸¹ "The parallels with *Dracula* are obvious." EIGHTEEN-BISANG, Robert and MILLER, Elizabeth. *Bram Stoker's Notes for "Dracula" – a Facsimile Edition*. Jefferson (North Carolina): McFarland & Company, 2008, p. 311. [ma traduction]

⁸² Ils relèvent notamment les similarités troublantes entre *Dracula* et *Der Fremde* dans plusieurs scènes, notamment celle où le cocher/chevalier chasse des loups d'un geste de la main (EIGHTEEN-BISANG et MILLER, *op.cit.*, p. 37, note 119 des auteurs), ou encore certaines similarités de lieux (*Ibid.*, p. 65, note 163 des auteurs).

⁸³ Miller et Eighteen-Bisang rapportent notamment les propos de Greg Cox, auteur d'une anthologie de textes vampiriques anciens et modernes, *The Transylvanian Library* (1992). Cox dit de *Der Fremde* qu'il « sonne comme un plagiat de *Dracula*, bien qu'il ait été écrit trente-sept ans plus tôt » ("[It] reads like a *Dracula* rip-off, even though it was written thirty-seven years earlier", cité dans EIGHTEEN-BISANG et MILLER, *op.cit.*, p. 311).

⁸⁴ VON WACHSMANN, Karl. *Der Fremde* (1844) [en ligne]. *Würzburger Conversationsblatt*. N° 56-76 (1847), pages 223-302. *Bayerischen Staatsbibliothek* [dernière consultation le 26/04/2022]. Disponible sur le Web : <<https://opacplus.bsbmuenchen.de/Vta2/bsb10346852/bsb:7357109?queries=vampyr&language=de&c=de>>.

⁸⁵ CHAMBERS, Robert, CHAMBERS, William. "The Mysterious Stranger" (1853) [en ligne]. *Chamber's repository of instructive and amusing tracts*. Vol. 4 (1853), n° 49-64, pages 428-460. *Internet Archive : Digital Library*, 2012 [dernière consultation le 26/04/2022]. Disponible sur le Web : <<https://archive.org/details/chamberssreposit00cham/page/n427/mode/2up>>.

1) De *Der Fremde* à *Dracula* : une première mise en texte du mythe

Dracula de Bram Stoker, roman sur lequel nous reviendrons amplement, fait indiscutablement force de mythe littéraire, au sens d'un récit central autour duquel s'articulent une multitude d'adaptations, de relectures et d'inspirations multimédiales. Aujourd'hui indissociable de la figure vampirique telle que les cultures populaires et universitaires l'imaginent, le roman de Stoker donne naissance à un autre mythe, non pas celui du récit « *Dracula* » mais celui de son vampire éponyme, auquel nous consacrons une grande partie de cette étude. Il semble pourtant que *Dracula* ne serait rien sans *Der Fremde* : les points communs entre les deux romans sont nombreux, et il semble peu pertinent de ne pas comparer l'un à l'autre. Car au-delà des similitudes de décor, de thèmes (voyage vers l'Est pour une transaction immobilière, rencontre avec un vampire de noble lignée⁸⁶, séduction et vampirisation d'une jeune fille, confrontation entre le monde de la science et le monde du fantastique, domination du monde animal, métamorphoses, apparitions en rêve), c'est la caractérisation même du vampire et des protagonistes qui fait la parenté entre les deux romans.

En premier lieu, il faut s'attarder sur le titre du roman : ce terme « *Der Fremde* », « l'étranger », reflète ce qui sera par la suite encore exacerbé dans *Dracula*, à savoir la dynamique d'exclusion du vampire par et dans le récit. En effet, dans ces deux romans, le vampire n'est présenté au lecteur qu'à travers ses interactions avec les protagonistes et leurs discussions à son sujet, ce qui le pose d'emblée comme « autre », objet externe à la sphère des autres personnages. Le vampire est construit par un assemblage de regards extérieurs, vecteurs d'un système idéologique prompt à définir l'altérité. Ainsi, les deux romans s'ouvrent sur le voyage des protagonistes vers une contrée inconnue et hostile : hors du lieu familial, les possibilités d'étrangeté sont infinies⁸⁷.

Dans la plus pure tradition gothique, l'intrigue de *Der Fremde* ouvre sur le voyage d'une famille noble qui, traversant une forêt pendant une tempête, se voit contrainte de se réfugier dans un château d'apparence sinistre, demeure du tout aussi sinistre Azzo von Klatka. Von Klatka surgit dans le récit comme une apparition : « soudain, un homme sortit de l'ombre du vieux chêne. [...] Sans un regard sur l'assemblée muette de stupéfaction, l'inconnu remonta le chemin qui menait au château [...]»⁸⁸. Il n'y a aucune interaction lors de cette première rencontre, mais les protagonistes verront à nouveau le « mystérieux étranger », comme il est

⁸⁶ « Soyez assurés que je suis un noble chevalier, et d'une lignée au moins aussi ancienne que la vôtre. » VON WACHSMANN, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁷ Le tour de force de Bram Stoker sera d'ailleurs d'amener dans la suite de son roman le vampire à l'intérieur du lieu familial, avec tout ce que cela a de terrifiant.

⁸⁸ VON WACHSMANN, *op. cit.*, p. 16.

désigné à plusieurs reprises dans le roman, alors qu'ils visitent la crypte attenante à son château après le coucher de soleil. Von Klatka est donc d'emblée présenté comme un être nocturne (lors de cette seconde rencontre, « la lune éclairait son visage blême⁸⁹ ») et s'intègre aussi parfaitement à l'atmosphère sombre de son château que le fera plus tard Dracula. On retrouve d'ailleurs chez lui le même accoutrement suranné qui sera plus tard une des caractéristiques du Comte Dracula et qui rappelle une époque ancienne, une nobilité révolue : « il y avait là un homme qui portait un chapeau à la plume tombante, une épée au côté et un court manteau, de coupe assez démodée, jeté sur ses épaules. Le reste de son costume, une sorte de justaucorps ou de pourpoint, s'accordait avec cette tenue⁹⁰ ». L'antagoniste est ainsi introduit non seulement comme une créature de nuit mais aussi comme le reste d'une époque révolue, comme quelque chose qui aurait dû disparaître dans le cours du temps mais persiste à rester là. Le vampire reste une créature de déplacement, une anomalie, comme l'étaient ses prédécesseurs des « cas » et des premiers poèmes.

Pour l'instant, rien dans l'apparence de Von Klatka n'est réellement inquiétant : ce sont plutôt sa capacité à apparaître et disparaître de manière presque surnaturelle, son contrôle des prédateurs sauvages, et son attitude énigmatique qui le présentent d'emblée comme le *villain* du roman. À ce propos, il est intéressant de constater que, comme dans le poème « Lenore » de Bürger, c'est le comportement du vampire qui révèle ce qu'il est plus que son apparence cadavérique. Ici, la nature véritable d'Azzo Von Klatka est trahie par ses attitudes étranges (solitude, force surhumaine, mépris de ses semblables, ne semble ni manger ni boire) qu'il partage avec un autre vampire que le chevalier Woislaw (l'incarnation du savoir ésotérique et scientifique dans le roman, anticipant le savant Van Helsing de Stoker) avait croisé quelques temps auparavant : « aussi, dès que je vis Azzo, je n'eus plus aucun doute : c'était un vampire. Son aspect, son comportement étaient tout à fait semblables à ceux de cet individu dont je vous ai parlé⁹¹ ». Woislaw complète sa description du vampire typique par certaines caractéristiques que l'on trouvera ensuite chez Dracula⁹², et, par le biais de son autorité scientifique, ancre Von Klatka dans une dynamique de rejet. Comme dans *Dracula*, l'apposition catégorique du mot « vampire » à la figure entérine son exclusion et rend ses futures interactions avec les

⁸⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁹¹ *Ibid.*, p. 63.

⁹² « Il s'agit de morts qui ont eux-mêmes servi de nourriture aux vampires ; ils sont morts en état de péché mortel ou d'excommunication, et dès que la lune est levée, ils sortent de leur tombe pour sucer le sang des vivants dans la nuit. Une personne dont le vampire s'est nourri se consume et décline lentement jusqu'à la tombe, et rien ne peut la sauver à moins d'emprisonner le vampire dans son tombeau. [...] tandis que sa victime s'amaigrit, le vampire forcit visiblement, pour prendre une force surhumaine [...] » *Ibid.*, p. 62.

protagonistes d'autant plus dérangeantes, surtout quand ces interactions révèlent une attirance sexuelle ou romantique entre le vampire et sa potentielle victime.

Notons par ailleurs, dans *Der Fremde*, la transformation du vampire en brouillard, nouvelle anomalie de ce corps qui s'affranchit des limites naturelles. Comme dans *Dracula*, la métamorphose permet au vampire de s'introduire dans la chambre de ses victimes pour les vampiriser, violant l'espace sacré, le dernier lieu de protection. Et, tout comme dans *Dracula*, l'introduction du vampire dans sa chambre apparaît à la victime sous la forme d'un rêve : « puis je fis un rêve - mais aussi vivace que si j'étais complètement éveillée : un brouillard emplît soudain ma chambre, et de ce brouillard surgit le chevalier Azzo [...] »⁹³. Le monde du rêve, le brouillard presque impalpable, donnent au moment vampirique une qualité éthérée, désincarnée, qui contraste fortement avec l'incapacité du vampire à se détacher de son corps-cadavre qu'il doit faire perdurer coûte que coûte. On a là un nouveau paradoxe du vampire littéraire : l'oscillation constante entre excès du corps et désincarnation, ce qui dans *Dracula* contribuera à la toute-puissance de la créature. L'on pourrait par ailleurs supposer que le rêve et la transformation en brouillard servent à atténuer l'horreur de l'intrusion du vampire si hideux dans l'intimité de la jeune fille, forme d'euphémisme visuel que l'on retrouvera donc dans *Dracula*.

Par ailleurs, l'image du brouillard dans *Der Fremde* rappelle une légende racontée au début du roman dans laquelle est évoqué un fantôme qui hanterait le château Von Klatka, inhabité depuis cent ans. Ce « *fléau de Klatka* » (en italiques dans le texte original) n'est visible que la nuit et au clair de lune. Il est intéressant de noter qu'à aucun moment, jusqu'à ce que la nature vampirique de Von Klatka soit découverte, les protagonistes ne font le lien entre le spectre de la légende et le mystérieux Von Klatka. La légende semble servir à suggérer la présence du surnaturel au lecteur, en mettant en place une atmosphère typiquement gothique, mais l'horreur du vampire supplante finalement la peur du spectre. De fantôme immatériel, évanescents et insaisissables, le *villain* du roman devient donc un vampire doté d'un corps décrit dans le détail à plusieurs reprises, parfois à travers la violence qu'il inflige à ses victimes (morsures, coups). La tangibilité du corps du vampire ajoute ainsi à la présence du surnaturel l'horreur de la présence réelle du cadavre, dans une symbiose aberrante, dans une même figure, de l'essence désincarnée et du corps trop présent. Cette absurdité, ce paradoxe nous semble être un facteur fondamental du pouvoir fascinant de la figure vampirique. Il y a là une question irrésolvable : le vampire moderne, dans l'ébauche qui en est faite chez Karl von Wachsmann et

⁹³ *Ibid.*, p. 37.

qui sera si bien développée par Bram Stoker, met en texte une aporie, quelque chose qui ne peut pas et ne doit pas exister.

2) Le renouveau du cadavre vampirique

Une description détaillée d'Azzo Von Klatka, au début du roman, le montre comme un homme presque cadavérique, inquiétant, peu amène :

C'était un homme d'environ quarante ans, de haute taille, mais extrêmement maigre. Les traits de son visage avaient quelque chose d'audacieux, d'énergique, mais l'impression qu'ils produisaient n'était pas agréable. Il se dégageait de lui un certain mélange de sarcasme et de moquerie, que soulignait encore l'expression singulière de ses yeux gris, dont le regard perçant était presque insoutenable. Son teint était plus étrange encore. Sa peau semblait sèche, parcheminée et comme tendue directement sur les os. On ne pouvait la décrire comme jaune ou pâle, c'était plutôt une sorte de blanc grisâtre [...] ⁹⁴.

Beaucoup plus détaillée que dans les poèmes d'Ossenfelder et Bürger, la description du vampire lui donne une apparence explicitement humaine bien qu'étrange. On y retrouve aussi les caractéristiques futures du Comte Dracula : aspect suranné mais dénotant une certaine noblesse, traits intrigants à défaut d'être beaux, aspect cadavérique. Mais ce qui est à noter ici, c'est le regard de Von Klatka à l'éclat « presque insoutenable » : c'est ce même regard, fascinant et insupportable à la fois, que l'on retrouvera chez Dracula. Il semble que la force vitale du vampire se concentre dans son regard, qui à lui seul anime ce qui est ici montré comme un cadavre desséché, presque momifié, suivant cette même dynamique de dualité qui semble caractériser le vampire depuis ses premières apparitions : le vampire n'est jamais totalement une chose, il est à la fois l'une est l'autre. Ici, il est à la fois cadavre et excès de vie, comme si son corps momifié ne suffisait pas à le contenir, et que sa force vitale devait s'évacuer, en quelque sorte, par le regard.

Notons que dès le début du roman, Azzo von Klatka est perçu de manières différentes par les protagonistes, différences qui révèlent le rôle de chacun dans la diégèse. Franz et Bertha, respectivement fiancé et amie de la jeune héroïne Franziska, sont par exemple « totalement rebutés par le physique de l'homme. Son perpétuel sourire ironique leur ôtait toute envie de converser avec lui, mais plus encore, son regard les intimidait [...] ⁹⁵ ». Bertha a de plus l'impression « qu'il était capable de deviner ses pensées dès qu'elle les avait conçues ⁹⁶ » : le regard du vampire crée l'impression du danger, de son intrusion dans la sphère de l'intime et de

⁹⁴ *Ibid.*, p. 30.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 34.

la pensée, peut-être d'ailleurs la première étape de son agression envers une victime potentielle. Si Franz et Bertha reprochent à Von Klatka « son allure sinistre, la pâleur mortelle de son visage, le timbre de sa voix [...] [qui ont] quelque chose d'étrangement inquiétant et repoussant⁹⁷ », le père de Franziska nuance le propos : « on ne pouvait nier qu'il y eût dans sa personne quelque chose de chevaleresque qui trahissait la noblesse de l'homme, sans que l'on ne pût le qualifier pour autant de courtois ou d'aimable⁹⁸ ». L'étrangeté du vampire tient aussi, comme plus tard dans *Dracula*, à cette évocation d'une certaine supériorité sociale qui se refuse à se résigner à sa disparition, à cette dichotomie entre la décrépitude de la créature et son attachement à un certain prestige maintenant révolu. Le vampire est l'incarnation d'un passé mort, comme une relique qui se refuse à disparaître. La décrépitude de ses habits et de son corps traduit le caractère obsolète de ce passé pourtant glorifié par les vampires des deux romans. Ce n'est pas le passé idéalisé des romances gothiques, mais un passé sans nom, presque sans époque, hors du temps, qui rappelle seulement une barbarie et une cruauté archaïques. Si ce passé n'est que suggéré dans l'habit décrépi de Von Klatka, il sera explicitement glorifié par le Comte Dracula, qui chantera les louanges de ses ancêtres auréolés de gloire guerrière et d'infamie. Azzo Von Klatka, cette momie engoncée dans un costume en ruines, figure d'un temps révolu et d'une gloire déchue, a l'apparence desséchée d'un corps mené à bout de ses ressources, comme l'incarnation physique d'une époque qui se refuse à disparaître. Ce qui fait tenir cet assemblage d'os et de peau morte est précisément l'énigme qui fait son pouvoir fascinant.

Nous l'avons dit, comme dans *Dracula* la mise au ban du vampire se réalise via les protagonistes Franz et Bertha qui tentent de raisonner Franziska fascinée, séduite par Von Klatka. À mesure que le récit avance, l'aversion de Franz et Bertha pour le vampire est de plus en plus forte, suivant l'évolution de l'apparence de Von Klatka qui a commencé à vampiriser Franziska :

...sa peau, d'ordinaire si sèche, parcheminée et terreuse, devenait souple, vivante, et une légère coloration rougissait même ses joues, qui étaient devenues plus pleines et plus rondes. Mais Bertha disait souvent que son visage, qui auparavant ressemblait bien plus à celui d'un mort qu'à celui d'un vivant, lui répugnait maintenant encore davantage [...] ⁹⁹.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 29.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 40. Il pourrait s'agir ici d'une occurrence de l'effet d'« inquiétante étrangeté » tel qu'elle fut théorisée par Sigmund Freud et sur laquelle nous reviendrons. Le malaise ressenti par Bertha à la vue de l'apparent retour à la vie de Von Klatka serait ainsi celui « où l'on 'doute qu'un être apparemment vivant ait une âme, ou bien à l'inverse, si un objet non vivant n'aurait pas par hasard une âme' ». Ce corps qui semble renaître n'est pas celui d'une victoire de la vie, mais celui d'un déplacement grotesque et aberrant de la force vitale, ou de l'« âme », dans l'optique d'Ernst Jentsch tel que le cite ici Freud. FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) » (1919). In FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Éditions

Cette apparente bonne santé, qui rappelle les vampires du folklore, gonflés de sang et ayant tout l'aspect de la vie, sera celle du vampire jusqu'à sa mort véritable à la fin du roman :

Dans le cercueil gisait Azzo en chair et en os, tel que Woislaw l'avait vu la veille encore à la table du comte. Son aspect, son vêtement, tout était pareil. En outre, il avait plutôt l'apparence d'un homme endormi que d'un cadavre : aucune trace de décomposition. Ses joues étaient même légèrement vermeilles. Seul le fait que sa poitrine ne se soulevait pas au rythme de la respiration prouvait qu'il ne dormait pas¹⁰⁰.

Cette image du vampire gisant dans son cercueil dans tout l'éclat paradoxal de la vie reviendra à d'innombrables reprises dans la littérature et la cinématographie vampirique, image d'une énigme insoluble que les premiers vampires du folklore avaient déjà relevée. Le vampire est confirmé dans *Der Fremde* comme une créature de paradoxe, comme la figuration d'une dualité dont les deux pôles ne s'articulent pas totalement. Il y a chez le vampire une anomalie dans ce grincement entre deux valeurs qui ne se correspondent même pas dans leur opposition. Même la dynamique de dualité est corrompue chez cette créature qui ne se contente pas d'être à la fois vivant et morte, mais qui semble se complaire à remettre en question la séparation même de ces deux concepts de vie et de mort. L'anomalie, le grincement s'actualisent dans ces premiers vampires de la littérature et seront par la suite magnifiés par certaines œuvres, du cinéma notamment.

3) Le vampire séducteur : quelle masculinité pour le vampire de *Der Fremde* ?

Un trait particulièrement innovant de *Der Fremde*, et qui n'est pas présent dans *Dracula*¹⁰¹, c'est l'attirance explicite de l'héroïne Franziska pour le vampire. Franziska, qui n'hésite pas à reprocher à son promis Franz sa délicatesse et son empressement amoureux, ainsi que sa beauté efféminée¹⁰², trouve chez von Klatka une puissante force de séduction :

Franziska confia d'un ton mutin qu'un homme un peu laid lui avait toujours paru plus séduisant qu'un homme beau [...]. Ainsi, continua-t-elle, personne n'aurait dit que leur nouvel ami de la veille était beau, mais il était singulièrement séduisant¹⁰³.

Il est intéressant de constater que l'on retrouve ici la même dynamique d'opposition

Gallimard/NRF, 1985. « Connaissance de l'inconscient », p. 224.

¹⁰⁰ VON WACHSMANN, *op. cit.*, p. 52.

¹⁰¹ Du moins pas dans le roman initial de Bram Stoker. De nombreuses œuvres vampiriques exploiteront par la suite le thème de l'attirance sexuelle et émotionnelle d'une jeune fille innocente pour le vampire.

¹⁰² Pour elle, « la plupart des hommes dits beaux étaient généralement prétentieux, peu virils, et parfois même un peu sots ». VON WACHSMANN, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 29.

entre héros présumé et vampire antagoniste que dans *Dracula* : le délicat et impuissant Franz rappelle l'insipide Jonathan Harker du roman de Stoker. Tous deux sont fiancés à l'héroïne, mais incapables de la défendre contre les assauts du monstre. Le vampire, au contraire, est dans *Der Fremde* l'image d'une séduction exacerbée, animale, presque magique. Ce contraste est clairement basé sur le physique et sur la masculinité de chacun des personnages : Franz est décrit comme un jeune homme moderne agréable mais peu viril¹⁰⁴, alors que Von Klatka irradie une vigueur qui dépasse sa laideur et ne peut que séduire l'aventureuse Franziska. Cette dynamique est encore soulignée par l'opposition amoureuse qui est à la base de l'antagonisme entre Franz et Von Klatka : Franziska n'a de cesse de rappeler à son promis ses faiblesses en tant qu'homme, alors qu'elle lui avoue explicitement, par taquinerie et par jeu, son admiration pour le vampire. Dès le début du roman, Franziska donne d'ailleurs sa définition de l'homme idéal, qu'elle oppose à son fiancé :

‘Audacieux, entreprenant, voire ombrageux et autoritaire, voilà comment doit être l'homme qui me plaira ! Ces natures gentilles, prudentes, douces et soumises ne sont pas de mon goût. Franz est-il capable de passion, bonne ou mauvaise ? Toujours d'humeur égale, toujours calme, toujours doux...et toujours ennuyeux. [...] J'aime mieux être un peu tyrannisée et dominée par mon futur époux que d'être aimée de si lassante façon¹⁰⁵’.

Cette opposition entre le vampire et le promis de Franziska atteint son apogée à la fin de *Der Fremde*, après que Franz a subi nombre de moqueries et taquineries de la part de Von Klatka, de préférence au vu et au su de la jeune fille. Incapable de se défendre lui-même, Franz sort finalement humilié du combat qu'il a initié contre Von Klatka¹⁰⁶ et ne doit son salut qu'à l'intervention du chevalier Woislav et de sa main mécanique lui donnant une force surhumaine¹⁰⁷. Même si Franz est *in fine* réhabilité comme un homme acceptable par Franziska, somme toute conquise par son attention et son soutien, le jeune homme semble donc uniquement servir de faire valoir au vampire, voire de justification à l'attraction irrésistible de Franziska pour le vampire qui représente tout ce qu'elle désire : l'aventure, la passion, l'intensité,

¹⁰⁴ « Ses traits lui donnaient l'image de quelqu'un de franc, d'aimable et capable d'esprit. Mais malgré l'éclat de la jeunesse, ils étaient aussi empreints d'une mollesse rêveuse, pleine d'une sensibilité qui écartait toute ardeur juvénile ou audace aventureuse. » *Ibid.*, p. 8.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰⁶ « Azzo ne répondit que par un éclat de rire discordant, puis il saisit Franz par-devant, le souleva en l'air comme un enfant sans défense, et allait le jeter dans la douve quand Woislav arriva auprès d'eux. [...] Durant quelques instants, Franz resta comme étourdi; il se redressa soudain, comme sortant d'un rêve. ‘Je suis déshonoré! Déshonoré à jamais!’ rugit-il, se frappant le front de ses deux poings. » *Ibid.*, p. 46.

¹⁰⁷ Woislav est souvent interprété comme le pendant de Van Helsing, l'expert en sciences occultes de *Dracula*, puisque c'est grâce à sa connaissance des vampires que Von Klatka est vaincu. Par sa main mécanisée il symbolise aussi le savoir technologique moderne personnifié par Mina Harker et Dr Seward dans le roman de Stoker. Son statut de chevalier lui confère par ailleurs une aura qui le confirme comme défenseur de l'innocence et de l'honneur.

tout ce que son union avec Franz lui déroberait à jamais. Dès sa première entrevue avec Von Klatka, Franziska tombe en effet sous le charme de sa rudesse, de sa froideur, et surtout des possibilités de liberté et d'aventure qu'il symbolise à ses yeux :

‘Je vous comprends ! Je sais, moi, apprécier vos goûts, si personne d'autre ne le fait !’ lança vivement Franziska. ‘Vous détestez la vie ordinaire, banale, des gens qui vous entourent. [...] Que l'on se lasse vite de ce que l'on voit continuellement autour de soi ! La vie, c'est le changement. Ce n'est que dans la nouveauté, l'inhabituel, l'insolite, que la fleur de l'esprit s'épanouit et répand son parfum. Même la douleur peut se changer en plaisir, si elle nous sauve du fade quotidien ordinaire, qui me répugne’¹⁰⁸.

Franziska voit en Von Klatka l'image d'une vie idéalisée et typiquement Romantique dans sa recherche de l'intense et du Vrai : par les yeux de la jeune fille, la laideur cadavérique est transcendée par le potentiel de liberté, fût-il illusoire, que Von Klatka représente à ses yeux. Pour la jeune fille, cet homme pourtant répugnant est l'incarnation de la force vitale, d'une vie dont toutes les richesses se doivent d'être exploitées. Nous voyons ici un nouveau paradoxe du vampire, image de mort qui devient, dans les yeux de la victime séduite, l'incarnation absolue de la vie. Von Klatka, sans dévoiler sa véritable nature, répond sur le même ton à Franziska : « je souhaite seulement que vous puissiez juger d'expérience les plaisirs que m'offre ma façon de vivre¹⁰⁹ ». Dans ce jeu de tentations, Franziska exprime toute sa fascination pour celui qu'elle croit voir en Von Klatka¹¹⁰. On retrouve dans l'image que Franziska se fait de Von Klatka certains traits du vampire dit « byronien¹¹¹ » : l'orgueil, l'inaccessibilité, la mise en danger physique, émotionnel et social de sa victime féminine, mais surtout une très grande capacité à séduire et fasciner.

Cette séduction réciproque entre la jeune fille et Von Klatka est le prélude à un tournant dans la narration : la nuit qui suit cette scène de séduction voit le début de la vampirisation de Franziska par Von Klatka, celui-ci apparaissant en rêve à la jeune fille, qu'il embrasse de plus en plus fort dans le cou, jusqu'à ce que la douleur la réveille. Au matin, Bertha, l'amie de Franziska, constate la présence d'une marque rouge sur le cou de la jeune fille, qui perdra peu à peu sa beauté et sa santé, ce « rêve » se répétant chaque nuit. Le contraste est volontaire entre

¹⁰⁸ VON WACHSMANN, *op. cit.*, p. 33.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹¹⁰ On retrouve dans la relation entre Von Klatka et Franziska ce qui deviendra par la suite un thème récurrent de la littérature et du cinéma vampirique, à savoir la séduction plus ou moins consentie, et plus ou moins sexualisée, d'une jeune fille par l'homme ou l'adolescent ténébreux qu'elles pressentent exceptionnel.

¹¹¹ La ligne temporelle du vampire dit byronien commence en 1819 avec *The Vampyre* de John Polidori, que nous étudions ci-après. Elle ne passe pas par le roman *Dracula*, mais elle prendra son essor avec les adaptations cinématographiques de ce dernier, puis avec les vampires néo-Romantiques d'Anne Rice notamment dans les années 1970-80.

la jeune fille fraîche et l'homme cadavérique et hideux, tout comme est volontaire le discours à peine caché sur cette même jeune fille qui est ici punie de son excès de désir et de sensualité. Franziska n'a pas su se contenter de son promis Franz, qu'elle a eu la présomption de comparer à un homme et une vie auxquels elle n'avait pas droit. La punition se traduit dans la morsure du vampire, qui actualise la séduction de la jeune fille mais signe aussi sa vampirisation progressive par celui qu'elle désirait tant. L'idéal de vie qu'elle associait à von Klatka devient une potentielle éternité d'errance entre vie et mort.

Séduisant et léthal, Von Klatka rappelle ainsi la figure du « brigand séducteur » de Schiller telle que Mario Praz le décrit, « homme fatal » autant que créature maléfique¹¹². Il est solitaire, prédateur (« 'mon passe-temps à moi, c'est la chasse'¹¹³ »), rejeté par la multitude, exceptionnel tant par nature que par stratégie. Malgré sa laideur, repoussante pour celle et ceux qui échappent à sa fascination, il parvient à s'arroger les faveurs d'une jeune fille innocente en la singularisant, en semblant la rendre elle-même exceptionnelle par l'intérêt qu'il lui porte. Le vampire semble valider les désirs de la jeune fille et légitimer sa soif de vie, tout en l'excluant peu à peu du cercle familial, pour mieux se l'approprier. Franziska le dit elle-même :

'Peut-être que si je le défends, c'est justement parce que vous autres lui êtes tellement hostiles, sans la moindre raison ! Oui, c'est certainement cela, car il ne viendrait sûrement pas à l'esprit d'une personne sensée que c'est son physique qui plaît à mes yeux'¹¹⁴.

La victime du vampire est aussi celle de son propre désir pour une forme de masculinité qui selon l'idéologie de l'époque ne lui était pas destinée. En voulant échapper à la domestication qui l'enferme, Franziska signe sa condamnation, mais est sauvée, à la dernière minute, et l'ordre est rétabli : la menace est éliminée et la jeune fille est raisonnée. Le vampire était nécessaire, finalement, puisqu'il a servi à renforcer un système idéologique qu'il n'avait que temporairement mis en danger. La résolution du roman semble confirmer la place de chacun des protagonistes qui, s'éloignant enfin du château maudit, condamnent sans appel les événements qui s'y sont produits. Il reste néanmoins le souvenir de la transgression de Franziska, cet appel à une vie sans limites qu'elle a lue, même de manière horriblement erronée, en Von Klatka. Le vampire reste en mémoire comme la possibilité d'un ailleurs, comme le dévoilement aussi des véritables désirs de Franziska, et le doute demeurera quant à la disparition totale de ses passions inavouables.

¹¹² Voir le chapitre « Les Métamorphoses de Satan » dans PRAZ, Mario. *La chair, la mort, et le diable : le romantisme noir*. Paris : Denoël, 1977.

¹¹³ VON WACHSMANN, *op. cit.*, p. 32.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 36.

Créature de l'étrange , le vampire de *Der Fremde* s'inspire par plusieurs aspects des vampires du Romantisme anglais, sur lesquels nous allons maintenant nous attarder. Par le biais des œuvres de Lord Byron et John Polidori notamment, l'on assiste à une évolution du vampire vers un *villain* plus humanisé voire mondain, créature maléfique d'autant plus inquiétante que rien ou presque ne laisse transparaître sa véritable nature. À l'opposé, pourrait-on penser, de ces vampires Romantiques, le roman de Von Wachsmann sera suivi en 1845 du premier épisode du roman-feuilleton *Varney the Vampire*, qui proposera une interprétation drastiquement différente, sensationnaliste et horrifique, de la créature. Le vampire littéraire se complexifie pour mieux échapper aux définitions, pour mieux concentrer aussi ce qui le rend si énigmatique.

2. De Lord Ruthven à Sir Francis Varney : une dichotomie de la figure vampirique

Révélation d'un ailleurs inquiétant car encore indéfinissable, le vampire de la première moitié du XIX^e siècle trouve une force nouvelle dans ses relectures par le mouvement Romantique, anglais notamment. L'apport de ce que l'on nomme aujourd'hui, à tort ou à raison, « byronisme » chez la figure vampirique vient intensifier la séduction mortifère des premiers vampires littéraires allemands, tout en intégrant le monstre au sein de la société urbaine et lettrée : le vampire est maintenant difficilement différenciable de ses victimes humaines. Son ancrage géographique n'est plus celui de la contrée éloignée ou du château isolé, ni même celui de la nuit, mais celui des bals et des théâtres urbains. Le vampire devient l'incarnation d'une familiarité corrompue, d'une proximité à tous points de vue trompeuse. Il se fait aussi, simultanément, le reflet sombre de l'intensité Romantique, tant sur le plan esthétique qu'existential.

Le pendant sensationnaliste de ce vampire Romantique, celui des *penny dreadfuls* vendus dans les rues des grandes villes, va quant à lui apporter une monstruosité explicite au vampire et en faire une véritable créature de cauchemar. Par cette complexification, cet approfondissement si l'on veut, le mythe vampirique se construit peu à peu, s'articulant ici encore autour d'une dynamique de dualité qui semble de plus en plus être la clé de la résolution de l'énigme vampirique. Cette dualité se révèle dans deux figures vampiriques majeures de cette époque, celle de Lord Ruthven et celle de Sir Francis Varney. Il faut en premier lieu s'interroger sur ce que ces deux acceptions du vampire littéraire révèlent, non seulement dans leur scission mais aussi dans leurs mises en textes respectives de la figure. Le vampire, alors encore jeune dans ses formes littéraires, fait déjà preuve d'une complexité, d'une incertitude quant à ce qu'il incarne. La clé du Romantisme peut y apporter une réponse, mais celle-ci reste incomplète : il faut se tourner vers l'effet du monstre pour commencer à entrevoir le véritable bien-fondé de la créature.

1. *Le vampire byronien ou la sublimation du monstre*

Né de la réaction au scientisme des Lumières et à l'industrialisation croissante de l'Angleterre, le mouvement Romantique anglais vient par l'art chercher une vérité de l'humain, vérité que le mouvement veut dénuée de toute emprise ou contrainte artistique, sociétale et idéologique. Il s'agit d'exprimer l'Humain dans ce qu'il a de plus pur, de plus naturel, de plus

noble aussi¹¹⁵. Le roman gothique anglais de la fin du XVIII^e siècle nourrit par ailleurs l'imaginaire Romantique de ses châteaux hantés et *villains* qui incarnaient alors diverses définitions du Mal¹¹⁶. Le Romantisme apporte à ces *villains* une subtilité et une complexité par lesquelles les frontières entre Bien et du Mal sont peu à peu brouillées. Le vampire des poèmes allemands n'échappe pas au Romantisme, qui, au moyen d'un jeu fascinant entre fiction et réalité, donne à la créature maléfique toute son intensité et ambiguïté. Le vampire Romantique ne peut en effet se départir de l'influence de Lord Byron, figure fondamentale du mouvement artistique et littéraire. Au-delà du Romantisme flamboyant de Byron, sur lequel nous reviendrons, le poète a en effet trouvé son pendant littéraire dans le vampire Lord Ruthven du roman *The Vampyre*¹¹⁷ de John Polidori, alors médecin et secrétaire de Byron. *The Vampyre* est d'ailleurs la réécriture d'un court texte de Lord Byron, écrit dans la veine des « fragments » populaires à l'époque. Écrit en juin 1816 et publié en 1819, *Augustus Darvell : A Fragment of a Ghost Story* retrace la rencontre entre le narrateur et le mystérieux et charismatique Augustus Darvell. Le court texte se termine sur la mort mystérieuse de Darvell, dans une ambiance d'orientalisme mystique.

Augustus Darvell : a Fragment of a Ghost Story sera par la suite repris et étoffé par John Polidori, médecin et secrétaire personnel de Byron. Polidori, qui ambitionnait d'émuler les talents littéraires de son employeur, s'inspira de la trame narrative du *Fragment* et développa le texte original en un court roman dans lequel le vampire Ruthven est une critique à peine déguisée du poète lui-même¹¹⁸, « Don Juan cynique qui ressemble de façon frappante à Lord Byron en personne¹¹⁹ ». Certains critiques comme Nina Auerbach vont plus loin, voyant déjà une forme de vampirisme dans les rapports qui liaient Polidori et Byron, rapports gangrenés par leurs différences de rang social, de caractère, et de prestige littéraire, ainsi que dans la polémique qui suivit la parution de *The Vampyre*¹²⁰. Le texte fut en effet d'abord attribué à Lord Byron par un éditeur désireux de bénéficier de la popularité du poète, mais Polidori contesta

¹¹⁵ Voir, entre autres : FRYE, Northrop. *A Study of English Romanticism*. New York/Toronto: Random House, 1968 et BLANNING, Tim. *The Romantic Revolution*. New York: Modern Library/Random House, 2012.

¹¹⁶ Voir GAMER, Michael. *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. "Cambridge Studies in Romanticism". Kindle e-book.

¹¹⁷ POLIDORI, John. *The Vampyre* (1819). In BALDICK, Chris (ed.) and MORRISON, Robert (ed.). *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford: Oxford University Press, 2008. "Oxford World's Classics".

¹¹⁸ Nous reviendrons sur les rapports particuliers entre Polidori et Byron, rapports qui ont eu un impact indéniable sur la création de la figure du vampire moderne.

¹¹⁹ MARIGNY Jean, *art. cit.*, dans FAIVRE Antoine (dir.), *op. cit.*, p. 22.

¹²⁰ "Their dislike was formed and fuelled by class antagonism: the letters of both insist on their identities as master and servant, lord and vassal, bard and poetaster. [...] Byron released his many tensions by making Polidori's poetic, athletic, and medical ineptitude the butt of his lordly jokes with the Shelleys [...]" AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995, p. 15.

rapidement « l'attribution infondée de son *Vampyre* à Byron, s'élevant ainsi du rang de serviteur à celui de *gentleman*¹²¹ », puisqu'il affirme alors publiquement être le « '*Gentleman*' qui voyagea avec Son Excellence et qui rédigea l'entièreté de cette bagatelle¹²² ». Ainsi, toujours suivant Nina Auerbach, le vampire du roman « a une fonction égalisatrice, transformant les vassaux en pairs. Le monstre élève le serviteur au rang de digne collaborateur¹²³ ». En réclamant la parenté de son œuvre, et, indirectement, de la créature qu'elle met en scène, John Polidori atteint enfin la crédibilité littéraire qu'il recherchait. Il est pourtant bien dommage qu'il n'ait jamais eu connaissance du rôle fondamental qu'allait jouer son vampire Ruthven dans le développement du vampire moderne.

La monstruosité originale de la créature est dans *The Vampyre* de John Polidori comme ennoblie par le Romantisme du vampire Lord Ruthven. L'effet vampirique semble ici se concentrer dans la violence de ses relations interpersonnelles et écarte le corps du vampire, qui à l'inverse sera dans *Varney the Vampire* un constituant essentiel de l'horreur de la figure. Le monstre hideux et cadavérique fait dans *The Vampyre* place à une créature à l'horreur dissimulée : seul le regard de Ruthven révèle véritablement son étrangeté, hors, bien sûr, de ses actions. L'intensité du vampire se concentre dans la crise, cette crise dans laquelle le poète Romantique se réalisait pleinement.

1) Au-delà du sang : l'influence byronienne sur le vampire

Nous avons mentionné que le vampire Ruthven était fortement inspiré de Lord Byron. Le nom même du vampire du roman de John Polidori renvoie au roman *Glenarvon* de Lady Caroline Lamb, ancienne amante de Byron, dans lequel le héros Clarence de Ruthven est une caricature du poète, présenté ici comme séducteur et manipulateur. D'après Christopher Frayling, John Polidori n'aurait fait que « transposer la description¹²⁴ » du Ruthven de Lady Lamb pour l'adapter à son propre récit. Ce faisant, Polidori brouille les pistes quant à l'inspiration véritable de son propre Lord Ruthven : le vampire est à la fois le reflet de Lord Byron tel que le percevait Polidori, et l'image de Lord Byron tel que le conçoit Lady Caroline

¹²¹ "In 1819, Polidori defended his *Vampyre* from groundless attributions to Byron, elevating himself from servant to gentleman (...)." *Ibid.*, p. 15. [ma traduction]

¹²² "'I was the '*Gentleman*' who travelled with his Lordship and who wrote the whole of that trifle.'" John Polidori cité dans AUERBACH, *op. cit.*, p. 15. [ma traduction] Lord Byron, lui, rejeta publiquement la parenté de *The Vampyre*, qu'il considérait comme un texte mineur.

¹²³ "The vampire is an equalizer, turning vassals into peers. His monster raises the mocked servant to collaborative dignity." AUERBACH, *op. cit.*, p. 15. [ma traduction]

¹²⁴ "When Dr Polidori wrote *The Vampyre* (...) he simply transposed the description to fit his '*Lord Ruthven*'." FRAYLING, *op. cit.*, p. 8. [ma traduction]

Lamb dans *Glenarvon*¹²⁵. La parenté littéraire entre *Glenarvon* et *The Vampyre* n'est pas anodine, car elle dresse en creux le portrait d'un Lord Byron bien vampirique¹²⁶. En brouillant la frontière entre fiction et réalité, le roman de Polidori enrichit la figure vampirique d'une subtilité qui la rend d'autant plus fascinante. De plus, le vampire, figure d'un Mal indéterminable dont la (les) signification(s) sont toujours des suppositions indissociables d'une interprétation symbolique souvent limitée, devient d'autant plus inquiétant qu'il est ici réel : ce n'est plus le surnaturel qui terrifie chez Polidori, mais la possibilité, voire la probabilité, que le vampire soit finalement très humain et familier. Ancré dans la personne de Lord Byron telle que Polidori percevait le poète, le vampire devient lié à des traits indiscutablement humains qui entérinent le vampire comme une créature de proximité. La vampirisation se fait plus subtile mais aussi, d'une certaine manière, plus destructrice pour le jeune héros du roman, puisqu'elle est ici mentale et émotionnelle : c'est l'annihilation de la personne que vise le vampire, et pas seulement la destruction du corps par l'absorption du sang. L'acte de nourrissage paraît même secondaire dans ce roman : la vampirisation est un jeu pour Lord Ruthven, et plus une seule nécessité.

Le roman *The Vampyre* est donc à lire comme une concentration du ressentiment que John Polidori portait envers Lord Byron. John Polidori admirait le poète, et était convaincu d'avoir les mêmes talents littéraires que lui, mais voyait ses efforts systématiquement dénigrés par un Byron exaspéré par l'insistance illusoire de celui qui n'était que son secrétaire et médecin personnel. Polidori désirait par la production littéraire atteindre le même caractère exceptionnel, la même aura fascinante que celui qu'il admirait tant, mais ses tentatives se soldèrent pour lui par des échecs constants, tant sur le plan littéraire que personnel. L'emprise byronienne se retrouve dans le roman dans l'admiration et la fascination du jeune Aubrey pour Lord Ruthven. Aubrey est un jeune homme romanesque : « he cultivated more his imagination than his judgement. (...) He thought, in fine, that the dreams of poets were the realities of life¹²⁷ ». Il cherche dans son quotidien des signes de la réalité du monde peint dans les livres, et il les

¹²⁵ "Polidori's literary effort goes beyond Lamb's in blurring the lines between the real and the fictional. (...) He ultimately suggests that his inspiration for Lord Ruthven comes as much from Lamb's perception of the poet as from the real Byron himself." WILSON, Frances. *Byromania: Portraits of the Artist in Nineteenth- and Twentieth-Century Culture* [en ligne]. New York: Springer, 1999 [dernière consultation le 21 janvier 2018].

Disponible sur le Web:

https://books.google.fr/books/about/Byromania.html?hl=fr&id=vr6uCwAAQBAJ&redir_esc=y

¹²⁶ Il est évident que cette caractérisation du poète n'est pas la nôtre mais bien celle qui transparaît des écrits dont nous discutons ici, du roman de John Polidori aux textes de critiques mettant en avant l'influence de la relation particulière entre Lord Byron et Polidori sur l'élaboration du vampire Ruthven. Voir l'ouvrage d'Andrew McConnell pour une étude détaillée de cette relation (MCCONNELL STOTT, Andrew. *The Poet and the Vampyre*. New York: Pegasus Books, 2014).

¹²⁷ POLIDORI, *op. cit.*, p. 4.

trouvera en la personne de Lord Ruthven :

...he was startled at finding that (...) there was no foundation in real life for any of that congeries of pleasing pictures and descriptions contained in those volumes, from which he had formed his study. (...) he was about to relinquish his dreams, when the extraordinary being we have above described, crossed him in his career¹²⁸.

Aubrey voit en Ruthven l'incarnation de ses fantasmes romanesques et choisit de rester à ses côtés autant que possible, comme l'avait fait le narrateur de *A Fragment...* avec l'énigmatique Augustus Darvell. Le véritable vampirisme décrit dans *The Vampyre*, c'est ainsi celui qui s'installe peu à peu entre un demandeur et un *provider*¹²⁹ : Aubrey requiert, et Ruthven a le pouvoir d'accéder ou non à sa requête. Le rapport entre le jeune homme et le vampire est un rapport de dépendance et de pouvoir, reflet de celui qu'entretenaient mutuellement John Polidori et Lord Ruthven : une alternance entre adoration et frustration extrême d'un côté, et manipulation amusée teintée de mépris de l'autre¹³⁰. Le vampire est ici dépeint au travers de la fascination qu'a pour lui le jeune homme : c'est un être dont on doit accepter le caractère hors du commun, un homme à l'exceptionnalité enviable : le prédateur n'est plus un intrus mais le reflet d'un désir irréprensible et de la frustration qui lui est liée. L'abjection du vampire tient au plaisir qu'il prend à entretenir ce désir et à annihiler les aspirations de ses admirateurs et admiratrices. S'il feint parfois la proximité avec ses victimes, notamment féminines, c'est pour mieux les mener à leur perte :

...all those females whom he had sought, apparently on account of their virtue, had, since his departure, thrown even the mask aside, and had not scrupled to expose the whole deformity of their vices to the public gaze¹³¹.

Le plaisir de Ruthven est dans une séduction qui ne recherche pas le rapport intime avec ses victimes, mais le plaisir de leur déchéance. Le parallèle avec Lord Byron est évident : la postérité a retenu de Byron l'image d'un homme à femmes, superbe mais destructeur, tel que le décrit Mario Praz dans *La chair, la mort et le diable*¹³². Praz range en effet Lord Byron parmi les « hommes fatals », à la fois criminels et séducteurs et n'obéissant qu'à leur propre morale, « rebelles de grand style¹³³ ». Dans la mythologie byronienne, tant créée par ses critiques que par Byron lui-même, écrivain de sa propre légende, Byron est l'archétype de l'amant fatal tel

¹²⁸ POLIDORI, *op. cit.*, p. 4.

¹²⁹ Nous conservons volontairement le terme utilisé aujourd'hui pour qualifier les acteurs d'une relation dite « vampirique » ou « toxique », car le parallèle est évident, même si nous choisissons de ne pas développer cet axe de recherche dans la présente étude.

¹³⁰ Voir MCCONNELL STOTT, *op. cit.*

¹³¹ POLIDORI, *op. cit.*, p. 7.

¹³² PRAZ, *op. cit.*

¹³³ *Ibid.*, p. 75.

qu'il le personnifia dans le poème *Manfred* : « My embrace was fatal/I loved her, and destroy'd her¹³⁴ ». Pour Mario Praz, cette déclaration de Manfred

...sera la devise des héros fatals de la littérature romantique. Ils sèment autour d'eux la malédiction qui pèsent sur leur destin, ils entraînent comme le simoun ceux qui ont le malheur de les rencontrer [...]. Leur rapport avec la femme aimée est le rapport d'un incubé avec sa victime¹³⁵.

Lord Byron est l'incarnation mythifiée de cet « homme fatal » Romantique, un « Milord cruel, lunatique et superbe – dominateur, et capable d'attirer les femmes comme des papillons vers une flamme¹³⁶ ». Le poète n'a certes pas la cruauté mortelle du vampire, mais la fiction et la critique développeront de manière exponentielle cet aspect de sa vie personnelle, en insistant sur l'aspect sexuel des rapports du poète avec ses « victimes », principalement féminines. Certains iront jusqu'à dire qu'avec les femmes, Byron « alterne brutalité et douceur, et rend la torture plus brûlante par contraste¹³⁷ », comme le feront nombre des vampires héritiers de Lord Ruthven au XX^e siècle. L'érotisation de la figure du poète se reflètera dans les incarnations ultérieures du vampire dit « byronien », jusqu'à parfois devenir l'argument de vente principal des œuvres les moins qualitatives, en résumant le vampire à ce seul jeu entre violence et sensualité. Par le glissement de cette simplification à l'extrême des rapports du poète à son entourage, le vampire « byronien » deviendra peu à peu une figure de tentation érotisée et finalement acceptable par ses victimes, bien loin donc de la figure du Mal absolu qu'il était à l'origine¹³⁸.

Si Lord Ruthven vampirise parfois dans le sang, comme il le fera à la fin du roman avec la sœur d'Aubrey, c'est donc pour mieux atteindre ses véritables victimes au cœur de leur fragilité émotionnelle, détruisant ce qu'elles ont de plus cher. Notons ainsi la satisfaction qu'a Ruthven à mener des personnes innocentes à la ruine tant morale que financière¹³⁹ ; notons aussi la dynamique contradictoire qu'entretient Ruthven avec Aubrey tout au long du roman, entre simulacre d'amitié et rejet, disparition soudaine et présence imposée. Le vampire chez Polidori entretient sa fascination par l'incertitude qu'il impose à ses victimes, et qui est celle que l'on retrouvera plus tard dans la première partie de *Dracula* de Bram Stoker, avant que le vampire

¹³⁴ Cité dans PRAZ, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁵ PRAZ, *op. cit.*, p. 89.

¹³⁶ “The public image of Byron had been that of a mean, moody and magnificent Milord - dominant, with the power of attracting women as moths to a flame.” FRAYLING, *op. cit.*, p. 68. [ma traduction]

¹³⁷ PRAZ, *op. cit.*, p. 88.

¹³⁸ Nous y reviendrons.

¹³⁹ “In every town, he left the formerly affluent youth, torn from the circle he adorned, cursing, in the solitude of a dungeon, the fate that had drawn him within the reach of this fiend; whilst many a father sat frantic, amidst the speaking look of mute hungry children, without a single farthing of his late immense wealth [...]”. POLIDORI, *op. cit.*, p. 6.

ne soit révélé comme tel. Être exceptionnel par essence, le vampire semble ici pouvoir se passer du surnaturel, et condense les aspirations du poète Romantique. La figure vampirique se charge d'une vie intérieure énigmatique ; le prédateur carnassier des premiers textes se mue en une incarnation de l'exception et de la complexité telles qu'on s'attend à les trouver dans le Romantisme.

2) La crise et l'exception chez le vampire byronien

Il nous faut rapidement revenir au *Fragment* de Lord Byron qui a inspiré *The Vampyre*, car l'exceptionnalité du supposé vampire, qui fera plus tard la fascination d'Aubrey dans le roman de John Polidori, était déjà présente dans ce court texte :

I could still gather from the whole that he was a being of no common order, and one who, whatever pains he might take to avoid remark, would still be remarkable. [...] that his feelings were acute, I had sufficient opportunities of observing – for although he could control, he could not altogether disguise them. Still, he had a power of giving to one passion the appearance of another, in such a manner that it was difficult to define the nature of what was working within him...¹⁴⁰.

L'incertitude semble déjà au cœur de la caractérisation du vampire, qui semble surtout être ici une exagération du héros Romantique sans cesse en proie à ses tourments : « it was evident that he was a prey to some cureless disquiet – but whether it arose from ambition, love, remorse, grief – from one or all of these – or merely from a morbid temperament akin to disease, I could not discover¹⁴¹ ». La raison de ce mal reste pour le narrateur autant que pour le lecteur aussi mystérieuse et fascinante que celui qui en porte le poids. Nous ne savons pas si Darvell est réellement un vampire, mais il est bien un héros byronien, plus d'ailleurs que le narrateur, qui semble n'être là que pour mieux le mettre en lumière. Le parallèle est évident avec l'auteur du *Fragment* dans l'image qu'il entretenait de lui-même : distant, énigmatique, torturé par une vie intérieure dont il est le seul à connaître l'intensité, incompris mais néanmoins adulé du monde qu'il rejette et méprise tout en le désirant¹⁴². Nina Auerbach le confirme : « Byron a eu l'obligeance de se prendre lui-même comme modèle du premier vampire littéraire à captiver l'imagination populaire¹⁴³ ». Lord Byron donnait de lui-même une image d'homme d'exception, poète de talent, séducteur implacable, tourmenté par les passions les plus

¹⁴⁰ BYRON, George Gordon (Lord). *Augustus Darvell, a Fragment of a Ghost Story* (1816) [en ligne]. COCHRAN, Peter (ed.). *Peter Cochran's Website*, 2009 [dernière consultation le 17/05/2022]. Disponible sur le Web: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/augustus_darvell.pdf>. Pages 3-4.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 4.

¹⁴² Voir figure 6 en annexe.

¹⁴³ “Byron in his most congenial mood modelled for the first literary vampire to captivate the popular imagination [...]” AUERBACH, *op. cit.*, p. 13. [ma traduction]

Romantiques, frappé d'une solitude indéfectible mais désirant ardemment une communion d'esprit et de cœur avec l'individu, sans pouvoir jamais l'atteindre. Mario Praz relève que chez Byron, cette exceptionnalité est de nature autant que d'artifice :

Si artificiels que furent les procédés par lesquels Byron forma son caractère d'homme fatal, il possédait de nature non seulement le physique du rôle, mais aussi la disposition psychique que lui avait transmise une longue chaîne d'aïeux plus ou moins conformes au type du noble brigand¹⁴⁴.

Nous notons ici encore l'effacement de la frontière entre fiction et réalité : la figure historique du poète, légendaire de son vivant déjà, se voit attribuer une généalogie fictionnelle, à la manière, plus tard, du Comte Dracula.

Si Lord Byron se mettait constamment en scène, il était néanmoins authentiquement singulier, et c'est sur cette singularité bien légitime que la figure du poète s'est construite. Les vampires Augustus Darvell et Lord Ruthven ont hérité de cette propension à l'exceptionnalité du poète qui les a inspirés, volontairement ou non, et qui sera indissociable des vampires « byroniens » qui leur succéderont : il ne peut y avoir de vampire qui soit entièrement familier¹⁴⁵. Dès le début du récit, la figure du vampire byronien est mise en avant, singularisée : l'on sait que l'on est en présence d'une créature exceptionnelle, avant même de connaître sa nature surnaturelle. Le vampire est hors du commun, hors d'atteinte de ceux qui l'approchent, sauf lorsque lui-même prend la décision de son accessibilité. Véritable anti-héros du court roman, il en est pourtant le seul point de focalisation. De la même manière, dans *The Vampyre*, Lord Ruthven est d'autant plus fascinant et séduisant qu'il est insaisissable et inaccessible. Barbara Sadoul semble ainsi presque dédouaner le vampire de cette attraction fatale qu'il impose à tous : « élu ou réprouvé, le héros vampire est entraîné par une volonté qui le dépasse. Sa situation même l'isole, ce qu'il renferme en lui est inaccessible au commun des mortels, c'est ce qui le rend si attirant¹⁴⁶ ». Le vampire du roman est hors normes, extraordinaire, d'une intensité imprévisible : il est donc logique que les réactions qu'il entraîne, entre adoration et horreur, soient tout aussi extrêmes, et accroissent d'autant l'emprise qu'il a sur son entourage. Il semble impossible de déterminer si l'exceptionnalité du vampire est volontaire de la part de

¹⁴⁴ PRAZ, *op. cit.*, p. 85.

¹⁴⁵ Certaines œuvres du XX^e et XXI^e siècle, notamment celles qui relèvent de la parodie, mettent en scène le vampire dans les situations les plus banales du quotidien (le film *What we do in the shadows* de Jemaine Clement et Taika Waititi (2014)) ou encore font le portrait de vampires finalement très communs (la série *True Blood* d'Alan Ball (2008-2014) montre par exemple un vampire ancien employé de bureau, au physique médiocre, qui passe son temps d'éternité à regarder la télé, et dont la tragédie personnelle tient à cette incapacité à atteindre l'idéal vampirique qu'il s'était imaginé. En sous-texte ici, nous remarquons une discussion potentielle de ce qui fait vraiment le vampire).

¹⁴⁶ SADOUL, Barbara. « La solitude du vampire », dans SADOUL (dir.), *op. cit.*, p. 175.

la créature, ou si elle est intrinsèque à sa nature surnaturelle, mais elle en est indissociable. Figure unique dans ces deux romans (bien que le roman de Polidori laisse supposer l'existence d'autres vampires¹⁴⁷), le vampire y est un trou noir de suppositions pour les protagonistes, une énigme qu'ils ne sauront jamais résoudre, qu'ils pourront seulement subir. L'exceptionnalité fait le pouvoir de Darvell et Ruthven ; elle faisait aussi la force de Lord Byron, leur inspirateur. Ces vampires sont d'ailleurs, plus que le reflet du poète, le reflet de la mythologie que Byron a créée autour de lui-même, puis a laissé lui échapper : « une image calculée, la consécration de l'idée que la vie pouvait être vue comme une scène de théâtre, que vient compléter un rictus satanique¹⁴⁸ ». Le vampire du roman est ainsi réellement inspiré non pas d'une personne réelle, mais d'une mythologie appliquée à cette personne¹⁴⁹, un concentré de traits choisis, chacun porteur d'un sens ou d'un effet unique, et dont la symbiose en une figure singulière révèle l'existence d'une possible transcendance.

Et l'un des traits de cette mythologie byronienne, c'est la recherche constante d'un idéal d'intensité : « le fond Byronien est bien cette mélancolie innée, due peut-être à un cœur [...] en soi statique qui, pour percevoir ses battements, a besoin que ceux-ci s'accélèrent jusqu'à la folie¹⁵⁰ ». Le poète ne semble exister vraiment que dans cette intensité : « le grand objectif de la vie, c'est la sensation ; de ressentir que nous existons, même dans la douleur ». ¹⁵¹ Sentir à tout prix sa propre existence pour échapper à la terrible mélancolie, à la torpeur qui anéantit toute volonté, c'est ce que nous trouverons par la suite chez le vampire Nosferatu des films éponymes¹⁵², une créature pitoyable, écrasée sous le poids d'une éternité si pesante qu'elle ne semble pouvoir s'en extraire qu'au prix d'une crise impensable et dévastatrice. Chez le vampire byronien, la crise n'est pas momentanée : elle est constante, partie intégrante de la nature du vampire, dont la présence entraîne toujours une forme de chaos¹⁵³. Néanmoins, ce fond de crise

¹⁴⁷ “She detailed to him the traditional appearance of these monsters [...]”. POLIDORI, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁸ “...the public image of Lord Byron himself (a calculated image, enshrining the principle that life could be treated as theatre, complete with satanic scowl...”. FRAYLING, *op. cit.*, p. 6. [ma traduction]

¹⁴⁹ C'est aussi ce que l'on trouvera plus tard chez Dracula, inspiré du seigneur de guerre Vlad Tepes mais surtout de la légende qui entoure cette figure historique. Nous y reviendrons.

¹⁵⁰ PRAZ, p. 86.

¹⁵¹ “The great object of life is sensation, to feel that we exist, even though in pain.” Cité dans PRAZ, *op. cit.*, p. 87. [ma traduction]

¹⁵² MURNAU, Friedrich Wilhelm (real.). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu le Vampire)*. Allemagne : Prana Film, 1922 ; HERZOG, Werner (real.). *Nosferatu : Phantom der Nacht (Nosferatu, fantôme de la nuit)*. Werner Herzog Filmproduktion/Gaumont, 1979. Nous développerons plus avant la question de ces incarnations spécifiques du vampire, dont nous pensons qu'elles sont beaucoup plus significatives que les innombrables incarnations soi-disant byroniennes du vampire des XX^e et XXI^e siècles. Le vampire de *Nosferatu* serait ainsi une vision extrême, infiniment tragique, du paradoxe byronien, entre désir de communion, d'intimité, et rejet de l'autre.

¹⁵³ Le vampire de *Nosferatu* est lui aussi l'origine de la crise, mais c'est une crise ontologique couplée à une crise de la représentation (nous y reviendrons). Chez Augustus Darvell et Lord Ruthven, la crise se concentre dans l'effet matériel et psychologique qu'ils ont sur leur entourage.

connaît chez Ruthven certaines apogées d'une violence extrême, traduites dans l'apparence du vampire par son regard soudainement diabolique. Comme pour Lord Byron, « le paroxysme devient son climat naturel : de là cette stridence, ces dissonances éclatantes qui nous frappent dans plusieurs de ses manifestations¹⁵⁴ ». Le poète se révèle dans l'événement d'un éclat, qu'il soit production poétique ou affaire publique savamment orchestrée ; le vampire byronien, lui, se montre dans ces paroxysmes de cruauté et de destruction lors desquels son regard terrible devient la métonymie de sa nature diabolique. Chez le poète comme chez son pendant vampirique, l'être entier se concentre dans cette tension constante, et on trouve chez ces deux figures la même « nécessité d'accentuer les tons¹⁵⁵ ».

Comme le relève Mario Praz, cela est vrai aussi pour Byron en ce qui concerne les questions morales. La crise byronienne se lit aussi dans le refus par le poète de la tiédeur confortable des convictions acceptées par tous : « ...dans la loi, il n'éprouve rien ; hors la loi, il sent à fond¹⁵⁶ ». Par conséquent, on remarque chez Lord Byron un goût prononcé pour le blasphème ainsi qu'une certaine indiscipline morale. Le poète voit dans la posture transgressive l'exutoire de son mal-être : il « trouve dans la transgression son rythme vital¹⁵⁷ ». Ce fut ainsi Lord Byron qui, d'après Mario Praz, « perfectionna le type du rebelle, lointain descendant du Satan de Milton¹⁵⁸ ». Le Satan présenté par Milton dans son poème épique *Paradise Lost* (1667) est en effet une figure beaucoup plus complexe que l'Ennemi biblique originel, et trouve grâce auprès des Romantiques par sa richesse symbolique et son intensité émotionnelle. Si Satan reste une figure du Mal, « avec Milton, le Malin prend définitivement un aspect de beauté déchue, de splendeur voilée de tristesse et de mort, il est majestueux dans sa chute¹⁵⁹ ». Satan s'enrichit chez Milton d'une « énergie héroïque¹⁶⁰ » et d'une « beauté maudite¹⁶¹ » et suscite la sympathie par ses déclarations flamboyantes et sa volonté de vengeance contre un Dieu dépeint comme injuste. La figure du Satan miltonien trouve donc naturellement son écho chez les Romantiques, séduits notamment par l'idée d'une condamnation absurde et abusive par un Dieu despotique, condamnation suivie de la révolte justifiée de l'individu contre l'autorité morale. Cette figure d'un satanisme séduisant vient compléter les premières ébauches du vampire byronien en leur donnant une profondeur et une richesse indéniable. Si les vampires Augustus Darvell et Lord

¹⁵⁴ PRAZ, *op. cit.*, p. 86.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 85.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 73.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 74.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 73.

Ruthven ne blasphème pas explicitement, leur nature et leur conduite sont ainsi des affronts clairs à Dieu. La liste de leurs péchés est longue, et toute la richesse de la figure vampirique byronienne tient en ce paradoxe toujours fascinant d'un séducteur si fatal et si pernicieux.

Néanmoins, la transgression byronienne ne peut être réduite à une simple rébellion envers Dieu. Elle se trouve plutôt dans une forme d'agnosticisme intellectuel :

What shocks the virtuous philosopher, delights the chameleon Poet. It does no harm from its relish of the dark side of things any more than from its taste for the bright one, because they both end in speculation¹⁶².

Ici se trouve la véritable transgression byronienne, dans l'acceptation totale de l'incertitude et du paradoxe. La force blasphématoire du poète réside dans l'impossibilité de se prononcer définitivement en faveur d'un système ou d'un autre, plutôt que dans ses imprécations ponctuelles contre l'autorité divine. Le blasphème ne sera pour Byron rien de plus que le moyen d'extérioriser ses tourments et de goûter au plaisir de la transgression : « il avait besoin du péché pour provoquer en lui des phénomènes de sens moral, et de la fatalité pour goûter au flux de la vie¹⁶³ ». On voit ici la même dynamique d'oscillation entre les certitudes, ou, plutôt, le questionnement de la notion même de certitude, qui est au cœur de la nature vampirique : figure de crise par excellence, le vampire de la littérature semble se complaire dans cette fluctuation du sens et de la représentation

3) Une sublimation du Mal : derrière la beauté du vampire

Séduisant et charismatique, Lord Ruthven, dans le roman de John Polidori, transcende une certaine idée de la beauté telle qu'elle est liée à la séduction masculine, beauté pourtant contredite par le regard tantôt mort, tantôt démoniaque et le teint cadavérique du vampire :

Those who felt this sensation of awe, could not explain whence it arose: some attributed it to the dead grey eye, which, fixing upon the object's face, did not seem to penetrate [...]. In spite of the deadly hue of his face, which never gained a warmer tint, either from the blush of modesty, or from the strong emotion of passion, though its form and outline were beautiful...¹⁶⁴

L'abjection du vampire, chez John Polidori, ne va donc pas jusqu'à mettre en scène la séduction de jeunes filles par une figure explicitement laide, comme ce sera le cas dans *Varney the Vampire*. La beauté des traits de Ruthven, toute contredite qu'elle soit par son regard mort, est d'ailleurs celle de Lord Byron lui-même : une beauté qui tient tant à l'agencement des traits

¹⁶² CLUBBE, John, LOVELL, Ernest J., Jr.. *English Romanticism – The Grounds of Belief*. London: The MacMillan Press Ltd., 1983, p. 109.

¹⁶³ PRAZ, *op. cit.*, p. 86.

¹⁶⁴ POLIDORI, *op. cit.*, p. 3.

du personnage qu'à une force, une énergie intérieure peu commune, ainsi qu'à une sensualité indéniable. Il suffira de comparer les portraits peints ou dessinés de Lord Byron avec la physionomie de la plupart des incarnations contemporaines du vampire byronien pour s'en convaincre : l'on y trouve la même finesse de visage, la même bouche sensuelle, le port élégant, la mise travaillée parfois presque jusqu'au dandysme¹⁶⁵. Ces traits hérités du poète reflètent chez le vampire l'intensité de sa vie intérieure, la passion qui sous-tend son existence, et sa propension à un certain diabolisme, en plus d'une sensualité indiscutable. C'est le pendant sombre de l'intensité Romantique : Lord Ruthven est un prédateur triste et terriblement solitaire ; ce n'est pas tant la solitude créatrice du poète que celle d'une existence damnée. Par un effet d'inversion, l'intensité Romantique est concentrée chez ce vampire dans la noirceur de son existence destructrice, ses passions sont celles des instincts les plus bas, et la seule proximité humaine à laquelle il puisse prétendre se réalise dans la mort ou l'infamie. Incarnation d'une vision assombrie à l'extrême de Lord Byron, Ruthven est le jumeau maléfique du poète. C'est peut-être pour cela d'ailleurs que les incarnations ultérieures du vampire « byronien » chercheront à l'adoucir, à le justifier. Cela passera par une sexualisation indéniable de ce vampire aux traits si beaux, quitte à oublier le regard mort et la pâleur cadavérique décrits dans le roman de Polidori : en sexualisant le vampire masculin, les incarnations « byroniennes » ultérieures de la créature semblent la rendre plus acceptable, plus apte à une proximité même illusoire¹⁶⁶. Chez Ruthven comme chez ses héritiers, seul le regard du vampire donne l'indice de sa nature exceptionnelle, car c'est par lui que s'échappe le trop-plein de passion de la figure dans les moments où le vampire ne se contient plus. Le regard tantôt mort, tantôt démoniaque de Ruthven et de ses héritiers dit la véritable nature de la figure : « his eyes sparkled with more fire than that of a cat whilst dallying with the half dead mouse¹⁶⁷ ». Le reste des traits du visage vient en supplément, ajoute de la subtilité à l'excès que révèle le regard du vampire et adoucit l'apparence du vampire pour mieux jouer sur son ambiguïté.

Il semble contradictoire de parler d'une humanisation du vampire chez les incarnations « byroniennes » originelles de la créature, qui reste malgré tout une figure de destruction. Si Lord Ruthven est humanisé, c'est seulement par la beauté de ses traits, qui permet son acceptation dans la société mondaine et facilite la séduction de ses victimes. Mais cette beauté n'est qu'un heureux alignement des chairs : le pouvoir de séduction de Ruthven tient surtout à

¹⁶⁵ Voir par exemple l'adaptation cinématographique du roman *Interview with the Vampire* d'Ann Rice (1976) (JORDAN Neil, *Interview with the Vampire*, 1994), ou la série américaine *Dracula* (HADDON Cole, *Dracula*, 2013-2014).

¹⁶⁶ Nous y reviendrons.

¹⁶⁷ POLIDORI, *op. cit.*, p. 6.

la curiosité qu'il attise, à son jeu entre éloignement et intimité, et à l'emprise qu'il a sur ses victimes. La beauté de Ruthven nous intéresse surtout en ce qu'elle reflète sa parenté d'avec Lord Byron et donne au vampire une qualité nouvelle, celle d'un « homme fatal » qui hérite, avec la beauté du poète, de son Romantisme flamboyant¹⁶⁸. La figuration du Mal telle qu'elle se montre dans les figures vampiriques que nous avons vues jusqu'ici s'enrichit donc, via le Romantisme, d'une profondeur indéniable. S'il n'est plus ici la créature de cauchemar des premiers poèmes, incarnation du Mal moral et religieux, le vampire est plus subtil, plus insidieux, plus pervers. Loin de la noirceur binaire de ses prédécesseurs, le vampire byronien se réalise dans l'intrusion douce. Il ne se révèle pas dans un éclat de terreur, mais par indices épars dont il semble avoir le contrôle total : le vampire byronien, comme le poète qui l'a inspiré, maîtrise son image et se joue de sa perception par le monde, ce monde qui est son terrain de jeu et qu'il semble parfaitement dominer.

Le roman de Polidori pose ainsi les bases du vampire séducteur¹⁶⁹, mondain, à la beauté aussi saisissante qu'inquiétante, typique d'une forme de satanisme Romantique et synonyme de chute morale et spirituelle. C'est peut-être Jacques Finné qui résume le mieux la portée iconique de *The Vampyre*, bien que d'une manière un peu caustique :

...le récit présente le grand mérite de camper le premier vampire « classique » de la littérature mondiale. Bien mieux : il plante certains décors, certains personnages, certaines caractéristiques psychologiques, voire certains sous-thèmes qui se retrouveront dans la suite avec une régularité de métronome : [...] l'aristocrate hautain, pâle, mince voire émacié (dernier avatar du *villain* gothique, le regard hypnotique, séducteur [...]). Somme toute, la médiocre nouvelle de Polidori est paradoxale : un travail de peu d'envergure s'est déjà presque hissé au niveau d'un archétype¹⁷⁰.

Si les incarnations « byroniennes » rencontrent le plus de succès aujourd'hui, c'est parce qu'elles sont les plus représentées dans les incarnations cinématographiques du vampire. Les adaptations du roman *Dracula* de Bram Stoker notamment prennent très souvent le parti d'un vampire élégant, affable, par exemple dans les incarnations du Comte par les acteurs Bela Lugosi¹⁷¹ ou Christopher Lee¹⁷². En faisant l'impasse sur l'horreur fondamentale du vampire, ces adaptations mettent en avant sa capacité à être presque invisible parmi ses victimes. Plus

¹⁶⁸ Voir figure 5 en annexe.

¹⁶⁹ Jean Marigny le dit bien : « à lui seul, Lord Ruthven a contribué à lancer la mode du vampire dans toute l'Europe. [...] Il inaugure la convention du vampire aristocrate qui annonce le Comte Dracula [...] » MARIGNY, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁰ FINNÉ, « Aperçu... », *art. cit.*, dans SADOUL (dir.), *op. cit.*, p.24.

¹⁷¹ BROWNING, Tod (real.). *Dracula*. États-Unis : Universal Pictures, 1931. Voir figure 14 en annexe.

¹⁷² FISHER, Terence (real.). *Horror of Dracula*. Royaume-Uni : Hammer Film Productions, 1958. Voir figure 17 en annexe.

prosaïquement, le choix des acteurs reflète aussi la volonté des sociétés de production de capitaliser sur le charme ténébreux de leurs vampires : afin d'assurer le succès de productions innombrables qui pourtant l'épuisent, la figure du vampire se doit d'être toujours plus désirable¹⁷³. L'attaque du vampire sur sa victime n'est plus une sentence de mort ou de damnation mais le plaisir à peine coupable d'être singularisé(e) par cet homme si mystérieux et inaccessible. Loin de l'intensité Romantique de ses prédécesseurs, l'acception contemporaine du vampire « byronien » se limite à une lecture « romantisante » de la figure. La désirabilité toujours plus forte de ce vampire a ainsi contribué à faire disparaître ce qui fit, le temps du roman de John Polidori, toute la force de la symbiose entre monstre vampirique et sublimation Romantique.

2. *L'emprise vampirique par la corruption de l'intimité*

La sublimation Romantique du vampire dans le roman de John Polidori montre ainsi une facette plus insidieuse, plus manipulatrice de la créature. L'intimité entre le jeune homme et Lord Ruthven est dévoyée, corrompue par le vampire. L'idéal d'amitié masculine se transforme en cauchemar pour le jeune Aubrey. L'emprise du vampire ne s'arrête d'ailleurs pas là, puisque Ruthven épouse puis vampirise la sœur d'Aubrey, dans la scène de conclusion de *The Vampyre*.

Si les premiers vampires littéraires allemands étaient des créatures de l'altérité par excellence, intrusions explicites d'un « ailleurs » inconnu, les vampires anglais de la première moitié du XIX^e siècle semblent se jouer des limites de l'intime par leur proximité spatiale et/ou affective, qu'ils soient amis ou compagnons de voyage (*The Vampyre*), ou qu'ils violent explicitement l'espace le plus personnel (dans le roman *Varney the Vampire*, que nous abordons pour la première fois ici). L'intrusion du vampire dans la sphère personnelle vient enrichir la figure vampirique d'une capacité terrifiante à pervertir ce qui aurait dû rester inaccessible à cette figuration d'un « ailleurs » périphérique. D'une manière ou d'une autre, le vampire s'insinue ici dans l'espace physique et mental de ses victimes, comme une déformation aberrante et grotesque du familier et de l'intime. La figure vampirique étend ainsi son emprise jusque dans la sphère intime et révèle ainsi les failles de ce qui semblait jusqu'alors sacré et incorruptible.

¹⁷³ Nous y reviendrons.

1) Le vampire « byronien » : l'intimité corrompue

Cette corruption de l'intimité par le vampire se lisait déjà dans *Augustus Darvell, a Fragment of a Ghost Story*. La fascination du narrateur pour l'énigmatique Darvell frappe dès le début du *Fragment*, fascination que l'on retrouvera plus tard décuplée dans *The Vampyre* :

Some peculiar circumstances in his private history had rendered him to me an object of attention of interest and even of regard [...]. I had cultivated his acquaintance subsequently, and endeavoured to obtain his friendship; but this last appeared to be unattainable. [...] My advances were received with sufficient coldness; but I was young and not easily discouraged, and at length succeeded in obtaining to a certain degree that common place intercourse and moderate confidence of common and every day concerns [...] which is called intimacy or friendship¹⁷⁴.

Comme le relève Nina Auerbach dans son ouvrage *Our Vampires, Ourselves*, « Darvell n'a aucune existence hors de l'admiration que lui porte son compagnon de voyage¹⁷⁵ ». Ce compagnon, le narrateur, qui n'a d'ailleurs même pas de nom, n'a d'autre rôle que de témoigner de l'existence du fascinant Darvell, cet homme avec qui il va partager un voyage en Turquie, dans la tradition orientaliste de l'époque. Le supposé vampire n'est d'ailleurs pas ici un antagoniste monstrueux mais un homme séduisant, de bonne société, dont « la dangerosité ne se trouve pas dans la persécution sadique, mais dans l'offre d'une certaine 'intimité, ou amitié'¹⁷⁶ ». Du moins, c'est ce que ce fragment inachevé nous laisse percevoir de lui. Augustus Darvell meurt subitement à la fin du texte, dans un décor teinté de mysticisme exotique et de rituels magiques, laissant planer le doute quant à sa véritable nature. Il faut voir dans ce *Fragment* l'ébauche d'un trope qui contribuera largement à établir la fascination du vampire : l'effacement du narrateur semble en effet servir à mettre d'autant en avant la figure vampirique. Le narrateur est le témoin et le rapporteur de l'existence d'une créature exceptionnelle, comme ce sera ensuite le cas dans le roman de John Polidori.

The Vampyre débute par le portrait de Lord Ruthven, avant même que le supposé héros Aubrey ne soit introduit : le vampire est clairement le véritable point d'intérêt du roman. Aubrey, jeune homme orphelin mais riche, va immédiatement tomber sous le charme diabolique du vampire¹⁷⁷, jusqu'à lui proposer d'accomplir ensemble un voyage en Europe. Pendant le voyage, Aubrey observe la propension de son ami à détruire les gens qu'il fréquente, mais

¹⁷⁴ BYRON, *op. cit.*, p. 3-4.

¹⁷⁵ "...Darvell has no existence independent of his traveling companion's awe." AUERBACH *op. cit.*, p. 15. [ma traduction]

¹⁷⁶ "Darvell's menace lies not in sadistic persecution, but in his offer of 'intimacy, or friendship' [...]" *Ibid.*, p. 14. [ma traduction]

¹⁷⁷ "...allowing his imagination to picture everything that flattered its propensity to extravagant ideas, he soon formed this object into the hero of a romance, and determined to observe the offspring of his fancy, rather than the person before him." POLIDORI, *op. cit.*, p. 5.

Ruthven n'expliquera jamais son attitude :

...though Aubrey was near the object of his curiosity, he obtained no greater gratification from it than the constant excitement of vainly wishing to break that mystery, which to his exalted imagination began to assume the appearance of something supernatural¹⁷⁸.

La proximité physique avec Ruthven n'induit certainement pas la proximité affective ; au contraire, elle souligne d'autant plus l'étrangeté de celui qui se révélera plus tard être un véritable vampire. La fascination du jeune homme pour son aîné est strictement à sens unique et elle est largement nourrie par sa soif d'aventure, ainsi que par le caractère mystérieux de Ruthven. Cet homme si intrigant sera plus tard défini comme vampire, alors qu'Aubrey, lassé des turpitudes de son compagnon, décide de poursuivre seul vers la Grèce, où il tombe amoureux de la jeune Ianthe qui l'enchanté par ses récits de mythes et légendes, jusqu'au moment où l'un de ces récits horrifie Aubrey :

...often, as she told him the tale of the living vampyre, [...], his blood would run cold [...]. She detailed to him the traditional appearance of these monsters, and his horror was increased, by hearing a pretty accurate description of Lord Ruthven [...]¹⁷⁹.

On peut s'interroger sur cette « accurate description » qui semble restreinte au teint cadavérique et au regard particulier de Ruthven, puisqu'en dehors de cela, son apparence est celle d'un homme à la beauté tout humaine.

La nature maléfique de Ruthven est par la suite confirmée par le meurtre de Ianthe. Aubrey trouve à côté du cadavre de Ianthe une dague, dont l'étui (il le découvrira plus tard) appartient à Ruthven. Confirmé comme un vampire autant qu'ennemi à fuir absolument, Lord Ruthven parvient néanmoins à amener Aubrey à une réconciliation. Ce dernier semble alors totalement sous l'emprise du vampire, dépendante malgré tout de cet homme si destructeur. Ruthven fait sa proie symbolique du jeune homme en détresse, comme on le verra à de multiples reprises dans la littérature et la cinématographie vampiriques contemporaines : le vampire devient au cours de ses réinterprétations un confident, un amant, une figure de soutien, plutôt qu'un prédateur explicite. On a ici un déplacement de la nature vampirique vers cette inquiétante proximité que mentionnait Nina Auerbach : le vampire se nourrit de la détresse émotionnelle et physique de sa proie autant que de son sang. Dans le roman de Polidori, la cruauté du vampire est indéniable et prouve l'étrangeté de la créature, entre prédation animale et perversion tout humaine. Mais il s'agit ici d'une humanité déformée, concentrant ce qu'elle

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 7.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 10.

a de plus sombre dans cette parodie de relation amicale.

La fin de *The Vampyre* voit Ruthven réapparaître à Londres, plusieurs mois après sa (supposée) mort par suite d'une attaque de brigands en Grèce. Le vampire ressurgit sous la forme d'un médaillon que la sœur d'Aubrey porte au cou et qui représente le fiancé de cette dernière : Aubrey, horrifié, reconnaît en ce portrait « le monstre qui depuis si longtemps accable sa vie¹⁸⁰ ». Dans un accès de rage terrifiée, Aubrey brise ce médaillon, semblant vouloir annihiler l'objet en détruisant son image. Cette scène reflète particulièrement bien le sentiment d'impuissance absolue d'Aubrey face à ce Ruthven dont il ne peut se débarrasser : la destruction de la représentation de l'ennemi vaut pour lui, un court instant, la destruction de l'ennemi lui-même. Ce rapport à un objet presque fétichisé, ne serait-ce que temporairement, peut être mis en parallèle avec les innombrables crucifix et hosties que brandiront tous les héros de romans vampiriques à partir de *Dracula* : l'objet se fait le réceptacle d'une intention, d'un sentiment, voire d'une idéologie. Mais aussi puissant que cet objet puisse être, son utilisation par les protagonistes reflète leur impuissance, leur position de faiblesse devant le vampire surpuissant. L'on peut ainsi voir dans cette destruction du portrait du vampire la terreur de l'enfant qui détruit l'image dans le fol espoir de détruire ainsi le monstre.

Cette relation d'amitié pervertie, corrompue, entre le jeune homme et celui qu'il adulait reflète le pouvoir de ce vampire toujours plus complexe qui soumet ses opposants à un état d'impuissance enfantine. Il ne s'agit plus pour la créature de se nourrir mais bien de détruire. L'on voit ici l'apogée de ce qui avait été suggéré par les vampires précédents, à savoir le goût du prédateur pour la perversion de tout ce qui est beau ou sacré. Dans *The Vampyre*, néanmoins, la relation entre le vampire et le jeune héros est d'autant plus perverse qu'elle reste ambiguë, qu'elle oscille toujours entre fascination et répulsion : Aubrey est trop proche du vampire pour pouvoir échapper à son emprise. Sa fascination puis sa dépendance à celui qui sait jouer de la détresse du jeune homme sans pour autant jamais en faire sa victime directe révèle le véritable danger de ce prédateur beaucoup trop proche et familier.

2) *Varney the Vampire* : l'intimité violée

En face, si l'on veut, du vampire séducteur et manipulateur de John Polidori, il y a le monstre Sir Francis Varney du roman *Varney the Vampire*¹⁸¹. Si, comme Lord Ruthven, ce nouveau vampire est relativement intégré à son environnement social, son étrangeté, couplée à

¹⁸⁰ "...the monster who had so long influenced his life." *Ibid.*, p. 21. [ma traduction]

¹⁸¹ RYMER, James Malcolm, PECKETT PREST, Thomas. *Varney the Vampyre Or, The Feast of Blood* (1847). New York: Dover Publications, 2015. "Dover Horror Classics".

l'imagination des protagonistes, va rapidement entraîner son ostracisation. D'une laideur excessive, annonçant le vampire fantomatique tel qu'on le verra plus tard dans le film *Nosferatu*, le vampire Varney surgit dans le roman comme un cauchemar s'introduisant dans l'espace sacré de la chambre virginale d'une jeune fille.

Varney the Vampire est un roman-feuilleton du type « penny dreadful », ces petits ouvrages peu chers vendus dans la rue, diffusé de 1845 à 1847 en Angleterre. Ce roman, par son média de distribution, fera passer le vampire littéraire de figure destinée à une aristocratie culturelle fortement influencée par le Romantisme allemand et anglais à un monstre horrifique dont les aventures sensationnelles seront vendues par épisodes à un sou visant plus particulièrement les classes populaires. Le format *penny dreadful*, porté par des auteurs payés à la quantité de texte écrit, donne une qualité parfois discutable au roman de James Malcolm Rymer et Thomas Peckett Prest : certains chapitres sont en effet absolument superflus, au point où certaines éditions préfèrent proposer une version abrégée, moins tentaculaire, du récit. *Varney the Vampire* est néanmoins un marqueur incontournable de l'histoire du vampire littéraire, puisqu'en plus de poser certaines caractéristiques de la figure qui viendront encore la complexifier et l'approfondir, il introduit la figure du vampire dans les classes moyennes et populaires au moyen de son média de diffusion. Nina Auerbach qualifie d'ailleurs ce roman de « produit de consommation de masse destiné à une Angleterre prenant encore timidement la voie du capitalisme et de la démocratie¹⁸² ». Loin du monde feutré de la classe supérieure anglaise, le vampire devient populaire, scandaleux, sensationnel, et, surtout, vendeur.

À cause de sa longueur impressionnante (deux-cent trente-deux chapitres), le roman est peu cohérent et semble toujours hésiter quant à la nature de Varney, le supposé vampire, entre créature surnaturelle et simple humain ostracisé par sa laideur extrême. L'intrigue, située dans l'Angleterre du début du XIX^e siècle, est centrée principalement sur la famille Bannerworth et ses péripéties avec le supposé vampire Varney. À mesure que l'histoire se déroule, Varney devient une figure malheureuse, suscitant plus l'empathie que l'horreur chez le lecteur comme chez les protagonistes, avant de mourir définitivement en se jetant volontairement dans le Vésuve. Malgré ses défauts, *Varney the Vampire* a pour mérite d'avoir mis en texte de manière magistrale l'intrusion de la créature vampirique dans l'espace intime des protagonistes. Entre jeux d'ombres et tropes gothiques, la scène d'ouverture au roman donne en effet l'atmosphère de terreur fantastique absolue que l'on retrouvera dans le *Nosferatu* de F.W. Murnau près d'un siècle plus tard. Il n'est pas question d'un vampire séducteur sachant se fondre dans la belle

¹⁸² "...a mass-market commodity for an England turning self-consciously and ambivalently towards capitalism and democracy." AUERBACH, *op. cit.*, p. 27. [ma traduction]

société, comme l'était Lord Ruthven : ici, le vampire est résolument monstrueux, et il n'y a pas de doute quant à son appartenance au monde des ténèbres¹⁸³.

Le décor de la scène d'ouverture à *Varney the Vampire* est indéniablement gothique : dans une maison dont on apprendra plus tard qu'elle est typiquement Élisabéthaine¹⁸⁴ (boiseries sombres, ornements étranges, pièces immenses), on pressent l'arrivée d'un orage : « the solemn tones of an old cathedral clock have announced midnight—the air is thick and heavy—a strange, death like stillness pervades all nature. All is still - still as the very grave¹⁸⁵ ». Ces éléments extérieurs se resserrent ensuite autour de l'espace clos de la chambre, une pièce d'apparence antique, sur le lit de laquelle repose la jeune Flora Bannerworth :

...a creature fashioned in all forms of loveliness [...], a girl young and beautiful as a spring morning. [...] A neck and bosom that would have formed study for the rarest sculptor that ever Providence gave genius to, were half disclosed. She moaned slightly in her sleep, and once or twice the lips moved as if in prayer [...]. Oh, what a world of witchery was in that mouth, slightly parted...¹⁸⁶

On remarquera que cette première description de la jeune fille est marquée par le sensationnalisme érotique des *penny dreadfuls*, qui annonce le trope en littérature et cinéma vampirique du contraste entre la jeune victime innocente et le vampire hideux et terrifiant. L'érotisme annoncé par la description de Flora trouvera son apogée dans le baiser-morsure de la jeune fille par le vampire, scène reprise quasi systématiquement dans les œuvres vampiriques des XX^e et XXI^e siècles.

Cette atmosphère d'attente étouffante est rapidement brisée par l'orage qui éclate et amène avec lui le vent et la grêle, opposant au silence initial sa violence et son bruit assourdissant. La jeune fille, réveillée en sursaut par un coup de tonnerre, est soudain en proie à une terreur extrême, pensant avoir vu, à la lumière de la foudre, une silhouette se découper contre la fenêtre :

Another flash—a wild, blue, bewildering flash of lightning streams across that bay window, for an instant bringing out every colour in it with terrible distinctness. A shriek bursts from the lips of the young girl, and then, with eyes fixed upon that window, which, in another moment, is all darkness, and with such an expression of

¹⁸³ Ce qui sera contredit, de manière ironique, dans la suite du roman, puis confirmé à nouveau, etc. Cette inconsistance du roman que nous avons déjà mentionnée est la raison pour laquelle nous choisissons de nous concentrer exclusivement sur cette première scène, qui eut indéniablement une très forte influence sur les incarnations ultérieures du vampire, notamment au cinéma.

¹⁸⁴ *Varney the Vampire* est situé dans l'Angleterre contemporaine aux auteurs, la maison a donc une qualité déjà ancienne à l'époque de la narration. Dans une inversion des tropes du roman gothique, la demeure ancienne n'est pas (pour l'instant) celle du vampire, mais celle de sa victime. Le vampire ne bénéficie ainsi d'aucun ancrage dans le passé, comme c'était le cas pour le vampire Von Klatka de *Der Fremde* par exemple : c'est une créature issue de nulle part, ce qui fait toute la force de cette première scène.

¹⁸⁵ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. I.

¹⁸⁶ *Ibid.*, chap. I.

terror upon her face as it had never before known, she trembled, and the perspiration of intense fear stood upon her brow. 'What - what was it?' she gasped; 'real, or a delusion? Oh, God, what was it? A figure tall and gaunt, endeavouring from the outside to unclasp the window. I saw it. That flash of lightning revealed it to me. It stood the whole length of the window.'¹⁸⁷

Le vampire apparaît dans le récit par l'effet qu'il produit sur la jeune fille : une peur si absolue et si soudaine qu'elle se traduit par la sidération¹⁸⁸. Saisie de terreur, Flora ne peut qu'imaginer la forme derrière la fenêtre : « no word is spoken, and now she fancies she can trace the darker form of that figure against the window, and she can see the long arms moving to and fro, feeling for some mode of entrance¹⁸⁹ ». Le choix des mots est révélateur : Flora ne voit pas, elle imagine (« fancies »). L'effet prend le pas sur la réalité, dans cet instant où est révélé la présence de quelque chose qui reste encore indéfini. À partir d'une ombre, qui pourrait tout aussi bien être celle d'un arbre battu par la grêle et le vent, et d'un son qui pourrait être celui de branches cognant contre la fenêtre¹⁹⁰, le récit, via la terreur de la jeune fille, construit une apparition maléfique, une créature ténébreuse qui cherche à entrer là où elle n'a pas sa place. Le temps semble suspendu dans cet entre-deux du cauchemar éveillé : l'ordre des choses peut ou peut ne pas basculer à ce moment du récit où la rationalisation est encore possible. Mais un autre éclair révèle la présence du vampire :

Another flash of lightning - another shriek - there could be now no delusion. A tall figure is standing on the ledge immediately outside the long window. It is its finger-nails upon the glass that produces the sound so like the hail, now that the hail has ceased. Intense fear paralysed the limbs of that beautiful girl. That one shriek is all she can utter...¹⁹¹

La silhouette en ombres chinoises confirme le basculement du récit vers l'horreur d'une intrusion imminente. Le vampire menace l'ordre des choses par sa seule proximité, et l'horreur de sa présence est traduite par le cri de Flora. Cette horreur s'aggrave progressivement, dans une gradation qui suit les mouvements du monstre qui cherche maintenant à s'introduire dans la chambre à la lumière rougeoyante d'un incendie proche :

...there can be no mistake. The figure is still here, still feeling for an entrance, and clattering against the glass with its long nails, that appear as if the growth of many years had been untouched. [...] The red glare of the fire continues. It throws up the tall gaunt figure in hideous relief against the long window¹⁹².

¹⁸⁷ *Ibid.*, chap. I.

¹⁸⁸ Nous y reviendrons.

¹⁸⁹ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. I.

¹⁹⁰ "...a strange clattering sound came upon the glass of that long window. It could not be a delusion - she is awake, and she hears it." *Ibid.*, chap. I.

¹⁹¹ *Ibid.*, chap. I.

¹⁹² *Ibid.*, chap. I.

Le rythme des premières lignes de ce premier chapitre est porté par une dynamique d'opposition entre suspension du temps et explosion de violence, dynamique portée à la fois par les éléments naturels et par les déplacements du vampire. Ces contrastes répétés, jeux de rythmes et incertitudes visuelles donnent un sentiment de malaise intense, de doute envers sa propre perception, qui fera voir à la protagoniste (et au lecteur) ce qui ne devrait pas être là, mais qui se confirme comme étant bien présent. On en vient à souhaiter voir entièrement le monstre dans toute son horreur, pour en finir avec le doute lancinant, avec la peur viscérale de ne pas pouvoir appréhender le danger qui surgit.

Le monstre devient soudainement tangible, et la terreur est à son comble lorsque le vampire s'introduit dans la chambre¹⁹³, violant l'espace protecteur, puis s'approche lentement du lit de la jeune fille dans un glissement presque reptilien¹⁹⁴. Paralysée par la peur, Flora ne peut seulement crier à l'aide, pas même quand le monstre s'approche de son lit. L'apparence cadavérique de l'intrus, sur laquelle nous reviendrons, ajoute encore à l'horreur de la situation : c'est une créature d'un autre monde qui s'introduit ici. Ce qui n'était jusqu'alors qu'une silhouette en ombre chinoise se révèle comme hideusement tangible. Il n'y a plus alors d'incertitude quant à la réalité du monstre, seulement l'angoisse de l'attente de son attaque. La toute-puissance du monstre est confirmée dans cette suspension insupportable du temps qui voit la jeune fille paralysée de terreur, ne pouvant seulement crier devant l'aberration de la présence de cette créature de cauchemar.

L'avancée du vampire vers le lit de Flora, qui garde les yeux rivés sur le monstre, semble à la fois interminable et trop rapide, comme une menace imminente dont l'on voudrait repousser l'exécution :

...the figure pauses. It seemed as if when it paused she lost the power to proceed. [...] The storm has ceased—all is still. The winds are hushed; the church clock proclaims the hour of one: a hissing sound comes from the throat of the hideous being, and he raises his long, gaunt arms—the lips move. He advances. [...] The figure has paused again, and half on the bed and half out of it that young girl lies trembling. [...] The pause lasted about a minute - oh, what an age of agony. That minute was, indeed, enough for madness to do its full work in¹⁹⁵.

¹⁹³ "A small pane of glass is broken, and the form from without introduces a long gaunt hand, which seems utterly destitute of flesh. The fastening is removed, and one-half of the window, which opens like folding doors, is swung wide open upon its hinges." *Ibid.*, chap. I.

¹⁹⁴ "The figure turns half round. [...] It approaches the bed with a strange, gliding movement. It clashes together the long nails that literally appear to hang from the finger ends." *Ibid.*, chap. I.

¹⁹⁵ *Ibid.*, chap. I.

Alors que l'attente devient insupportable, le vampire se rue sur Flora¹⁹⁶. Nous ne sommes plus ici dans l'angoisse, puisque l'attente est enfin terminée, mais dans la réalisation de l'horreur, dans le paroxysme du danger qui s'accomplit, dans l'union brutale du vampire et de sa victime :

He drags her head to the bed's edge. He forces it back by the long hair still entwined in his grasp. With a plunge he seizes her neck in his fang-like teeth - a gush of blood, and a hideous sucking noise follows. The girl has swooned, and the vampire in at his hideous repast¹⁹⁷!

Ce dernier paragraphe du premier chapitre de *Varney the Vampire* confirme le passage de la littérature vampirique au sensationnalisme (et il faut ici rappeler le titre complet du roman, *Varney the Vampire ; or, the Feast of Blood*, qui ancre d'emblée le roman dans une thématique horrifique). Le prédateur apparaît dans le texte comme une créature d'ombres, comme une suggestion, mais il s'actualise dans la violence et le sang, ainsi que dans le viol. Ce viol, qui n'est ici que suggéré mais symbolisé de manière évidente par la morsure du vampire, est annoncé par la violation de l'espace supposé protecteur, du sanctuaire que constitue la chambre de la jeune fille. Si la symbolique sexuelle de l'intrusion du vampire ne peut être niée, il ne faut pas occulter la peur primale au cœur de cette scène. Le dernier lieu de protection et de refuge, la chambre, n'est plus un obstacle pour le vampire. L'intrusion dans *Varney the Vampire* n'est pas insidieuse, douceuse comme elle l'était dans le roman de John Polidori : c'est le surgissement terrifiant du cauchemar dans la réalité, dans un sanctuaire maintenant réduit à néant.

3) L'inquiétante étrangeté du vampire : une aberrante déformation du familier

Ces deux romans mettent en texte une même créature, le vampire, mais suivent deux interprétations différentes, sur lesquelles nous reviendrons plus en détail. Derrière ces différences, il faut néanmoins constater un même traitement de l'étrangeté de cette figure si horriblement proche de ses victimes. Qu'il soit créature de cauchemar ou objet de fascination, le vampire dans *The Vampyre* et *Varney the Vampire* est à la fois intrus et familier, dans cette même dynamique de dualité que nous avons déjà relevée.

La fausse familiarité du vampire qui semble à la fois connu et incongru est exactement

¹⁹⁶ "With a sudden rush that could not be foreseen - with a strange howling cry that was enough to awaken terror in every breast, the figure seized the long tresses of her hair, and twining them round his bony hands he held her to the bed." *Ibid.*, chap. I.

¹⁹⁷ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. I.

liée à l'effet d'inquiétante étrangeté telle que l'a définie Sigmund Freud. Selon lui, « l'inquiétante étrangeté est cette variété particulière de l'effrayant qui remonte au depuis longtemps connu, depuis longtemps familier...quelque chose dans quoi, pour ainsi dire, on se trouve tout désorienté¹⁹⁸ ». Les vampires Ruthven et Varney, en corrompant cette notion même du « familier », laissent entrevoir une impasse du sens, impasse révélée en creux dans l'effet d'inquiétante étrangeté. Théorisé par Sigmund Freud en 1919, cet effet ou sentiment « Unheimliche » « est manifestement l'antonyme de *heimlich*, *heimisch* (du pays)¹⁹⁹ ». Freud relève néanmoins que « heimlich » « appartient à deux ensembles de représentation qui, sans être opposés, n'en sont pas moins fortement étrangers, celui du familier, du confortable, et celui du caché, du dissimulé²⁰⁰ ». Ainsi, « serait *unheimlich* tout ce qui devait rester un secret, dans l'ombre, et qui en est sorti²⁰¹ ». Si cette définition trouve son incarnation la plus évidente à première vue dans l'image de Varney s'introduisant dans la chambre de Flora, elle caractérise aussi, plus finement peut-être, l'ambiguïté du vampire mondain Ruthven.

L'étrange familiarité du vampire, dans ces deux romans, est d'emblée révélée dans son apparence, presque totalement humaine mais comportant néanmoins quelque chose de déplacé. Si d'ailleurs nous employons régulièrement cette notion de déplacement, c'est parce qu'elle nous semble refléter parfaitement cette dynamique constante au sein de la figure vampirique : il y a toujours un glissement, aussi ténu soit-il, vers ce qui reste à la marge du définissable. S'il est un intrus, d'une manière ou d'une autre, dans la vie de ses victimes, le vampire, par ces glissements, semble aussi ouvrir une porte vers un monde inconnu et insaisissable. Ici, ce glissement vers l'Inconnu est d'emblée révélé par certains éléments de l'apparence des vampires Ruthven et Varney.

Ruthven est présenté comme un homme du monde à la fois inquiétant et séduisant, mais la beauté de son visage est contredite par son teint livide et son apparente froideur. Créature duelle par excellence, Ruthven n'est pas dénué de passions, mais celles-ci sont cruelles et destructrices. Il se plaît à user de son pouvoir de séduction, par jeu et par intérêt : « the possession of irresistible powers of seduction, rendered his licentious habits more dangerous to society²⁰² ». Lord Ruthven est en effet un aristocrate mondain qui semble de prime abord ne rechercher la société que pour mieux s'en distinguer, et qui s'ingénie à réprover chez les autres

¹⁹⁸ FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté (*Das Unheimliche*) » (1919). In FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Éditions Gallimard/NRF, 1985. « Connaissance de l'inconscient », pages 215-216.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 215.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 221.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 222.

²⁰² *Ibid.*, p. 26.

toute forme de légèreté²⁰³. Il aime amener les hommes et les femmes à leur perte par le jeu ou la séduction, observant leur chute de son œil à la fois mort et trop intense. Car c'est surtout par son regard impénétrable et indifférent au monde qui l'entoure que naît l'étrangeté que dégage le vampire. Mort et sans expression, le regard de Ruthven est celui d'un cadavre²⁰⁴, ignorant ou semblant ignorer l'existence du monde²⁰⁵. Ruthven ne se soucie de l'existence des autres que lorsqu'ils attisent sa curiosité, c'est-à-dire lorsqu'ils éveillent en lui ses instincts de prédateur maléfique. Ce vampire qui laisse ainsi parfois échapper l'indice de sa nature véritable est le premier d'une longue lignée de vampires « byroniens » à la fois séduisants et répugnants, raffinés et présentant les instincts les plus bas, effrayants par leur proximité et leur fausse familiarité. La déformation du « depuis longtemps connu, depuis longtemps familier²⁰⁶ » vers quelque chose d'absolument incertain nous intéresse ici. Derrière le danger évident des accès de violence et de cruauté de Ruthven, danger défini et ne relevant donc pas de l'inquiétante étrangeté, se dissimule en effet l'instabilité ontologique de cette créature qui semble arborer tous les appareils du familier mais laisse dévoiler, parfois, un Inconnu indéfinissable²⁰⁷. Reprenant le travail de Ernst Jentsch, Freud indique ainsi que le psychiatre « trouve la condition essentielle de l'émergence d'un sentiment d'inquiétante étrangeté dans l'incertitude intellectuelle²⁰⁸ ». Tant que Ruthven ne peut être circonscrit à la définition de vampire, il oscille toujours à la marge du connu²⁰⁹, et sa proximité ambiguë et viciée avec le jeune Aubrey²¹⁰ en est le signe.

Dans les chapitres d'ouverture à *Varney the Vampire*, l'étrangeté du monstre semble au contraire s'effacer derrière l'effroi que cause son intrusion. La créature est terrifiante, certes, et son apparence humaine grotesquement déformée fait de lui un ogre de cauchemar qui rappelle

²⁰³ “The light laughter of the fair only attracted his attention, that he might by a look quell it, and throw fear into those breasts where thoughtlessness reigned.” POLIDORI, *op. cit.*, p. 18.

²⁰⁴ Alain Chareyre-Méjan affine Lord Ruthven à ces vampires de la littérature dont la qualité de cadavre ne peut être niée : « au lieu d'un personnage de contes de fées (et de sorcières), c'est le cadavérique en tant que tel qui est pointé ». CHAREYRE-MÉJAN, Alain. « La place du mort ou le cadavre se porte bien (Essai d'ontophénoménologie du vampire) ». In FAIVRE, Antoine (dir.), *op. cit.*, p. 32.

²⁰⁵ “...a man entirely absorbed in himself, who gave few other signs of his observation of external objects, than the tacit assent to their existence, implied by the avoidance of their contact...” POLIDORI, *op. cit.*, p. 21.

²⁰⁶ FREUD, *op. cit.*, p. 215.

²⁰⁷ Il est intéressant de faire ici un court parallèle avec ce que Freud dit de la folie et de l'épilepsie : « le profane se voit là confronté à la manifestation de forces qu'il ne présumait pas chez son semblable, mais dont il lui est donné de ressentir obscurément le mouvement dans les coins reculés de sa propre personnalité ». *Ibid.*, p. 249.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 216.

²⁰⁹ Rappelons ici que, toujours selon la théorie de Freud, ce sentiment d'inquiétante étrangeté ne peut impacter le lecteur puisqu'il est circonscrit à l'espace diégétique : « toute l'inquiétante étrangeté qui pourrait s'attacher à ces figures disparaît alors dans les limites que tracent les présupposés de cette réalité littéraire ». *Ibid.*, p. 260.

²¹⁰ Rappelons qu'Aubrey est l'instigateur de leur « amitié », à laquelle Ruthven trouvera par la suite suffisamment d'avantages pour la maintenir.

les terreurs enfantines :

The figure turns half round, and the light falls upon the face. It is perfectly white—perfectly bloodless. The eyes look like polished tin; the lips are drawn back, and the principal feature next to those dreadful eyes is the teeth—the fearful looking teeth—projecting like those of some wild animal, hideously, glaringly white, and fang-like. It approaches the bed with a strange, gliding movement. It clashes together the long nails that literally appear to hang from the finger ends²¹¹.

Le vampire est monstrueux, mais c'est une monstruosité ici bien définie²¹², ce n'est pas ici le malaise de l'ambiguïté que l'on rencontre chez Ruthven. Le caractère terrifiant du vampire Varney est pourtant indéniable, alors qu'il s'approche du lit de Flora, semblant glisser lentement vers elle :

Crouching down so that the gigantic height was lost, and the horrible, protruding, white face was the most prominent object, came on the figure. What was it? - what did it want there? - what made it look so hideous - so unlike an inhabitant of the earth, and yet to be on it?²¹³

Le personnage de Varney est pour le moment limité à sa taille gigantesque et à cet horrible visage qui semble flotter dans l'obscurité comme un masque ou une marionnette terrifiante, d'autant plus terrifiante peut-être que l'intrus donne malgré tout l'impression d'une créature anthropomorphique. Si l'on peut retrouver le sentiment d'inquiétante étrangeté dans l'incongruité de cette créature (« so unlike an inhabitant of the earth, and yet to be on it »), il semble bien que l'effroi, le sens d'un danger imminent, prennent le pas sur l'ambiguïté et l'incertitude. De plus, le contraste entre la jeune fille sans défense et cette figure gigantesque qui se dresse au-dessus d'elle ne laisse aucun doute sur l'aboutissement de cette attaque : le vampire est tout-puissant.

Le caractère monstrueux de la figure s'exprime aussi dans le regard qu'il pose sur Flora : « the glassy, horrible eyes of the figure ran over that angelic form with a hideous satisfaction - horrible profanation²¹⁴ ». L'attaque du vampire se teinte d'agression sexuelle à peine déguisée, dans sa satisfaction à profaner le corps de la jeune fille. Le plaisir de la profanation, de la

²¹¹ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. I. Nina Auerbach remarque: « the Varney we meet in the first scene is the corpse-like, fanged, long-nailed creature who will become decades of movie monsters, beginning with Max Schreck in *Nosferatu* ». AUERBACH, *op. cit.*, p. 28. En effet, cette première apparition de Varney renoue avec la même monstruosité cadavérique que l'on retrouvera chez le vampire de Murnau, bien loin des vampires séducteurs d'Hollywood.

²¹² Nous reviendrons plus en détail sur cette question du monstruosité. Rappelons les mots de Sigmund Freud : « ce qui paraît au plus haut point étrangeté inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes. [...] ici l'étrangeté inquiétant est trop mêlé à l'effroyable et recouvert par lui. » FREUD, *op. cit.*, p 246-247.

²¹³ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. I.

²¹⁴ *Ibid.*, chap. I.

transgression d'un ordre moral établi, ramène dans ce passage le vampire à ce qu'il possède de caractères humains : le monstre « it » passe ainsi de créature indéfinie, vaguement anthropomorphique, à prédateur humain « he », ce qui rend son attaque encore plus horrible.

Le vampire est en effet désigné par le pronom « it » jusqu'au milieu du premier chapitre : il est alors impossible à catégoriser, à la fois animal et surnaturel. Ce « it » indique en outre l'impossibilité, à ce moment de la narration, d'accepter l'intrus comme humain, malgré son apparence relativement humanoïde. En étant par la suite doté du pronom « he », le vampire bénéficiera d'une première légitimation, d'une première avancée vers ce qui sera plus tard son humanisation et sa rédemption. Le monstre terrifiant de cette première scène devient dans les chapitres suivants un homme inquiétant aux ambitions somme toute plutôt pragmatiques, avant d'être montré comme la victime de la vindicte populaire, et ainsi digne d'empathie voire d'amitié. Le roman semble ainsi toujours hésiter quant à la nature de Varney après ce premier chapitre, ses aspirations très humaines contrastant avec certains traits indéniablement surnaturels comme sa capacité à se régénérer en s'exposant à la lune. De l'horreur du premier chapitre, l'on passe donc à une vague pitié pour cet homme ressuscitant malgré lui sans cesse aux rayons de la lune, et subissant les conséquences sociales de son horrible laideur. Sir Francis Varney prend ainsi le pas sur l'horrible intrus de la première scène. Le « vampire », malgré sa laideur et son étrangeté, est alors doté de tous les attributs humains, dont un langage tout à fait développé, bien loin des grognements et sifflements du premier chapitre. Sa voix, cependant, prend régulièrement les accents pervers du vampire byronien : manipulateur, narquois, méprisant, Varney parle d'une voix douceuse²¹⁵ qui signale une forme d'agression moins brutale, moins sanglante que celle de la première scène, mais potentiellement tout aussi destructrice. La voix de Varney semble même parfois faussée (« his bland, musical voice²¹⁶ »), comme s'il cherchait, en l'altérant, à contrôler sa véritable nature.

Le vampire du récit *Varney the Vampire* pris dans son ensemble est donc bien plus subtil que l'horrible intrus du chapitre d'ouverture, qui, lui, rappelle les vampires des « cas » par sa monstruosité physique. Varney se montre ainsi capable de manipulation et de tromperie. Le danger devient alors insidieux, mondain, parfois indécélable à première vue : la menace peut potentiellement pervertir chaque strate de la société, chaque individu. Le vampire devient ici un membre accepté de la société, qui accueille sans le savoir le mal au sein d'elle-même. C'est ce que relève Nina Auerbach : « ce qui justifie la peur dans *Varney the Vampire* et qui imprègne l'ensemble du roman avec une grande subtilité n'est pas la crainte de l'aberration mais de

²¹⁵ "...in soft, mellow accents [...] mellifluous tone." *Ibid.*, chap. XIII.

²¹⁶ *Ibid.*, chap. XIII.

l'intimité et de la proximité sociale²¹⁷ ». Le vampire de *Varney the Vampire* est une symbiose de l'horreur monstrueuse des « cas » vampiriques et de la familiarité trompeuse des vampires « byroniens ». Nous reviendrons par la suite sur la scène d'ouverture de ce roman, dont nous pensons qu'elle exerça une influence indiscutable sur certaines acceptions du vampire contemporain.

3. *Vers Dracula : une première lecture de la monstruosité vampirique*

L'étude en parallèle de ces deux œuvres majeures de la littérature vampirique du XIX^e siècle peut sembler contre-productive du fait de différences indiscutables entre le roman de John Polidori et *Varney the Vampire*. L'un s'adresse à l'origine à un public lettré, à même de reconnaître certains codes et références, l'autre était vendu dans la rue et obéissait à des règles mercantiles plutôt qu'artistiques. L'un relève d'une certaine subtilité de caractérisation et a insufflé à son vampire toute la charge Romantique de son inspirateur, l'autre met en texte des personnages simplistes et montre un sensationnalisme parfois à la limite du ridicule. Malgré cela, cette analyse commune de deux œuvres aussi différentes montre toute sa pertinence si l'on s'attarde sur deux aspects spécifiques. En premier lieu, l'on remarque aujourd'hui une inversion des valeurs attribuées à chacun de ses récits, en particulier lorsqu'on s'attarde sur les adaptations et réécritures de ces deux incarnations du vampire littéraire : le vampire inspiré de la scène d'ouverture à *Varney*, créature d'ombre et de surgissement, viendra nourrir une vision très esthétisée, presque épurée parfois, de la créature, dans une acception plutôt élitiste du monstre. À l'inverse, le vampire « byronien » va peu à peu perdre sa sublimation Romantique pour concentrer toute son ambiguïté dans une simplification de « l'homme fatal » séducteur de jeunes filles, dans une répétition jusqu'à la caricature d'une trame narrative type d'un jeu entre séduction et prédation.

L'autre point d'intérêt de cette confrontation entre deux œuvres si différentes, c'est le sens fondamental de la figure vampirique qui semble en rejaillir. Ce qui se joue derrière les spécificités de chaque œuvre, c'est bien une tentative d'écrire quelque chose qui échappe toujours. Si un sens peut toujours être attribué au vampire, créature polysémique par excellence, nous pensons que sa véritable raison d'existence est au-delà de ce sens et des interprétations symboliques qu'on peut faire à son sujet. Toujours interprétable suivant une grille de lecture idéologique ou une autre, le vampire fascine car il dépasse cette question du sens. La dualité de

²¹⁷ "The central, sophisticated fear of *Varney the Vampire* is not aberration, but kinship." AUERBACH, *op. cit.*, p 29. [ma traduction]

la figure vampirique, révélée ou créée par ces deux romans, ne semble pas être autre chose que le résultat d'une tentative de comprendre ce qui se joue derrière le vampire : dans les différences entre ces œuvres, qui viennent pourtant nourrir un futur mythe littéraire et iconique, se lit une ébauche de réponse à l'énigme vampirique.

1) La révélation du vampire par l'horreur du corps

Si Sir Francis Varney et Lord Ruthven sont deux figures d'un Mal intrusif et destructeur, ils diffèrent dans leur incarnation d'une certaine monstruosité. Varney est le vampire des cimetières d'Europe centrale, ce cadavre échappé de la tombe qui vient souiller la chambre d'une jeune fille ; Ruthven est une créature mondaine et séduisante mais dépravée et corruptrice. La monstruosité du premier est visible d'emblée, celle du deuxième se devine dans son regard à la fois trop mort et trop intense, mais rien d'autre ne traduit sa nature surnaturelle. Quoi qu'il en soit, le corps semble être au cœur de la définition du vampire, toujours en excès, toujours déplacé. Si l'étrangeté de Lord Ruthven se laisse surtout deviner dans son œil gris et mort qui le plus souvent semble s'abattre, sans vraiment les voir pourtant, sur celles et ceux qui croisent son chemin, elle est aussi révélée dans une scène particulière de *The Vampyre*, alors que le narrateur Aubrey et Lord Ruthven poursuivent leur visite des régions éloignées de la Grèce. Mortellement blessé lors d'une attaque de bandits, Ruthven meure (ou semble mourir) après avoir fait jurer à Aubrey de ne révéler sa mort à personne. Au matin néanmoins, le corps de Ruthven a disparu, suivant un étrange rituel :

Rising early in the morning [Aubrey] was about to enter the hovel in which he had left the corpse, when a robber met him, and informed him that it was no longer there, having been conveyed by himself and comrades [...] to the pinnacle of a neighbouring mount, according to a promise they have given his lordship, that it should be exposed to the first cold ray of the moon that rose after his death²¹⁸.

L'absence du cadavre qui ressuscitera par la suite grâce aux rayons de la lune révèle la nature surnaturelle de Ruthven. Le cadavre vampirique est celui d'un éternel retour à une de vie, et le pouvoir lunaire, malgré ce qu'il laisse supposer d'éthéré et de pur, est perverti par son rôle dans la prolongation sacrilège de l'existence d'un corps ni mort ni vivant. Le corps du vampire est celui du mort qui est finalement partout, sauf à la place qui lui a été allouée, excessif par sa présence comme par son absence.

Nous constatons que le corps vampirique est traité beaucoup plus explicitement dans le court *Fragment* de Lord Byron : la scène de la mort du supposé vampire montre en effet la

²¹⁸ POLIDORI, *op. cit.*, p. 16.

dégradation étrangement rapide du corps d'Augustus Darvell, signalant ainsi le caractère surnaturel de la créature²¹⁹. Le décor à la fois gothique et orientaliste de cette scène ajoute au thème du déplacement : le cimetière turc où Darvell meure est riche d'un symbolisme plus ou moins mystique. Tout est fait pour que le vampire, à qui cette scène est dédiée, soit dépeint comme « autre ». La mort de Darvell fait d'ailleurs suite à son affaiblissement inexplicable, qui laissait déjà supposer l'étrangeté de la créature :

The constitution of Darvell – which must from his appearance have been in early life more than usually robust – had been for some time gradually giving way, without the intervention of any apparent disease: he had neither cough nor hectic, yet he became daily more enfeebled. His habits were temperate, and he neither declined nor complained of fatigue – yet he was evidently wasting away²²⁰.

La maladie de Darvell s'empire, au point où lui et le narrateur se voient contraints de faire une halte au cœur d'un ancien cimetière de la Turquie sauvage, dans lequel l'orientalisme Romantique rejoint les motifs gothiques. Trop faible pour continuer le voyage, Darvell s'appuie contre l'une de ces pierres tombales et se prépare à mourir. Il convainc le narrateur de faire le serment de cacher sa mort au reste du monde, et de jeter l'anneau qu'il porte au doigt dans une rivière proche, suivant un rituel spécifique empreint de symbolisme magique :

'On the ninth day of the Month at Noon precisely – (what month you please, but this must be the day), you must fling this ring into the salt springs which run into the bay of Eleusis. The day after, at the same hour, you must repair to the ruins of the temple of Ceres, and wait one hour –'²²¹

Ce serment passé, et sans en avoir expliqué la signification au narrateur, Darvell meurt :

I felt Darvell's weight, as it were, increase upon my shoulder, and, turning to look upon his face, perceived that he was dead. I was shocked with the sudden certainty which could not be mistaken – his countenance, in a few minutes, became nearly black. I should have attributed so rapid a change to poison, had I not been aware that he had no opportunity of receiving it unperceived. The day was declining – the body was rapidly altering...²²².

Le récit s'interrompt ici, laissant Darvell à sa supposée mort. À l'inverse du roman de John Polidori, *Augustus Darvell : A Fragment* montre la vérité du vampire par sa dissolution corporelle : l'homme mondain si digne d'admiration était finalement un corps corrompu dont le pourrissement soudain révèle la nature diabolique.

Le roman *Varney the Vampire* confirme cette monstruosité du vampire, et ce dès la première apparition de la créature dans le récit. Le vampire ne cache pas son infamie : la terreur

²¹⁹ Voir ci-après.

²²⁰ BYRON, *op. cit.*, p. 4.

²²¹ *Ibid.*, p. 6.

²²² *Ibid.*, p. 6.

que sa seule présence inflige semble au contraire faire partie intégrante de son mode d'existence. Incapable de se camoufler, le vampire semble indissociable de l'effet de sa présence dans cette première scène dans laquelle il surgit comme un monstre de cauchemar. Le vampire des premières scènes du roman n'est en effet plus le même par la suite, de moins en moins monstrueux et de plus en plus pitoyable. Le corps monstrueux prédomine pourtant dans la scène d'ouverture où l'on voit le vampire s'introduire dans la chambre de la jeune Flora par une nuit d'orage : le vampire est hideux et son attaque sur la jeune fille n'a rien des séductions mondaines de Ruthven. Nous relevons néanmoins un point commun aux deux figures : le regard que ces vampires posent sur leurs victimes est lourd de sens. Après son intrusion dans la chambre, Varney prend ainsi le temps de se délecter du spectacle de sa victime terrifiée. Ce regard que le vampire laisse glisser sur Flora, et qui révèle tout son diabolisme dans son plaisir morbide, est chargé d'un éclat démoniaque qui hypnotise la jeune fille et la maintient en son pouvoir :

The glance of a serpent could not have produced a greater effect upon her than did the fixed gaze of those awful, metallic-looking eyes that were bent on her face. [...] She cannot withdraw her eyes from that marble-looking face. He holds her with his glittering eye²²³.

Ce n'est pas encore le regard rouge sang de Dracula, mais l'on voit déjà dans le regard de Varney le même éclat infernal. Toute sa dépravation, sa cruauté sont contenues dans le regard qu'il pose sur Flora. Le terrifiant regard du vampire est encore plus abominable après son attaque sur la jeune fille : « the eyes had a savage and remarkable lustre. [...] they now wore a ten times brighter aspect, and flashes of light seemed to dart from them²²⁴ ». Notons que dans la suite du récit, à mesure que le supposé vampire s'humanise, le regard de Varney perd de son éclat maléfique : « ...the dark, lustrous, although somewhat sombre eyes²²⁵ ».

Enfin, de manière intéressante, les yeux du vampire sont amenés dans le roman par un portrait décrit dans le premier chapitre, au moment de son intrusion dans la chambre :

That portrait is of a young man, with a pale face, a stately brow, and a strange expression about the eyes, which no one cared to look on twice. [...] that portrait appears to fix its eyes upon the attempting intruder, while the flickering light from the fire makes it look fearfully lifelike²²⁶.

Les yeux de ce portrait ne sont pas fixés sur la victime mais sur l'intrus, à qui le tableau ressemble de manière frappante. Outre le thème fantastique du tableau qui semble suivre un

²²³ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. I.

²²⁴ *Ibid.*, chap. II.

²²⁵ *Ibid.*, chap. XIII.

²²⁶ *Ibid.*, chap. I.

personnage du regard, dans une disparition troublante entre animé et non-animé, objet et sujet²²⁷, le regard du portrait paraît ici installer une dualité, un jeu d'échanges entre le vampire et le sujet du tableau. Qu'il soit désapprobateur ou complice, le regard fixé sur l'intrus par ce qui pourrait bien en être la représentation donne une atmosphère énigmatique à cette scène : il y a ici un mystère qui demandera à être résolu par la suite. De plus, par ce portrait supposé du vampire qui précède l'intrusion du monstre dans la chambre, la présence du vampire paraît antérieure à celle de Flora dans cette pièce. L'on pourrait aller jusqu'à supposer d'un renversement des légitimités, Varney devenant l'occupant légitime et Flora étant alors l'intruse. C'est d'ailleurs ce qui sera avancé par Varney dans la suite du roman, puisqu'il cherchera à se réapproprier cette demeure dont il est le propriétaire historique. L'inquiétante étrangeté de ce regard peint qui semble animé d'une volonté propre est ainsi doublée d'une remise en cause de la légitimité de la jeune fille : le vampire ne s'introduit pas, c'est Flora qui usurpe un espace qui ne lui appartient pas. Dans cette optique particulièrement sombre, le vampire ne ferait alors que récupérer ce qui lui appartient. L'on peut lire en creux ici l'amorce de la légitimation morale du monstre qui fera le succès du vampire à la fin du XX^e siècle²²⁸. Quoi qu'il en soit, la monstruosité physique et morale du vampire est indéniable dans ce premier chapitre de *Varney the Vampire*, et elle est confirmée dans le chapitre suivant par de nouveaux protagonistes, eux aussi confrontés à la présence de la créature. L'horreur de Varney ne fait plus aucun doute, dès lors que plusieurs regards la confirment.

2) Le vampire comme monstre : le plaisir du sensationnalisme

L'attaque du premier chapitre de *Varney the Vampire* est en effet immédiatement suivie de la poursuite du monstre par les proches de Flora, réveillés par un hurlement de la jeune fille. Cette poursuite permet au récit de confirmer l'apparence terrible de l'intrus, voire de l'appuyer par des détails sanglants :

They all and each caught a glance of the side-face, and they saw that the lower part of it and the lips were dabbled in blood. They saw, too, one of those fearful-looking, shining, metallic eyes which presented so terrible an appearance of unearthly ferocity²²⁹.

Le gigantisme du vampire n'est pas oublié, même s'il semble disparaître de la suite du

²²⁷ L'on retrouve ici l'inquiétante étrangeté freudienne : « une incertitude intellectuelle quant à savoir si quelque chose est animé ou inanimé, et que l'inanimé pousse trop loin sa ressemblance avec le vivant » (FREUD, *op. cit.*, p. 234) mais aussi « [le] retour permanent du même, de la répétition des mêmes traits de visage, caractères, destins, actes criminels, voire des noms à travers plusieurs générations successives ». (*Ibid.*, p. 236)

²²⁸ Nous y reviendrons.

²²⁹ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. II.

roman : « the figure, which then occupied the window, as if it were a gigantic picture set in a frame...²³⁰ ». Il faut aussi noter ce qui sera plus tard une caractéristique majeure des vampires en littérature et en arts visuels, à savoir la présence de dents très développées, animales et cruelles :

That face was never to be forgotten. It was hideously flushed with colour - the colour of fresh blood; the eyes had a savage and remarkable lustre; [...] the mouth was open, as if, from the natural formation of the countenance, the lips receded much from the large canine looking teeth²³¹.

Le vampire des premiers chapitres de *Varney the Vampire* est donc indéniablement monstrueux, d'une monstruosité visible et explicite. Il se présente d'emblée comme un « autre » grotesque et répugnant dont le danger tient autant à l'horreur de son apparence qu'à la menace physique qu'il représente. Son attaque est aussi celle d'une horreur corporelle qui dans son excès trouble la réalité des protagonistes et révèle l'existence d'une horreur incompréhensible. Nous employons le terme de « monstre » et les adjectifs qui lui sont liés d'une manière pour l'instant volontairement généraliste, car nous consacrerons ultérieurement une partie conséquente du présent travail à ce concept de « monstre ». Dans l'attente, considérons la monstruosité de Varney dans son sens populaire de créature difforme, hideuse et terrifiante qui menace, au niveau de la représentation, un ordre établi. C'est d'ailleurs ce qui fera le succès du roman : en montrant le vampire dans toute son horreur dès le début, les auteurs de ce roman-feuilleton s'assuraient de fidéliser une clientèle avide de sensations. Les sous-entendus sexuels à peine déguisés de l'attaque du vampire sur Flora ajoutaient par ailleurs une touche scandaleuse aux premiers chapitres du roman. L'appel aux sens est constamment présent dans la première scène surtout : la vue y joue un rôle prépondérant, puisque c'est par elle que le vampire s'annonce puis se montre. Nous notons à ce propos le trope fantastique²³² de l'incertitude visuelle qui vient nourrir le climat d'angoisse fantastique : « 'What – what was it ?' she gasped; 'real, or a delusion? Oh, God, what was it?'²³³ ». Quand la vision de Flora est confirmée comme étant bien réelle, la vue retrouve sa légitimité et redonne au monde sa stabilité, mais c'est une stabilité qui s'actualise dans la terreur :

Intense fear paralysed the limbs of that beautiful girl. That one shriek is all she can utter – with hands clasped, a face of marble, a heart beating so wildly in her bosom, that each moment it seems as if it would break its confines, eyes distended and fixed

²³⁰ *Ibid.*, chap. II.

²³¹ *Ibid.*, chap. II. L'on aura plus loin dans le roman un rappel de ces crocs vampiriques, lors de la seconde intrusion du vampire dans la chambre de Flora : « ...its half-opened mouth, exhibiting the tusk-like teeth ! ». *Ibid.*, chap. IX.

²³² Nous reviendrons aussi sur cette notion de « fantastique ».

²³³ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. I.

upon the window, she waits, froze [sic.] with horror²³⁴.

La vue du vampire est complétée par le son, depuis le cliquetis de ses ongles démesurés sur la fenêtre²³⁵, jusqu'au sifflement guttural, presque animal qu'il émet en s'approchant du lit de Flora : « a hissing sound comes from the throat of the hideous being [...]. He advances²³⁶ ». Ce premier son émis par le vampire n'est pas une parole articulée, ce qui aurait pu lui donner, au moins momentanément, une qualité humaine, comme ce sera le cas pour Dracula par exemple. La capacité à émettre un langage articulé lui aurait offert une possibilité de rédemption, mais cette possibilité lui est refusée : la figure devra pour l'instant se contenter de son rôle de monstre de cauchemar. Le vampire pousse ensuite un hurlement terrifiant au moment de l'attaque²³⁷ puis se gorge du sang de Flora dans un bruit immonde d'aspiration. La figure vampirique dévoile toute son animalité dans ce hurlement bestial : la créature perd tout contrôle d'elle-même, et prend tout son sens dans sa violence extrême.

Créature d'un excès de l'horreur, Varney est aussi une créature duelle, et cela ne tient pas qu'à sa réhabilitation progressive par les protagonistes comme par la trame narrative elle-même. Mis à part les premiers chapitres du roman, rien n'indiquera par la suite que Varney est véritablement un vampire. Le seul élément explicitement traité comme surnaturel chez lui est sa capacité à ressusciter à l'infini par l'exposition de son corps aux rayons de la lune, comme le faisait Augustus Darvell dans le *Fragment* de Lord Byron. Ce pouvoir de Varney est évoqué pour la première fois dans une conversation entre les protagonistes, avant d'être prouvé par leur observation directe du phénomène : « 'All that I have heard of the European vampyre has made it a being which can be killed, but is restored to life again by the rays of a full moon falling on the body'²³⁸ ». Si l'un des protagonistes confirme bien le besoin de sang du vampire²³⁹, ce sang si prégnant dans le premier chapitre du roman sera peu à peu relégué au second plan au profit de l'image du vampire ressuscitant aux rayons de la lune. La figure de Varney joue donc sur deux tableaux : d'une part, l'horreur du cadavre ambulante, hideux, émettant des sons étranges et à l'odeur que l'on imagine fétide ; d'autre part, cet appel à l'éthéré, au stellaire, sous-entendu dans sa sujétion aux rayons de la lune. Dans la première scène de résurrection du vampire, cette

²³⁴ *Ibid.*, chap. I.

²³⁵ "...a strange clattering sound came upon the glass of that long window. It could not be a delusion - she is awake, and she hears it." *Ibid.*, chap. I.

²³⁶ *Ibid.*, chap. I.

²³⁷ "With a strange howling cry that was enough to awaken terror in every breast..." *Ibid.*, chap. I.

²³⁸ *Ibid.*, chap. IV.

²³⁹ "...the hideous repast of blood has to be taken very frequently, and (...) if the vampyre gets it not he wastes away, presenting the appearance of one in the last stage of a consumption, and visibly, so to speak, dying." *Ibid.*, chap. IV.

dualité est représentée par un appel indéniable aux sens, dans un contraste frappant entre la douceur de la nuit et l'horreur du vampire. La lune est d'abord évoquée seule :

Now a soft gentle silvery light began to spread itself over the heavens. The moon was rising, (...) in the clearness of the air, the rays appeared to be more lustrous and full of beauty than they commonly were²⁴⁰.

L'atmosphère de la nuit est calme, pure, presque onirique. L'horreur du vampire vient pourtant souiller cette scène via le morceau d'étoffe nauséabond arraché à Varney par un protagoniste lors de la précédente attaque du vampire. Par la simple odeur répugnante, mortifère, cadavérique, qui s'échappe de cette étoffe²⁴¹, le vampire désacralise la beauté et la pureté de la lune et impose à la place l'horreur de la mort et de la putrescence²⁴². Puis ces deux essences *a priori* opposées, celle de la lune et celle du cadavre, sont réunies dans la « résurrection » du vampire :

As the moonbeams (...) came to touch the figure that lay extended on the rising ground, a perceptible movement took place in it. The limbs appeared to tremble, and although it did not rise up, the whole body gave signs of vitality²⁴³.

Cette dualité entre lune et cadavre souligne la nature ambiguë du vampire qui est ici à la fois spectre évanescant, immatériel, insaisissable par sa parenté aux rayons lunaires, et cadavre grotesque, excessif, nauséabond. Nous notons là un paradoxe dans lequel va se nicher une autre forme d'angoisse, celle de ne pas savoir quel type de monstre est ici présent, ni donc comment le maîtriser. Le vampire tel qu'il est suggéré dans ces passages-ci de *Varney the Vampire* est ainsi beaucoup plus riche et plus fascinant que ce qu'il peut paraître à première vue, à la fois corporel à l'excès et intangible comme le spectre : au summum de son infamie, il peut surgir comme un fantôme, mais dans l'horreur absolue du cadavre. Sa monstruosité dépasse sa seule apparence cauchemardesque au profit de cette ambiguïté incompréhensible. Le vampire Varney est une aberration, et sa représentation comme un monstre ambigu et indéfinissable en est la meilleure traduction.

3) Définir la figure vampirique : vers Dracula

L'étude conjointe des vampires *Varney* et *Ruthven* semble à première vue être celle de

²⁴⁰ *Ibid.*, chap. V.

²⁴¹ “[It] smells to me as if it had really come from the very grave.” RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. V.

²⁴² Nous notons ici que la simple suggestion du vampire en appelle irrémédiablement aux sens, et plus particulièrement aux sens considérés comme les plus animaux (odorat). Il semble ainsi que le vampire fascine déjà avant même d'apparaître, par son appel au corps, à l'animalité, à l'effet donc, plus même que par ce qu'il symbolise.

²⁴³ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. V.

deux facettes opposées de la créature : l'un est un monstre de cauchemar, l'autre est un mondain séduisant et mortel. Néanmoins, cette étude a révélé que ces deux vampires se rejoignent dans leur incarnation d'une monstruosité qui tient autant à leur apparence qu'à leur nature anormale. L'anomalie, l'aberration sont au cœur de ces figures vampiriques, et leur proximité, physique ou relationnelle, ne fait qu'augmenter leur étrangeté fondamentale. L'apparente dualité de la figure vampirique est en fait à comprendre comme la confrontation entre deux facettes spécifiques d'une figure multiple, mouvante, jamais totalement définissable. Si nous tentons ici de synthétiser les caractéristiques de cette créature telle qu'elle a été mise en texte dans les œuvres que nous avons choisies, c'est donc uniquement pour la caractériser par quelques faits ou traits que l'on retrouvera dans la plupart des réécritures ultérieures du vampire. Nous voyons dans la récurrence de ces « traits » du vampire en littérature puis au cinéma une volonté de contrôler l'aberration de la créature, de la cerner par des caractéristiques déterminées qui viennent par ailleurs nourrir les innombrables interprétations symboliques qui ont pu être faites à son sujet. Le sens véritable du vampire, ou son absence de sens, est ainsi révélé dans la fragmentation de ses incarnations, plutôt que dans les traits communs que l'on peut leur trouver. Les divers textes que nous avons étudiés donnent une iconicité certaine au vampire en lui attribuant des traits physiques, moraux et émotionnels qui viennent peu à peu nourrir les textes vampiriques d'un imaginaire visuel. Cet imaginaire rend le vampire reconnaissable, familier ; il agit sur le lecteur comme un signe toujours plus riche de la multiplication des incarnations de la figure. L'icône « vampire » pourrait ainsi être comprise comme l'ensemble des caractéristiques, visuelles ou autres, attribuées à la figure.

Avant le « tournant » marqué par le roman *Dracula* de Bram Stoker en 1897, l'on peut d'ores et déjà poser quelques caractéristiques de la créature, et relever deux grandes catégories du vampire, qui ne sont pas étrangères aux modes de publication respectifs des récits. Les premiers récits vampiriques, avant *Varney the Vampyre*, s'adressaient à un public restreint, cultivé et potentiellement apte à reconnaître les codes de la littérature gothique. Ce public était ainsi supposé pouvoir interpréter le vampire des récits pour ce qu'il était, à savoir une nouvelle catégorie de monstre littéraire parfois inspiré de personnages vivants. L'étrangeté du corps vampirique y est suggérée mais ne montre jamais en détail l'horreur du cadavre ambulante. Il y a dans ces récits une forme de pudeur esthétique, qui semble se refuser à montrer la vérité de la nature physique du vampire. L'on retrouve cette même délicatesse au niveau intradiégétique, dans le mode d'apparition du vampire qui, s'il surgit parfois à la vue des protagonistes, n'est jamais dévoilé suivant les ressorts narratifs de l'angoisse ou de la peur, évitant ainsi au récit la qualité sensationnaliste que l'on trouve dans *Varney the Vampyre*. Nous avons vu par ailleurs

que là où en Allemagne le vampire était une figure explicite de mort (on se souvient du vampire de « Lenore » ou d'Azzo Von Klatka dans *Der Fremde*), en Angleterre il arbore des traits plus humains, même si sa pâleur et son regard toujours intrigant restent une constante de la figure vampirique : ce qui révèle ici le vampire, ce sont ses yeux, tour à tour trop éteints ou brûlant d'un feu trop vif, et son jeu de manipulation et de séduction envers celles et ceux qui l'entourent. Le vampire « byronien » sera d'ailleurs au cours du XX^e siècle limité à sa qualité d'« homme fatal », bien loin derrière la sublimation Romantique qu'il incarnait à ses origines.

La deuxième grande catégorie de récits vampiriques, avant *Dracula*, peut être pour l'instant résumée à *Varney the Vampire*. Ce *penny dreadful* s'adressait à l'origine à un public populaire, amateur de sensations. Le vampire y est montré comme une créature tout à fait horrifique qui surgit comme un monstre de cauchemar sur sa jeune proie. Là où dans les récits évoqués précédemment l'horreur du vampire tenait surtout à sa portée symbolique comme une figure de tentation diabolique, dans *Varney the Vampire* cette horreur naît de la présence même de la créature. Le *penny-dreadful* n'a certes pas l'ambition du discours moral ou symbolique des autres vampires, mais il a le mérite de complexifier les bases déjà établies par ses équivalents mondains en y ajoutant une horreur portée à son paroxysme. Ici, le vampire n'est plus une métaphore de l'horreur et de l'angoisse, il est l'horreur qui apparaît sur le mode de l'angoisse²⁴⁴. Le vampire attire irrémédiablement les regards par sa nature excessive, par son absurdité. Il absorbe le reste du récit, comme un trou noir au sein de la narration : l'intention sensationnaliste et populaire initiale a, *in fine*, donné lieu à une figure beaucoup plus riche et complexe qu'on n'aurait pu le supposer.

Le vampire *Dracula* du roman éponyme peut ainsi être lu comme la fusion entre ces deux grandes catégories ; ou, plutôt, comme un socle, une base narrative et iconique sur laquelle se développeront par la suite les interprétations notamment cinématographiques qui seront faites du roman de Bram Stoker. Les premières apparitions de *Dracula* à l'écran suivront en effet deux directions drastiquement différentes, renouant avec les deux grands types vampiriques que nous venons de synthétiser. La figure *a priori* du vampire du XIX^e siècle semble pourtant se fondre dans le vampire *Dracula* du roman éponyme, celui-là même dont le nom est aujourd'hui indissociable du terme « vampire ». De figure multiple, le vampire devient ainsi une figure mythique²⁴⁵, une incarnation des interrogations qu'elle symbolise. La figure de *Dracula* est polysémique, adaptable aux lieux et aux époques, capable d'évolution. Surtout, elle circule presque sans discontinuer depuis ses premières adaptations dans la

²⁴⁴ Nous y reviendrons.

²⁴⁵ Nous y reviendrons.

littérature puis le cinéma. Il nous faut donc nous intéresser plus en détail à cette figure du vampire Dracula, qui en plus de confirmer la nature diabolique de la créature entérine le rôle de son corps si absurde dans sa caractérisation.

3. La figure draculienne : une concentration du Mal vampirique

Les premiers poèmes vampiriques d'Ossenfelder et de Bürger représentaient déjà le vampire comme un ennemi à l'ordre moral et religieux. L'emprise que le vampire a sur ses victimes confirme que si le vampire n'est pas le Diable, il en est un digne héritier. Cette emprise du vampire, liée dès le départ à la tentation sexuelle, fait pour beaucoup dans l'ambiguïté de la créature, entre séduction et destruction. Par le biais des œuvres de Lord Byron et John Polidori notamment, l'on assiste ainsi à une évolution du vampire vers un *villain* en apparence plus humanisé, mondain, créature maléfique d'autant plus inquiétante qu'elle est insidieuse et pervertit l'intimité qu'on lui accorde. Ces différentes acceptions de la figure du vampire masculin nourrissent la figure draculienne telle qu'elle apparaît dans le roman de Bram Stoker comme la synthèse implicite des vampires qui l'ont précédée.

Dans *Dracula*, la transgression vampirique devient explicitement religieuse, la figure vampirique est indéniablement démoniaque, à défaut d'être le Diable lui-même. L'emprise du vampire sur les femmes, au-delà d'un jeu de séduction pourtant jusqu'alors indéniablement transgressif, relève ici d'une horreur spirituelle portée par la violence du vampire comme par son inscription dans un codage sataniste. Par ailleurs, le diabolisme draculien se lit aussi, chez Dracula, au niveau du corps, ce corps dont le vampire ne peut se départir et qui se fait souvent l'indice de sa nature démoniaque. Le vampire est ainsi régulièrement lié au monde animal dans ce que ce dernier a de plus répréhensible aux yeux de l'idéologie ayant donné naissance au roman de Bram Stoker. Entre sexualité, prédation, aspect repoussant et vertus magiques, les animaux attachés au vampire sont le reflet de ses pouvoirs extraordinaires et de sa terrible influence sur ses victimes. Trouvant son apogée dans les métamorphoses de Dracula en divers animaux nocturnes, l'animalité du vampire est la preuve de sa non-appartenance au monde connu, la preuve aussi, par cette étrangeté, de sa capacité, en tant que figure, à incarner un Mal mouvant et souvent insaisissable.

1. *Le vampire prédateur : la preuve du Mal*

Dracula est indéniablement, dans le roman de Bram Stoker, une figure maléfique : le roman le présente comme l'antagoniste suprême, comme la menace à éliminer²⁴⁶. Le corps du vampire est au cœur de sa caractérisation, que l'on interprète la créature suivant une grille

²⁴⁶ Nous y reviendrons.

religieuse ou non. Dracula est d'emblée présenté comme une figure à la fois humaine et animale, jouant ainsi de l'hybridité diabolique que nous avons déjà mentionnée. Du premier portrait de la créature à ses multiples métamorphoses en animaux²⁴⁷ ou éléments naturels divers, le vampire Dracula semble construit suivant une volonté de couvrir une majorité de formes physiques de la prédation. L'animalité du vampire fait de lui le prédateur suprême, celui dont l'intellect est complété par une force surhumaine, celui qui est pleinement conscient de ses possibilités. Dracula est ainsi autant animal qu'humain, et cette humanité, aussi démoniaque soit-elle, est traduite dans le roman dans les rapports que le vampire entretient avec ses victimes, en particulier féminines.

1) L'animalité de Dracula : de l'ambiguïté du Comte à la révélation du prédateur

La description du vampire dans *Dracula* est d'emblée très détaillée, et semble relever d'une volonté de Jonathan Harker, le narrateur des premiers chapitres du roman, de prendre note de l'étrangeté du Comte. Dans ce roman aux inflexions gothiques indéniables, il s'agit, hors la diégèse, d'installer un climat angoissant (l'arrivée de Harker au château Dracula, avant sa rencontre avec le Comte, est d'ailleurs une réussite du genre, entre isolement géographique, distorsion temporelle et éléments fantastiques) en soulignant l'anomalie que constitue le vampire, même au sein d'une situation géographique et esthétique déjà bien étrangère au lecteur du roman²⁴⁸. Ainsi, la première apparition de Dracula dans le récit complète l'atmosphère déjà sombre et oppressante de l'arrivée de Harker au château :

I heard a heavy step approaching behind the great door, and saw through the chinks the gleam of a coming light. Then there was the sound of rattling chains and the clanking of massive bolts drawn back. A key was turned with the loud grating noise of long disuse, and the great door swung back. Within, stood a tall old man, clean shaven save for a long white moustache, and clad in black from head to foot, without a single speck of colour about him anywhere. He held in his hand an antique silver lamp, in which the flame burned without a chimney or globe of any kind,

²⁴⁷ Bien sûr, ce sont les apparitions du vampire sous sa forme de chauve-souris qui feront force d'icône, et qui seront après le roman de Bram Stoker déclinées jusqu'à la parodie. La chauve-souris, par son apparence étrange, son caractère nocturne et sa facilité à s'introduire dans les chambres des jeunes filles, complète parfaitement l'étrangeté initiale du vampire et confirme son statut de prédateur tant animal qu'humain. Nous ne développons pas cette question de la chauve-souris dans cette partie, car nous avons déjà mentionné son lien avec l'iconographie diabolique. De plus, les autres animaux dont Dracula se fait parfois l'hybride dans le roman nous semblent plus à même de traduire sa cruauté prédatrice, quand sa parenté avec la chauve-souris relève plutôt d'un diabolisme iconique.

²⁴⁸ Nous ne rentrerons pas dans une analyse du lectorat original de *Dracula*, car cela ne concerne pas directement notre étude. Nous posons cependant ce lectorat comme victorien et certainement moins abreuvé de romans gothiques (et *a fortiori* de leurs adaptations visuelles) qu'un lecteur du XX^e ou XXI^e siècle. Il s'agit ainsi, pour l'auteur de *Dracula*, d'insister sur l'étrangeté du Comte, qui confirme le caractère inquiétant de ces scènes se déroulant dans une contrée lointaine, archaïque et superstitieuse.

throwing long quivering shadows as it flickered in the draught of the open door²⁴⁹.

L'apparition du vampire est immédiatement inscrite dans une altérité ontologique (la flamme surnaturelle de cette lampe hors d'âge suffit ici à en donner l'indice) autant qu'esthétique et sensorielle, par ces grincements et bruits métalliques d'un lieu hors du temps. La première interaction de Harker avec Dracula est tout aussi singulière, malgré la première impression de courtoisie que ce dernier peut donner²⁵⁰ :

The old man motioned me in with his right hand with a courtly gesture, saying in excellent English but with a strange intonation: 'Welcome to my house! Enter freely and of your own will!'. He made no motion of stepping to meet me, but stood like a statue (...). The instant, however, that I had over the threshold, he moved impulsively forward, and holding out his hand grasped mine with a strength which made me wince...²⁵¹

Il y a dans cet « impulsively », comme dans la force de sa main, un indice de l'animalité qui caractérisera plus tard le Comte. Cette main est par ailleurs presque cadavérique : « ...as cold as ice – more like the hand of a dead than a living man²⁵² ». Si rien n'est encore véritablement insolite dans l'aspect physique de Dracula, le toucher de la main du Comte, sa froideur, sa force tout aussi dérangeante que l'était celle du cocher qui l'a conduit au château²⁵³, amènent Harker à brièvement questionner l'identité de son interlocuteur²⁵⁴. L'apparence générale du Comte, tant que le toucher n'est pas impliqué, ne suggère finalement que son appartenance au « vieux monde » de l'Europe Centrale et à ses bizarreries : il faut que le corps du vampire soit ressenti, subi par ceux qui le côtoient, pour que la véritable étrangeté s'installe dans le récit. Les bonnes manières du Comte, son affabilité, rassurent Harker, jeune homme habitué à la bienséance anglaise. Mais, lors de la rencontre suivante entre Jonathan Harker et Dracula, l'étrangeté du Comte ne fait plus aucun doute et se traduit en premier lieu par ce que Jonathan Harker qualifie de « physionomie très marquée²⁵⁵ » :

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 around the temples, but profusely elsewhere. His eyebrows were very massive,

²⁴⁹ STOKER, *op. cit.*, p.22.

²⁵⁰ Il faut noter que Dracula parle un excellent anglais, qu'il cherche encore à améliorer : il rejoint en cela le vampire de John Polidori dans sa volonté d'intégrer le monde, là où le Varney de la première scène semblait absolument bestial, primitif même (même si cela est contredit par la suite). L'accent du vampire, son « intonation étrange » feront partie de ces éléments qui révéleront sa qualité d'étranger : caractéristique qui fera le succès de l'acteur hongrois Bela Lugosi dans ses incarnations du vampire de Stoker dans les années 1920-1930.

²⁵¹ STOKER, *op. cit.*, p. 22.

²⁵² *Ibid.*, p. 22.

²⁵³ "...so akin to that which I had noticed in the driver, whose face I had not seen..." *Ibid.*, p. 22.

²⁵⁴ "...for a moment I doubted if it were not the same person [the driver] to whom I was speaking..." *Ibid.*, p. 23. Le dialogue qui suit cette interrogation donne l'occasion au Comte de prononcer une réplique reprise jusqu'au cliché dans les adaptations filmiques du roman, ce « I am Dracula » à la fois amusé et implacable.

²⁵⁵ "...a very marked physiognomy..." STOKER, *op. cit.*, p. 24.

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 top extremely pointed; the chin was broad and strong, and the cheeks firm though thin. The general effect was one of extraordinary pallor. Hitherto I had noticed the backs of his hands as they lay on his knees in the firelight, and they had seemed rather white and fine, but seeing them now close to me, I could not but notice that they were rather coarse – broad, with squat fingers. Strange to say, there were hairs in the centre of the palm. The nails were long and fine, and cut to a sharp point²⁵⁶.

Le vampire, avant même d'être connu comme tel, est déjà un corps étrange, ambigu, à l'entre-deux entre humanité et animalité, animalité qui sera dans les chapitres suivants la preuve du caractère surnaturel du Comte. Il faut noter que dans les adaptations cinématographiques du roman de Bram Stoker que nous traiterons dans cette étude, le vampire est rarement montré, lors de cette première rencontre, dans l'animalité latente décrite si précisément par Bram Stoker. Cette animalité de Dracula y est dévoilée au cours de la narration, souvent après que la véritable nature du vampire a été révélée. Il faut ici souligner que le premier indice de cette animalité est souvent, dans les adaptations cinématographiques, la dentition longue et pointue du vampire, dentition qui n'apparaît pas comme caractéristique du vampire dans le roman original. Notons que les adaptations cinématographiques que nous traitons ici semblent privilégier une caractérisation moins « laide » du vampire, au profit d'attributs dentaires pouvant aisément être vus au prisme de la symbolique sexuelle.

Les dents de Dracula, si elles ne sont pas dans le roman de Stoker aussi longues que celles des vampires du cinéma, sont néanmoins remarquables et rappellent immanquablement les crocs des loups qui rôdent autour de son château²⁵⁷. La dent est ici la métonymie d'une cruauté bestiale, d'une animalité à peine contenue par son enveloppe humaine. Mais elle est aussi, évidemment, l'indice d'un danger explicite, forme d'avertissement envers ceux qui se risqueraient à affronter le vampire : « noticing his quiet smile, with the sharp, canine teeth lying over the red under-lip, I understood as well as if he had spoken that I should be careful what I wrote²⁵⁸ ». Le savant et occultiste Van Helsing, qui constate rapidement la nature vampirique de Dracula, rappelle par ailleurs que ces dents saillantes sont l'un des traits caractéristiques du vampirisme. Enfin, au cours du roman, alors même que le vampire cherche à s'intégrer au

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 24-25. Il faut nous pardonner la retranscription intégrale de ce passage certes long mais d'une importance primordiale dans notre étude de la figure de Dracula.

²⁵⁷ Nous n'évoquerons pas ici ces nombreuses analyses plus ou moins psychanalytiques de la symbolique des dents du vampire perçant la chair de ses victimes, cela a été fait en détail par de nombreux critiques.

²⁵⁸ STOKER, *op. cit.*, p. 39.

mieux à la société londonienne, ses dents acérées et proéminentes seront le dernier signe de sa nature de prédateur, celui qu'il lui sera impossible de dissimuler et qui le rendront immédiatement reconnaissable par les protagonistes :

...a tall, thin man, with a beaky nose and black moustache and pointed beard [...]. His face was not a good face; it was hard, and cruel, and sensual, and his big white teeth, that looked all the whiter because his lips were so red, were pointed like an animal's. [...] he looked so fierce and nasty²⁵⁹.

Ces dents pointues, qui n'étaient qu'un élément étrange parmi d'autres dans le château du Comte, isolé au milieu de la Transylvanie, sont d'autant plus insolites dans le cadre civilisé d'une métropole alors à la pointe de la modernité. Les dents si singulières de Dracula sont la part irréductible de son animalité, le reliquat toujours visible de sa véritable nature. Dans certaines des adaptations ou réécritures ultérieures du vampire parmi les plus romantisées, les crocs vampiriques, parfois couplés à son regard soudainement rougeoyant, révéleront l'impossibilité pour la créature d'une rédemption totale, amenant dans des récits pourtant souvent très édulcorés la preuve de son diabolisme irrésolvable, souvent dans des scènes de prédation ou de désir sexuel : le vampire est alors surhumain car paradoxalement animal, sa force physique et sa puissance sexuelle sont portées par ces dents que rien ne semble pouvoir arrêter.

Le codage volontairement ambigu qui dote Dracula de caractéristiques indéniablement animales permet de donner l'indice de son altérité dès le début du roman. À mesure que l'intrigue avance, le lien entre Dracula et le monde animal est de plus en plus fort, et s'articule autour de trois thèmes : Dracula contrôlant le monde animal, Dracula doté de qualités animales, Dracula se métamorphosant en animal. Ces trois axes autour desquels se joue la relation entre Dracula et l'animalité prouvent la volonté de l'auteur d'exploiter au mieux l'ambivalence qui caractérise son vampire. Après son apparence incongrue, la première preuve de la nature ambivalente de Dracula est en effet sa facilité à contrôler le monde animal, révélée lorsque Jonathan Harker comprend que le Comte est tout à fait seul dans son château, sans aucun serviteur : le cocher ayant conduit Harker au château Dracula, dont la faculté à contrôler les loups rôdant autour de la calèche avait frappé le jeune homme, serait en réalité Dracula lui-même :

This gave me a fright, for if there is no one else in the castle, it must have been the Count itself who was the driver of the coach that brought me here. This is a terrible thought; for if so, what does it mean that he could control the wolves, as he did, by

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 183.

only holding up his hand in silence²⁶⁰?

La capacité de contrôler les animaux suppose la capacité d'instaurer un mode de communication avec eux, donc une forme d'empathie. Or, il s'agit là d'animaux considérés nuisibles, voire dangereux : l'empathie envers ces prédateurs sauvages et carnassiers prouve, du moins pour le lecteur de l'époque, le rapprochement inquiétant du Comte Dracula aux qualités les plus sombres de la nature animale. Ce contrôle du Comte sur les loups sauvages révèle par ailleurs son statut de prédateur suprême²⁶¹. Dracula se servira par la suite de son emprise sur les loups pour dissuader Harker de quitter le château, se posant ainsi en maître absolu de son domaine et de toutes les créatures qui s'y trouvent :

Close at hand came the howling of many wolves. It was almost as if the sound sprang up at the raising of his hand [...]. I knew then that to struggle at the moment against the Count was useless. With such allies as these at his command, I could do nothing²⁶².

Maître absolu de la férocité animale, Dracula est le prédateur suprême, dont la puissance est d'autant enrichie du pouvoir des nuisibles qu'il contrôle²⁶³. Bram Stoker pourtant ne se contente pas de doter son vampire d'une emprise sur le monde animal : il lui en donne certaines capacités. L'ambivalence que laissait deviner la première description du Comte est ainsi parfaite de moments incompréhensibles pour le narrateur Harker, comme lorsque le vampire descend le mur de son château la tête en bas, à la force des mains et des pieds :

As I leaned from the window my eye was caught by something moving a storey below me [...]. What I saw was the Count's head coming out from the window. I did not see the face, but I knew the man by the neck and the movement of his neck and arms. [...] In any case I could not mistake the hands which I had had so many opportunities of studying²⁶⁴.

Harker est horrifié à la vue de l'allure reptilienne du Comte rampant contre le mur la tête en bas : « But my very feelings changed to repulsion and terror when I saw the whole man slowly emerge from the window and begin to crawl down the castle wall over that dreadful abyss, face down, with his cloak spreading out around him like great wings²⁶⁵ ». Dracula a

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 35.

²⁶¹ Autorité qui trouvera son apogée dans la confrontation de Dracula avec ses trois épouses vampires, dans une scène où le vampire réclame Harker comme la proie qui lui est réservée : « ...with a fierce sweep of his arm, he hurled the woman from him, and then motioned to the others, as though he were beating them back: it was the same imperious gesture that I had seen used to the wolves ». *Ibid.*, p. 46.

²⁶² *Ibid.*, p. 57.

²⁶³ Dracula ira jusqu'à abaisser un loup échappé d'un zoo londonien au rang de vulgaire chien domestique en lui caressant les oreilles, ce qui ne manquera pas de surprendre un témoin de la scène : « 'That there man kem over, and blessed but if he didn't put in his hand and stroke the old wolf's ears too !' ». *Ibid.*, p. 148.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 41.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 41.

toujours forme humaine (il faut néanmoins noter les « ailes » formées par sa cape) mais son mouvement est indéniablement animal : « I saw the fingers and toes grasp the corners of the stones [...], and by thus using every projection and inequality move downwards with considerable speed, just as a lizard moves along a wall²⁶⁶ ». L'apparence relativement humaine du Comte est pervertie, dénaturée par son mouvement reptilien : ici encore, le vampire est un monstre de l'entre-deux, la figure d'une ambiguïté innommable, dont Jonathan Harker résume parfaitement l'incongruité : « What manner of man is this, or what manner of creature is it in the semblance of man?²⁶⁷ ». Le lézard, l'animal dont il s'agit ici est considéré répugnant et étrange, comme se doit de l'être le vampire. Son apparence prétendument humaine n'est qu'une façade fragile. La scène se répétera à plusieurs reprises, comme si l'auteur refusait de laisser envisager une hallucination de Jonathan Harker. Le texte insiste ainsi sur ce caractère parfois reptilien du vampire, et Dracula réitérera cet « exploit » à plusieurs reprises, notamment en portant les vêtements de Harker, dont il veut faire croire aux habitants du village qu'il a quitté le château : « ...again I saw him leave the castle by the same window, and in my clothes. As he went down the wall, lizard fashion...²⁶⁸ ». Le lien du vampire avec le monde animal est confirmé : nous avons vu qu'il pouvait le dominer et qu'il en possédait certains traits physiques, nous savons maintenant qu'il en possède certaines aptitudes. Peu importe que celles-ci relèvent plus de caractéristiques « négatives » (laideur, répugnance, prédation) que « positives », puisque l'animalité est dans *Dracula* perçue comme démoniaque²⁶⁹.

Dans les chapitres suivants du roman, l'animalité de Dracula trouve son apogée dans les métamorphoses effectives du vampire en animal, qui, non content de dominer le monde animal ou d'en posséder certaines capacités, peut aussi en prendre l'apparence. Dans le passage du roman qui narre la traversée de Dracula vers Londres, le vampire prend ainsi la forme d'un grand chien, seule créature vivante descendant du bateau alors que l'équipage entier a été décimé : « ...the very instant the shore was touched, an immense dog sprang up on deck from below...²⁷⁰ ». Ce chien possède la même force disproportionnée et la même cruauté que Dracula lui-même, et attaque d'autres chiens pour se nourrir, dans un cannibalisme similaire à celui du vampire : « ...it is evidently a fierce brute. Early this morning a large dog [...] was found dead [...]. It had been fighting, and manifestly had had a savage opponent, for its throat was torn

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 41.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 56.

²⁶⁹ Certaines adaptations ultérieures du roman comme d'autres récits vampiriques se chargeront d'inverser la donne, en insistant sur la beauté gothique ou la noblesse des animaux en lesquels le vampire se transforme.

²⁷⁰ STOKER, *op. cit.*, p. 89.

away, and its belly was slit open as if with a savage claw²⁷¹ ». Cet immense chien est par la suite aperçu ou entendu à plusieurs reprises au cours du roman, à chaque fois que la présence du vampire se fait sentir par les narrateurs, et devient bientôt un loup, sans d'ailleurs qu'aucune explication ne justifie ce changement :

I heard a sort of howl like a dog's, but more fierce and deeper. [...] The window blind blew back the wind that rushed in, and in the aperture of the broken panes there was the head of a great, gaunt grey wolf. [...] I can hear the low howl of the wolf through the broken window²⁷².

Le roman de Bram Stoker montre ainsi une évolution parallèle entre l'emprise que prend peu à peu le vampire sur les protagonistes et ses métamorphoses en animaux de plus en plus inquiétants et lugubres, métamorphoses trouvant leur apogée dans ce loup qui dans les chapitres suivants s'introduit dans la chambre de Lucy Westenra et permet sa vampirisation. L'introduction du loup dans la chambre de la jeune fille qui, à la suite de sa vampirisation, deviendra l'image d'une luxure horrifiante autant que séduisante pour les protagonistes masculins²⁷³, se passe d'explication quant à la symbolique qu'elle porte. En donnant à son vampire la forme d'un prédateur animal, Bram Stoker semble à la fois éluder l'horreur d'une intrusion directe du vampire, sous sa forme humaine, dans l'intimité de la jeune Lucy, tout en suggérant ce qu'un rapport physique entre le loup et la jeune fille peut avoir d'abject. L'opposition esthétique et morale entre la jeune fille présumément vierge et le loup qui s'apprête à la vampiriser en reste au stade de la suggestion dans le roman de Stoker, mais permettra par la suite d'insister sur, ou du moins de prouver, l'intensité horrifique du vampire. Ainsi, Francis Ford Coppola choisit dans son adaptation *Bram Stoker's Dracula*²⁷⁴ (1992) de s'attarder sur cette scène, et de montrer le rapport sexuel qui accompagne la vampirisation de Lucy Westenra de manière explicite. Ici, la sexualisation du vampire n'a plus rien de romantique : il s'agit bien d'une scène de bestialité, qui, au mieux, tend à prouver l'étendue de l'emprise du vampire sur ses victimes féminines, au pire est l'indice d'un discours réprobateur sur la supposée dépravation sexuelle de Lucy Westenra, cette jeune femme montrée dans le roman (et le film de F.F. Coppola) comme volage et un peu sotté. Les métamorphoses du vampire sont donc bien un moyen pour les auteurs d'insister non seulement sur la puissance physique surnaturelle de la créature mais aussi sur sa propension à mener ses victimes au bout de l'abjection.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 91.

²⁷² *Ibid.*, p. 154.

²⁷³ "Lucy Westenra, but yet how changed. The sweetness was turned to adamant, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness [...]. As she looked, her eyes blazed with unholy light, and the face became wreathed with a voluptuous smile. Oh, God, how it made me shudder to see it!" *Ibid.*, p. 225.

²⁷⁴ COPPOLA, Francis Ford (real.). *Bram Stoker's Dracula*. Royaume-Uni/États-Unis : Columbia Pictures/American Zoetrope, 1992.

2) Métamorphoses et immatérialité : la prédation insidieuse du vampire

Si Dracula frappe par sa corporalité excessive, souvent traduite, comme nous venons de le voir, par une certaine animalité, le vampire de Stoker sait aussi se faire immatériel, ou du moins échapper à sa chair. C'est d'ailleurs l'une des premières caractéristiques vampiriques que le professeur Van Helsing va relever à son sujet, dans le *broken English* qui lui est propre :

'He can come in mist which he create [...] but, from what we know, the distance he can make this mist is limited, and it can only be round himself. He come on moonlight rays as elemental dust [...]. He become so small [...]. He can, when once he finds his way, come out from anything or into anything, no matter how close it be bound or even fused up with fire – solder you call it.'²⁷⁵

Dracula se métamorphose ainsi à plusieurs reprises en brouillard, poussière, voire ombre dans certaines de ses adaptations ultérieures²⁷⁶. Ces métamorphoses lui servent en général à arriver à ses fins, quand il s'agit par exemple de s'introduire dans la chambre de Mina Harker. Cette dernière décrit dans son journal une nuit bien étrange, lors de laquelle elle vit une brume douée de volonté propre se diriger vers la maison où elle se trouvait :

All was dark and silent, the black shadows thrown by the moonlight seeming full of a mystery of their own. [...] a thin streak of white mist, that crept with almost imperceptible slowness across the grass towards the house, seemed to have a sentience and vitality of its own. [...] The mist was spreading, and was now close up to the house, so that I could see it lying thick against the wall, as though it were stealing up to the windows²⁷⁷.

Mina tombe alors dans ce qu'elle pense être un rêve dont elle ne se rappellera qu'avec difficulté au matin :

'I put back the clothes from my face, and found, to my surprise, that all was dim around me. [...] some leaden lethargy seemed to chain my limbs and even my will. [...] The mist grew thicker and thicker, [...] pouring in, not through the window, but through the joinings of the door. It got thicker and thicker, till it seemed as if it became concentrated into a sort of pillar or cloud in the room, through the top of which I could see the light of the gas shining like a red eye. [...] as I looked, the fire divided, and seemed to shine on me through the fog like two red eyes [...]. The last conscious effort which imagination made was to show me a livid white face bending over me out of the mist²⁷⁸.

Le brouillard, la poussière, la vapeur, s'ils ne sont jamais explicitement indiqués comme étant le vampire lui-même, semblent dotés d'une volonté propre, et en cela sont tout aussi

²⁷⁵ STOKER, *op. cit.*, p. 255.

²⁷⁶ La plus frappante de ces interprétations étant bien sûr celle du film *Nosferatu* de Murnau, à laquelle nous reviendrons amplement.

²⁷⁷ STOKER, *op. cit.*, p. 274.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 275.

terrifiants que la forme strictement charnelle du vampire. Sous sa forme vaporeuse, Dracula ne connaît en effet plus les limites qui s'imposent en temps normal à son corps : il peut s'introduire par de minuscules interstices, parcourir rapidement de longues distances, se faire insaisissable et hors d'atteinte de ses poursuivants. Le prédateur est alors incontrôlable, inarrêtable. Aucun espace ne lui est fermé, pas même celui des chambres des jeunes filles Mina Harker et Lucy Westenra. Nous ne nous attarderons pas sur la symbolique évidente de ces visites nocturnes du vampire aux jeunes filles : il faut retenir ici cette capacité de la créature à transgresser les espaces les plus protecteurs, les derniers refuges d'individus déjà bien éprouvés par ses attaques²⁷⁹. La chambre peut en effet être considérée comme le dernier refuge, le dernier rempart de l'individu contre les agressions de l'en-dehors : elle est ici envahie, c'est une intrusion de l'étranger et de l'abject dans la sphère intime, c'est l'écroulement du dernier rempart. Au-delà du caractère incontrôlable du prédateur devenu intangible, c'est la disparition de la possibilité de sécurité qui est terrifiante. La victime est ainsi constamment et sans échappatoire possible à la merci du prédateur. De plus, comme dans *Varney the Vampire*, l'intrusion du vampire dans l'espace intime terrifie par la souillure symbolique que le vampire apporte avec lui dans ce lieu de pureté²⁸⁰. Ce qui devait rester intact est profané, contaminé par la présence de Dracula.

La violation de l'espace de la chambre de Mina Harker par le vampire peut aussi être lue comme la disparition de la frontière entre le monde des vivants et celui des morts, entre la réalité connue et le surnaturel. Le brouillard, forme de l'entre-deux par excellence, entre matière et immatériel, impalpable mais omniprésent, est dans cette optique la forme la plus parfaite que pouvait prendre le vampire. Michel Guiomar le dit bien : « on ne saurait mieux traduire la destruction des frontières entre ici et Au-delà que par cette puissance fantastique qui se joue des murs²⁸¹ ». C'est ainsi, plus que la présence du prédateur dans l'espace intime, la négation par sa présence même de toute séparation entre le monde du connu et le monde de l'étrange. Le brouillard vampirique dissout la possibilité d'un contrôle ou du moins d'une compréhension complète du monde et porte avec lui (certes temporairement) le règne de l'innommable et de l'absurde. Sous forme de brouillard, Dracula est plus qu'un des nombreux « courants d'air

²⁷⁹ Voir l'intrusion sous forme de brume scintillante des trois femmes du vampire dans la chambre de Jonathan Harker lors du séjour de ce dernier au château Dracula : déjà sous l'emprise de la terreur, Harker voit son dernier refuge violé, toute notion de sécurité (même relative) annihilée.

²⁸⁰ Rappelons-nous que la caractérisation de Flora Bannerworth et de Mina Harker relève de la jeune fille en détresse des romans gothiques. Certains critiques ont mis en avant l'ingéniosité de Mina Harker, sa maîtrise des nouvelles technologies de l'époque, et sa capacité à raisonner avec le savant Van Helsing, comme preuves d'une nouvelle forme de personnage féminin, plus complexe et plus « forte ». Nous ne nions pas cela, mais nous relevons que dans notre optique Mina Harker reste un exemple de *Angel in the house* victorienne, moralement irréprochable.

²⁸¹ GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort* (1967). Paris : Le Livre de Poche/Librairie José Corti, 1993. « Essais », p. 625.

glaciaux de l’Au-delà²⁸² » de la littérature : il est la négation de la frontière entre Au-delà et réalité connue. Il se fait l’image d’une interrogation que porte aussi le paradoxe entre sa nature corporelle et animale, et ses métamorphoses éthérées. Comme chez Varney, le corps excessif fait ainsi parfois place à une idée de légèreté, de pureté. Le contraste est intéressant, entre le corps bestial chargé de sang et la légèreté de la brume : il y a là une étrangeté fondamentale du vampire, dans sa capacité à se redéfinir suivant les situations. Dracula semble pouvoir s’affranchir des définitions usuelles du corps, des attendus physiques d’un être malgré tout apparenté à l’humain. Ses métamorphoses en brume sont ainsi plus qu’une simple preuve de sa toute-puissance : elles révèlent un questionnement sur ce qui fait véritablement le corps du vampire. Le corps presque immatériel tel qu’il est présenté sous sa forme de brume n’est pas pour autant une absence de corps : il y a une matérialité de cette vapeur, qui porte en elle-même la possibilité du corps vampirique.

Une autre particularité de Dracula est qu’il ne se reflète pas dans les miroirs. Le professeur Van Helsing relève : « ‘He throws no shadow ; he make in the mirror no reflect...’²⁸³ ». Cela est amené de manière spectaculaire au début du récit, alors que Jonathan Harker est au château Dracula depuis trois jours seulement :

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. [...] the man was close to me, and I could see him over my shoulder. But there was no reflection of him in the mirror! The whole room behind me was displayed; but there was no sign of a man in it, except myself²⁸⁴.

Si certaines adaptations du roman, notamment au cinéma, donneront une ombre au vampire²⁸⁵, l’absence de reflet dans le miroir reste indissociable de la caractérisation du vampire de Bram Stoker. Pour Jean-Claude Aguerre, « le corps ainsi dépourvu de reflet se présente comme défectueux. Quelque chose est tombé qui laisse sur ce corps un lancinant sentiment d’étrangeté²⁸⁶ ». L’absence de reflet de Dracula dans le miroir traduit donc un manque, une incomplétude. Le vampire est défaillant, n’existe que par lui-même, hors de toute nécessité d’être vu peut-être. La perspective psychanalytique de Jean-Claude Aguerre propose que ce qui manque ici, c’est la « totalisation du corps²⁸⁷ », l’existence d’un « désir » chez ce vampire

²⁸² *Ibid.*, p. 620.

²⁸³ STOKER, *op. cit.*, p. 255.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 32.

²⁸⁵ Nous pensons bien évidemment au *Nosferatu* de Murnau.

²⁸⁶ AGUERRE, Jean-Claude. « Si la chair n’était pas faible ». In MARIGNY, Jean (dir.). *Dracula*. Paris : Éditions Autrement, 1997. « Figures mythiques », p. 141.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 143.

« déshabité du signifiant²⁸⁸ ». Dracula n'a pas de reflet car il n'a aucune raison d'être, aucun sens hors de ceux que les multiples récits qui le créent veulent bien lui donner. En lui-même, il est une aporie, une absurdité, « renvoyé à lui-même et à rien d'autre²⁸⁹ ». L'immatérialité du vampire est ici celle d'une entité qui n'a pas lieu d'être, qui échappe à la représentation : ce que les multiples métamorphoses du vampire révèlent, c'est surtout un vide d'existence autour duquel ses incarnations diverses gravitent. La métamorphose du vampire en évanescentes diverses est donc fondamentale dans la caractérisation de Dracula, car elle fait de lui un prédateur sans faille, et surtout insiste sur l'obscénité de sa capacité à corrompre les espaces les plus purs. De plus, ces apparitions sous forme de brouillard sont parfois couplées à ce qui pourrait être compris comme d'autres métamorphoses du vampire. Que ces animaux soient Dracula métamorphosé, ou de simples animaux contrôlés par le vampire, peu importe finalement : ce que l'on retient, c'est ce dédoublement de la figure, à la fois corps prédateur et évanescente maligne, qui laisse voir la toute-puissance de Dracula. Le vampire semble ainsi doué d'ubiquité, dangereux par la multiplication de ses présences.

Le corps, qu'il soit charnel, bestial ou vapoureux, semble indissociable de la définition du vampire tel qu'il est présenté dans *Dracula*. Sans cette corporalité spécifique, le vampire de Bram Stoker ne serait qu'un *Gothic villain* assez commun, reliquat de légendes archaïques mis en scène dans un récit « moderne ». Par les jeux de définition qui s'articulent autour du corps de Dracula, le vampire devient une figure à part entière, définie par la diversité de ses incarnations et de ses capacités. Plus tard, les incarnations du vampire de Stoker au cinéma finiront d'achever cette caractérisation si particulière, par laquelle le vampire prendra toute la puissance iconique qu'on lui connaît.

L'animalité de Dracula est suffisamment présente dans le roman de Bram Stoker comme dans ses adaptations cinématographiques pour confirmer, s'il le fallait encore, la qualité prédatrice du vampire. La figure draculéenne ne s'en tient pourtant pas à cette prédation animale : le vampire de Bram Stoker est aussi l'héritier du Lord Ruthven de John Polidori. Sa prédation est aussi sexuelle, confirmant ainsi que le vampire sait aussi se faire humain lorsque cela sert ses desseins diaboliques. En enrichissant son personnage de prédateur vampirique d'une facilité diabolique à pervertir les rapports charnels, Bram Stoker sublime la figure du vampire séducteur héritier du vampire « byronien » et confirme à nouveau le diabolisme de Dracula.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 143.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 143.

3) Dracula et les femmes : la prédation diabolique

Le vampire du roman de Bram Stoker n'a pas grand-chose à voir en termes de pouvoirs de séduction avec ses homonymes plus récents²⁹⁰. Il est en effet évident que Dracula, immonde et abject dans le roman initial, n'a rien du séducteur ténébreux auquel renvoient nos représentations contemporaines du vampire. Au contraire, son rapport aux femmes met d'autant plus en lumière sa nature diabolique. Dans ce roman où les femmes sont au cœur de la narration et ont un rôle de soutien affectif (et de faire-valoir) aux hommes du récit²⁹¹, la désacralisation de ces femmes par Dracula est tout à fait sordide et révélatrice du diabolisme fondamental du vampire.

On remarque dans le roman de Stoker une gradation dans le traitement de ce rapport du vampire avec les femmes, gradation qui s'exprime à la fois dans les faits intra-diégétiques et dans l'espace du récit qui leur est accordé. Il y a d'abord les trois épouses vampires du Comte, confinées au château Dracula, qu'il repousse sans ménagement²⁹², dans la seule scène où il apparaît en leur compagnie, lorsqu'elles tentent d'attaquer Jonathan Harker²⁹³. Aucune explication n'est donnée sur l'identité ni l'origine de ces femmes, sur leur personne, ou sur leur place dans le château du vampire : elles ne semblent être présentes dans la narration que pour souligner la masculinité extrême, dominatrice, du vampire, présenté pourtant au début du roman comme un vieillard solitaire et peu attirant, mais qui paradoxalement évoque le pacha de harem avec ses trois femmes entièrement à son service²⁹⁴. Par la suite, une fois arrivé en Angleterre, Dracula dirige ses attaques contre Lucy Westenra, jeune fille de la haute société londonienne et amie proche de Mina Harker. Lucy devient à son tour vampire, avant de connaître la mort véritable des mains de son fiancé Arthur Holmwood et du professeur Van Helsing. La jeune fille, qui se vantait au début du roman d'avoir reçu des demandes en mariage de trois hommes différents dans la même journée, est en quelque sorte punie de sa frivolité par le vampire, qui

²⁹⁰ Nous y reviendrons.

²⁹¹ Elles ont aussi, en ce qui concerne Mina Harker, incarnation paradoxale de la *Angel in the house* victorienne, le rôle de la *new woman* aux connaissances et compétences technologiques bienvenues dans la lutte contre le vampire.

²⁹² "With a fierce sweep of his arm, he hurled the woman from him, and then motioned to the others, as though he were beating them back; it was the same imperious gesture that I had seen used to the wolves." STOKER, *op. cit.*, p 46.

²⁹³ Il faut noter que cette scène a été fortement érotisée dans de nombreuses adaptations du roman, qui montrent un Jonathan Harker totalement sous l'emprise de ces trois femmes vampires plus ou moins dénudées selon les versions.

²⁹⁴ C'est ce qu'en dit aussi Jean Marigny : « ce personnage que Jonathan Harker décrit comme un homme de belle prestance malgré son grand âge apparent dispose, tel un seigneur oriental, d'un véritable harem puisqu'il détient dans son château trois femmes vampires qui lui sont totalement dévouées ». MARIGNY Jean, « Un vampire renaît de ses cendres », dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 71.

dans certaines adaptations semble être le seul à pouvoir contenter ses appétits²⁹⁵. Personnage féminin fortement érotisé déjà dans le roman de Bram Stoker, Lucy sera ainsi dans les adaptations ultérieures de *Dracula* sexualisée à l'extrême et présentée comme une véritable amante du vampire. De manière assez paradoxale, le vampire semble ici être la main de l'ordre moral, punissant Lucy de son attitude frivole et égoïste, la condamnant à une soif sanguinaire, dans une parodie odieuse de la maternité si chère à la société victorienne (elle ne tue que des nourrissons et de très jeunes enfants), jusqu'à ce qu'elle soit « libérée » par les protagonistes dans une scène d'ailleurs sans équivoque, dans laquelle son fiancé Arthur Holmwood lui enfonce avec vigueur un pieu dans le cœur jusqu'à sa mort véritable.

Si ces premières interactions de Dracula avec les femmes frappent déjà par leur violence, la tentative de vampirisation de Mina Harker représente le vampire sous un jour encore plus infâme. La « séduction » de Mina par Dracula trouve son point culminant dans une scène qui, elle aussi, a largement été érotisée dans certaines adaptations du roman²⁹⁶ :

By [Mina's] side stood a tall, thin man, clad in black. [...] 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 breast which was shown by his torn-open dress²⁹⁷.

Mina est ici complètement sous l'emprise du vampire, mais celui-ci ne se contente pas de se nourrir d'elle : il y a dans cette scène un désir explicite de la part du vampire de transformer Mina en lui faisant boire son sang, parodie du rite de communion chrétienne. La présence de Jonathan Harker, cocufié en quelque sorte, inerte au pied du lit, confirme la toute-puissance du vampire, capable à la fois de « séduire » l'épouse et de neutraliser le mari. Dracula est l'amant prédateur qui s'introduit dans la chambre maritale sans se soucier du mari qui dort à proximité, dans le but explicite d'user de la femme comme bon lui semble. S'agit-il ici d'une simple volonté de Bram Stoker d'ajouter encore à l'horreur du récit par une scène qui transgresse explicitement le tabou de l'hémophagie, qui plus est en dégradant l'idéal de la femme victorienne, chaste et d'une moralité sans faille ? Ou faut-il voir dans cette scène l'apogée de ce qui n'est, finalement, que timidement amené dans le roman, et qui sera exploité jusqu'à la parodie par la suite, à savoir le potentiel sexuel du vampire, prédateur diabolique mais indiscutablement séduisant ?

²⁹⁵ Nous pensons ici encore au film *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola (1992), qui montre les ébats passionnés de Lucy avec le vampire, qui prend ici une forme de loup-garou, incarnation traditionnelle de la bestialité et de la sexualité incontrôlée.

²⁹⁶ Ici encore, nous pensons à *Bram Stoker's Dracula* : Mina, agenouillée devant le vampire, lèche avidement son torse d'où coule le sang qui actera le début de sa transformation vampirique. Voir figure 25 en annexe.

²⁹⁷ STOKER, *op. cit.*, p. 300.

Christopher Frayling ira jusqu'à se demander si Bram Stoker, « comme le Comte Dracula, n'était pas une créature d'instincts, bestiale, vigoureuse, qui pensait pouvoir éveiller la sexualité latente des *miss* anglaises les plus guindées²⁹⁸ ». C'est aussi l'opinion de Jean Marigny, pour qui « il est permis de penser que, pour les jeunes lectrices victoriennes, Dracula ait pu incarner l'image ambiguë d'une sexualité interdite, à la fois souhaitée et redoutée²⁹⁹ ». Dans ce roman, « on [...] conte en effet les exploits d'un vampire apparemment septuagénaire qui pénètre la nuit dans la chambre de jeunes filles innocentes ou de jeunes épouses afin de les séduire et de les conduire à leur perte³⁰⁰ ». Jean Marigny grossit volontairement le trait, mais il a le mérite de pointer un aspect du roman de Stoker qui ne doit pas être négligé : le vampire est représenté comme choisissant en priorité des proies jeunes et féminines, et ce sont uniquement celles-ci qui pourront prétendre à la transformation en vampire (les matelots du *Demeter*, bateau par lequel Dracula arrive en Angleterre, sont présentés par exemple comme de simples victimes dont le vampire souhaitait à la fois se débarrasser et se nourrir).

Cette lecture sexualisante de la figure draculéenne est pourtant contredite par la relation entre Dracula et ses victimes féminines, toujours représentée dans le roman comme un rapport de force et de domination. Sous l'emprise tant physique que mentale du Comte, Mina Harker est montrée comme incapable de lui résister, voire d'envisager lui faire du mal ou aller à l'encontre de sa volonté : « 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 the victim³⁰¹ ». L'auteur insiste néanmoins à plusieurs reprises sur le fort sentiment d'horreur de Mina envers celui qui la tient si fortement en son pouvoir, et attribue la soumission de la jeune fille au vampire à « the horrible curse », plutôt qu'à une potentielle attirance sexuelle ou romantique, comme cela sera vu à outrance dans certaines adaptations ultérieures du roman. Mina voit en sa séduction par le Comte une fatalité, quelque chose contre laquelle elle ne peut lutter et dont elle ne se remettra a priori jamais, comme l'atteste la marque qu'elle porte sur le front, une brûlure infligée lorsque Van Helsing y a apposé une hostie, marque qui la condamne à la damnation, du moins jusqu'à la destruction de Dracula). À aucun moment donc le roman ne montre Dracula comme séduisant ses victimes au sens amoureux du terme : bien au contraire, il les exploite et les manipule par tous les moyens à sa disposition. Les femmes pour lui sont une ressource et un moyen d'arriver à ses fins. Barbara Sadoul écrit à ce sujet : « on a parfois comparé ce personnage [Dracula] à Don Juan,

²⁹⁸ “Was [Stoker], like Count Dracula, a potent, animal-like creature of instinct who thought he could bring out the latent sexuality of even the most prim English miss ?” FRAYLING, *op. cit.*, p. 79. [ma traduction]

²⁹⁹ MARIGNY, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 72.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 24.

³⁰¹ STOKER, *op. cit.*, p. 306.

car quiconque se trouvait à sa portée devenait une victime potentielle. Ces êtres ne peuvent aimer, ce serait admettre l'existence de l'autre et, lorsque les femmes succombent à Dracula, c'est finalement sous la contrainte³⁰² ». Mina Harker exprime cette contrainte par la seule emprise magique du sang du vampire : « 'I know that when the Count wills me I must go. I know that if he tells me to come in secret, I must come by wile, by any device to hoodwink - even Jonathan'³⁰³ ». Si Mina se voit ainsi à la merci du Comte, qui veut faire d'elle son instrument de conquête, elle conserve néanmoins, dans le roman initial, sa pureté et son intégrité morale typiquement victoriennes.

Bram Stoker aurait d'ailleurs pu se contenter de décrire la vampirisation de Lucy et Mina par Dracula, qui en elle-même est suffisamment horrible et terrifiante, mais il insiste par ailleurs sur le plaisir que prend son vampire à ramener cette dernière à son statut d'objet précieux volé à ses ennemis :

'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, and to that end this'³⁰⁴.

Loin de se contenter de son pouvoir sur ses adversaires, le vampire éprouve donc le besoin de s'en vanter. L'orgueil de Dracula ajoute encore à l'ignominie de la vampirisation des deux jeunes filles, puisque cette vantardise du vampire révèle une pleine conscience de ses actes, une connaissance parfaite de la portée de ses attaques. Dracula, s'il n'avait agi que par instinct animal, par désir de se nourrir, aurait au moins pu avoir l'excuse de l'animalité pure, de l'incapacité à contrôler ses pulsions. Or, par cette déclaration, Stoker montre l'étendue de la cruauté du vampire et de sa volonté de contrôle sur le monde qui l'entoure, comme s'il fallait encore confirmer le diabolisme de son vampire : « 'You have aided in thwarting me ; now you shall come to my call. When my brain says 'Come!' to you, you shall cross land or sea to do my bidding'³⁰⁵ ». Dracula, dans le roman de Stoker, n'a donc rien d'un séducteur irrésistible : il est représenté comme un prédateur qui sait parfaitement user de ses capacités pour assouvir sa soif de conquête : « 'Your girls that you all love are mine already ; and through them you and others shall yet be mine – my creatures, to do my bidding and to be my jackals when I want to feed. Bah!'³⁰⁶ ». Le vampire de Stoker montre un diabolisme plus complexe et plus malsain que la simple volonté de conquête d'un territoire : le plaisir du vampire tient à la souillure qu'il

³⁰² SADOUL, « La solitude... », *art. cit.*, dans SADOUL (dir.), *op. cit.*, p. 160.

³⁰³ STOKER, *op. cit.*, p. 347.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 306.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 307.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 326.

impose à ses victimes féminines, à leur chute morale et physique, par laquelle elles sont vouées à la soumission au vampire. En détruisant, ou en tentant de détruire, Mina Harker et Lucy Westenra, le vampire frappe les protagonistes masculins dans ce qu'ils ont de plus cher, dans ce qu'ils aiment semble-t-il inconditionnellement, pour mieux asseoir son emprise. Bram Stoker a bien créé une figure foncièrement diabolique, un Ennemi prédateur et sadique.

Si ce plaisir de la cruauté envers ses victimes féminines, couplé de la délectation du vampire à souiller les femmes de ses adversaires, prouve la nature diabolique du vampire au cours du roman de Bram Stoker, il suffit de relever le codage religieux dans lequel s'inscrit le vampire (et ce dès ses premières apparitions dans le roman) pour en être assuré : Dracula est une figure satanique, une figure du Mal absolu, un pur antagoniste aux figures du « Bien » que sont les différents narrateurs du roman. Le danger bien réel constitué, dans la diégèse, par la présence du vampire est ainsi enrichi d'une horreur spirituelle portée par l'inscription de la figure draculienne dans un satanisme codifié et, du moins jusqu'à la toute fin du roman de Bram Stoker, sans rédemption possible. Le satanisme de Dracula n'est pourtant pas aussi simpliste qu'il peut paraître à première vue, car le vampire ne se confronte jamais directement à l'autorité divine : son satanisme tient à son existence même, comme une insulte à la face du Dieu chrétien.

2. *Lecture religieuse de Dracula : le diabolisme chrétien du vampire*

Si les actes du vampire dans le roman de Bram Stoker ne suffisaient encore pas à le caractériser comme une figure démoniaque, ses descriptions diverses, par le champ lexical infernal qu'elles emploient, permettraient à elles seules de confirmer le diabolisme de Dracula. Le roman est quoi qu'il en soit ancré dans un codage religieux évident, dû à la fois aux croyances de l'auteur et au contexte victorien qui a vu naître le roman *Dracula*. Il nous faut alors nous interroger sur la portée de ce codage religieux, entre la rassurance apportée par la possibilité de définir le Mal et le terrifiant diabolisme de la figure draculienne. Quoi qu'il en soit, religieux ou non, le Mal incarné par Dracula est indéniablement effrayant, quand bien même l'on choisirait de s'en tenir à ce que son corps dit de lui.

1) Dracula : un corps diabolique

À l'époque de la parution du roman, à la fin de l'époque victorienne, le vampire Dracula incarnait donc le retour à l'animalité et à la sexualité bestiale. Si le récit d'invasion du territoire domestique par l'étranger archaïque voire barbare est évident dans le roman, il semble bien que

le vampire de Stoker touche ainsi à une peur plus viscérale, plus universelle aussi : celle de l'impuissance ultime de la raison et de la mise en danger de l'ordre moral³⁰⁷. La monstruosité sociale et morale de la créature est ainsi traduite au long du roman par l'extrême corporalité du vampire. Le corps du vampire, violent, prédateur, incongru, est ici le vecteur et le symbole explicite de son anomalie.

Dès le début du roman, le comte Dracula est montré comme une créature horrifiante, ou à tout le moins répugnante. Barbara Sadoul le résume parfaitement lorsqu'elle écrit que « dans ses descriptions, Bram Stoker accentuait la distance qui séparait Dracula des mortels³⁰⁸ ». Par son apparence, Dracula est déjà étrange : trop velu, le regard trop intense ; trop physiquement fort aussi pour n'être qu'un simple humain. Cette force physique du vampire est montrée dès le début du roman, tout d'abord comme une caractéristique du cocher chargé d'amener Jonathan Harker au château Dracula. Ce cocher est un avatar du vampire, doué d'une force extraordinaire : « ...a hand which caught my arm in a grip of steel ; his strength must have been prodigious³⁰⁹ ». La même main, cette fois-ci explicitement celle de Dracula, est ensuite qualifiée de « terrible » par Harker : « ...opening the heavy window with one wrench of his terrible hand...³¹⁰ ». La main est ainsi au cours du roman la représentation métonymique de la force du vampire. Cette partie du corps, qui dans un autre contexte peut représenter une certaine douceur humaine ou encore, via le geste de l'écriture, l'intellect et la raison, concentre chez Dracula l'expression de sa bestialité : « ...and grasping anything on which he laid his hands as though he would crush it by main strength...³¹¹ ». La force du vampire, quand elle s'allie à sa furie (ou, pire peut-être, à sa ruse et à son intelligence), fait du Comte un prédateur redoutable, un ennemi entièrement déraisonnable et quasiment invincible.

La perception première de Dracula par le narrateur Jonathan Harker est complétée par une vague de nausée à l'approche du vampire vers ce dernier, comme une réaction instinctive face à quelque chose d'horriblement répugnant. Le corps et l'instinct prennent le pas sur la

³⁰⁷ “[Dracula] is a monster of his time in that he embodies a threat that haunted fin-de-siècle England: that of atavism, or reversion. [...] Dracula’s evolution into atavism hinted that advanced civilization is itself a lie.” STOKER, Bram. *Dracula* (1897). AUERBACH, Nina (ed.) and SKAL David J. (ed.). New York/London: Norton & Company, 1997. “Norton Critical Editions”, p. ix.

Nous pensons que la menace du vampire est plus universelle et intemporelle que son simple ancrage dans l'Angleterre de la fin du XIX^e siècle. Le génie de Stoker est d'avoir su révéler une menace intemporelle en l'incarnant dans une figure supposée représenter les peurs d'une époque et société spécifiques : “In Stoker’s novel, [...] the vampire is a snarling enigma, the repository of mortals’ fears for themselves”. *Ibid.*, p. xii.

³⁰⁸ SADOUL, « La solitude... », *art. cit.*, dans SADOUL (dir.), *op. cit.*, p. 160.

³⁰⁹ STOKER, *op. cit.*, p. 17. Et quelques pages plus loin : « Again I could not but notice his prodigious strength. His hand actually seemed like a steel vice that could have crushed mine if he had chosen ». *Ibid.*, p. 21.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 33.

³¹¹ *Ibid.*, p. 35.

raison, l'incongruité du vampire se traduit dans cette réaction viscérale de celui qui le voit. Mais, plus que les sensations retranscrites par Harker, c'est la réaction du Comte au dégoût de Harker qui révèle l'étrangeté diabolique du personnage : « The Count, evidently noticing it, drew back ; and with a grim sort of smile, which showed more than he had yet done his protuberant teeth, sat himself down again on his own side of the fireplace. We were both silent for a while³¹² ». De toute évidence, le Comte est conscient de la répulsion qu'il suscite, mais ne semble pas vouloir y remédier. Au contraire, il semble s'amuser du dégoût de Jonathan Harker. C'est là le premier véritable trait de personnalité du vampire qu'il nous est donné de voir : Dracula a une capacité de regard sur soi, d'analyse de sa propre influence sur l'extérieur, ainsi qu'une volonté manifeste de troubler, de manipuler l'autre, qui prouve son intelligence typiquement humaine. Dracula se révèle ainsi peu à peu comme un prédateur autant humain qu'animal, ce qui augmente la confusion de Harker, et rend le vampire d'autant plus compliqué à définir pour les protagonistes. Cette première rencontre se termine sur la peur maintenant bien réelle et justifiée de Harker envers Dracula : « I am all in a sea of wonders. I doubt; I fear; I think strange things which I dare not confess to my own soul. God keep me, if only for the sake of those dear to me³¹³ ! ».

L'étrangeté première de Dracula devient mortelle lorsque l'animalité latente du vampire prend le pas sur la prétendue humanité du Comte. Le vampire montre en effet dans ces moments l'étendue de sa brutalité et de sa force, qui viennent compléter de manière terrifiante sa capacité à jouer de ses adversaires. Les caractéristiques animales de Dracula mises en avant dès le début du roman sont ainsi les signes extérieurs de la bestialité du vampire, car dans ces moments où toute sa puissance se montre, le vampire perd sa façade si savamment construite, celle d'un homme tel que l'époque victorienne le conçoit, maître de son corps et de ses émotions. La rage démoniaque du Comte s'exprime pour la première fois à la vue du sang de Harker qui vient malencontreusement de se couper en se rasant : « When the Count saw my face, his eyes blazed with a sort of demonic fury, and he suddenly made a grab at my throat³¹⁴ ». Harker parle bien de « fureur » : outre l'attrance carnivore du vampire pour le sang, il y a une cruauté, une volonté de destruction indéniable chez le Comte. La vue d'une proie potentielle le transforme immédiatement en prédateur pris d'une fureur incontrôlable. Il s'isole dans sa rage, le semblant d'humanité qu'il lui reste alors ne servant, en comparaison, qu'à exacerber l'intensité de sa fureur sanguinaire. Cette rage de Dracula est d'ailleurs parfois si forte qu'elle révèle la nature véritable

³¹² *Ibid.*, p. 25.

³¹³ *Ibid.*, p. 25.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

du vampire : « But at that instant another sensation swept through me as quick as lighting. I was conscious of the presence of the Count, and of his being as if lapped in a storm of fury...³¹⁵ ». Dans sa rage, le Comte devient démon, ses yeux paraissent prendre la couleur des flammes de l'enfer : « But the Count! Never did I imagine such wrath and fury, even to the demons of the pit. His eyes were positively blazing. The red light in them was lurid, as if the flames of hell-fire blazed behind them³¹⁶ ».

Dracula, dans le roman, est ainsi souvent montré à l'apogée de la cruauté, de la rage, de la destruction, voire de la mégalomanie, toujours avec un rappel aux flammes de l'enfer : « a grin of malice which would have held its own in the nethermost hell³¹⁷ ». Dans la passion, le vampire devient hideux, monstrueux, tel un démon que son enveloppe humaine ne contient plus : « it would be impossible to describe the expression of hate and baffled malignity – of anger and hellish rage – which came over the Count's face. His waxen hue became greenish-yellow by the contrast of his burning eyes³¹⁸ ». Outre l'ignominie de ses paroles et de ses actions, les yeux de Dracula révèlent ainsi son diabolisme profond : « his eyes blazed wickedly³¹⁹ » ; « with a red light of triumph in his eyes³²⁰ » ; « the eyes fell full upon me, with all their blaze of basilisk horror³²¹ » ; « his red eyes gleaming³²² » ; « I saw his eyes – they burned into me, and my strength became like water³²³ »... Ces yeux parfois rouges, brûlants, infernaux, trahissent la véritable nature du Comte : s'il n'est pas Satan lui-même, il est aussi néfaste, aussi maléfique que lui : « 'a monster of the nether world'³²⁴ ». Le vampire est véritablement ce qui se rapproche dans le roman le plus d'un démon, intrinsèquement surnaturel et maléfique : « 'That is just it : this Thing is not human – not even beast'³²⁵ ».

Créature de l'entre-deux entre le monde des vivants et le monde des morts, le vampire est surtout fondamentalement maléfique et, chez Bram Stoker, cela est exprimé dans ces yeux diaboliques, aboutissement d'une évolution de la figure vampirique en créature des enfers, incarnation d'un Mal absolu qui se joue des limites. Il faut cependant rappeler que ce Mal que nous qualifions d'absolu l'est dans le contexte d'une lecture religieuse du roman de Bram Stoker, telle que le laisserait supposer l'ancrage idéologique de l'auteur. Cette question n'est

³¹⁵ *Ibid.*, p. 46.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 46.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 60.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 326.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 50.

³²⁰ *Ibid.*, p. 58.

³²¹ *Ibid.*, p. 60.

³²² *Ibid.*, p. 298.

³²³ *Ibid.*, p. 299.

³²⁴ *Ibid.*, p. 271.

³²⁵ *Ibid.*, p. 243.

pas anodine : il nous faudra par la suite confronter cette interprétation chrétienne du vampire à ses adaptations contemporaines, elles ancrées dans une idéologie bien différente.

2) Le codage chrétien dans *Dracula* : contrôle de la créature diabolique ou représentation du Mal absolu ?

La question religieuse est quasiment absente des romans vampiriques anglophones qui ont précédé l'œuvre de Bram Stoker, mais elle est pourtant au centre de la caractérisation de Dracula. Stoker fait de son vampire une figure de subversion de l'ordre établi en l'inscrivant dans la sphère chrétienne.

Cette religion qui « souffle en tempête dans *Dracula*³²⁶ » est strictement chrétienne et pourtant étrangement œcuménique. En effet, ce codage chrétien dans le roman ne semble pas s'attacher à un courant chrétien spécifique ; qui plus est, il est complété par le recours, chez le personnage du savant Van Helsing, à une superstition qui tient plus du folklore que de la religion organisée. Relevons par ailleurs que certains critiques comme Jacques Finné ou John Watters avancent que Van Helsing, montré comme fer de lance du combat contre Dracula, incarne en réalité une attaque de Bram Stoker, auteur protestant, contre le catholicisme brandi par Van Helsing non pas comme une profession de foi authentique mais comme un outil de combat contre une créature elle-même inscrite géographiquement et historiquement dans le catholicisme³²⁷. Pour Jacques Finné, ce personnage de Van Helsing est « vieux, fanatique, borné, grossier, machiste, raciste, stupide à ses heures, hors-la loi, hors religion³²⁸ », peu apte donc à incarner un véritable héros, ce qui permet à Stoker, tout en assurant une victoire nécessairement catholique contre le vampire, d'assurer la légitimité du protestantisme anglais en ridiculisant à demi-mot le catholicisme de foire de Van Helsing. John Watters, s'il est beaucoup plus mesuré que Jacques Finné dans sa lecture du personnage de Van Helsing, souligne cette volonté de Stoker de dénigrer à demi-mot le catholicisme :

Dracula est une création de « la tradition et [de] la superstition ». [...] Cette création est le reflet de la vision protestante du catholicisme au cours du XIX^e siècle. Le médiateur, la jonction entre ces deux mondes est Van Helsing, comme celui qui comprend la nécessité de recourir à « la tradition et la superstition » pour détruire « la tradition et la superstition »³²⁹.

³²⁶ FINNÉ Jacques, « Vade retro, Dracula ! », dans MARIGNY Jean (dir.), *op. cit.*, p. 85.

³²⁷ *Ibid.*, p. 91-97.

³²⁸ *Ibid.*, p. 97.

³²⁹ “Dracula is a construction of ‘tradition and superstition’ [...] this construction is a mirror of the nineteenth century Protestant view of Roman Catholicism. The mediator, the bridge between these two worlds, is Van Helsing who understands the necessity of using ‘tradition and superstition’ to destroy ‘tradition and

La foi véritable et ses courants divers au sein de la chrétienté semblent finalement assez peu importer dans le combat des protagonistes contre le vampire, combat dont l'enjeu final est surtout tributaire d'une connaissance aigüe de la créature et des moyens de la combattre, quitte à réduire la foi chrétienne à un ensemble de rituels et artefacts tenant plus de la magie que de la religion, comme l'écrit Clive Leatherdale :

...dans le combat contre les vampires [dans *Dracula*], les 'pouvoirs' de la croix et de l'hostie sont strictement symboliques : ils permettent aux fidèles de ne pas oublier le Christ. Lorsque la croix et l'hostie sont utilisées comme 'armes', comme si elles possédaient une énergie divine intrinsèque, elles relèvent de la magie plutôt que de la religion³³⁰.

Le vampire est vaincu non pas par la foi religieuse mais par une utilisation scientifique, utilitaire (et, de ce fait, profanatoire³³¹) de celle-ci : « c'est la *panoplie* chrétienne qui vainc les forces du mal incarnées en *Dracula*³³² ». Il paraît pourtant difficile de nier la foi naïve de Van Helsing en cette « panoplie », foi qui par son honnêteté presque enfantine légitimise cette utilisation parfois déroutante des symboles religieux dans le roman de Bram Stoker.

Notons par ailleurs que cette inscription de la figure draculienne dans la chrétienté peut aussi être lue comme un discours de Bram Stoker sur la place de la religion dans la société victorienne. Ce sont en effet bien la religion et la spiritualité, incarnées par Abraham Van Helsing (bien que de manière parfois fantasque), qui permettront de nommer le vampire comme tel et de le traquer jusque dans ses lieux de « repos » : il serait facile de voir dans l'ancrage religieux du roman un désir de retour à une certaine spiritualité de la part de Bram Stoker, dans une société victorienne dont la religiosité tient plus à un code de conduite moral et social qu'à une véritable spiritualité. Néanmoins, si les artefacts de la chrétienté permettent la traque du vampire, ce dernier est finalement abattu d'un très pragmatique coup de poignard par le Texan Quincey Morris. La religion conditionne l'existence du vampire et permet son relatif contrôle à un niveau tant intra- (comme monstre ne pouvant échapper au pouvoir chrétien) qu'extra-diégétique (le codage chrétien est dans le roman de Stoker un moyen de circonscrire la créature à un codage défini), mais c'est bien la main de l'homme moderne qui le détruit :

superstition.” WATTERS, John. “Religion and Superstition in *Dracula*”. In FIEROBE, Claude (dir.). *Dracula – Mythe et métamorphoses*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005. « Irlande », p. 115.

³³⁰ “...in the war against vampires the ‘powers’ of the crucifix and Communion Host are symbolic only [...]. When used as ‘weapons’, as if they possessed divine energy in themselves, they are properly objects of magic rather than religion.” LEATHERDALE, Clive. *Dracula: The Novel and The Legend - A Study of Bram Stoker's Gothic Masterpiece* (1985). United Kingdom: Desert Island eBooks, 2011. Chap. 11 « The Blood is the Life ». [ma traduction]

³³¹ Clive Leatherdale insiste sur l'utilisation problématique des artefacts chrétiens par le savant hollandais : « his application of certain tools of the Catholic faith is disrespectful at times, futile at others, and on occasions blasphemous ». *Ibid.*, Chap. 11 « The Blood is the Life ».

³³² FINNÉ, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p 90. [Je souligne]

À la fin de *Dracula*, Dracula n'est pas détruit par les rites catholiques, ni même par Van Helsing. Il est tué par l'attaque physique infligée par Harker et Morris au moyen de poignards bien séculiers. Ce n'est pas la religion qui tue ce démon³³³.

Tant la religion que la superstition folklorique sont donc mises à l'écart dans la victoire finale contre Dracula. Tout se passe comme si, sans pour autant renier leur pertinence dans la lutte contre son vampire, Bram Stoker réduisait *in fine* la religion et la superstition au même rang que sa créature démoniaque : celui d'éléments obsolètes et déplacés, dans la société victorienne urbaine, industrialisée, et protestante telle qu'elle est incarnée par les protagonistes.

Cette destruction très pragmatique du vampire ne laisse pourtant pas oublier que le vampire Dracula est irrémédiablement inscrit (du moins dans le roman de Stoker) dans la sphère religieuse, comme le révèle au moment de sa mort véritable l'expression finale du visage du vampire :

'...even in that moment of final dissolution, there was in the face a look of peace, such as I never could have imagined might have rested here³³⁴.'

Ce visage enfin serein du vampire traduit sa rédemption ultime, et est le reflet inversé des crises diaboliques du vampire qui le montraient dans toute sa monstruosité diabolique. L'apparente rédemption du vampire est exactement concomitante à la dissolution de son corps en poussière :

'It was like a miracle; but before our very eyes, and almost in the drawing of a breath, the whole body crumbled into dust and passed from our sight³³⁵.'

Le vampire devient ici immatériel, d'une intangibilité libératrice et non plus menaçante comme c'était le cas dans les scènes de métamorphose du vampire en brouillard. La destruction du corps vampirique est ici le symbole de la purification de l'âme : en perdant son corps, le vampire est libéré de ses besoins sanguinaires, de ses pulsions cruelles, et donc de la raison de son existence. Bram Stoker fait mourir Dracula d'une manière qui semble décrédibiliser les approches religieuses et mystiques développées au cours du roman, mais par sa rédemption finale, et sans laisser le temps aux protagonistes de s'interroger sur ce dernier retournement de situation, le vampire devient le symbole d'un retour à la grâce divine qui laisse imaginer que l'âme du vampire sera sauvée: « the body of the vampire would, therefore, be cleansed on the

³³³ "At the end of *Dracula*, Dracula is not destroyed by Catholic rites or even by Van Helsing. He is killed by physical force meted out by Harker and Morris using secular knives [sic.]. Religion does not kill the demon." WATTERS, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 121.

³³⁴ STOKER, *op. cit.*, p. 401. Cette rédemption divine du vampire est explicitement montrée dans le film *Bram Stoker's Dracula* (COPPOLA, *op. cit.*, voir figure 26 en annexe).

³³⁵ STOKER, *op. cit.*, p. 400.

Last Day. Dracula would return, not in his demonic form, but in a perfected form³³⁶ ». Le corps si problématique du vampire serait alors la clé de sa rédemption : après sa destruction, le vampire ne peut plus être. L'âme vampirique est damnée tant que le corps est présent mais sauvée quand celui-ci est annihilé : c'est bien le corps du vampire qui porte son absurdité, l'aporie de son existence.

John Watters propose donc une lecture plus théologique de cette scène³³⁷ : pour lui, au-delà de l'apaisement de Dracula enfin libéré de la malédiction qui le poussait à poursuivre une vie sans fin, la rédemption de l'âme par la destruction du corps pose la question de l'origine même du vampire. Dans la théologie judéo-chrétienne, la fin des temps suppose en effet une résurrection des corps par la réintégration de leur âme originelle³³⁸. La destruction³³⁶ de Dracula entraîne donc deux questions : si le corps de celui-ci disparaît à sa mort véritable, sera-t-il restitué, et sous quelle forme, quand son âme lui sera retournée ? Et si le corps de Dracula est ainsi retourné à la vie, s'agira-t-il d'une résurrection du vampire, ou de l'homme avant le vampire ? Cette dernière question en amène une autre, celle de l'origine de Dracula, dont il n'est jamais dit clairement dans le roman de Stoker s'il est apparu comme vampire ex-nihilo, ou s'il s'agit d'un homme vampirisé, donc transformé, à l'âge adulte, ou encore s'il s'agit d'un homme possédé par un démon. Watters ne donne pas de réponse définitive à ces questions, qui semblent confirmer le caractère fondamentalement insaisissable du vampire. Il pose néanmoins que dans tous les cas, Dracula est bel et bien une figure diabolique ou du moins damnée, mais en tous cas chrétienne.

Dracula est donc bien sous l'emprise de la religion : il peut d'ailleurs être repoussé à l'aide d'une croix, sa tombe peut être scellée à l'aide d'une hostie, etc. Il semble donc limité à, et contrôlable par, le système de valeurs et de rituels de la chrétienté³³⁹. Il rappelle en cela le Satan chrétien, qui demeure malgré son statut d'Ennemi absolu sous la coupe du Dieu omnipotent : la rébellion, la transgression s'inscrivent toujours dans la cosmologie religieuse, et ne remettent pas en question l'existence de cette dernière³⁴⁰. Ni Satan, dans la Bible, ni

³³⁶ WATTERS, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 116.

³³⁷ Voir *Ibid.*, p. 109-122.

³³⁸ "The return of the soul at the end of times leads to the physical resurrection of the body. (...) The return of Dracula's soul at the end of time would then, surely, resurrect the vampire." *Ibid.*, p. 116.

³³⁹ Chrétienté dont se riront bon nombre de vampires du XX^e siècle. Nous pensons notamment aux vampires du roman *Interview with the Vampire* d'Anne Rice (1976), qui se moquent explicitement de ce qui n'est pour eux que cliché. Néanmoins, le vampire doit être contrôlable d'une manière ou d'une autre : chez eux, ce sera le poids de la solitude et la recherche constante de compagnons qui feront leur perte. Il semble que le vampire ne soit jamais vraiment infallible, même lorsqu'il échappe à l'emprise religieuse.

³⁴⁰ Ce Satan biblique est un tentateur contrôlé par Dieu, tentateur dont les succès se traduisent par la chute de l'être tenté, mais sans pour autant remettre en question l'emprise divine : « the Devil, created by and under the authority of GOD, has been given limited license over the world to tempt and test it until the time when GOD

Dracula dans le roman de Stoker ne peuvent imaginer y échapper, et leur influence diabolique se limite à leurs attaques sur leurs victimes humaines³⁴¹.

Dracula, dans le roman initial, frappe ainsi par son absence de confrontation directe avec le dieu chrétien, dieu qui le tient en son pouvoir : le vampire est contrôlé par les rituels et artefacts bibliques (croix, hostie, eau bénite) mais ne fait jamais état d'une véritable rébellion envers le Dieu chrétien. Le roman de Bram Stoker présente le vampire comme l'inversion morale des protagonistes, le négatif, en quelque sorte, de leur système de valeurs chrétiennes. Leur négatif, mais pas leur négation : la figure vampirique ne cherche pas à détruire ce système, seulement à en être l'antithèse, ce qui n'atténue en rien le danger intradiégétique que le vampire représente pour les protagonistes et, par extension, pour la société victorienne, civilisée, morale, qu'ils incarnent. John Watters le dit bien : « Dracula est une figure purement chrétienne qui doit néanmoins être détruite³⁴² ». Il semble ainsi que la représentation du Mal incarné par le vampire se trouve simplifiée dans le roman de Bram Stoker, ramenée à un codage aisément compréhensible. La lecture religieuse de *Dracula* doit donc être replacée dans le contexte historique et idéologique de l'époque à laquelle le roman fut écrit, si l'on veut en mesurer la portée terrifiante. Le vampire, alors, représentait pour son lectorat victorien une menace bien réelle, non pas, bien sûr, en tant que créature surnaturelle, mais comme incarnation d'un désordre social et moral que la symbolique religieuse permettait de montrer comme fondamentalement détestable.

Ce codage sataniste du vampire sera pourtant par la suite nourri tout autant que dilué par certaines adaptations ultérieures de *Dracula*, qui complexifient le mythe en s'attachant à peindre l'ambiguïté de la créature, ambiguïté nourrie notamment par l'influence du vampire « byronien » sur la figure draculienne.

takes direct control. [...] the struggle is a war for the human heart, and the entire process is controlled by GOD throughout ». NEAL, Adam D. « Devil in the Details: Tracing the Biblical Genealogy and Origin of the Satan-Lucifer Myths ». In ARP, Robert, MCCRAW, Benjamin. *Philosophical Approaches to the Devil*. London/New York: Routledge, 2016. «Routledge Studies in the Philosophy of Religion», p. 27 [majuscules de l'auteur]. De la même manière, Dracula pervertit les codes religieux sans pour autant nier leur légitimité, et reste sous leur pouvoir.

³⁴¹ Adam D. Neal rappelle à ce sujet que le pouvoir de Satan s'arrête originellement à celui de tentateur et ne vise aucunement à remettre en question la légitimité divine : « *Ha Satan* might do many works of evil but he has no power over GOD in any real sense. Rather, he functions in a very particular role within the cosmos: to test and tempt humanity away from GOD ». *Ibid.*, p. 29.

³⁴² «Dracula is [...] a purely Christian figure that, none the less, must be destroyed.» WATTERS, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 113.

3) L'apport Romantique : Dracula comme une figure luciférienne

Le vampire de Bram Stoker est bien dans le roman original un ennemi diabolique, une pure menace à l'ordre établi, qui pourtant ne saurait échapper à l'emprise de la religion. Les vampires contemporains, dont certaines incarnations récentes de Dracula³⁴³, sont au contraire plus proches d'une figure satanique Romantique, rebelles magnifiques contre l'oppression divine, parangons d'un individualisme sans concession, embrassant leur nature exceptionnelle. Ces adaptations contemporaines de *Dracula* montrent en effet chez le vampire la même rébellion, la même paradoxale soif de vie que les Romantiques qui ont inspiré ses ancêtres littéraires, Lord Ruthven en tête, ce vampire séducteur du roman *The Vampyre* de John Polidori (1819), « homme fatal » byronien³⁴⁴, destructeur de tous celles et ceux qu'il côtoie. Le diabolisme de ces vampires « byroniens » relève d'un satanisme intime, d'un tempérament par essence voué à l'insoumission et à la transgression : ces créatures vampiriques ne sont pas tant des suppôts de Satan que des hyperboles d'une humanité corrompue, reflets en négatif de ce que l'humain fait de pire, mais aussi tentateurs magnifiques par leur arrogance, leur exceptionnalité et leur beauté surnaturelle.

Les Romantiques anglais ont lu dans la figure du Satan de Milton une révolte fondamentale et nécessaire, et en ont nourri leurs œuvres³⁴⁵. Cette énergie de révolte sera par la suite perçue comme typiquement luciférienne, inscrite dans une dynamique non plus destructrice mais exaltant l'individu : c'est celle de la vengeance contre un dieu tyrannique, celle de l'affirmation de l'être contre un ordre établi arbitraire et castrateur. Cette nouvelle vision de Satan, qui le montre comme « un rebelle cosmique plutôt qu'un ennemi sournois³⁴⁶ » transparaît déjà dans l'étymologie : *Ha Satan*, « l'adversaire », devient progressivement *Lucifer*, « light-bringer » dans sa traduction anglaise. Il ne s'agit plus de seulement se rebeller contre un ordre établi, mais bien d'envisager une existence libérée de cet ordre :

Si Satan est le serviteur cruel mais efficace de Dieu, alors Lucifer incarne l'idée que le Diable s'est rebellé de tout son être et n'est plus sous le contrôle divin³⁴⁷.

³⁴³ Nous pensons notamment au film *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola (1992) et à la mini-série *Dracula* de Netflix (Steven Moffat et Mark Gatiss, 2020).

³⁴⁴ Nous reprenons ici l'expression de Mario Praz dans *La chair, la mort et le Diable*.

³⁴⁵ «The Romantic poets did not transform the Devil into a tragic hero, but interpreted Milton's work as an explication of the Devil's role as tragic hero, thereby utilizing the Devil in new ways that drew upon this sense of tragedy to depict the Devil as the hero of Romanticism, by portraying a union between madness and reason, between good and evil, and between energy and virtue.» LYONS, Siobhan. «Nietzsche, Satan, and the Romantics : The Devil as 'Tragic Hero' in Romanticism», in ARP, MCCRAW, *op. cit.*, p. 35.

³⁴⁶ «...the Devil as the cosmic rebel rather than the cunning adversary.» NEAL, *art. cit.*, in ARP, MCCRAW, *op. cit.*, p. 29. [ma traduction]

³⁴⁷ «If Satan is a cruel but effective servant of GOD, then Lucifer represents the claim that the Devil has rebelled entirely and is no longer under divine control.» *Ibid.*, p. 30.

Cette vision luciférienne de Dracula tel qu'il est incarné dans les adaptations récentes du roman montre le vampire comme se jouant des règles, quelles qu'elles soient, comme un élément perturbateur, menaçant, mais toujours fascinant, voire séduisant par son énergie rebelle. Comme le Satan des Romantiques et Lucifer « light-bringer », le Dracula contemporain se pose en modèle de l'affirmation totale de soi, hors de toute limitation morale :

Le Diable compris comme l'incarnation de ces désirs [Romantiques] est à la fois une figure tragique du fait de cette répression, et une figure inspirant l'humanité par sa libération, dès lors qu'il laisse libre cours à ses désirs, ou du moins cesse de les considérer comme la source de tous les maux³⁴⁸.

Le vampire contemporain devient ainsi au cours de ses interprétations l'incarnation d'une tentation plus ou moins avouable pour ses lecteurs et spectateurs, à l'inverse du Dracula original, dont la rébellion est purement néfaste et destructrice. Le vampire de Bram Stoker est donc foncièrement sataniste, Ennemi, destructeur, ne se souciant aucunement des désastres qu'il laisse derrière lui. Certains vampires récents, à l'inverse, sont des parangons de l'affirmation de soi³⁴⁹, du courage, voire de la force créatrice dans l'entrain qu'ils mettent à proposer de nouveaux paradigmes³⁵⁰. Ainsi, comme Satan devenu Lucifer, Dracula au cours de ses incarnations est montré, en creux, comme la preuve que le monde peut échapper à la domination divine :

Lucifer représente la possibilité de la défaite de Dieu. Cette forme de dualité cosmique [...] offre au diable et au Mal une existence indépendante. Dans cette optique, le Diable prend son pouvoir hors de l'autorité de Dieu, et même contre elle, ce qui implique une existence possible hors de l'emprise divine³⁵¹.

Suivant ce raisonnement, si Lucifer est l'incarnation non seulement de la rébellion contre l'ordre divin mais aussi de la défaite de l'emprise divine sur l'individu, un vampire luciférien serait celui qui maintenant existe en lui-même, dès lors comme une véritable anomalie et non plus comme un ennemi nécessaire à la réaffirmation de la puissance divine. Si ce vampire semble à première vue plus apte à susciter l'empathie, le désir, voire l'envie tant

³⁴⁸ "The Devil, as an embodiment of these [Romantic] desires, is at once a tragic figure through this sense of repression and a figure of enlightenment for humanity, as he *embraces* these desires, or at least disregards them as a source of evil." LYONS, *art. cit.*, in ARP, MCCRAW, *op. cit.*, p. 37.

³⁴⁹ Nous pensons ici au vampire Lestat des romans d'Ann Rice (*Interview with the Vampire* (1976) et *Lestat the Vampire* (1985)), très confortable dans sa condition vampirique qu'il pose comme bien supérieure à la condition humaine, ce dont il cherche en vain à convaincre son acolyte Louis.

³⁵⁰ Un exemple très concret est celui des trois femmes vampires de Dracula, symboles de sa dépravation et de sa cruauté dans le roman original, mais qui deviendront à mesure de leurs incarnations au cinéma l'image d'une sexualité libérée et/ou d'un don insoupçonné du vampire pour la chose amoureuse.

³⁵¹ "...Lucifer represents an option that allows for the defeat of GOD. This sort of cosmic dualism [...] allows for an independent identity for the evil apart from the good. In this view, the Devil has power apart from and even contrary to GOD, which implies that something can exist independently of the divine." NEAL, *art. cit.*, in ARP, MCCRAW, *op. cit.*, p. 30.

dans la diégèse que comme figure fictive, il n'en est que plus dangereux : le Mal vampirique est ici insidieux, parfois presque indécélable chez cette créature dont le danger se situe non plus dans l'étrangeté mais dans la proximité et la familiarité, renouant ainsi avec les premiers vampires « byroniens ».

S'il n'est plus la créature de cauchemar des premiers poèmes, incarnation du Mal pur, le vampire s'enrichit donc, via le Romantisme, d'une profondeur indéniable et est ici plus subtil, plus insidieux, plus pervers. Loin du diabolisme simpliste de ses prédécesseurs, le vampire byronien se réalise dans la perversion de l'intimité, dans l'intrusion douce. Il ne se révèle pas dans un éclat de terreur, comme ce sera le cas dans *Varney the Vampire*, mais par indices épars, qu'il semble contrôler : le vampire byronien, comme le poète qui l'a inspiré, maîtrise son image et se rit de la destruction qu'il inflige au monde qui l'entoure, ce monde qui est le terrain d'un jeu qu'il semble parfaitement dominer. Dans cette ambiguïté du vampire byronien se niche son véritable danger : celui d'une illusion de familiarité, celle d'une créature diabolique sachant se fondre presque parfaitement avec son environnement pour mieux le contrôler et s'en repaître. Le vampire du roman de Bram Stoker paraît donc plus ouvertement diabolique que ses incarnations ultérieures. À aucun moment de *Dracula* (sauf à la toute fin du roman, au moment de sa destruction) le vampire ne donne une quelconque chance au lecteur de le considérer autrement que comme démon et ennemi. Jean Marigny écrit à ce propos :

Depuis le dix-neuvième siècle jusqu'à la fin des années soixante, Dracula et, plus généralement, les personnages de vampires étaient représentés de façon univoque. Quelle que soit la sensibilité de l'époque, le vampire était un personnage négatif auquel le lecteur ne pouvait absolument pas s'identifier. Il incarnait l'altérité détestable dont on parle toujours à la troisième personne et dont on ne peut souhaiter que la défaite³⁵².

S'il faut relativiser cette déclaration, notamment au vu de la fascination du public pour l'incarnation du vampire au cinéma par l'acteur Bela Lugosi en 1931³⁵³, on ne peut nier que le Dracula du roman original est une figure d'un satanisme presque simpliste, et rien de plus. Loin de la complexité luciférienne de ses incarnations ultérieures, plus loin encore de la proximité mortelle des vampires des Romantiques, chez Bram Stoker Dracula est le Mal, pour qui l'apparence ou du moins la tentative d'apparence du Bien n'est rien d'autre qu'un moyen de parvenir à ses fins. L'attraction qu'il peut susciter chez ses lecteurs comme figure fictive vient surtout d'une fascination pour le pouvoir surhumain qu'il incarne. Le vampire de Bram Stoker, tant qu'on le confine au roman initial, peut donc être compris comme une occurrence unique,

³⁵² MARIGNY, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 45.

³⁵³ Nous y reviendrons.

une figure diabolique strictement liée à une époque et une société spécifiques, ancrée dans une lecture religieuse propre au contexte de l'écriture du roman. Mais cette acception devient de plus en plus problématique à mesure que les incarnations, réécritures et dérivations du vampire Dracula se multiplient, la figure vampirique s'adaptant sans fin, dans son étrangeté même, jusqu'à sembler jouer de la domination religieuse qu'elle subissait initialement.

Né d'une impasse du discours scientifique, le vampire de la fiction a d'emblée été représenté comme une figure de l'entre-deux, incarnant une ambiguïté irrésolvable et parfois indéfinissable. Depuis les « cas » vampiriques du XVIII^e siècle jusqu'au vampire « byronien », le vampire est une figure mouvante, dont l'acception draculienne est en vérité beaucoup plus complexe et insaisissable que son statut de vampire « absolu » laisserait supposer. Le mythe vampirique tel que Dracula semble à première vue l'incarner parfaitement est en réalité beaucoup plus mouvant que ce que le roman de Bram Stoker laisse paraître : ce mythe n'est certainement pas réductible au roman *Dracula*, ni même à sa figure vampirique. Néanmoins, ces incarnations textuelles puis cinématographiques du vampire ont toutes pour point commun de présenter la créature comme une figuration du Mal (du moins jusqu'au milieu du XX^e siècle), Mal certes adaptable et adapté à chaque époque et contexte idéologique qui voit (re)naître la figure vampirique. Ainsi, dans les deux premiers textes vampiriques de la fiction comme dans leur lointain héritier *Dracula*, le vampire est une figure souvent diabolique, descendant de l'Adversaire biblique, dont le caractère satanique se traduit dans son goût pour la transgression comme dans son pouvoir de séduction. Le mythe du vampire littéraire s'est ainsi peu à peu construit autour de cette oscillation constante entre diabolisme et séduction, jusqu'à son aboutissement dans la figure de Dracula. Loin pourtant de se limiter à une simple figure antagoniste, le vampire de la littérature et des arts se nourrit de l'instabilité et de l'ambiguïté de ce Mal qu'il se propose d'incarner.

Il nous faut maintenant nous attarder sur une nouvelle occurrence de cette dynamique duelle propre au vampire et à sa représentation, dynamique que la première partie de notre analyse révélait sans pour autant la nommer : le jeu constant, dans la figure du vampire masculin, entre signification et sensorialité, comme une double acception du mot « sens ». La figure vampirique, en littérature et au cinéma, fait en effet appel à la fois à un besoin systématique de lui apposer une signification (et de révéler, en creux, les impasses d'une signification unique de la créature) et à une sensorialité indéniable de la créature telle qu'elle est présentée par le texte et par l'image. Entre dynamique du mythe vampirique et appel aux sens de ses incarnations, la figure du vampire masculin reste imprévisible, fascinante, et

perpétue son existence en jouant non seulement de sa polysémie mais aussi des possibilités ouvertes par son passage à l'intermédialité.

II. DIRE, MONTRER, « MONSTRER » : ENTRE SENS DE LA FIGURE ET APORIE DU CORPS VAMPIRIQUE

Il est indéniable que ce sens du vampire a évolué au cours de ses réinterprétations et adaptations : ce sens s'adapte aux idéologies qui voient circuler ou ressurgir la figure vampirique. Cette polysémie du vampire, et en particulier de la figure draculienne, révèle le besoin constant de donner un sens au vampire. Néanmoins, ce besoin de sens se heurte à la multiplicité des incarnations et à l'adaptabilité de cette figure mythique du vampire, qui parfois semble se perdre dans des directions interprétatives trop éloignées de sa noirceur fondamentale.

De la figure diabolique de *Dracula* aux vampires « romantisés » des romans et films contemporains, l'on ne peut en effet que constater une évolution drastique de la créature. Cette évolution du vampire masculin a par ailleurs été fortement impactée par une récente agentivité narrative du vampire, désormais narrateur de sa propre histoire. Les adaptations de *Dracula* qui suivront en seront fortement influencées et montreront le vampire comme une créature digne d'empathie voire d'amour. Le vampire de Bram Stoker s'est ainsi départi (du moins en apparence) de l'horreur diabolique du roman original pour circonscrire la créature à une romantisation dans laquelle elle semble se diluer. Cette édulcoration du vampire a pourtant le mérite de mettre en lumière l'aporie fondamentale de la créature : celle de son corps qui, même lorsqu'il est montré comme désirable et désirant, reste un cadavre déplacé, une charogne dont les diverses typologies ne font qu'en souligner l'horreur. Par le sang et les miasmes dégagés par le vampire, c'est ainsi son horreur intrinsèque, sa monstruosité qui est révélée, comme facteur commun à toutes les significations que l'on a pu lui donner.

Cette nouvelle partie de notre étude suit ainsi un cheminement qui débute avec le sens du vampire, les significations qui peuvent lui être apposées comme figure mythique. Nous appuyant sur certaines conclusions de ce premier axe, nous poursuivons avec la question de la dilution de la figure vampirique dans ce que nous avons nommé sa « romantisation » : la figure du Mal devient séduisante, enviable. Nous concluons cette deuxième partie par une analyse de ce qui, malgré cette romantisation de la figure vampirique, lui reste d'abominable : cette horreur indiscutable du corps vampirique, d'autant plus problématique peut-être qu'il est montré, dans ces œuvres, comme désirable.

1. De la naissance du mythe à sa dilution dans la polysémie

Nous choisissons de consacrer la plus grande partie de l'analyse qui suit à la figure de Dracula, tant dans sa première apparition en 1897 dans le roman de Bram Stoker que dans ses multiples incarnations au cinéma. Nous l'avons dit, la figure de Dracula est en effet indissociable du mythe vampirique, mythe qu'elle nourrit et dont elle se nourrit, dans un retour perpétuel sur elle-même : depuis ses adaptations et relectures vers son « apprivoisement » complet (quitte à lui ôter sa puissance maléfique), puis vers la parodie, puis vers une nouvelle tentative de revenir aux racines diaboliques de la créature, les interprétations de Dracula semblent prises dans une dynamique circulaire où le nouveau n'a plus sa place. Faut-il voir là l'épuisement de la figure mythique ? Nous pensons au contraire que cette dynamique révèle surtout une fascination toujours renouvelée pour la créature, et que cette fascination est en grande partie nourrie par le jeu d'interprétations qui se construit sans cesse autour de la figure draculéenne.

Incarnation du Mal dans le roman de Bram Stoker, le vampire Dracula n'en est pas moins une figure malléable que divers discours se sont appropriée depuis la parution du roman. Quasiment silencieux dans le roman¹, le personnage de Dracula se pose d'emblée comme un réceptacle aux multiples représentations de l'altérité, que ces représentations s'inscrivent dans une dynamique de progrès sociétal, ou qu'elles en restent au stade d'un rejet de l'inacceptable. La figure draculéenne semble ainsi adaptable à l'envi, et invite à tout type d'interprétations. Nina Auerbach relève ainsi que « le silence relatif de Dracula a, bien entendu, nourri son existence au cours du XX^e siècle : [...] il est si suggestif d'une certaine passivité dans le roman de Stoker qu'il en devient libre de changer de forme suivant chaque nouveau courant du XX^e siècle² ». Comprendons ici par « forme » autant l'apparence du vampire que le(s) signification(s) qui lui sont apposées : la figure vampirique ouvre à de multiples interprétations, suivant les courants idéologiques ou universitaires qui s'en emparent.

Notons pourtant au moins une constante parmi cette multitude d'interprétations de la figure de Dracula : Dracula s'appelle toujours Dracula, même si, parfois, il officie sous une anagramme plus ou moins évidente³. Ainsi, le nom « Dracula » évoque une figure chargée de sens, dont les significations multiples nourrissent et sont nourries de l'ensemble de ses

¹ Nous y reviendrons.

² "His relative silence has, of course, fed his life in the twentieth century: [...] he is so suggestively amorphous in Stoker's novel that he is free to shift his shape with each new twentieth-century shape." AUERBACH, *op. cit.*, p. 83.

³ La plus courante étant « Alucard », notamment dans le film *Son of Dracula* (Robert Siodmak, 1943).

incarnations, réécritures et adaptations. Il nous faut alors nous interroger sur la part invariante portée par ce nom commun à toutes les figurations du vampire Dracula, mais aussi sur la signification du nom « Dracula » qui en lui-même porte un sens qui ne manque pas de rejaillir sur le vampire. Derrière les significations données au vampire par la critique universitaire notamment, il nous semble par ailleurs indispensable d'examiner la dynamique qui constitue ce mythe vampirique, et en particulier le mythe draculéen. Tant la figure de Dracula que le récit qui la fait naître relèvent ainsi d'un procédé qui construit, nourrit et entretient le mythe, depuis le nom donné à la créature jusqu'au jeu entre figure et récit mythiques. Il apparaît néanmoins que la qualité mythique de la figure de Dracula n'est aujourd'hui plus réductible à son récit originel. La multiplication des adaptations et réécritures de l'œuvre initiale tient donc précisément à cette incapacité du récit-type « Dracula » à totalement circonscrire la figure mythique.

1. Au centre du mythe : le nom du vampire

Le vampire du roman de Stoker est le premier vampire littéraire dont le nom porte une véritable signification et évoque une réalité historique, dans un jeu ambigu entre fiction et réalité qui nourrit la figure vampirique fictive d'un imaginaire bien spécifique. Le nom « Dracula » est ainsi à rapprocher de la définition d'Emmanuel Vernadakis, pour qui « les noms propres sont des micro-fictions fulgurantes⁴ ». Le nom propre porterait ainsi en lui un ensemble de micro-récits composant un imaginaire qui vient caractériser un personnage, en l'occurrence fictionnel. Chez Dracula, ces « micro-fictions » trouvent leur origine dans un personnage historique bien réel.⁵

Dès le début du roman, Dracula lui-même insiste en effet sur sa parenté (entre autres) avec Vlad Tepes (Vlad III dit « l'Empaleur »), un seigneur de guerre valaque ayant régné entre 1456 et 1462. Certes, Vlad Tepes n'est pas la seule figure ayant inspiré Bram Stoker pour la création de son vampire⁶, mais elle est la plus frappante et la plus explicite. C'est aussi celle qui invoque avec elle l'imaginaire le plus riche, et nourrit ainsi le diabolisme draculéen en

⁴ VERNADAKIS, Emmanuel. « Les noms propres: formes fulgurantes de fiction brève ? ». In MEYNARD, Cécile, THOMAS, Karima. *L'ultra-bref – le temps de la fulgurance*. Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2021, p. 81.

⁵ Nous parlons bien ici de la manière dont Dracula se présente dans la diégèse. Il va sans dire que le nom « Dracula », aujourd'hui, rappelle plus le vampire que le seigneur valaque historique. Chez le vampire Dracula, nous pouvons donc aller jusqu'à poser que « le nom propre est à l'origine de la fiction », pour reprendre les propos d'Emmanuel Vernadakis. *Ibid.*, p. 81.

⁶ Bram Stoker vouait une admiration sans borne à l'acteur Henry Irving (qui était aussi son employeur et mentor), dont la rumeur veut qu'il ait inspiré le charisme hautain du vampire.

l'installant dans une réalité historiquement incontestable, comme s'il fallait pour l'auteur légitimer la cruauté de son vampire en le liant à un seigneur de guerre bien réel. Le choix de la Transylvanie et de la Valachie comme lieux d'ancrage du vampire Dracula n'est d'ailleurs pas anodin. En effet, Lucian Boia relève que « l'Europe centrale bénéficiait d'une sorte de réputation quant aux phénomènes de vampirisme constatés (ou présumés)⁷ ». La Transylvanie, pays d'origine de Dracula, porte en elle un passif de légendes, de créatures surnaturelles, et d'étrangeté, réminiscences pour un lectorat victorien d'une époque archaïque et bien éloignée de la modernité victorienne. Le vampire au nom transylvanien est la résurgence bien indésirable de ces temps de superstition dans une société qui les rejette ouvertement.

Ensuite, il y a bien sûr la gloire historique dont se réclame le vampire Dracula au début du roman : dans une superbe déclamation à Jonathan Harker⁸, avec une gestuelle passionnée qui traduit l'importance pour lui de ce passé glorieux⁹, le vampire affirme que la glorieuse famille Szekely, dont il est le dernier représentant, compte parmi ses membres fondateurs de multiples figures guerrières, des Vikings à Attila le Hun en passant par les Berserkers, ainsi que les seigneurs de guerre Vlad Dracul et Vlad Tepes¹⁰ :

...who was it but one of my own race who as Voivode crossed the Danube and beat the Turk on his own ground? This was a Dracula indeed! [...] Was it not this Dracula, indeed, who inspired that other of his race who in a later age again and again brought his forces over the great river into Turkeyland ; who, when he was beaten back, came again, and again, and again, though he had to come alone from the bloody field where his troops were being slaughtered, since he knew that he alone could ultimately triumph?¹¹

Le Comte fait appel à un imaginaire guerrier considéré comme barbare et archaïque, mais aussi conquérant et réputé invincible : ainsi, avec le vampire vient le retour depuis le fond des âges d'une menace à l'Empire britannique moderne, la menace de conflits portés non pas par une volonté de « civilisation » et de développement économique telle qu'elle justifiait alors les forfaits de l'Empire, mais par une soif primitive de conquête de territoires et de ressources. Dracula, par son nom comme par le passé glorieux qu'il invoque explicitement, porte bien en

⁷ BOÏA, Lucian. « Dracula, version roumaine », dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 24.

⁸ Voir STOKER, *op. cit.*, p. 35-36.

⁹ «He grew excited as he spoke, and walked about the room pulling his great white moustache and grasping anything on which he laid his hands as though he would crush it by main strength.» *Ibid.*, p. 35.

¹⁰ L'homonymie du vampire avec la figure historique en est le signe le plus évident. Les interprétations de cette homonymie diffèrent largement suivant les adaptations du roman, et iront parfois jusqu'à l'amalgame entre le vampire et la figure historique. Dans le roman de Bram Stoker, l'intention de parenté paraît claire mais souffre du manque de précision de Stoker dans son traitement des données historiques. Notons cependant cette affirmation de l'un des protagonistes, qui pose Dracula comme n'étant autre que Vlad Tepes lui-même : « [Dracula] must, indeed, have been that voivode Dracula who won his name against the Turk ». *Ibid.*, p. 256.

¹¹ *Ibid.*, p. 36.

lui la menace d'un retour au clanisme et à la barbarie.

Notons pourtant que cette déclaration de Dracula au début du roman évoque en réalité deux représentants de la « famille » Dracula, le père et le fils : en effet, « Dracula » n'est pas un nom de famille mais un surnom donné historiquement à Vlad III. Ce surnom « Draculea » est dérivé de celui de son père, Vlad Dracul, le suffixe « -ea » indiquant la filiation¹². Ce « Dracul » originel porte d'ailleurs un double sens qui semble confirmer l'ambiguïté fondamentale du vampire de Bram Stoker : « Dracul » en roumain veut dire « Diable » ou « Dragon ». Pourtant, le surnom de « dragon » fait référence à l'appartenance de Vlad II à l'Ordre du Dragon, défenseur de la chrétienté contre l'empire ottoman. Lucian Boia souligne néanmoins que « le Drac, c'est le diable, c'est Satan. C'est pourquoi Vlad Dracul et son fils, Vlad l'Empaleur, dit Dracula, font penser à l'Immonde¹³ ». La véritable charge historique du surnom « Dracul » serait donc à attribuer au père de Vlad Tepes, défenseur de la chrétienté, et pas à Vlad Tepes lui-même, plus connu aujourd'hui pour ses actes de cruauté¹⁴. De plus, comme le relève Gabriel Ronay, « au sein des deux principautés valaques de Munténie et Moldavie, qui forment la Roumanie moderne, [Vlad III] n'était [...] pas connu par son nom [Draculea] : il était toujours surnommé Tepes, 'l'Empaleur' [...]»¹⁵. Néanmoins, ce sont bien les exactions du fils Vlad III « Tepes » qui sont passées à la postérité et ont inspiré Bram Stoker, et ce sont elles aussi dont la force de violence et de cruauté passe, par la transmission du nom, au vampire du roman¹⁶. Barbara Sadoul écrit : « nous savons que Bram Stoker s'était inspiré d'un personnage historique pour façonner son personnage. Dracula avait pris les attributs de Vlad Tepes, son esprit de conquête, sa hardiesse et son audace¹⁷ ». Par glissement du raisonnement, on peut ainsi avancer que si le vampire n'est pas le Diable incarné, il en est au moins l'un des meilleurs représentants. Ce paradoxe d'un vampire diabolique portant le nom d'un défenseur de la chrétienté, Vlad Dracul, membre de l'Ordre du Dragon, n'est par ailleurs peut-être pas anodin

¹² Gabriel Ronay l'explique plus en détail : « ...the practice of mediaeval and early Renaissance Wallachian chancelleries of adding a genitive -a suffix to names, to indicate that their bearers are 'the son of' a person of rank ». RONAY, Gabriel. *The Dracula Myth*. London/New York: W.H. Allen, 1972, p. 58.

¹³ BOÏA, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 25.

¹⁴ Voir figure 2 en annexe.

¹⁵ «In the two Wallachian principalities of Muntenia and Moldova, which form modern Rumania, he was, however, never known by his name: he was always called Tepes – 'The Impaler'.» RONAY, *op. cit.*, p. 59 [ma traduction]. C'est aussi ce que démontre Lucian Boia : « les Roumains ne l'appellent jamais Dracula, mais uniquement Vlad Tepes – Vlad l'Empaleur. Dracula – le nom qui figure dans les textes allemands et slaves – est en fait hérité de son père, Vlad Dracul, lui aussi régnant de Valachie [...] ». BOÏA, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 25.

¹⁶ Emmanuel Vernadakis note que « le nom propre est performatif ». VERNADAKIS, *art. cit.*, dans MEYNARD, THOMAS, *op. cit.*, p. 82). Selon lui, « au moment de l'acte de dénomination, [...] le désir ou le fantasme qui habite ou hante le nom propre est toujours présent et c'est pour ce désir, ce fantasme ou cette hantise que le nom est choisi ». *Ibid.*, p. 83. L'intention de Stoker dans le choix du nom de son vampire est évidente.

¹⁷ SADOUL, « La solitude... », *art. cit.*, dans SADOUL (dir.), *op. cit.*, p. 160.

et pourrait relever d'une certaine ironie de la part de Bram Stoker : son vampire blasphémateur et sanguinaire serait ainsi l'image corrompue, déformée, d'un gardien historique de l'ordre établi.

Il apparaît clairement à l'étude de cette déclaration du vampire que l'exactitude historique n'était pas la priorité pour Stoker, qui « préférait largement inventer cette histoire (à partir d'éléments disparates) au fur et à mesure¹⁸ », et qui va jusqu'à « confondre les deux Vlad, père et fils¹⁹ ». Christopher Frayling avance que « Bram Stoker recherchait plutôt un décor de conte de fées [...], un *villain* gothique [...] et une atmosphère dépaysante. [...] En conséquence, un Comte, parent distant de Attila le Hun et vivant dans les terres par-delà la forêt lui convenait tout à fait²⁰ ». La tirade du vampire sur ses glorieuses origines, que Gabriel Ronay qualifie de « pot-pourri de faits historiques reconnus et de fiction fantaisiste »²¹, n'est donc à prendre que sous l'angle de l'imagination et du fantasme historique. Comme le relève Lucian Boia, « Dracula n'est pas un produit réel de l'histoire roumaine, mais le produit fictif d'un écrivain anglo-irlandais²² ». Bram Stoker a bien été inspiré par la figure mythifiée de Vlad Tepes (de nombreuses légendes circulaient dès son vivant au sujet des crimes du seigneur de guerre, portées notamment par ses ennemis politiques), mais n'a jamais eu l'ambition de faire de son vampire l'incarnation du seigneur valaque. Stoker « était, au mieux, à la recherche d'un nom [...], d'un passé (du moins de réminiscences) et éventuellement d'une description physique. En réalité, il a certes réalisé un gros travail de recherche, mais toujours dans le but d'écrire un roman²³ ». La volonté de lier Dracula à Vlad Tepes est bien là, mais il n'est aucunement question d'une fusion entre les deux figures. Comme l'écrit Gabriel Ronay, « dans l'ensemble, Stoker a pris de telles libertés avec l'Histoire que, pour trouver le Dracula historique, il faut retourner aux sources originelles, et assembler toutes les informations qui peuvent y être trouvées²⁴ ». Quoiqu'il en soit, l'analogie de Dracula avec son homonyme valaque ne manque

¹⁸ “[Stoker] much preferred to make up the history (out of bits and pieces) as he went along.” FRAYLING, *op. cit.* p. 78. [ma traduction]

¹⁹ “...confuse the two Vlads, father and son.” *Ibid.*, p. 79. [ma traduction] Bram Stoker suit en réalité l'historien William Witkinson, dont il a copié plusieurs passages de *An Account for the Principalities of Wallachia and Moldavia*, qui confond dans son ouvrage Vlad Dracul et Vlad Tepes. Voir EIGHTEEN-BISANG, MILLER, *op. cit.*, p. 287.

²⁰ “Bram Stoker was more interested in a fairytale setting (...), a Gothick villain (...) and an atmosphere of the exotic. [...] So a Count, distantly related to Attila the Hun and living in the land beyond the forest was just fine by him.” FRAYLING, *op. cit.* p. 77. [ma traduction]

²¹ “...a pot-pourri of known historical facts and fanciful fiction.” RONAY, *op. cit.*, p. 57 [ma traduction]

²² BOIA, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 23.

²³ “Stoker at most [...] was looking for a name [...], a past (some reminiscences) and perhaps a physical description. Actually, he did a great deal of research in the process, but it was always with a view to writing a novel.” FRAYLING, *op. cit.* p. 77. [ma traduction]

²⁴ “...on the whole, Stoker took such liberties with history that, to find the historical Dracula, one must return to the original sources, and piece together whatever reliable information can be gleaned from them...”

pas de frapper l'imagination des protagonistes :

‘...he was no common man [...]. He was spoken of as the cleverest and the most cunning as well as the bravest of the sons of the ‘land beyond the forest’. [...] That mighty brain and that iron resolution went with him to his grave, and are even now arrayed against us²⁵.’

À mesure que Dracula augmente son emprise sur les protagonistes, ces derniers, Abraham Van Helsing en particulier (lui-même l'incarnation d'une vieille Europe encore superstitieuse), semblent même développer un certain respect pour ce qu'il dit avoir été de son vivant : « he was in life a most wonderful man. Soldier, statesman, and alchemist [...]. He had a mighty brain [...]. There was no branch of knowledge of his time that he did not essay²⁶ ». Par ailleurs, si le nom « Dracula » suggère une réalité, une figure, peut-on supposer qu'il suggère aussi une certaine caractérisation physique du personnage ? Cette question peut sembler incongrue, mais elle a son importance dans notre étude. En effet, il semble indéniable que le nom d'un personnage *a fortiori* historique appelle les représentations iconiques que l'on se fait de ce personnage, surtout lorsque ces représentations sont passées dans la culture populaire, comme c'est le cas pour Vlad Tepes. Il paraît alors légitime de poser que le nom « Dracula » ne vient pas sans l'image qui nous a été laissée du voïvode roumain au moyen de quelques portraits et gravures passés à la postérité²⁷, et que ces portraits constituent un reliquat iconique apposé au vampire de Bram Stoker, comme un reflet de sa parenté avec le cruel seigneur de guerre.

Il faut noter que la première description du vampire par Jonathan Harker, au début du roman, ne permet pas d'emblée une identification du Comte à son ancêtre valaque. Le lien entre ce premier portrait du vampire Dracula et les effigies de Vlad Tepes est loin d'être flagrant pour le lecteur, et le possible amalgame entre les deux figures, volontaire ou involontaire, est surtout né des différentes adaptations ultérieures du roman²⁸. Certains critiques soulignent pourtant une certaine ressemblance physique entre le personnage de Dracula et son supposé ancêtre Vlad Tepes. Jean Marigny écrit : « la description que donne Jonathan Harker de son hôte correspond

RONAY, *op. cit.*, p. 57. [ma traduction]

²⁵ STOKER, *op. cit.*, p. 256.

²⁶ *Ibid.*, p. 321.

²⁷ Cela n'aurait pas une grande pertinence si l'on ne gardait pas à l'esprit l'évolution et les mutations de la figure vampirique. Il y a en effet bien peu de points communs entre ce Dracula cruel et laid, et certaines de ses incarnations futures. Il faudra ainsi s'interroger sur ces mutations : sont-elles les reflets multiples d'une même figure centrale, ou une évolution chronologique de la figure qui reflèterait alors, au-delà du contexte littéraire, un certain apprivoisement du vampire ?

²⁸ Notons ici que certaines des incarnations cinématographiques de Dracula lient explicitement le vampire à son ancêtre valaque ne sacrifient pas au réalisme historique et lui préfèrent un vampire plus hollywoodien, comme on peut le voir dans le film *Dracula Untold* de Gary Shore (SHORE, Gary (real.). *Dracula Untold*. États-Unis : Legendary Pictures/Michael De Luca Productions, 2014).

en tous points aux gravures du XV^e siècle représentant Vlad Tepes, mêmes sourcils en broussailles, même nez aquilin et même moustache²⁹ ». C'est bien aussi l'avis de Gabriel Ronay pour qui « le vampire tel qu'il est décrit par Stoker ressemble fortement aux anciennes gravures du portraits de Vlad l'Empaleur³⁰ ». Bien sûr, la ressemblance de cette gravure au véritable Vlad Tepes reste à prouver, car, comme l'explique Ronay, « il est difficile de dire s'il s'agit ou non d'un portrait vraiment ressemblant de Vlad l'Empaleur, puisque les graveurs de l'époque estimaient qu'il était plus important de se conformer aux préceptes esthétiques de la Renaissance, que de permettre une véritable ressemblance³¹ ». Les portraits les plus connus de Vlad Tepes auraient ainsi été fortement idéalisés pour correspondre aux critères esthétiques de l'époque, ce qui ne manque pas d'influencer l'imaginaire de qui voudrait voir en le vampire Dracula l'incarnation de Vlad Tepes³². Gabriel Ronay relève par ailleurs qu'une version *a priori* plus réaliste du portrait du seigneur valaque a été découverte dans les années 1960, gravure illustrant en 1493 l'édition allemande de la biographie de Vlad Tepes. Cette dernière gravure, beaucoup moins flatteuse, reste aujourd'hui encore peu connue : nous pouvons donc aisément supposer qu'elle n'a aucune influence sur l'apparence donnée au vampire Dracula dans le roman initial comme dans ses incarnations ultérieures³³. Il faut donc conclure avec Lucian Boia que

Bram Stoker a, tout d'abord, emprunté à l'Empaleur son 'surnom', Dracula ; puis quelques-uns des traits de son portrait d'Ambras. [...] Mais il a écrit une fiction qui, en fait, n'a pas le moindre rapport avec le vrai Vlad l'Empaleur, ni même avec les traditions et légendes qui le concernent. Le vampire Dracula n'est pas la transfiguration de Vlad l'Empaleur ; c'est un personnage indépendant et absolument fictif³⁴.

Si le nom du vampire reste le plus souvent immuable et ancre la figure de Dracula dans un système de références à la fois historiques et, aujourd'hui, littéraires, il n'en est donc pas de même pour son apparence physique, à l'exception, si l'on veut, du roman originel dont les

²⁹ MARIGNY, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 21.

³⁰ "The vampire, as described by Stoker, bears a strong resemblance to the early woodcut portraits of Vlad the Impaler..." RONAY, *op. cit.*, p. 60. [ma traduction]

³¹ "...whether it is really a likeness of Vlad the Impaler is difficult to say, for the engravers of the time considered it more important to conform with Renaissance precepts on wood-engraving than to render true likeness..." RONAY, *op. cit.*, p. 64. [ma traduction]

³² Voir figure 1 en annexe.

³³ Paradoxalement, certains historiens ont préféré nier l'existence de ce portrait « réaliste » de Vlad Tepes et mettent en avant ses portraits les plus connus (comme celui visible au château d'Ambras en Autriche), comme preuves physiques de la dégénérescence du Voïvode. Lucian Boia relève par exemple que selon l'un d'entre eux, Ioan Bogdan, « à part les faits bien connus, et difficilement excusables, le fameux portrait d'Ambras offrirait la preuve indubitable d'une grave maladie mentale et d'une nature dégénérée (ainsi, les yeux hors des orbites et le regard perdu, les traits tirés, le visage blême, la curieuse disproportion de la lèvre inférieure, etc.) ». BOÏA, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 29.

³⁴ *Ibid.*, p. 26.

portraits du vampire pourraient être lus comme un rappel aux gravures les plus connues de Vlad Tepes. La transmission d'une apparence entre Vlad Tepes et le vampire du roman importe ici finalement peu, car qui saurait reconnaître, à première lecture, le voïvode dans les portraits que fait le roman du vampire ? Le plus probable est que Bram Stoker, au cours de ses recherches, soit tombé sur une reproduction du portrait de Vlad Tepes et s'en soit inspiré, consciemment ou non, dans la création de son vampire³⁵. Nous reviendrons par la suite sur la signification de ces traits particuliers du vampire, dont nous verrons que l'étrangeté tient plus à une certaine animalité, qu'à leur parenté supposée avec le cruel Voïvode.

Ainsi, le mythe draculéen se nourrit surtout des affects liés à la figure de Vlad Tepes, dont la légende fut elle-même agrémentée d'exagérations quant aux actes cruels qu'il aurait perpétrés³⁶. L'imaginaire guerrier et sanguinaire attaché au nom « Dracula » nourrit la caractérisation du vampire et creuse l'ambiguïté de la figure qui joue entre réalité et fiction, confirmant à nouveau le vampire comme une représentation de l'entre-deux. Dans le roman de Bram Stoker, les rencontres suivantes avec le vampire montreront de lui une facette beaucoup plus animale et cruelle, comme une synthèse diabolique de l'héritage mythique de Vlad Tepes. Notons cependant que, suivant la romantisation de la figure draculéenne de ces dernières décennies, l'une des seules (à notre connaissance) œuvres cinématographiques notables dans laquelle *Dracula est Vlad Tepes* ne suit absolument pas les portraits connus du Voïvode, mais choisit un acteur hollywoodien à la beauté très conventionnelle³⁷. Ce Vlad III y est d'ailleurs moins « empaleur » que bon père de famille et seigneur honorable. Relevons aussi le vampire de *Bram Stoker's Dracula*³⁸, présenté au début et à la fin comme le Voïvode lui-même, seigneur de guerre cruel mais bientôt sauvé (ou perdu ?) par l'amour tragique qu'il voue à sa femme Elizabeta puis à Mina Harker, réincarnation de cette dernière. Tout ce passe ici comme si la volonté contemporaine de dédiaboliser le vampire de la fiction (ou, du moins, la figure draculéenne) altérait jusqu'aux figures, elles bien réelles, qui ont influencé sa création.

Le mythe draculéen ne peut néanmoins être réduit à son seul nom : autour de ce pivot central oscillent une infinité de sens dont chacun donne à la figure vampirique une lecture particulière. Comme toute figure mythique, le vampire semble ainsi malléable à l'envi, sa

³⁵ “Bram Stoker could easily have laid his hands on a copy of one of them during his research in the British Museum Library.” RONAY, *op. cit.*, p. 64. [ma traduction]

³⁶ Il faut rappeler les multiples pamphlets (turcs et allemands en particulier) que diffusaient les ennemis de Vlad Tepes. Pour plus de précisions, voir LUCACI, Dorica. *Dracula, le mal-aimé de l'histoire*. Paris : Les Éditions de l'Opportun, 2019.

³⁷ SHORE, *op. cit.* Le vampire est incarné par l'acteur Luke Evans, dont le physique très hollywoodien ne peut que frapper (voir figure 11 en annexe).

³⁸ COPPOLA, *op. cit.*.

dimension protéiforme nourrissant son étrangeté fondamentale. Qu'est-il à lire, ainsi, dans cette flexibilité apparente de la figure vampirique, qui semble toujours à même d'incarner l'imaginaire du Mal d'une époque donnée, mais sait aussi en refléter les aspirations ? Il nous faut désormais nous attarder sur quelques-unes des lectures qui ont été faites de la figure vampirique, et de Dracula en particulier, pour tenter de découvrir non plus l'origine historique ou fictionnelle de cette figure, mais sa raison d'être.

2. Lectures contemporaines de la figure vampirique : non pas un mais des vampires

Ce que le mythe du vampire suggère aujourd'hui du vampire, ce qu'il vise à incarner, est indissociable de la figure vampirique que l'on trouve dans la littérature et le cinéma. Le vampire Dracula, autant que ses prédécesseurs et ses héritiers, ne surgit pas du néant. Sa représentation opère ainsi à deux niveaux : celui de sa création par l'auteur (au sens large : nous y incluons aussi tous les individus prenant part à sa création cinématographique), et celui, intradiégétique, de sa perception par les protagonistes. Deux niveaux de lecture se croisent et se nourrissent ainsi réciproquement dans chaque production vampirique ; deux reflets d'une idéologie spécifique, dont le vampire se fait le réceptacle. Ajoutons à ceci un troisième niveau de représentation, indispensable dans la présente étude : celui des lectures critiques contemporaines, universitaires ou non, qui ont cherché et cherchent toujours à trouver le sens du vampire. Cette étude à trois niveaux de la figure vampirique semble par ailleurs alimenter le mythe autant qu'elle cherche à le comprendre : il paraît assez naïf, aujourd'hui, d'imaginer une fiction vampirique n'ayant pas été influencée par l'une ou l'autre des multiples lectures interprétatives qui l'ont précédée. Cette hypothétique fiction naîtrait alors hors des interprétations précédentes, de manière tout à fait invraisemblable, comme d'un néant idéologique et esthétique, mais verrait tout de même surgir au sein du récit la figure vampirique. Nous ne développerons pas ce paradoxe, qui nous semble de peu d'intérêt, hors de l'impossible défi qu'il représente en termes de création littéraire. Le vampire ne peut se départir du sens qu'on lui donne, derrière l'intensité des affects qui caractérisent sa présence, ne serait-ce que comme figuration d'un inconnu, d'une altérité indéfinissable dont l'apparition cause, sinon de la terreur, du moins un certain malaise.

Les interprétations du vampire par la critique ont ainsi nourri le mythe en ouvrant d'autres sens possibles, en permettant aux nouvelles créations vampiriques d'approfondir certaines directions interprétatives, ou encore en offrant la possibilité d'un jeu de références

entre fiction et critique, jeu par lequel la fiction semble « savoir » qu'elle s'inscrit dans un cadre idéologique bien défini³⁹. La fiction se fait alors le support explicite soit du discours dominant, soit d'une contre-culture (même si l'on pourrait arguer que, dès lors que l'œuvre est produite par les médias du discours dominant, sa qualité contre-culturelle devient discutable). Un exemple frappant serait la série *Interview with the Vampire*⁴⁰, adaptation du roman du même nom⁴¹, qui explicite l'homosexualité des deux protagonistes vampires (latente dans le roman originel) et change l'origine du narrateur Louis, qui est ici un homme noir de la Nouvelle-Orléans. Parue en 2022, cette série s'inscrit dans les préoccupations contemporaines de représentations des minorités : l'œuvre se fait, consciemment si l'on veut, le support de discussions idéologiques et devient en elle-même un discours sur la manière de représenter ces préoccupations. Il faut donc nous attarder sur les lectures les plus contemporaines qui ont été faites de la créature, notamment dans son incarnation draculéenne, celle qui se profile aujourd'hui en filigrane derrière les vampires que nous étudions ici. Il ne s'agit pas de dresser ici une liste exhaustive des diverses significations du vampire mais seulement d'en relever celles qui reviennent le plus souvent dans la fiction, puisque chacune d'entre elles vient nourrir le mythe de ce monstre protéiforme.

Nous l'avons dit, le vampire est à l'origine le réceptacle d'interrogations liées à ce qui est perçu, dans une société et une époque donnée, comme une menace à l'ordre établi. Son évolution récente vers une figure d'altérité séduisante voire enviable⁴² fait aujourd'hui du vampire le support d'un contre-discours constructif, « positif » : la créature, rarement effrayante ou répugnante, y est l'image de changements sociétaux, idéologiques, ontologiques bienvenus ou du moins souhaitables. Il est alors représenté comme un être supérieur, d'une évolution certes transgressive, mais nécessaire voire salutaire, de l'être humain. Le vampire est ici l'incarnation de ce que l'humain pourrait, et devrait, être, s'il n'était constamment limité par ce que ces œuvres présentent souvent comme bassesse, médiocrité, égocentrisme. Nous sommes là bien loin du vampire des romans originels, ce monstre dont la nature surhumaine lui servait

³⁹ Ceci est particulièrement vrai des récits vampiriques s'inscrivant dans une thématique sociale et/ou politique. Ainsi, la série *True Blood*, dans laquelle les vampires vivent sans se cacher depuis l'invention d'un sang synthétique leur permettant de se nourrir sans risque pour les humains, interroge explicitement les thèmes du racisme, du cannibalisme et de la sexualité vampirique, thèmes largement traités par la critique bien en amont de cette série. Il est impensable ici de prétendre à une imperméabilité de la fiction au travail de la critique, du moins en ce qui concerne la ou les significations de la figure vampirique au sein d'un récit donné. BALL, Alan (real.). *True Blood*. Your Face Goes Here Entertainment/HBO Entertainment, 2008-2014.

⁴⁰ JONES, Rolin (real.). *Interview with the Vampire*. États-Unis : AMC Studios, 2022.

⁴¹ RICE, *Interview with the Vampire*, 1976.

⁴² Nous y reviendrons. Nous pensons ici aux vampires romantisés, porteurs d'un idéal d'amour éternel (COPPOLA, *op. cit.*), séducteurs irrésistibles (JORDAN, *op. cit.*), ou encore aux vampires aux pouvoirs physiques et/ou mentaux surhumains (présents dans toutes les œuvres que nous traitons ici).

surtout à assouvir ses besoins de sang, de sexe et destruction. Ainsi, certains vampires contemporains sont montrés comme des créatures fascinantes, aux capacités physiques et mentales extraordinaires, à la rébellion justifiée, aux capacités amoureuses infinies, dont la seule existence questionne les codes établis et les montre comme limitations à l'épanouissement de l'individu. Peu importe ici que le vampire reste une aberration, une anomalie, puisque cette anomalie est l'incarnation d'un avenir désirable pour l'humanité.

Les lectures psychanalytiques du vampire, par exemple, qui interprètent à l'origine le vampire comme le surgissement de pulsions réprimées⁴³, d'un Ça terrifiant et indomptable, ont ouvert la voie à une interprétation aujourd'hui plus positive du vampire, qui devient l'image de l'expression de pulsions non plus destructrices mais libératrices, dans lesquelles l'être s'accomplit pleinement. Stella Louis avance que le vampire incarné par Christopher Lee dans le film *Horror of Dracula*⁴⁴ incarne parfaitement cette libération des pulsions :

Cinéaste de la dualité fantastique du double visage et de la monstruosité qui sommeille en l'homme, Terence Fisher hérite de la conception puritaine du péché [...]. Et c'est précisément à travers la dualité sexuelle de la maîtrise et de la libération des pulsions qu'il transpose cette réalité conflictuelle entre Bien et Mal. Il propose des 'contes de fées pour adultes' où la réalisation de désirs licencieux est donnée à voir au spectateur⁴⁵.

Bien que les adaptations telles que *Horror of Dracula* clôturent toujours leur récit sur la destruction apparentes du vampire et la restauration de l'ordre, il faut rappeler que les scènes traduisant à l'écran cette libération des pulsions sont souvent érotisées voire romantisées. La pulsion destructrice est ici ramenée à un codage pour le moins ambigu, lorsque le vampire est montré comme un homme surpuissant, aux nombreuses conquêtes et à la force irréprouvable. À la suite de *Horror of Dracula*, le vampire masculin sera de plus en plus souvent montré comme l'incarnation d'une transgression nécessaire des tabous moraux, interdits sociaux, limitations intellectuelles et sexuelles : il est alors une figure du dépassement, dont la représentation vise à indiquer un désir de libération de l'humain. Les apports de la critique psychanalytiques des œuvres vampiriques, *Dracula* en tête, ont ainsi enrichi et complexifié la figure en en découvrant et exploitant les potentialités. De la même manière, suivant les études *queer* et LGBTQIA+ en général, le vampire devient peu à peu l'incarnation d'une réécriture des genres et sexualités, du

⁴³ Entre autres. Pour une étude poussée du vampirisme sous l'angle psychanalytique, voir les chapitres IV, V et VI de l'ouvrage *Hérésies du désir – Freud, Dracula, Dali* d'Alain Roger. ROGER, Alain. *Hérésies du désir – Freud, Dracula, Dali*. Seyssel : Éditions du Champ Vallon, 1985. « L'Or d'Atalante ».

⁴⁴ FISHER, Terence (real.). *Horror of Dracula*. Royaume-Uni : Hammer Film Productions, 1958.

⁴⁵ LOUIS, Stella. « *Love that horror !* ». In BOISSONNEAU, Mélanie (dir.), MÉNÉGALDO, Gilles (dir.), PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie (dir.). *Le Studio Hammer : laboratoire de l'horreur moderne ?*. Cadillon : Le Visage Vert, 2023, p 180.

moins à partir des années 1970 en ce qui concerne le vampire masculin⁴⁶. Si certains critiques ont relevé une possible lecture homosexuelle du Comte Dracula dans le roman de Bram Stoker (due au fait que le Comte vampirise hommes et femmes indifféremment, et que sa morsure rappelle indiscutablement la pénétration sexuelle), le vampire y reste l'incarnation d'une hétérosexualité dominatrice et d'une masculinité destructrice, à la limite de la caricature. Les adaptations du roman qui feraient de Dracula une figure de libération sexuelle ou affective seraient donc en contradiction avec le roman originel. Nina Auerbach relève ainsi que Dracula, chez Stoker, « ne peut prétendre à aucune proximité affective, puisque les règles du roman de Stoker n'autorisent l'union [affective] que chez les humains⁴⁷ ». Sans possibilité de « proximité » avec ses victimes, hommes ou femmes, il est difficile de lire autre chose qu'une agression non consentie dans la morsure du vampire. Il en est de même pour le vampire Lord Ruthven de *The Vampyre* de John Polidori (1819), dont la cruauté vampirique touche certes aussi les hommes, mais dont les victimes « physiques » sont exclusivement les femmes qu'il séduit sans rencontrer aucune résistance.

En réaction peut-être à cet enfermement original du vampire masculin dans des codes genrés très traditionnels, la libération sexuelle des années 1970s, et le courant critique qui y a contribué et l'a étudiée, aboutiront à l'apparition de vampires moins ostensiblement codés comme « masculins ». Cette réécriture progressive du codage vampirique s'épanouit pleinement dans le passage de ces œuvres au cinéma, l'image et l'incarnation de ces nouveaux vampires venant confirmer, voire sublimer, ce que le texte vampirique suggérait. Les vampires des premiers romans ne sont pas exempts de cette réécriture des codes genrés, et cela passe souvent par une ouverture de la sexualité du vampire : ainsi, le Dracula de la mini-série éponyme de Netflix⁴⁸ a parfois été compris comme explicitement bisexuel, même s'il conserve la masculinité flamboyante du vampire de Stoker. Certains critiques relèvent d'ailleurs que si l'homosexualité et la bisexualité sont bien représentées dans cette mini-série, elles le sont d'une manière qui reste problématique. Theodora Jean montre ainsi que « le Comte est sexuellement menaçant à l'encontre de Jonathan [Harker], et [que] le Comte élimine les deux homosexuels

⁴⁶ À l'inverse, les vampires féminines ont d'emblée été très sexualisées : Il suffit de lire le roman *Carmilla* de Sheridan Le Fanu (1872) pour en avoir la preuve. L'homosexualité ou la bisexualité latentes du vampire masculin, du moins dans les œuvres majeures de la littérature vampirique, ne seront pas explicites avant la fin du XX^e siècle. Nina Auerbach relève néanmoins que certaines œuvres moins renommées (elle cite la nouvelle « The True Story of a Vampire » du Comte Eric Stenbock) offraient une lecture plus libre de l'homosexualité masculine vampirique avant que le procès d'Oscar Wilde, en 1895, ne mette momentanément un terme à toute volonté de libérer le vampire de son hétérosexualité finalement très conformiste. Voir AUERBACH, *op. cit.*, p. 83-85.

⁴⁷ "...he can anticipate no companionship, for Stoker's rules allow only humans to unite." *Ibid.*, p. 81. [ma traduction]

⁴⁸ GATISS, Mark (real.), MOFFAT, Steven (real.). *Dracula*. Royaume-Uni : BBC one/Netflix, 2020.

que l'on voit dans le second épisode de la série avec une grande joie ». Si la bisexualité et l'homosexualité sont bien représentées dans cette mini-série, d'après Theodora Jean, elles le sont d'une manière qui les montrent encore comme « déviantes, manipulatrices et hypocrites⁴⁹ », comme si le vampire Dracula restait malgré tout le support d'un discours traditionaliste victorien, même dans ses incarnations les plus récentes⁵⁰. Notons par exemple la série *True Blood*⁵¹, dans laquelle une jeune fille voit son monde intellectuel, affectif, sexuel s'ouvrir progressivement grâce à ses relations avec deux vampires masculins, mais qui, après sept saisons d'aventures, se marie sagement avec un homme bien humain (dont la série ne daigne même pas montrer le visage). Dans cette perspective, la libération sexuelle et idéologique que certains courants critiques ont vu en filigrane dans le roman de Stoker, si elle est explicite dans la mini-série *Dracula* comme dans *True Blood*, est donc toujours soit temporaire, soit répréhensible.

Il nous faut donc nous diriger vers d'autres interprétations plus récentes du vampire pour constater une véritable réécriture des codes genrés de la créature. L'adaptation cinématographique *Interview with the Vampire* du roman du même nom⁵² montre par exemple des vampires « féminisés⁵³ », d'apparence plus délicate, aux traits fins, aux gestes gracieux, bien loin de la masculinité animale des précédents films vampiriques, portée notamment par les acteurs Bela Lugosi⁵⁴ et Christopher Lee⁵⁵ dans leurs incarnations respectives de Dracula au cinéma. Dans *Interview with the Vampire*, le vampire, détaché de la figure draculienne qui n'est d'ailleurs citée qu'avec moquerie dans le roman d'Anne Rice, n'est pas (seulement) un prédateur violent et brutal : c'est un être doué d'une capacité d'introspection, délicat et sentimental, qui révèle une grande sensibilité lorsqu'il narre sa propre histoire. De plus, par son homoérotisme incontestable, *Interview with the Vampire* dépasse les définitions et limites du discours hétéronormé traditionnel. Les vampires y partagent des moments intimes avec des

⁴⁹ “While homosexuality has been made visible, these queer elements are troublingly depicted as deviant and duplicitous.” JEAN, Theodora. “BBC’s 2020 Dracula and its Others” [en ligne]. *Journal of Victorian Culture Online*. 8 mai 2020 [dernière consultation le 16/08/2022]. Disponible sur le Web: <<https://jvc.oup.com/2020/05/08/dracula-and-its-others/>> [ma traduction]

⁵⁰ Theodora Jean déplore plus généralement la « vision conservatrice » portée par cette mini-série : « it is a disappointment that, in 2020, the BBC offers a more conservative vision, instead of a radical retelling of a Gothic masterpiece that has so consistently been retold, reimagined, and reconfigured ». *Ibid.* [ma traduction]

⁵¹ BALL, *op. cit.*

⁵² JORDAN, *op. cit.* ; RICE, *op. cit.*

⁵³ Nous utilisons les termes « féminin » et « masculin » dans leur acception traditionnelle, c'est-à-dire comme codages idéologiques, esthétiques et représentationnels. Nous avons tout à fait conscience du caractère très catégorique des traits que nous attribuons, suivant les critères de l'époque de chacune de ces œuvres, aux notions de genre qu'elles mettent en scène.

⁵⁴ BROWNING, *op. cit.*

⁵⁵ FISHER, *op. cit.*

êtres, humains ou vampires, choisis hors des critères de sexe et de genre, devenant ainsi l'incarnation d'une sexualité non hétéronormée et libérée des conventions. Ces nouveaux vampires mettent par ailleurs l'accent sur la sensualité de la consommation de leurs victimes, voire, parfois, sur la possibilité d'un partage de sentiments avec elles, là où le vampire de Stoker se contentait d'une consommation bestiale et cruelle⁵⁶. L'ambiguïté ontologique originelle du vampire, pourtant terrifiante, est ici déplacée vers une redéfinition légitime et féconde de certaines normes, dont les codes sexuels dans et hors la fiction. La réécriture via la figure du vampire des codes genrés traditionnels trouve son apogée dans le film *Only Lovers Left Alive*⁵⁷, dans lequel le couple de vampires au centre du film est hors des codes genrés, jusqu'à leurs visages très similaires⁵⁸, relevant d'une « neutralité » androgyne, et dont l'existence entière est un dépassement de la nature humaine. Leurs noms respectifs, « Adam » et « Eve », semblent d'ailleurs teintés d'ironie puisqu'ils désignent deux individualités bien éloignées du premier homme et de la première femme bibliques. Ces deux vampires, tourmentés jusque dans leur relation amoureuse, passionnelle, par un désir de liberté qui se paie par la solitude, sont montrés comme dépassant sans cesse les limites humaines intellectuelles, émotionnelles, physiques, dans une intensité d'existence qui ne saurait se limiter aux définitions usuelles de la vie humaine⁵⁹. C'est là le tour de force du film de Jim Jarmusch : suggérer la transcendance de limites humaines au moyen de deux figures surnaturelles mais sans pour autant jouer des tropes usuels du récit vampiriques. La réécriture, ou le dépassement, des codes genrés est ainsi dans *Only Lovers Left Alive* une manière de montrer la supériorité de la créature vampirique, ici incontestablement désirable, sur l'existence humaine.

Il faut néanmoins rappeler que cette redéfinition du vampire désormais désirable et supérieur ne va souvent pas jusqu'à remettre en question la nécessaire destruction d'êtres humains par le vampire, destruction qui est alors montrée comme légitime puisqu'elle est la condition de l'existence de la créature. De simple nourriture à pourvoyeurs d'amour et de compagnie, les humains sont dans ces films de simples accessoires à l'existence du vampire, à l'accomplissement quotidien de sa supériorité indiscutable. Ainsi, le vampire n'existe pas s'il

⁵⁶ Nous reviendrons en détail sur cette question, mais rappelons d'ores et déjà que la figure draculienne elle-même subira cette transformation, notamment dans les adaptations de John Badham (BADHAM, John (real.). *Dracula*. Royaume-Uni/États-Unis : Universal Pictures/The Mirisch Corporation, 1979) et Francis Ford Coppola (COPPOLA, *op. cit.*).

⁵⁷ JARMUSCH, Jim (real.). *Only Lovers Left Alive*. Royaume-Uni/Allemagne : Recorded Picture Company/Pandora Film, 2013.

⁵⁸ Ces vampires sont incarnés par les acteurs Tilda Swinton et Tom Hiddleston. La seule différence notable dans leur apparence est leur chevelure (blanche pour Tilda Swinton, noire pour Tom Hiddleston) et leurs habits (voir figure 13 en annexe).

⁵⁹ Voir figure 12 en annexe.

ne détruit pas d'une manière ou d'une autre : les nouvelles lectures du vampire comme créature de renouveau sont donc à relativiser, puisque ce renouveau se fait au détriment de la vie d'humains, montrés ici comme inférieurs et sans individualité véritable. Quel que soit le sens que l'on appose à la figure vampirique, et aussi séduisante que puisse être cette figure, il reste donc toujours cette impasse de la destruction, de l'emprise du vampire sur le monde qui l'entoure. Reprenons l'exemple de la critique LGBTQIA+ et de son jeu d'influences sur la figure du vampire masculin : si le vampire se fait parfois l'incarnation de la libération sexuelle, il est aussi l'expression des angoisses liées notamment aux épidémies de SIDA des années 1980. Le sang, symbole du partage ultime dans les lectures romantisantes du vampire⁶⁰, est aussi le vecteur potentiel d'une contagion mortelle. Nina Auerbach note qu'après la prise de conscience de l'ampleur de l'épidémie du SIDA, « le sang qui giclait auparavant des films de la Hammer n'était plus l'indice d'une force vitale condamnable ; désormais, il était un fléau. [...] le sang ne pouvait plus être la vie ; le vampirisme était passé de la soif ignoble à la nausée⁶¹ ». L'assouvissement par le vampire de ses besoins relationnels et sexuels, quand cela passe par la vampirisation d'une amante ou d'un amant humains, est dès lors irrémédiablement lié à une destruction du corps humain souvent montrée dans ses détails les plus repoussants.

Certaines œuvres, comme le roman *Anno Dracula* de Kim Newman⁶², semblent ainsi jouer de ces nouvelles lectures « positives » du vampire en les confrontant à l'aspect le plus sombre de la supériorité et de la libération vampiriques. Dans ce roman uchronique d'un Londres victorien dans lequel les vampires ont pris le pouvoir sur les humains suite au mariage du Comte Dracula avec la Reine Victoria, la dégénérescence du corps, entre maladies et mutations animales, est le prix à payer pour accéder aux prérogatives vampiriques. De la même manière, dans d'autres œuvres, ce dépassement des limites du corps, aussi désirable soit-il, se fait toujours dans la destruction et l'exploitation d'êtres humains ramenés au statut de simples ressources. Le vampire est alors en creux le vecteur d'un discours environnemental très ancré dans les problématiques contemporaines. Dans le film *Daybreakers*⁶³ par exemple, les vampires, qui composent la majeure partie de la population mondiale, doivent faire face à une pénurie de sang humain et à ses conséquences (famine, émeutes...). Le vampirisme, s'il semble

⁶⁰ Nous pensons ici encore à la série *True Blood* (BALL, *op. cit.*), ou encore aux *Vampire Chronicles* d'Anne Rice (1976-2018), dans lesquelles le partage du sang est souvent l'ultime acte d'amour entre vampires, mais aussi entre vampires et humains.

⁶¹ "The blood that had gushed out of Hammer movies was no longer a token of forbidden vitality, but a blight. [...] blood could no longer be the life; vampirism mutated from hideous appetite to nausea." AUERBACH, *op. cit.*, p. 175. [ma traduction]

⁶² NEWMAN, Kim. *Anno Dracula* (1992). London: Titan Books, 2011. Kindle e-book.

⁶³ SPIERIG, Michael (real.), SPIERIG, Peter (real.). *Daybreakers*. Australie/États-Unis : Lionsgate/Screen Australia, 2010.

ainsi transcender les limites du corps humain, est en fait conditionné à son besoin le plus élémentaire, celui de l'alimentation. La quasi-immortalité du vampire, si elle reflète un désir humain intemporel, est bien souvent représentée comme une impasse du lien entre le corps et l'esprit du vampire : ce corps se refuse à mourir de lui-même, malgré le désir de certains vampires de mettre fin à leur existence. S'ensuit une lente agonie du corps qui cependant n'aboutit jamais au soulagement de la mort véritable du vampire, comme si la condition vampirique, aussi enviable puisse-t-elle être dans ce renouveau des dernières années, devait malgré tout être réductible aux limites de son corps⁶⁴. La figure vampirique devient dans ces œuvres l'incarnation tant des désirs que des peurs du transhumanisme, entre dépassement des limitations humaines, finalité indépassable du corps et destruction des ressources et de l'environnement liée à la marche du progrès.

Ainsi, si le vampire devient au cours des XX^e et XXI^e siècles l'incarnation d'une alternative idéologique qui s'inscrit dans un discours transhumaniste, s'il semble offrir la possibilité d'une réalisation des aspirations humaines par sa faculté à en dépasser les limites, il est toujours ramené à la destruction et à la noirceur qui sont indissociables de son existence. Chaque progrès porté implicitement ou explicitement par ces nouveaux vampires comprend un prix à payer. L'apparente rédemption du vampire devenu l'image d'un dépassement désirable de la condition humaine et de tout ce qu'elle comporte comme limitations et oppressions dissimulerait ainsi en vérité la noirceur fondamentale de la créature, noirceur qu'elle laisse sur tout ce qu'elle touche comme des trainées sombres de maladie et de mort. D'une manière ou d'une autre, le vampire souille son entourage, même lorsqu'il est désarmé, au plus faible : dans le film *My Heart Can't Beat Unless You Tell It To*⁶⁵, le vampire est impuissant, malade, mais sa simple existence est une malédiction pour son frère et sa sœur. Rien n'a vraiment changé finalement, dans cette optique, depuis le temps où le vampire incarnait une altérité à rejeter absolument : un reste de barbarie dans la société qu'on veut civilisée, une peur de l'invasion du monde, une peur aussi de la dépravation des mœurs⁶⁶. Le vampire est dans tous les cas une figure d'altérité, que celle-ci soit repoussante et reflète les angoisses d'une époque, ou que cette altérité soit au contraire séduisante, transgressive et incarne alors un changement idéologique bienvenu, ou un désir de dépasser les limites de l'humain.

⁶⁴ Nous y reviendrons.

⁶⁵ CUARTAS, Jonathan (real.). *My Heart Can't Beat Unless You Tell It To*. États-Unis : Jesse R. Brown, Patrick Fugit, Anthony Pedone, 2020.

⁶⁶ N'oublions pas non plus que le vampire a eu sa part dans la diffusion du discours antisémite, dès le début du XX^e siècle, via les caricatures de Juifs vampiriques. Plus généralement, et depuis son apparition dans la littérature, le vampire a aussi été utilisé comme caricature du patronat et du capital.

Quel que soit le sens qu'on donne au vampire, il reste à la périphérie, jamais totalement intégré dans l'idéologie qui le lit et l'écrit, mais jamais non plus réellement exclu, puisque le discours ne peut se passer de lui et de l'échappatoire qu'il représente. Quel sens trouver alors à cette infinité de significations données au vampire de la littérature et du cinéma, si ce n'est celui d'une volonté inconsciente de révéler cette impasse vampirique, ce non-sens d'une créature à l'altérité à la fois enviable et menaçante, porteuse de progrès mais aussi figuration d'un Mal irréductible au discours ? Nous avançons que la multiplicité des incarnations de la figure et des significations qu'on lui appose est en elle-même porteuse de sens, comme si un élément indéfinissable du vampire échappait toujours au texte et à l'image, et ainsi devait toujours être redit, réécrit, remontré car toujours en excès de la représentation⁶⁷. Si la figure vampirique ne peut être limitée à une seule signification, son fonctionnement, lui, relève d'une dynamique mythique dans lequel se laisse deviner la possibilité d'un sens du vampire. La polysémie de la figure révèle ainsi une dynamique de création et de circulation qui permet de mieux en cerner la portée mythique.

3. *Le mythe vampirique comme étoilement du sens*

Les multiples significations données au vampire, et à la figure draculéenne en particulier, s'articulent donc suivant une dynamique spécifique, entre pluralité des sens portés par le vampire et « noyau » *a priori* indéfinissable, infigurable⁶⁸ de la figure. La figure vampirique de la littérature et du cinéma est en effet « plurielle, mouvante, mais dans les limites d'une cohérence interne qui allie variation et conservation⁶⁹ ». Ici, cette cohérence interne semble en premier lieu relever d'une altérité absolue de la créature, un indéfinissable qui justifie sa persistance et remet en cause les interprétations plus catégoriques du vampire qui voudraient l'inscrire dans une lecture spécifique⁷⁰. Nous suivons d'ailleurs Roger Caillois lorsqu'il condamne ces lectures trop fermées du mythe qui l'enferment, lorsqu'elles cherchent à dépasser leur statut de « principe d'explication⁷¹ », dans une interprétation unique qui ne fait

⁶⁷ Véronique Léonard-Rocques pose la figure mythique comme un « ensemble d'actualisations potentiellement infinies [qui] se nourrit de cette quête toujours renouvelée de sens ». Il nous semble bien que la figure vampirique relève de cette définition dès lors qu'elle conserve sa part d'indéfinissable. LÉONARD-ROCQUES, Véronique. « Avant-propos ». In Véronique (dir.). *Figures mythiques – Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008, p. 15.

⁶⁸ Nous traiterons plus bas de la notion d'infigurable.

⁶⁹ LÉONARD-ROCQUES, « Avant-propos », *art. cit.*, dans LÉONARD-ROCQUES (dir.), *op. cit.*, p. 16.

⁷⁰ Nous pensons par exemple aux interprétations psychanalytiques du vampire évoquées plus haut.

⁷¹ CAILLOIS, Roger. *Le mythe et l'homme* (1938 – édition revue de 1972). Paris : Éditions Gallimard, 1987. « Folio Essais », p. 19.

qu'appauvrir le caractère mythique de la figure et du récit qui lui est attaché : « il s'agit seulement d'adapter de vive force, par un processus d'abstraction qui leur fait perdre avec leurs caractères concrets leur réalité profonde, la diversité des faits à la raideur d'un principe sclérosé et tenu a priori pour nécessaire et suffisant⁷² ». Loin d'être figée dans une interprétation spécifique, qui quoi qu'il en soit n'est jamais autre que le symptôme, ou la production, d'une époque et d'une idéologie particulières, la figure mythique ne saurait ainsi être circonscrite à une signification unique, exhaustive, totale : « l'énigme, les béances inhérentes à sa constitution nourrissent l'imaginaire et suscitent un mouvement toujours ouvert de reprises⁷³ ». Le vampire littéraire et cinématographique a valeur de mythe justement parce qu'il ne saurait se limiter à l'une ou l'autre des significations qui lui ont été apposées par les divers courants de la critique. Seule reste constante la noirceur indéfinissable de la créature, celle qui échappe toujours à la signification.

Il nous faut donc nous attarder ici sur le procédé qui construit ou du moins nourrit ce mythe vampirique, en nous intéressant, ici encore, plus particulièrement à *Dracula*. Le roman de Bram Stoker a en effet atteint un statut canonique dans la littérature et le cinéma : outre la figure draculéenne, point d'ancrage du récit et réceptacle des significations que l'on peut donner à ce dernier, ce même récit est répété à l'infini dans d'innombrables réécritures et adaptations. Si le sens du mythe, au-delà des significations apposées à la figure, est aussi à lire dans ce plaisir de la répétition, cette dernière n'altère en rien la qualité du roman *Dracula* comme « texte fondateur » d'un mythe littéraire, au sens qu'en donne André Siganos, qui définit le mythe littéraire comme « 'le texte fondateur' dans lequel le héros apparaît' [et qui] est 'une œuvre individuelle et historiquement datée'⁷⁴ ». Par ailleurs, le roman de Bram Stoker lui-même « recycle [...] à chaque page un fonds de motifs anciens relevant de l'inconscient collectif⁷⁵ » et « se nourrit de superstitions, de désirs et peurs archaïques⁷⁶ ». Il suffit de s'intéresser aux recherches menées par Stoker préalablement à l'élaboration de son roman⁷⁷ pour prendre

⁷² Cette affirmation ne condamne pas pour autant les lectures explicatives des mythes, seulement leur caractère parfois exclusif. Roger Caillois poursuit ainsi : « cependant, compte-tenu de ces écarts de pensée, c'est-à-dire étant éliminés tous les cas où l'explication est remplacée par l'adéquation forcée du fait au principe, tous les cas aussi où un principe d'explication est abusivement considéré comme efficient en dehors de sa sphère d'influence spécifique, il reste qu'il n'y a rien dans les efforts passés de l'exégèse mythologique qui mérite une condamnation sans appel ». (*Ibid.*, p. 19).

⁷³ LÉONARD-ROCQUES, « Avant-propos », *art. cit.*, dans LÉONARD-ROCQUES (dir.), *op. cit.*, p. 15.

⁷⁴ Cité dans LÉONARD-ROCQUES Véronique, « Figures mythiques, mythes, personnages – Quelques éléments de démarcation », dans LÉONARD-ROCQUES, *op. cit.*, p. 31. André Siganos distingue le « mythe littéraire » du « mythe littérisé », texte qui « reprend une création collective orale archaïque déchantée par le temps » (*Ibid.*, p. 31).

⁷⁵ SMOLDERS, Olivier. *Nosferatu contre Dracula*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2019, p. 71.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁷ Voir EIGHTEEN-BISANG, MILLER, *op. cit.*.

conscience de l'ampleur du terreau mythologique et historique de *Dracula*, terreau auquel viennent évidemment s'ajouter les angoisses et interrogations plus personnelles de l'auteur victorien. Bernard Franco le résume parfaitement :

Dracula s'inscrit, significativement, dans plusieurs sphères [...]. La première est historique : il appartient aux Szeklers [sic.] et est descendant d'Attila. Mais les deux autres, celle de la légende populaire (du sang de sorcières coule dans ses veines) et celle de la mythologie scandinave (Thor et Odin ont insufflé l'esprit guerrier en ses ancêtres islandais) témoignent de la volonté d'actualiser le personnage dans une figure légendaire⁷⁸.

Le mythe *Dracula* est ainsi lui-même une réécriture de mythes plus anciens ou plus personnels, et ces mythes nourrissent le roman de leurs interrogations. Ce qui fait la force mythique de la figure du vampire dans ce roman, c'est donc sa capacité à concentrer ces multiples sources, à en proposer une synthèse malléable et adaptable : « le mélange des races dont Dracula est issu renvoie au mélange d'un substrat historique et de l'imaginaire mythologique. La figure devient mythe en se généralisant⁷⁹ ». La figure draculéenne peut ainsi être comprise comme la concentration de sources et de significations à la fois multiples et unies dans la volonté de représenter une incarnation d'un Mal absolu qui échapperait même à l'ancrage religieux du roman initial.

Même s'il est loin, pourtant, de porter en lui une cosmogonie universelle comme le font les mythes décrits notamment par Mircea Eliade⁸⁰, le mythe littéraire draculéen en reprend néanmoins la dynamique et l'objectif, aussi non-intentionnel soit ce dernier : comme le mythe cosmogonique, le mythe draculéen offre une lecture du monde, même si ce monde est dans le mythe de *Dracula/Dracula* restreint à un temps et une société spécifiques, tandis que les mythes cosmogoniques relèvent du récit des origines du monde. Eliade avance à ce sujet que « la prose narrative, le roman spécialement, a pris, dans les sociétés modernes, la place occupée par la récitation des mythes et des contes dans les sociétés traditionnelles⁸¹ ». Le mythe draculéen relèverait alors d'un désir archaïque d'apposer au monde une ou des clés de lecture précises (auxquelles appartiennent de toute évidence les multiples significations données à la figure vampirique), que ces clés confirment la vision du Monde préexistant au récit mythique ou qu'elles la subliment en y ajoutant une part de transcendance : « grâce au mythe [...], les idées de *réalité*, de *valeur*, de *transcendance* se font jour lentement. Grâce au mythe, le Monde se

⁷⁸ FRANCO, Bernard. « Métamorphoses d'un mythe moderne : Dracula ou la décadence du vampire ». In MONTANDON, Alain. *Mythes de la décadence*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001. « Littératures », p. 351.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 351.

⁸⁰ Voir ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe* (1963). Paris : Gallimard, 2021. « Folio Essais ».

⁸¹ ELIADE, *op. cit.*, p. 233.

laisse saisir en tant que Cosmos parfaitement articulé, intelligible et significatif⁸² ». Le récit draculéen typique montre ainsi un retour à l'ordre établi par la destruction de la menace portée par le monstre vampirique : le « Monde » des protagonistes est confirmé comme légitime, « intelligible et significatif » à la fin du récit. L'intrusion de l'altérité vampirique, dans cette optique, relève moins d'un élément perturbateur que de la confirmation de la « réalité » et de la « valeur » du Monde qui précédait l'apparition du monstre⁸³.

La répétition semble-t-il infinie du récit draculéen par ses réécritures et adaptations peut par ailleurs être lue (au-delà de la fascination pour la figure vampirique) comme un plaisir presque enfantin qui rappelle celui du conte. Le roman de Bram Stoker est en effet construit sur une structure narrative type qui voit se dérouler l'irruption d'un élément perturbateur, le combat des protagonistes contre cet élément, puis leur triomphe et le retour à l'ordre établi. La plupart des adaptations contemporaines de *Dracula* offrent ainsi la certitude, pour qui a connaissance du récit initial, d'une fin connue et d'un triomphe du Bien. Le plaisir que prend le lecteur à voir les protagonistes triompher sans cesse du monstre complète ainsi le plaisir de la présence rassurante de tropes et motifs attendus. Olivier Smolders avance ainsi que « le principe même de la répétition quasi mécanique de ces motifs inscrit le mythe dans le registre des récits itératifs propres à l'enfance. Le plaisir du lecteur ou du spectateur procède de ce retour au même, de cette jouissance des passages obligés⁸⁴ ». Lire le mythe littéraire draculéen, c'est lui reconnaître un « récit-type » qui ne saurait trop dévier de son origine, mais c'est aussi prendre le parti de ne considérer comme appartenant au mythe que les œuvres, littéraires ou cinématographiques, qui réactualisent l'opposition tant diégétique qu'ontologique entre les deux personnages majeurs du récit (nous considérons ici les protagonistes comme une seule entité, figure du Bien combattant la menace du monstre). Ce parti-pris exclurait d'emblée les acceptions récentes du vampire *Dracula* qui visent à l'extraire de la caractérisation purement monstrueuse de ses origines littéraires et cinématographiques. Il existerait alors un lieu d'arrêt du mythe littéraire, une limite au-delà de laquelle la simple présence du vampire, l'évocation des images et faits qui sont attachés à son seul nom, ne suffiraient plus à valider un récit comme réactualisation du mythe.

Ainsi, le seul nom de « *Dracula* » ne suffit plus à justifier la qualité mythique du récit draculéen. Nous l'avons évoqué, et cela constitue d'ailleurs le point d'ancrage de la présente

⁸² *Ibid.*, p. 180.

⁸³ Nous verrons pourtant que l'intrusion vampirique, lorsqu'elle est lue sous l'angle de l'événement, porte en elle une force perturbatrice indéniable, et installe un nouvel ordre des choses. La vérité du vampire est ainsi tributaire de l'angle théorique sous lequel on l'examine.

⁸⁴ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 118.

étude : le roman *Dracula* et ses réécritures et adaptations prennent force de mythe par la présence de la figure draculéenne et la capacité de cette dernière à transcender le cadre de son récit-type. Au-delà du simple conte réactualisant sans cesse la défaite d'un monstre et du danger qu'il représente à tous points de vue, *Dracula* relève ainsi d'une dynamique duelle entre conte et mythe. Cette dynamique révèle l'antagonisme tant intradiégétique que mythologique entre un héros de conte, ici représenté par l'ensemble des protagonistes luttant contre le vampire, « personnage[s] immergé[s] dans la quotidienneté⁸⁵ », et *Dracula*, « protagoniste inspirateur de la figure mythique davantage lié, pour sa part, au métaphysique⁸⁶ ». Le caractère mythique du récit *Dracula* tiendrait ainsi à cette complémentarité entre la rassurante (bien qu'apparente) simplicité du conte et la fascination liée au dépassement de ce récit par la figure mythique du vampire *Dracula* : « car si ce dernier type de protagoniste exerce tout à la fois un sentiment de fascination et de répulsion, c'est qu'il cristallise des interrogations, des peurs, des désirs majeurs d'ordre ontologique ou sacré, qui engagent l'homme dans une dimension absolue⁸⁷ ». Le roman de Bram Stoker prend force de mythe par cette complémentarité entre récit-type, qui « cadre » la figure dans un jeu de significations nécessaire (bien que parfois limitatif), et caractère transcendantal de cette figure centrale, qui semble toujours échapper, au moins partiellement, à son récit.

La figure mythique de *Dracula* est, dans cette optique, la réécriture en palimpsestes de la figure draculéenne, palimpsestes concentrés autour du nom qui, lui, reste permanent. Tout aussi permanente est la présence dans ces récits d'un Mal infigurable (certes parfois à peine décelable dans les œuvres les plus romantisantes), quelles que soient les directions que prennent ces adaptations. Comme l'écrit Véronique Léonard-Rocques, « la figure mythique est en fait la somme jamais close de ses réincarnations⁸⁸ ». Toujours mouvante autour d'un point central, elle est « prise dans un processus d'engendrement et de possibles métamorphoses (...), [et] est un système relationnel qui ne se conçoit que dans la répétition, la recreation, l'écart, la variation⁸⁹ ». La figure draculéenne perdure ainsi grâce à la multiplication de ses représentations, et avec elle un système d'images et de fragments de récits qui, paradoxalement, semblent s'y attacher et que l'on invoque en même temps que la figure. Le vampire *Dracula* est indissociable de certains éléments de la narration, de la même manière que le récit *Dracula* est

⁸⁵ Véronique Léonard-Rocques reprenant les propos de Philippe Sellier. LÉONARD-ROCQUES, « Figures mythiques... », *art. cit.*, dans LÉONARD-ROCQUES, *op. cit.*, p. 40.

⁸⁶ Véronique Léonard-Rocques reprenant les propos de Philippe Sellier (*Ibid.*, p. 40) .

⁸⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁸⁹ LÉONARD-ROCQUES, « Avant-propos », *art. cit.*, dans LÉONARD-ROCQUES, *op. cit.*, p. 15.

indissociable de certains événements ou thèmes qu'il se doit de représenter : l'intrusion, l'étrangeté, la vampirisation. Ces éléments caractéristiques remettent en question l'idée d'une figure existant par elle-même et confirment l'importance du roman initial dans l'établissement d'un certain canon draculéen.

Le roman de Bram Stoker, en créant la figure de Dracula, a en effet valeur de « texte fondateur⁹⁰ » qui lie à la figure un ensemble d'éléments narratifs (« mythèmes », pour reprendre le terme d'André Siganos) dont tout ou partie devra être présent dans chaque adaptation du récit. Avec Dracula vient donc un cortège de « faits », de micro-récits invoqués par son nom, son apparence, sa contextualisation historique et géographique, qui le caractérisent et lui sont indissociables, tandis que les éléments narratifs qui constituent le récit sont, eux, tout à fait malléables. Ainsi, tout ce qui est « autour » de la figure de Dracula peut être réécrit en termes de lieu, d'époque, de sexe⁹¹, ou encore être présenté sur le mode ironique ; voire, la trame narrative du roman initial n'est plus nécessaire, seule suffit la figure mythique qui lui doit son existence, et les micro-récits qui lui sont attachés. La figure vampirique reste attachée à ces micro-récits, à ces mythèmes qui contribuent à la définir, qu'ils soient donnés par les descriptions physiques de Dracula, ou qu'ils relèvent de certains thèmes dont la figure vampirique ne peut se passer. Le roman *Dracula* est bien un mythe littéraire, au sens de récit-type, mettant en scène une figure mythique, et dont aucune déclinaison n'est exempte d'attentes de la part du lecteur, attentes contenues dans les mythèmes attachés à la figure draculéenne.

Le vampire Dracula est ainsi le point central du récit, point autour duquel viennent s'articuler les mythèmes qui seront répétés à l'envi par la suite, quitte à subir autant de déformations et d'adaptations que nécessaire, pourvu que cela conserve et nourrisse le mythe : le vampire Dracula, comme figure mythique, est bien « souple et ouvert aux transformations, mais contraint à certaines résistances sous peine de disparaître, un matériau qui allie évolution et conservation⁹² ». Cette malléabilité, non pas de la figure elle-même, mais des mythèmes qui contribuent à sa caractérisation et font perdurer le mythe en la rendant adaptable sans la trahir, relève d'un dialogue constant entre le mythe *Dracula/Dracula* et son contexte de circulation, entre l'altérité fondamentale de la créature et la nécessaire adaptabilité de ses mythèmes, entre

⁹⁰ « ...ce qu'André Siganos nomme 'texte fondateur' au sens de 'premier repérable à avoir mis en place les principaux mythèmes d'un mythe [...]'. LÉONARD-ROCQUES, « Figures mythiques... », *art. cit.*, dans LÉONARD-ROCQUES, *op. cit.*, p. 29.

⁹¹ Voir la mini-série *Dracula* (GATISS, MOFFAT, *op. cit.*), dans laquelle le vampire reste fidèle à sa caractérisation initiale, mais où, entre autres, le savant Van Helsing est une femme, Lord Byron est un personnage du récit, et Lucy Westenra est une victime consentante du vampire, dans un épisode par ailleurs transporté à l'époque contemporaine.

⁹² LÉONARD-ROCQUES, « Figures mythiques... », *art. cit.*, dans LÉONARD-ROCQUES, *op. cit.*, p. 37.

ce qui est visible et lisible du vampire et ce qui reste (et doit rester ?) infigurable. Roger Caillois le dit bien :

On aperçoit bien les modes d'interventions de toutes les précédentes déterminations [=interprétations d'un mythe], soit naturelles, soit historiques, soit sociales, on n'en voit jamais *la raison suffisante*. Autrement dit, ces déterminations ne peuvent agir qu'extérieurement ; ce sont, si l'on veut, les *composantes externes* de la mythologie ; or il apparaît à quiconque possède quelque habitude des mythes que ceux-ci *sont conduits en même temps de l'intérieur par une dialectique spécifique d'auto-prolifération et d'auto-cristallisation qui est à soi-même son propre ressort et sa propre syntaxe*. Le mythe est le résultat de la convergence de ces deux courants de déterminations, le lieu géométrique de leur limitation mutuelle et de l'épreuve de leurs forces [...]⁹³.

C'est donc bien dans le procédé, dans la dynamique de « mythification » de la figure comme de son récit-type, que se lit la véritable signification de la figure draculéenne, dans cette dualité entre le « noyau » immuable et infigurable du vampire, et son adaptabilité qui rend la figure lisible et assure sa pérennité.

Mythique par sa pérennité autant que par sa malléabilité, le vampire de la fiction, dont Dracula est la figure de proue, reste a priori une incarnation de l'altérité, altérité dont la définition évolue avec les courants idéologiques. Le caractère mythique de la figure draculéenne ouvre ainsi de multiples possibilités interprétatives, dès lors que le procédé mythique de cette figure n'est pas limité par une volonté de trop « apprivoiser le vampire. C'est pourtant bien ce que l'on constate désormais, au vu des multiples adaptations du roman de Bram Stoker, et relectures du vampire masculin en général, qui diluent l'horreur initiale de la créature dans des lectures qui semblent aujourd'hui vouloir l'apprivoiser, la circonscrire à une acceptabilité esthétique autant que symbolique. Il nous faut ainsi nous attarder sur ce passage de la figure vampirique (draculéenne surtout) d'une altérité horrible à une lecture romantisante et faussement transgressive.

⁹³ CAILLOIS, *Le mythe...*, op. cit., p 22.

2. Du monstre à l'amant : la dilution du vampire

Dracula, figure polysémique par excellence, ne peut être réductible à une signification unique puisque même sa qualité d'antagoniste absolu est désormais remise en question par certaines interprétations. L'adaptabilité de ce vampire de la littérature puis du cinéma au contexte idéologique de ses diverses adaptations fut traduite, au milieu du XX^e siècle, par un tournant majeur dans la place accordée au vampire dans la narration. Depuis *Dracula* (et ses prédécesseurs) jusque dans les années 1960, les romans vampiriques tenaient en effet le monstre à la périphérie de la narration : la créature était le fruit d'un discours (idéologique, religieux, moral) porté par les protagonistes et n'avait nul espace pour exprimer sa propre vision des événements relatés. Le vampire restait un non-dit, ou plutôt une énigme dissimulée sous une position d'antagoniste, de menace à éliminer. Cette énigme du vampire, sa véritable noirceur, fut magistralement dévoilée dans l'acception « Nosferatu » du vampire, dont l'horreur tient plus à son effet qu'au sens qu'on lui appose, rappelant *Varney the Vampire*⁹⁴. Ici, l'on retrouve toute la malfaisance du roman de Bram Stoker, qui montre un vampire tenu à l'écart de la narration, sans agentivité discursive, comme un péril venu de l'extérieur et qui menace l'ordre établi.

Les années 1960-70 prendront le contrepied exact de ce positionnement de la figure vampirique comme une figure d'altérité totale, par, d'une part, une relecture humoristique du roman de Bram Stoker et, d'autre part, par le roman *Interview with the Vampire* d'Anne Rice⁹⁵, qui présente un vampire narrateur à la première personne, maître du discours et de son récit. Cette agentivité nouvelle du vampire montre une figure désormais justifiée, expliquée, digne d'empathie. Le vampire n'est plus l'ennemi, mais un être torturé et passionnel, reliquat du Romantisme byronien qui avait inspiré *The Vampyre* de John Polidori⁹⁶. De là à la romantisation de la figure, il n'y avait qu'un pas, que la littérature et le cinéma des XX^e et XXI^e siècles franchiront rapidement, ancrant la figure vampirique dans un codage bien défini, qui fait du vampire une figure désirable et désirante. L'humanisation du monstre passe en effet aussi par sa sexualisation, mais aussi par la disparition (en apparence du moins) de l'altérité fondamentale du vampire. Ainsi, la noirceur initiale de la figure draculéenne n'échappera pas à cette dilution dans la romance, influencée par ces vampires qui, porteurs d'une inversion drastique des valeurs qui étaient attribuées à la figure depuis son apparition dans les arts, éloignent le vampire de son altérité originelle.

⁹⁴ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*

⁹⁵ RICE, *op. cit.*

⁹⁶ POLIDORI, *op. cit.*

1. *Le Mal vampirique, à la périphérie du récit*

La multiplication des œuvres vampiriques depuis le milieu du XX^e siècle révèle en creux la trace de l'énigme fondamentale au cœur de la créature. Nous l'avons dit, le vampire est une anomalie, une aporie même, née des croyances et inquiétudes populaires et sublimée par la littérature et les arts. Le simple fait qu'il ressurgisse régulièrement dans la culture prouve qu'il reste toujours quelque chose à dire ou à montrer de cette figure encore relativement jeune. Nous choisissons de voir dans cette récurrence de la figure vampirique une suite de tentatives, jamais résolues, de cerner véritablement cette incarnation d'une anomalie ontologique, dont l'apparente adaptabilité révèle surtout l'impossibilité de lui attribuer une signification définitive. Il y aurait ainsi, au cœur de chaque œuvre vampirique, un non-résolu de la créature, que la seule multiplication de ses incarnations en littérature et au cinéma laisse deviner, derrière le contenu même de ces œuvres. L'impasse du sens vampirique est particulièrement évidente lorsque l'on compare deux romans ayant précédé *Dracula* : la figure vampirique de l'un se perd en lectures interprétatives qui l'épuisent en le « domestiquant », tandis que l'autre, par son seul effet, conserve sa noirceur initiale au gré des adaptations cinématographiques de *Dracula*, qu'il inspira incontestablement. Cette noirceur est aussi sans contexte celle du vampire de Bram Stoker, et la seule place du vampire dans la narration permet d'attester de sa qualité infernale : le vampire y est une figure périphérique, sans agentivité narrative, bien loin des adaptations ultérieures qui feront de lui le véritable héros de l'œuvre.

1) **Le vampire comme une impasse de la représentation**

Les premiers romans vampiriques montrent, d'emblée, deux acceptions totalement différentes de la créature, comme une preuve déjà de la dualité et de l'ambiguïté fondamentales du vampire. La signification que l'on peut donner à ces vampires, celui de *The Vampyre* de John Polidori, et celui de *Varney, the Vampire* de Rymer et Prest, semble contredite par la manière dont ces deux vampires sont présentés au lecteur dans le récit⁹⁷. Ainsi, le vampire de *Varney the Vampire*, presque réductible à son effet, semble paradoxalement être le plus proche d'une révélation de la noirceur absolue, donc du véritable sens, du vampire.

Dans *The Vampyre* de John Polidori, la figure vampirique ne prétend pas être autre chose

⁹⁷ Nous verrons par la suite que le choix interprétatif consistant à montrer le vampire comme un être digne d'empathie voire d'amour montre souvent cette menace à l'ordre établi comme un changement positif, une évolution nécessaire. Dans cette dernière optique, le vampire est souvent considéré dans son rôle amoureux, dans sa relation intime avec une ou un individu spécifique.

que l'incarnation d'un séducteur cruel, maléfique et létal. Si ce vampire fascine au point que le terme de « vampire byronien » perdure encore aujourd'hui, il semble donc que ceci soit surtout dû à l'attrait inavouable que l'on peut ressentir pour cette incarnation d'une séduction destructrice. L'« homme fatal » vampirique supplante ici le monstre surnaturel : la créature fascine par son intensité, son caractère exceptionnel, son inaccessibilité aussi. Le danger que le vampire représente est celui des aspirations les plus secrètes du lecteur, au-delà de la représentation des dangers plus explicites d'un jeu de prédation par la séduction, dans lequel le surnaturel n'est finalement que secondaire. Le vampire est ici ramené à son sens moral et social ; le déplacement ontologique qu'entraîne sa nature surnaturelle ne semble être là que pour justifier ses débordements finalement très humains, aussi répréhensibles soient-ils. Si le vampire de Polidori s'inspirait d'un individu bien réel, il reflétait aussi, par sa justification surnaturelle qui autorisait toutes les exagérations, les questionnements et les aspirations du courant Romantique mais aussi la crainte des excès de ce mouvement. Ainsi, Olivier Smolders, pour qui le vampire n'est qu'un prétexte chez Polidori, voit un discours moralisateur derrière *The Vampyre* :

Curieusement, les éléments à proprement parler fantastiques ne semblent pas occuper le centre du récit, dont la morale édifiante porte davantage sur la nécessité de préserver les jeunes filles des dangereux séducteurs que sur l'effroi suscité par un mort-vivant. [...] Loin du romantisme noir, [Polidori] fait une étude de mœurs et un récit pour effrayer les bourgeois⁹⁸.

De la même manière, le vampire de la littérature et du cinéma des XX^e et XXI^e siècles semble porter un sens de plus en plus explicite, comme s'il fallait qu'avec la figure nous soit donnée sa justification, peut-être pour atténuer, sur le plan ontologique, l'absurdité toujours irrésolue de sa présence. Si nous n'allons pas jusqu'à déplorer ce « vacarme des tribulations interprétatives, souvent passionnantes mais toujours peu ou prou tributaires des conditions épistémologiques de l'époque⁹⁹ », nous adoptons une attitude volontairement méfiante envers ces directions interprétatives parfois excluantes, qui, nous l'avons dit, semblent ancrer la créature dans un carcan idéologique qui nie son ambiguïté fondamentale. Mais c'est là le propre d'une figure mythique, qui s'adapte aux questionnements de son époque, sans s'y épuiser invariablement. Ainsi, comme le faisait déjà le roman de John Polidori, le vampire contemporain, se fait le support de problématiques bien ancrées dans l'époque de chacune de ses incarnations : il brouille les frontières entre genres et/ou sexes¹⁰⁰, entre humain et non-

⁹⁸ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 37.

⁹⁹ GAGNEBIN, Murielle. *L'irreprésentable ou les Silences de l'œuvre* (1984). Paris : Presses Universitaires de France, 2015. Édition numérique Kindle. chap. « Les sirènes du désir ».

¹⁰⁰ JARMUSCH, *op. cit.*.

humain¹⁰¹, entre vivant et mort, entre technologie et magie¹⁰², voire entre bourreau et victime. Il suit aujourd'hui l'annihilation des certitudes, fruit du post-modernisme¹⁰³, et il en incarne une possible solution : le vampire contemporain n'est plus une figure de destruction, car il offre un possible encore indéfini, une capacité à transcender les limitations humaines. Du moins, il permet d'envisager l'existence d'un tel possible. Néanmoins, si le vampire peut effectivement être un support textuel et cinématographique à ces questionnements et ces productions discursives, la simple multiplication de ses incarnations prouve bien l'existence d'un irrésolu du vampire. Il est certes malléable, adaptable à chacun des questionnements dont il se fait le réceptacle, mais il conserve une part d'indicible, d'infigurable, qu'aucune de ces œuvres ne semble pouvoir vraiment cerner. Il faut donc se diriger vers les interprétations du vampire qui suivent le monstre cauchemardesque du roman *Varney the Vampire* pour retrouver la terreur véritable de la créature, celle de l'effet du vampire plus que de son sens, celle d'un vampire de cauchemar dont la part d'infigurable est à chercher dans le sentiment qu'il procure.

Varney intrigue surtout par sa laideur et sa difformité, et tombe rapidement dans le ridicule, passées les premières scènes du roman. Mais c'est justement dans ces premières scènes que le pouvoir du vampire se concentre : le vampire s'y fait l'incarnation des peurs enfantines, de l'intrusion du monstre dans l'espace intime supposé inviolable, celui de la chambre virginale mais celui aussi de la réalité acceptable pour la jeune fille confrontée à l'horreur vampirique. Créature de l'altérité inquiétante et menaçante, la figure vampirique ne semble pas ici s'embarrasser d'un sens autre que celui qui est immédiatement compréhensible, et ne cherche pas, dans ces premiers chapitres du roman qui font tout l'intérêt de *Varney the Vampire*, à rendre sa présence dans la narration plus acceptable par le rappel à un discours idéologique déterminé. Le vampire est ici un simple cauchemar, et son pouvoir terrifiant tient peut-être justement à cette simplicité, en cette confrontation sans ambages du lecteur à l'horreur du vampire. Peu important les significations ultérieures que la narration donnera au vampire (la soif de richesse, de statut social ; le désir abject d'une créature repoussante pour une jeune fille), ce qui compte ici, c'est l'effet immédiat de la présence de la créature, cette plongée abrupte qui personifie

¹⁰¹ FALCHUK, Brad (real.), MURPHY, Ryan (real.). *American Horror Story: Hotel*. États-Unis : Brad Falchuk Teley-Vision/Ryan Murphy Productions/20th Century Fox Television, 2015.

¹⁰² SPIERIG, SPIERIG, *op. cit.*.

¹⁰³ Nous suivons la définition de Jean-François Lyotard, synthétisée en cette phrase : « Dans la société et la culture contemporaine [...] le grand récit a perdu sa crédibilité [...]. » LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne* (1979). Paris : Les Éditions de Minuit, 2013. « Critique », p. 63. Ce grand récit, initialement celui du savoir scientifique, est bien entendu aussi celui du savoir religieux et, par extension, du savoir moral tel qu'il était jusqu'alors défini et contrôlé par la religion. Le vampire, auparavant figure d'un Mal diabolique, suit bien cette disparition des frontières morales et conceptuelles, cette réorganisation aussi des valeurs dans la société contemporaine.

l'horreur. Ici, le vampire redevient véritablement une anomalie, l'intrusion d'une réalité impossible. Dans cette silhouette d'ombres qui révèle soudain son corps horrible, on retrouve l'énigme initiale de l'ambiguïté vampirique qui semble ne pouvoir être éclaircie qu'au-delà du langage, dans la seule sensation de la présence du monstre. Ainsi, le vampire de *Varney*, par sa simplicité apparente, par son averbalité aussi (il ne s'exprime, dans ces premiers chapitres, qu'en grognements et hurlements), échappe aux limitations d'un ancrage idéologique et fait appel à une antériorité du discours rationalisant, un retour aux peurs ataviques de l'intrus et de l'incertain, celles-là même qui avaient donné naissance au vampire folklorique d'Europe centrale. Plutôt qu'une énigme du vampire, il s'agit ici d'un retour à sa vérité originelle, celle de l'intrusion d'une créature fondamentalement Autre, mais, aussi, paradoxalement familière que nous liions précédemment à l'« inquiétante étrangeté » freudienne.

Si le vampire de *Varney the Vampire* n'a pas connu d'adaptation au cinéma¹⁰⁴, son influence est particulièrement visible dans le film *Nosferatu* de F.W. Murnau¹⁰⁵, qui reprend peu ou prou la trame narrative du roman de Bram Stoker. Par un magnifique travail de l'ombre et de la lumière, le cinéaste livre un vampire terrifiant, plus proche du fantôme que de l'incarnation hollywoodienne de Dracula, qui montre le vampire comme un dangereux séducteur. Le vampire de Murnau est au contraire une image d'altérité absolue, un monstre de cauchemar silencieux et immobile :

Nosferatu est invisible, d'une noirceur de velours. Le visage et les mains très pâles, il est une sorte de clown funèbre issu d'un mauvais rêve. Avec son crâne lisse, ses oreilles de fennec, ses ongles comme des griffes, ses incisives démesurées, certainement il n'existe pas¹⁰⁶.

Nosferatu « n'existe pas », c'est-à-dire qu'il est une anomalie qui parfois s'insinue, parfois surgit, dans la réalité humaine acceptée et connue ; même chez lui, au cœur d'un pays pourtant reculé et archaïque. Il est la figuration d'un étrange dans l'étrange, d'un inacceptable au sein d'un territoire déjà presque inhumain¹⁰⁷ :

La Transylvanie dans *Nosferatu* n'offre point les tentations de la grâce, de la beauté harmonieuse et « innocente » [...] mais son caractère autarcique, coupé du monde,

¹⁰⁴ Il en existe une adaptation en une série à petit budget de vingt-huit épisodes, dans laquelle l'aspect monstrueux du vampire est tout bonnement occulté : il est seulement présenté comme un aristocrate pâlot et doté de lentilles de contact tantôt rouges, tantôt jaunes. FAUST, John Benjamin (real.). *Varney the Vampire or the Feast of Blood*. Faust John Benjamin, 2016.

¹⁰⁵ MURNAU, *op. cit.*.

¹⁰⁶ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰⁷ Le vampire de *Nosferatu* est ainsi une contradiction directe à l'interprétation de *Dracula* qui ne voudrait voir dans le vampire qu'une figuration de la peur de l'invasion du territoire par l'étranger : Nosferatu n'est pas à sa place, même en sa propre terre.

est nettement inscrit. Terre où la mort elle-même est en exil, hors du temps¹⁰⁸.

Même dans son château, aussi grotesque et gothique soit celui-ci, le vampire n'est pas vraiment à sa place, et semble y errer plus qu'il ne l'habite. Ce château, pourtant, est bien l'écrin noir qui contient la vérité du vampire, dans son sarcophage dissimulé dans un dédale de couloirs :

Et le château, pyramide carcérale d'espaces imbriqués autour du sarcophage, apparaît comme un reste erratique d'un passé qui échappe à l'Histoire. Forme désespérément dressée au sommet d'un piton, il comprend en son enceinte des galeries obscures, des cours cloîtrées qui communiquent selon une topographie déroutante [...] et, bien sûr, au plus profond, la crypte qui recèle sous sa voûte basse le refuge secret du vampire : espace gigogne dont la crispation têtue, égoïstique, des éléments architecturaux correspond à une claustration oppressive et austère que renforce la densité des ombres¹⁰⁹.

Ce vampire qui erre, déplacé, dans un lieu qui rappelle comme tout bon château gothique les méandres de l'inconscient¹¹⁰, est bien l'incarnation d'une vérité cachée, dissimulée par des strates dont on ne sait si elles protègent le vampire du monde extérieur, ou si le monde extérieur est ainsi épargné de la présence de cette créature ontologiquement subversive¹¹¹.

Incarnation d'un inconnu encore irrésolu, celui de la séparation entre la vie et la mort¹¹², le vampire de *Nosferatu* est plus qu'une figuration de l'entre-deux. Il est une aberration dont même l'écrin gothique ne suffit pas à le limiter à un lieu et une époque, et ceci précisément teinte son unicité d'une solitude tragique, d'un désespoir sans résolution. Ainsi, le vampire se montre, mais ne s'explique pas ; il est seul dans l'absurdité de son existence et n'a littéralement aucun sens :

À la différence de ses successeurs, Murnau ne cherche pas à crédibiliser le personnage de Nosferatu. Au lieu d'en faire l'héritier d'une prestigieuse et noble

¹⁰⁸ BOUVIER, Michel et LEUTRAT, Jean-Louis. *Nosferatu*. Paris : Gallimard, 1981. « Cahiers du Cinéma », p. 35.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁰ « Ce décor architectural nécessaire à la création d'une atmosphère de terreur, relayé par le décor naturel sublime, est un des outils du suspens et symbolise les labyrinthes de l'inconscient, la descente dans les précipices vertigineux ou dans les souterrains incarnant la plongée dans les méandres de la psyché. [...] Les couloirs sombres et tortueux [...] sont la projection de leurs perplexités et de leurs angoisses intérieures, la transposition, sur le mode architectural, d'une inquiétude et d'un malaise. Une fois prisonnier de ce labyrinthe [...] le héros ne peut plus s'échapper et son destin est scellé : sa descente vers la folie est inexorable. » BOUCÉ, Elizabeth. *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson. Mutations gothiques du XVIII^e au XXI^e siècle*. Paris : Publibook, 2008. « Publibook Université ». Édition numérique Kindle. Chap. III « Au cœur du labyrinthe ».

¹¹¹ Elizabeth Boucé ajoute : « Le labyrinthe, comme tout grand symbole, est double, réceptacle des opposés les plus extrêmes : si ses sinuosités évoquent les supplices infernaux, elles mènent néanmoins vers le lieu de l'illumination ». *Ibid.*, Chap. III « Au cœur du labyrinthe ». Illumination ici terrifiante, car elle confirme l'existence de l'anomalie vampirique. Les récits vampiriques typiquement draculéens montrent d'ailleurs systématiquement un héros qui cherche obstinément (et découvre) le secret du vampire : sa dépouille gisant dans un tombeau, au plus profond du château.

¹¹² Nous y reviendrons.

lignée hongroise, un carton le déclare venu « de la graine de Béliel », personnification du mal, prisonnier de cercueils remplis d'une terre contaminée par la peste noire¹¹³.

Ceci sera magistralement traité dans le remake de *Nosferatu* par Werner Herzog en 1979¹¹⁴. Si le vampire n'y a pas l'altérité terrifiante du Comte Orlok du film de Murnau, il prend une dimension plus tragique car ne pouvant se défaire d'une sentimentalité noire, presque malsaine par sa parenté avec l'humain dont il se nourrit : le vampire a le désir désespéré d'une forme de communion physique et émotionnelle avec la jeune Lucy Westenra, entre besoin de sang et résurgence d'une émotion qu'il pensait morte depuis longtemps. La créature vampirique est dans ce film l'image d'une humanité damnée, poursuivant sans cesse un idéal qui ne lui est plus accessible depuis longtemps. Le vampire est ici désespérément seul, fondamentalement tragique, et même son apparence physique, plus humaine que celle du vampire de Murnau, met d'autant en avant la possibilité terrifiante d'une transformation insidieuse de l'humain vers le vampire et vers ce qu'il incarne ici.

Le sens de ces deux vampires « Nosferatu », interprétations visuelles indirectes du vampire des premières scènes de *Varney the Vampire*, semble donc se diluer dans l'effet du vampire, dans la spectralité de la créature de Murnau comme dans le masque tragique de Klaus Kinski incarnant le vampire chez Werner Herzog. La figure vampirique semble ici retrouver toute la noirceur du vampire de Bram Stoker, cette noirceur que le roman originel prend soin de garder à la périphérie du récit, circonscrite au discours des narrateurs antagonistes au vampire.

2) Le vampire sans agentivité narrative : garder le Mal à la périphérie

Les premiers romans, *Dracula* inclus, montrent le vampire comme un objet du récit, sans agentivité narrative : il est dépeint, tout comme ses actions, à travers le récit du ou des narrateurs. Ce ou ces narrateur(s) disent le vampire sous l'emprise de la peur, de la tristesse, voire de la haine envers cette menace qui pèse sur leur monde, sur leurs proches et sur eux-mêmes. Les œuvres étudiées plus haut construisent ainsi le vampire comme l'ennemi, l'adversaire. Parallèlement, le vampire est au cœur de la narration, obsédant le texte par sa présence en filigrane, qu'il actualise parfois dans le surgissement et l'horreur. Il est à la fois à la périphérie du récit et le point de focalisation de tous les esprits, y compris celui du lecteur.

¹¹³ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 78.

¹¹⁴ HERZOG, *op. cit.*

Le vampire est dans ces premiers romans vampiriques un personnage qui, construit par les perceptions et définitions de protagonistes incarnant une idéologie particulière, se pose comme antithèse et ennemi de cette idéologie. Ceci est particulièrement frappant dans *Dracula*, roman mettant en scène des protagonistes typiquement victoriens¹¹⁵, gardiens d'un ordre moral et social bien établi, et leur ennemi vampire, figure de chaos, de débauche et d'archaïsme. Le vampire y apparaît à travers le récit de ces protagonistes, récit fragmenté en divers supports et narrateurs multiples. Loin de remettre en question la véracité de leur récit, cette fragmentation de la narration révèle au contraire une volonté d'unification, de « bloc commun » contre un ennemi déterminé.

Dracula est ainsi donné au lecteur par l'assemblage de plusieurs voix, différentes par leur sexe, leur milieu social, leur système de croyance, mais unies dans leur combat contre la menace à l'ordre établi que représente le vampire. Ces voix nous sont par ailleurs données après que leurs productions ont été triées, sélectionnées, assemblées pour donner à l'ensemble une cohérence tant chronologique que morale : « [*Dracula*] prend la forme d'une série de documents, pour la plupart dactylographiés, assemblés comme une mosaïque, chacun d'entre eux narrant l'expérience des 'initiés' et chacun d'entre eux s'intéressant au seul personnage qui n'ait produit aucun de ces documents¹¹⁶ ». Le vampire Dracula n'est jamais, dans ce roman, le narrateur de son propre récit, et les rares moments où il s'exprime nous sont donnés via leur retranscription par l'un ou l'autre des protagonistes. La voix qu'on veut bien lui donner, au détour d'un dialogue souvent conflictuel, est celle, rapportée, d'un tiers observé de loin et qui n'a pas la moindre agentivité sur le discours qu'on lui applique. Il est le sujet du discours, mais il n'en est jamais le maître, et sa voix est toujours comme voilée par celle des narrateurs : « La voix de Dracula n'est jamais donnée sans intermédiaire. Dracula est construit par les récits de ces narrateurs tous parfaitement anglais, à l'exception de Van Helsing¹¹⁷ ». Le parti-pris narratif est celui de la détermination puis de l'élimination d'un ennemi commun, sans qu'à ce dernier ne soit donnée, à aucun moment, une voix propre. Lorsque les discours rapportés des protagonistes lui accordent un espace pour s'exprimer, c'est uniquement dans la mesure où ses

¹¹⁵ Certains relèvent pourtant l'ambiguïté de la posture de l'auteur et postulent que la rigidité morale de *Dracula* aurait surtout permis à Stoker de publier son roman sans en retirer les passages les plus choquants : « ...le ton volontairement édifiant du roman, le manichéisme de l'intrigue et le conformisme moral qui se dégagent de l'ensemble ont été probablement des conventions qui lui ont permis d'échapper aux foudres de la censure ». MARIGNY, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 23.

¹¹⁶ "The form is a series of (mainly typewritten) documents, arranged in a collage, all representing the views of the 'initiates' and all concerned with the one character who does not contribute a single document himself." FRAYLING, *op. cit.*, p. 81.

¹¹⁷ "Dracula does not have an unmediated voice. Dracula is made up of the narratives from the purely English narrators with the exception of Van Helsing." WATTERS, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 115.

paroles confirment ses ambitions et sa nature démoniaques, comme lors du dernier passage dans lequel le vampire « parle », à travers le récit de Mina Harker, alors qu'il tente de vampiriser la jeune femme :

‘Then he spoke to me mockingly, “And so you, like the others, would play your brains against mine. [...] you know now, and they know in part already, and will know in full before long, what it is to cross my path. [...] You have aided in thwarting me; now you shall come to my call. When my brain says ‘Come!’ to you, you shall cross land or sea to do my bidding [...]”¹¹⁸.

Ce dernier acte de parole rapportée du vampire, cent pages avant la fin du roman, montre bien la volonté de maintenir la créature à la périphérie, de ne montrer du vampire que ce que le discours veut en dire. Il ne s'agit évidemment pas ici de déplorer l'absence d'une possibilité de justification de ses actes pour Dracula mais bien de relever dans le récit cette dynamique discursive, qu'on peut rapprocher de la volonté de vérité telle que théorisée par Michel Foucault :

...si on pose la question de savoir quelle a été, quelle est constamment, à travers nos discours, cette volonté de vérité qui a traversé tant de siècles de notre histoire, ou quel est, dans sa forme très générale, le type de partage qui régit notre volonté de savoir, alors c'est peut-être quelque chose comme un système d'exclusion [...] qu'on voit se dessiner¹¹⁹.

L'assemblage de récits construisant le vampire Dracula au sein de la narration trouverait ainsi sa cohésion non pas dans la similarité des faits qui sont relatés par les différents narrateurs, mais dans leur exclusion systématique de la même figure. L'existence du vampire Dracula, au-delà du danger concret que la créature représente pour les protagonistes, est une anomalie dans leur système de représentation : en cela, elle ne peut avoir la parole, car lui donner, ne serait-ce que momentanément, le pouvoir de s'exprimer reviendrait à admettre la modification du discours par une figure qui lui est extérieure. En rejetant le vampire à la périphérie du récit, en le rendant invisible dès qu'il échappe, potentiellement, aux prérequis idéologiques qui constituent le discours des protagonistes, ceux-ci s'assurent de la cohésion et de la durabilité de ce discours : « nul n'entrera dans l'ordre du discours s'il ne satisfait à certaines exigences ou s'il n'est, d'entrée de jeu, qualifié pour le faire¹²⁰ ». Dans cette perspective, le vampire n'existe pas en tant qu' « agent » (au sens de « agentivité »). Il est seulement le dépositaire des peurs des protagonistes, l'incarnation du Mal religieux mais aussi politique, moral, sexuel etc., qui peut faire basculer l'ordre établi . Barbara Sadoul le résume bien :

¹¹⁸ STOKER, *op. cit.*, p. 306.

¹¹⁹ FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours* (1970). Paris : Gallimard/NRF, 1971, p. 16.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 39.

Dans la majorité des textes du XIX^{ème} siècle, le vampire fantastique était décrit à la troisième personne en tant que représentant d'une puissance effrayante et innommable, redoutée par tous. Il était l'Autre, c'est-à-dire celui auquel on ne pouvait s'identifier. Seule la crainte qu'il inspirait était illustrée, mais en aucun cas l'auteur ne cherchait à développer la psychologie du vampire¹²¹.

L'Autre vampirique ne saurait donc être visible dans toute la complexité qu'on peut supposer d'une telle créature : dans ces premiers romans vampiriques, et surtout dans *Dracula*, le vampire n'est que partiellement donné à voir, via le texte contrôlé par les narrateurs. À travers le discours des protagonistes sur le vampire, c'est donc un arsenal idéologique qui se montre, sans retenue et sans complexes, dans le roman de Stoker et qui crée en négatif une image bien définie du Mal, dans une dynamique explicite d'exclusion : « dans *Dracula*, il ne pourrait y avoir de récit sans [cette] opposition¹²² ». *Dracula*, tributaire de son effet sur les protagonistes (effet par ailleurs justifié par ses actions), est ainsi le catalyseur d'une écriture radicale de la dichotomie entre Bien et Mal tels que l'époque du roman les représentait, et, sans cette opposition catégorique, le récit n'existe tout simplement pas. Le vampire chez Stoker est irrémédiablement l'ennemi, jusqu'à la toute dernière scène du roman, cette rédemption brutale qui confirme l'ancrage religieux du récit.

Par ailleurs, ce vampire Ennemi par excellence est tellement fascinant qu'il est plus prudent de le laisser à l'extérieur. Donner la parole à la figure vampirique, c'est prendre le risque de la laisser trop s'approcher, de comprendre voire justifier sa dépravation, sa cruauté, son vice, tout ce qui faisait du vampire une menace au discours victorien. Pourtant, le vampire peut aussi être lu comme ce qui justement échappe à l'emprise de ce discours, comme ce qu'il reste d'insaisissable par l'idéologie. Ainsi, la figure vampirique serait, derrière le manichéisme du roman, l'incarnation d'une vérité telle que le discours ne peut pas totalement la circonscrire : « il se peut toujours qu'on dise le vrai dans l'espace d'une extériorité sauvage ; mais on n'est dans le vrai qu'en obéissant aux règles d'une 'police' discursive qu'on doit réactiver en chacun de ses discours¹²³ ». La « police discursive » qui encadre le récit vampirique est ici l'unicité idéologique des narrateurs, unicité qui ne valide l'existence du vampire que dans la mesure où celle-ci s'inscrit dans le discours que ces narrateurs incarnent. On devine ici ce que les textes et films vampiriques ultérieurs expliciteront largement : le vampire, créature du folklore et de la fiction, est la représentation d'un ailleurs que le discours dépeint comme « négatif ». Ici, le vampire serait en réalité un « monstre vrai », l'indice d'une vérité qui échappe encore au

¹²¹ SADOUL, « La solitude... », *art. cit.*, dans SADOUL (dir.), *op. cit.*, p. 169.

¹²² "In *Dracula*, there could be no story without an opposition." WATTERS, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 110.

¹²³ FOUCAULT, *op. cit.*, p. 37.

discours, ce discours qui pourtant produit le vampire comme l'incarnation d'une altérité définie. Les incarnations ultérieures du vampire prouveront que ce « monstre vrai » évolue conjointement avec le discours qui l'encadre. Néanmoins, le vampire conserve une part d'indicible ou d'indéfinissable, qui constitue sa vérité absolue, celle que même l'évolution du discours apposé au vampire ne parvient jamais à totalement révéler, et qui fait tout le pouvoir de la créature. Même le roman de Bram Stoker n'est pas exempt d'une fascination indescriptible pour ce vampire qui y est si peu montré et pourtant si obsédant. Mieux vaut donc ici encercler la figure vampirique d'une police discursive drastique, l'approcher en la contournant, revenir sans cesse à elle sans la toucher : l'usage de sources secondaires (dialogues rapportés, journaux intimes, suppositions mises sur papier) permet de révéler le personnage du vampire sans prendre le risque qu'il absorbe le lecteur par l'excès de sa fascination. Si le vampire est dans le roman de Stoker une voix absente, il est aussi donc une présence obsédante. Sujet légitime de toutes les conversations des protagonistes, il s'imprime en filigrane derrière la trame narrative, qu'il semble surplomber de sa noirceur. Le discours ne suffit finalement pas à le tenir à l'écart : l'altérité que Dracula représente est trop obsédante, trop fascinante, pour être véritablement gardée à la périphérie.

Il paraît néanmoins difficile de définir vraiment cette altérité, qui, si elle peut être ramenée (et de manière très pertinente) à des lectures sociologiques, politiques ou religieuses, semble au fond toujours manquer le sens véritable de la créature. Christopher Frayling choisit par exemple d'aller plus loin que la lecture strictement religieuse du vampire et propose que l'enjeu que représente l'existence du vampire se joue surtout au niveau de l'individu : « tout comme un ange déchu Miltonien, Dracula pourrait bien être la métaphore d'un choix auquel nous sommes tous confrontés¹²⁴ ». Plus loin qu'une simple dichotomie entre Bien et Mal, le vampire serait ainsi la projection d'une énigme individuelle et personnelle à résoudre : « le problème est que nous avons tous en nous quelque chose de Dracula¹²⁵ ». Ainsi, la fascination du vampire tient à cette part toujours infigurable de la créature, celle qu'on peut rattacher peut-être à l'appel que le vampire fait à des problématiques plus personnelles et souvent indéfinies et qui se réalise, nous l'avons mentionné, dans l'effet que procure la présence du vampire, plus que dans le sens qu'on lui donne : « l'affect, dans le cas de l'hallucination négative, totalise à lui seul tout le pouvoir de la représentation. Il tient lieu de représentation de soi, vient à la fois effectuer le constat de ce qui manque à sa place, et fait surgir l'horreur qui accompagne le

¹²⁴ «Like a Miltonic fallen angel, Dracula may be a metaphor for a choice we must all make.» FRAYLING, *op. cit.*, p 80.

¹²⁵ «The trouble is that there is something of Dracula in all of us.» *Ibid.*, p. 80.

constat¹²⁶ ». Si cette citation d'André Green par Murielle Gagnebin peut paraître à première vue déplacée ici, elle nous semble pourtant pertinente en ce qu'elle synthétise bien cette dynamique discursive de Dracula et de ses prédécesseurs. L'« hallucination négative » décrit bien cette figure qui échappe toujours à une définition exhaustive, comme si quelque chose restait toujours infiguré, indicible, comme un négatif du sens. L'horreur du vampire, ainsi, est ce qui dit de la meilleure manière possible la vérité absolue de la créature, même si cette vérité se dissimule sous les traits simplifiés d'un antagoniste au discours, d'une menace bien définie à éliminer. Le vampire est en vérité cet « Autre hallucinatoire¹²⁷ », « un double, une moitié ombreuse et perdue qui revient des enfers¹²⁸ ». L'« hallucination négative » dont il est question ici, concept purement psychanalytique dans lequel un patient ne parvient pas à se voir dans un miroir, décrit parfaitement l'absence au cœur du récit que constitue le vampire, qui en est paradoxalement le point de focalisation. Le double vampirique n'est pas seulement le reflet inverse du discours qu'il menace, il est la preuve de l'incapacité de ce discours à maintenir par lui-même sa pertinence sans l'aide d'un ennemi à exclure.

Le vampire n'est finalement que le résultat d'un « effacement de l'inacceptable¹²⁹ », et sa position à la périphérie du discours tiendrait en premier lieu à sa qualité « négative » : plus qu'un danger, il représenterait ainsi la négation pure de tout ce sur quoi le discours est construit ; pas tant une aporie, comme nous l'avons auparavant postulé, qu'un reflet en creux et en absence des acceptions diverses du discours, voire, de l'existence même de ce discours : le vampire se situerait ainsi non pas seulement à l'extérieur du discours, mais au-delà, et c'est bien ce qui fait son pouvoir terrifiant. Le monstre à éliminer, dans Dracula, ne serait alors pas tant le vampire que l'effondrement possible de la notion même de discours. Dracula ne serait alors rien d'autre que l'incarnation textuelle de ce potentiel effondrement : « l'absence et la négativité qu'elle induit sembleraient pouvoir recevoir de la pensée et de ses constructions artistiques un contenu de représentation¹³⁰ ». Dracula est l'incarnation d'une négativité productive, de la volonté des œuvres vampiriques de peindre sans relâche la peur de l'effondrement du concept même de discours, sous les traits plus simplistes d'une menace bien définie à ce même discours.

Le tour de force du roman de Bram Stoker est de mettre en lumière cette absence au cœur de la figure vampirique, sans pour autant chercher à l'explicitier. Le collage des différentes voix narratives, la fragmentation du discours pourtant unifié d'un point de vue idéologique,

¹²⁶ GAGNEBIN, *L'irreprésentable...*, *op. cit.*, chap. « Hallucination négative et représentation ».

¹²⁷ *Ibid.*, chap. « Hallucination négative et représentation ».

¹²⁸ *Ibid.*, chap. « Hallucination négative et représentation ».

¹²⁹ *Ibid.*, chap. « Hallucination négative et représentation ».

¹³⁰ *Ibid.*, chap. « Hallucination négative et représentation ».

seraient ainsi à lire comme une métaphore narrative et structurelle de la négativité fondamentale de la figure vampirique, cette entité constituée d'une multitude de facettes néanmoins rassemblées autour d'une même impasse du sens. Le vampire est donc discursif et sans agentivité « par défaut » dans *Dracula*, car on ne pourrait raisonnablement attendre de la figure vampirique qu'elle puisse dire sa vérité, qu'elle résolve l'aporie qui, paradoxalement, semble la définir. Il faudra attendre les années 1960-70 pour que le vampire ait une place de narrateur, mais ce revirement, aussi libérateur soit-il pour la créature au sein de la narration, ne fera qu'inclure explicitement le vampire dans le discours qui lui avait donné naissance. La noirceur ontologique de *Dracula*, cette peur d'un « non-discours » qu'on peut lire dans le roman original, semble ainsi disparaître de ces nouvelles lectures du vampire.

2. *Du plaidoyer du vampire à sa romantisation*

Les premiers romans vampiriques entérinent la qualité d'antagoniste du vampire en le maintenant dans une grille de lecture qui n'autorise aucune autre interprétation¹³¹. Dans les années 1960-70, deux romans majeurs mettent pourtant le vampire en position de narrateur contrôlant à son tour la narration et le discours. Cela changera radicalement la perception du vampire de la fiction dans l'imaginaire contemporain, et il passera alors d'ennemi absolu à une créature digne de sympathie. Le vampire est ainsi peu à peu justifié, apprivoisé, voire intégré au monde des vivants dans les romans et films et séries qui suivront cette lecture de la créature, jusqu'à devenir un pâle reflet de lui-même. Le vampire s'épanche, suscite l'empathie, puis la sympathie, au point où ses tourments passionnels l'emportent souvent sur sa noirceur originelle. Le Romantisme byronien ici s'efface devant la romance au cœur de ces nouvelles acceptions du vampire. Cela n'épargne pas la figure draculienne qui, influencée par d'autres récits vampiriques romantisant la créature, se voit peu à peu diluée dans une sentimentalité bien éloignée du roman original.

1) **De la confession à la romance : le dévoilement excessif du vampire**

Il nous faut en premier lieu mentionner *The Dracula Tape* de Fred Saberhagen, premier d'une série de dix romans consacrés au vampire. Paru en 1975, *The Dracula Tape* reprend les faits narrés dans le roman de Bram Stoker, cette fois du point de vue du vampire, narrateur à la

¹³¹ Nous passons volontairement sur l'hypothèse qui voudrait que Bram Stoker ait incarné dans son personnage *Dracula* un désir sexuel et amoureux invouable pour son mentor et employeur Henry Irving, interprétation qui contribue d'ailleurs à la lecture toujours plus « positive » de ce personnage.

première personne, qui y justifie ses actions et y déplore les mensonges et exagérations de ceux qui deviennent ici les antagonistes. Dracula narre au descendant de Jonathan et Mina Harker, Arthur, et à son épouse Janet, les événements relatés dans le roman de Bram Stoker. Saberhagen donne dès le prologue la parole à son vampire, actant dès le début du récit sa volonté de renverser les dynamiques de pouvoir au sein de la narration : « So, if we are going to tell the truth at last, then what real crimes can I be charged with, what sins so utterly damning and blastable?¹³² ». Le récit est ainsi une longue justification des actes du vampire par lui-même, et remet explicitement en question le manichéisme du roman de Bram Stoker.

Si le roman ouvre sur un ton relativement grave, l'intrigue est régulièrement traversée de passages humoristiques décrivant le quotidien du vampire qui sont autant de clins d'œil au roman de Stoker, comme ce passage expliquant de manière très pragmatique certains éléments logistiques relevés par Jonathan Harker lors de son séjour au château Dracula (ici, la disparition presque magique des restes des repas somptueux servis par le vampire à son convive), éléments dont le caractère inexplicable furent pour le jeune homme une cause non négligeable d'inquiétude :

Whilst Harker was getting his business papers together in another room I took the chance to clear the table of his latest meal, linen cloth and all in a bundle a-down the cliffside from a western window, where for a thousand feet the soiled dishes sang in air before the garbage was knocked off them on the rocks¹³³.

Le décalage entre l'étrangeté traditionnellement associée au vampire, et le ridicule de cette situation d'un Comte Dracula qui, contre toute attente pour un lectorat à l'époque encore peu habitué à voir le vampire moqué, se voit confronté à des considérations peu dignes de sa prestance surnaturelle, crée un ton humoristique qui contribue à apprivoiser la figure monstrueuse. Le vampire, dans ces passages de *The Dracula Tape*, n'est plus l'anomalie terrifiante des premiers récits : au contraire, il est ramené à une humanité rassurante. La volonté est ici de le démythifier, de le montrer non plus dans l'absolu de son horreur mais dans le prosaïsme d'une existence finalement bien semblable à la nôtre. Le corps vampirique, ailleurs souvent facteur d'horreur et de fascination, est ici montré dans la banalité du quotidien¹³⁴. Le

¹³² SABERHAGEN, Fred. *The Dracula Tape* (1975), Albuquerque: Tom Doherty Associates/JSS Literary Productions, 2011. Kindle e-book. « Prologue ».

¹³³ SABERHAGEN, *op. cit.*, chap. « Track one ».

¹³⁴ Ce que l'on retrouvera plus tard chez les quatre vampires du film *What we do in the shadows*, lorsqu'ils se disputent au sujet du partage des tâches ménagères, ou encore dans ces scènes d'essayage de tenues de soirées, où les vampires se voient obligés de se dessiner mutuellement pour se donner une idée de leur apparence, ne pouvant utiliser un miroir. La banalité du quotidien vampirique contrebalance dans ce film les moments où se laisse deviner la tragédie au cœur de son existence. CLEMENT, Jemaine (real.), WAITITI, Taika (real.). *What we do in the shadows*. Nouvelle-Zélande : Unison Films/Resnick Interactive Development/New Zealand Film Commission, 2014.

passage à l'humour et à la parodie permet la distanciation d'avec l'horreur vampirique ; l'ambiguïté et le caractère excessif de la créature n'ont plus leur place ici, sauf dans ce qu'ils peuvent avoir d'amusant. Le monstre n'en est plus un, ou alors uniquement dans la mesure où sa monstruosité est circonscrite à une lecture humoristique.

Si l'humour a ainsi caractérisé l'un des premiers textes donnant l'agentivité de la narration au vampire, minorant de ce fait la figure monstrueuse au motif de la justifier et d'en faire un motif d'amusement, c'est le passage du récit vampirique de l'horreur à la romance qui entérine une nouvelle interprétation de la créature comme un être à plaindre, envier et aimer plutôt qu'à craindre. Ainsi, le roman *Interview with the Vampire*¹³⁵ de Anne Rice, paru en 1976, est le fer de lance d'une nouvelle interprétation du vampire de la fiction, interprétation qui est encore aujourd'hui prépondérante dans la littérature et le cinéma vampiriques¹³⁶. *Interview with the Vampire*, premier d'une série de treize romans intitulée *The Vampire Chronicles*, est généralement considéré comme le premier roman qui place le vampire dans la position de narrateur et héros. Ce n'est pas exactement le cas, puisqu'il y eut avant lui quelques nouvelles et romans proposant ce mode de narration¹³⁷, mais c'est certainement le premier à avoir connu un énorme succès populaire et à avoir entraîné un changement notable dans la perception populaire du vampire. Ce roman à la troisième personne décrit dans le détail les états d'âme du vampire narrateur Louis, qui déplore sa condition vampirique et la solitude qu'elle apporte :

'Am I damned? Am I from the devil? Is my very nature that of a devil? I was asking myself over and over. And if it is, why then do I revolt against it, [...] turn away in disgust when Lestat kills? What have I become in becoming a vampire? Where am I to go? And all the while, as the death wish caused me to neglect my thirst, my thirst grew hotter; my veins were veritable threads of pain in my flesh; my temples throbbed; and finally I could stand it no longer. Torn apart by the wish to take no action – to starve, to wither in thought on the one hand; and driven to kill on the other – I stood in an empty, desolate street [...]'¹³⁸.

Le roman d'Anne Rice s'attache à montrer le vampire comme un être torturé, recherchant désespérément un compagnon ou une compagne et haïssant la cruauté bestiale des vampires qu'il croise au gré de son récit. Anne Rice insiste d'ailleurs sur sa volonté de représenter les vampires non pas comme des prédateurs terrifiants mais comme des êtres

¹³⁵ RICE, *op. cit.*.

¹³⁶ Nous nous permettons ici une précision méthodologique que la place restreinte allouée à *Interview with the Vampire* dans la présente étude rend nécessaire : nous ne pouvons malheureusement pas citer dans le texte l'ensemble des ouvrages portant sur le roman d'Ann Rice ainsi que sur son adaptation cinématographique par Neil Jordan, ouvrages qui ont nourri ce passage de notre travail, mais nous les incluons à notre bibliographie.

¹³⁷ Voir MARGNY Jean, « 'Je' est vampire, ou : la métamorphose du lecteur », dans SADOUL (dir.), *op. cit.*, pages 96-115.

¹³⁸ RICE, *op. cit.*, p. 72.

complexes et supérieurs :

‘Je vois les vampires comme des exclus [...], comme des créatures n’appartenant pas au monde humain [...]. Je les ai dotés d’une conscience, d’une intelligence et d’une sagesse afin qu’ils puissent voir des choses qui échappent aux humains. Ce sont des héros et héroïnes tragiques qui souffrent. Il n’y a pas que du mauvais en eux. Ils ont un cœur et une âme. Ils ont une conscience. [...] Ils savent ce qu’ils font mais ils sont prisonniers de leur nature¹³⁹.’

Interview with the Vampire offre ainsi une vision très Romantique de la condition de vampire, portée par le narrateur Louis qui se voit constamment tiraillé entre sa nature vampirique et ses désirs humains. Le discours, dès lors sans intermédiaire entre vampire et lecteur, montre une créature désespérée, souvent empathique envers les humains, à laquelle il est facile de s’identifier :

La littérature vampirique contemporaine a un caractère hautement cathartique. Le lecteur s’identifie totalement à ce personnage qui s’affranchit de toutes les règles et de toutes les conventions. Le vampire est désormais l’expression d’une révolte de l’individu contre une société devenue oppressive et qui est incapable d’apporter la moindre solution aux problèmes qui le préoccupent. C’est le « je » qui s’oppose aux autres¹⁴⁰.

D’après Jean Marigny, dans ce roman le vampire « n’est plus un monstre mais un être humain qui vit, certes, selon des normes biologiques différentes des nôtres, mais qui est capable comme tout un chacun d’aimer et de souffrir¹⁴¹ ». C’est bien le cas de la plupart des vampires d’Anne Rice. Le second vampire du roman, Lestat, est d’ailleurs amené dans le récit via sa relation d’amour-haine avec Louis dont il est le « créateur » vampirique. Ce second vampire passe dans *Interview with the Vampire* pour le reliquat du vampire originel de la littérature, cruel, insensible et destructeur, proche d’un Lord Ruthven uniquement préoccupé de la satisfaction de ses désirs mortifères. Néanmoins, même ce Lestat maléfique est disculpé dans le deuxième tome des *Vampire Chronicles* d’Anne Rice¹⁴², tome dans lequel il devient à son tour maître de la voix narrative et justifie ses actions ainsi que sa relation malsaine avec Louis, comme s’il fallait absolument anéantir toute présence du Mal dans ces récits dans lesquels les créatures les plus néfastes peuvent *in fine* être justifiées voire appréciées, comme s’il fallait éradiquer en creux la possibilité de l’existence d’un Mal absolu et non maîtrisable.

Le vampire tel qu’il est incarné par Louis de *Interview with the Vampire* et Lestat de *The Vampire Lestat* perd de la noirceur superbe et de la monstruosité de ses prédécesseurs, mais

¹³⁹ Propos traduits et rapportés par Katherine Ramsland. RAMSLAND, Katherine. « Anne Rice et ses vampires ». In SILBOL, Léa (dir.). *Vampire, portrait d’une ombre*. Montpellier : Éditions Oxymore, 1999, p. 153.

¹⁴⁰ MARIGNY, art. cit., dans SADOUL (dir.), *op. cit.*, p. 114.

¹⁴¹ MARIGNY, art. cit., dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 47.

¹⁴² RICE Anne, *The Vampire Lestat*, 1985.

gagne cependant en popularité. En effet, l'adaptation cinématographique de *Interview with the Vampire*¹⁴³ par Neil Jordan en 1994 entérine la place du vampire dans la culture populaire en faisant du monstre initial un être séduisant, porté à l'écran par Brad Pitt et Tom Cruise, deux acteurs alors au sommet de leur popularité. En donnant à son vampire l'agentivité narrative, Anne Rice a ainsi amorcé une direction interprétative de la créature qui, au cours des ans et des adaptations, s'intéressera de plus en plus aux aspects maintenant les plus populaires du vampires, à savoir sa supériorité sur les humains, souvent présentés comme faibles et médiocres, sa personnalité élégamment torturée, proche de celle du dandy, et surtout la possibilité offerte par ces nouveaux vampires d'une romance passionnée, éternelle et hors des limitations humaines.

Si les romans *The Dracula Tape* et *Interview with the Vampire* ont opéré un changement drastique (et peut-être nécessaire) dans la caractérisation du vampire fictionnel, il est à déplorer que cette nouvelle agentivité du vampire, maintenant maître du discours au sein de l'espace fictif, se soit *in fine* diluée dans une romantisation répétitive et souvent simpliste de la créature. Il est d'ailleurs à noter que ces nouveaux vampires de la romance n'ont que rarement la maîtrise de la narration... Le tournant amorcé par Anne Rice, qui donnait voix aux tourments intimes du vampire, s'est ainsi effacé au profit de l'obsession, par les textes et films qui ont suivi, du sentiment romantisé. Passant d'une figure de l'altérité absolue à l'incarnation d'une certaine idée de la romance dans des récits souvent basés sur la singularisation d'une jeune fille par un être exceptionnel, le vampire devient donc au cours des années une figure dont la fascination ne tient plus à l'énigme que le monstre laisse deviner, mais, paradoxalement, au confort de la répétition de ses incarnations.

2) La sentimentalité du vampire : du Romantisme à la romance

Il serait difficile, aujourd'hui, de concevoir un vampire qui n'aurait nullement été impacté par ce vampire héritier lointain du Romantisme, aujourd'hui souvent dilué en une figure sentimentalisée. La sangsue immonde, le prédateur diabolique, vestiges du vampire monstrueux, ne surgissent plus que ponctuellement dans les œuvres vampiriques contemporaines : ils viennent alors en multitudes, comme autant de rats ou d'insectes, et leur individualité n'a aucune importance.

Quel rappel du vampire « byronien » peut en effet être lu dans ces masses grouillantes et indifférenciées telles qu'on peut les voir par exemple dans la première et la troisième saison

¹⁴³ JORDAN, *op. cit.*.

de la série *Penny Dreadful*¹⁴⁴ ? Ces créatures hideuses servent d'ailleurs souvent de faire-valoir au vampire dominant, héros ou antagoniste principal et bien souvent amant de l'héroïne du récit, qui, lui, est doté d'une caractérisation précise, d'une personnalité sombre mais fascinante et, surtout, d'un physique séduisant. Il faut néanmoins noter que ces vampires qui viennent en multitudes ramènent la créature vampirique à son statut initial d'anomalie à éliminer, sans pour autant regagner l'étrangeté indéfinissable d'un Lord Ruthven ou d'un Dracula : ici, le danger se trouve dans l'invasion et la contagion portées par ces hordes impersonnelles, sans langage et sans individualité¹⁴⁵.

À l'inverse, le vampire des œuvres que nous étudions ici est toujours présenté comme unique, exceptionnel, et, dès lors que son « byronisme » dévie vers la romance, comme irrésistiblement attirant. Il serait d'ailleurs facile de relever le parallèle entre la fascination intradiégétique des personnages de ces œuvres (la plupart du temps féminins), et l'attrait du public littéraire et cinématographique pour la créature. Carol A. Senf avance ainsi que « la seule quantité d'œuvres récentes comprenant un vampire témoigne de notre fascination constante pour cette créature puissante, troublante et érotique : l'étranger, le rebelle¹⁴⁶ ». C'est bien ce pouvoir de fascination qui a fait le succès du roman *Interview with the Vampire* d'Anne Rice ainsi que de son adaptation au cinéma : les vampires y sont présentés comme finalement très humains, ce qui se traduit notamment par leur beauté physique et l'intensité de leurs émotions. Pourtant, au-delà de la volonté de peindre la supériorité de ces créatures, il faut rappeler le véritable propos du roman comme du film : le vampire, narrateur, y exprime pleinement l'horreur qu'il a de sa condition vampirique. Il semble néanmoins, à première vue, que seule l'attractivité de ces vampires perdure dans les œuvres que *Interview with the Vampire* (roman et film) a influencées, et que la richesse Romantique de ces vampires passionnés et torturés se perd peu à peu dans l'utilisation *ad nauseam* du trope du vampire qui séduit plutôt qu'il ne menace ou détruit. Ainsi, le vampire profondément Romantique du roman d'Anne Rice est peu

¹⁴⁴ LOGAN, John (real.). *Penny Dreadful*. Royaume-Uni/États-Unis : Showtime/Sky Atlantic, 2014-2016. Dans la première saison, ces vampires prennent la forme de créatures humanoïdes blanchâtres, nues, asexuées, couvertes de scarifications mystiques. Dans la troisième saison, les vampires qui constituent l'entourage de Dracula sont d'apparence humaine, habillées à la mode victorienne (l'intrigue se situe en 1891). Seules leurs yeux cernés, leur extrême pâleur et leurs veines d'un bleu noirâtre trahissent leur nature vampirique – du moins, pour ceux d'entre eux que l'on voit véritablement, car cette multitude-ci se traduit souvent en une bruisante masse d'ombres indiscernables. Dracula, quant à lui, y est très humain et charmeur, et se rapproche plus de Lord Ruthven que du vampire de Bram Stoker.

¹⁴⁵ Voir par exemple le roman *I am Legend* de Richard Matheson (1954) ou le film *Daybreakers* (SPIERIG, SPIERIG, *op. cit.*).

¹⁴⁶ "...the sheer quantity of recent works that feature the vampire attests to our continued fascination with this powerful erotic being, the outsider and rebel." SENF, Carol A.. *The Vampire in Nineteenth Century English Literature* (1988). Madison: University of Wisconsin Press/Popular Press, 2013. Kindle e-book.

à peu dilué en une figure de romance aux codes bien établis, dans une multitude d'œuvres dont la trame narrative repose sur la singularisation par le vampire d'une jeune fille souvent banale, souvent effacée et rarement appréciée à sa juste valeur par ses pairs. Le vampire y prend les traits d'un homme à la beauté exceptionnelle ; mystérieux, puissant et charismatique, il est juste assez ténébreux pour susciter l'intérêt de la jeune fille et l'inquiétude de ses proches. Ce trope de la jeune fille singularisée par la créature exceptionnelle a fait le succès de nombre des productions des années 1990 à 2020. Nous pensons par exemple à la série *True Blood*¹⁴⁷ dans laquelle une jeune serveuse un peu à la marge captive presque malgré elle non pas un mais deux très séduisants vampires (ainsi que, pour la bonne mesure, un loup-garou, lui aussi bien entendu très charmant, et quelques humains). Cette jeune Sookie s'avérera rapidement elle aussi douée de pouvoirs surnaturels, et connaîtra nombre d'aventures avant de se détacher des vampires et loups-garous pour revenir à une vie humaine plus respectable. Mais la quintessence de ce vampire romantisé se trouve bien évidemment dans le personnage de Edward Cullen de la saga littéraire *Twilight*¹⁴⁸, saga dans laquelle une jeune lycéenne en apparence banale et effacée est l'objet du désir et de la fascination du vampire Edward Cullen. Cette saga, très rapidement adaptée au cinéma¹⁴⁹, connaît dès sa sortie un succès mondial et ouvre la voie à nombre de livres et séries vampiriques visant spécifiquement un public adolescent et pré-adolescent.

Malgré leur apparente inscription dans la « bit lit » adolescente, les romans de la saga *Twilight* ne sont pas dénués d'intérêt, notamment, d'une part, par l'ambiguïté du vampire Edward Cullen dont le comportement obsessionnel et manipulateur est indiscutable, et, d'autre part, par le discours finalement très moralisateur de l'auteure Stephenie Meyer, dont la religion mormone transparait régulièrement dans les dynamiques relationnelles entre ses personnages (la chaste relation romantique entre le vampire Edward et la très jeune humaine Bella est validée par un mariage puis par la mise au monde d'un enfant). L'extrême popularité de *Twilight* vient cependant des adaptations au cinéma des romans de la série. Porté par l'acteur et mannequin Robert Pattinson, le vampire de la saga *Twilight* est élégamment frêle, d'une pâleur statuesque plus que cadavérique ; son visage est fin, presque ciselé. Les seules indications physiques de sa nature vampirique (outre sa force et sa rapidité) sont ses yeux prenant parfois une couleur or pâle ou vermillon, et, surtout, sa peau qui scintille au soleil : ce soleil qui causait la destruction du vampire et le transformait instantanément en tas de poussière dans les premières apparitions

¹⁴⁷ BALL, *op. cit.*

¹⁴⁸ MEYER, Stephenie. *The Twilight Saga*. London: Hachette Digital/Little Brown Book Group, 2005-2020. Kindle e-books.

¹⁴⁹ CONDON, Bill, HARDWICKE, Catherine, *et. al.* *The Twilight Saga*, Lionsgate/Summit Entertainment, 2008-2012.

du vampire au cinéma accroît ici la beauté de la créature, presque jusqu'à la déifier¹⁵⁰. Le surnaturel vampirique n'est absolument plus répugnant dans *Twilight* : il est sublimé à la lumière et est glorifié par cette visibilité contradictoire de la créature de l'ombre. Il n'y a pas non plus de sang dans les films *Twilight* : tout ce qui pourrait causer la peur, le dégoût, la répulsion en a soigneusement été omis. Le héros vampire y est réduit à un jeune homme (en apparence du moins, puisque Edward Cullen a en réalité cent-neuf ans – l'héroïne Bella en a dix-sept, un problème supplémentaire que la lecture romancée de *Twilight* élude systématiquement) juste assez torturé par sa condition pour causer l'empathie, et juste assez unique pour nourrir le trope de la singularisation d'une jeune fille banale par un être extraordinaire.

Les romans comme les films *Twilight* se concentrent sur l'héroïne humaine Bella, et la présence des vampires, Edward Cullen en tête, ne semble être qu'un prétexte à dépeindre l'évolution de la jeune fille vers la femme adulte, à travers une romance qui forme la trame de fond de chaque volume de la série. Dans notre perspective, l'intérêt de *Twilight* réside surtout dans l'utilisation des vampires comme éléments de romance plus que comme personnages à part entière : ni terrifiants, ni monstrueux, les vampires laissent la place d'honneur à l'héroïne, sans pour autant endosser le rôle d'ennemis vraiment diaboliques, même si leur présence et leur influence posent quelques interrogations ontologiques, notamment en ce qui concerne la conversion vampirique de Bella lors de son accouchement. Il ressort par ailleurs de la saga (romans comme films) une volonté d'accentuer encore l'ambivalence sexuelle du vampire déjà prégnante dans *Interview with the Vampire* (roman et film), en l'opposant ici au jeune loup-garou Jacob Black, très musclé et explicitement lié à l'animal, qui constitue le troisième élément du triangle amoureux formé par la jeune Bella, le vampire Edward et ce loup-garou dont le principal atout de séduction est sa masculinité presque caricaturale. Par ailleurs, si les films *Twilight* n'insistent pas autant que les romans sur le caractère possessif et colérique du vampire Edward Cullen et s'attachent plutôt à le dépeindre comme un héros de romance, la toxicité du vampire n'échappe pas à un œil averti, comme si le personnage échappait malgré tout à la volonté de l'auteure de vouloir l'enfermer dans un rôle de séducteur mièvre. Edward Cullen n'est d'ailleurs pas un cas isolé de « romantisation » du vampire, mais bien un déplacement de la figure du monstre vers l'acceptable voire le désirable. En cela, la figure de Dracula a connu une évolution aussi spectaculaire que dommageable pour cette incarnation d'un Mal, à l'origine, inacceptable.

¹⁵⁰ Voir figure 10 en annexe.

Un exemple frappant de cette évolution du monstre vers la romance est le film *Bram Stoker's Dracula*¹⁵¹. Dans ce film, qui par d'autres aspects est très conforme à l'œuvre initiale de Bram Stoker, Coppola met l'accent sur une supposée relation amoureuse entre le vampire et Mina Harker, relation inexistante dans le roman originel. Le vampire apparaît dans ce film sous de multiples formes : noble transylvanien hors d'âge, seigneur de guerre, chauve-souris humanoïde monstrueuse, brouillard éthéré, loup-garou lubrique. Comme dans le roman de Stoker, le vampire offre chez Coppola un jeu constant entre ses corporalités multiples, insistant ainsi sur l'aveuglement amoureux de Mina pour qui le vampire est, malgré ses métamorphoses parfois hideuses¹⁵², l'incarnation d'un amour éternel, amour qui est d'emblée annoncé par le sous-titre de l'affiche du film (« Love never dies »).

Le vampire de *Bram Stoker's Dracula*, élégant et raffiné¹⁵³, est en effet doué de sentiments amoureux et développe une passion irrésistible pour la jeune Mina Harker, image vivante de sa défunte femme Elizabeth¹⁵⁴. Derrière les autres composants du récit, Coppola choisit ainsi de s'attarder sur cette passion entre Dracula et la jeune femme, interprétation romantisante qui fera le succès du film. Le titre du film est donc trompeur, puisque ce *Bram Stoker's Dracula* présente une lecture erronée du roman. Néanmoins, ce film a le mérite d'installer le trope bientôt indétachable des récits vampiriques qui lui succéderont, et que nous avons précédemment mentionné : celui de la singularisation d'une jeune femme par le vampire, suivie d'une passion réciproque dont la résolution ne se fera que dans le sacrifice du vampire ou la vampirisation de la jeune femme. La volonté n'est clairement pas ici de rendre une interprétation cinématographique fidèle du roman, ni d'en tirer la substance d'une créature terrifiante à la *Nosferatu*¹⁵⁵. Coppola met surtout en scène une histoire d'amour gothique, portée par des acteurs alors en vogue (Gary Oldman, Keanu Reeves, Winona Ryder, Anthony Hopkins), en cherchant à flatter la contre-culture *goth* des années 1990. Il n'y a donc rien de véritablement terrifiant chez ce *dandy vampire* aux yeux régulièrement emplis d'adoration pour Mina Harker, porté par un Gary Oldman à la limite du cabotinage et affublé, dans ses diverses

¹⁵¹ COPPOLA, *op. cit.*.

¹⁵² Notons que le malaise qui pourrait naître à la vue de cette jeune fille amoureuse d'un monstre (monstre physique, suivant ses métamorphoses, et moral, car ce Dracula est bien Vlad Tepes, seigneur de guerre dit « l'Empaleur ») est rapidement supplanté par l'insistance du film à montrer Mina Harker comme la réincarnation de l'amour perdu du vampire. De plus, les multiples métamorphoses de Dracula sont ici tellement surnuméraires, exagérées, sans mystère, que le monstre perd toute son altérité.

¹⁵³ Voir figure 23 en annexe.

¹⁵⁴ Un clin d'œil plus que probable à Elisabeth Báthory, une autre figure du vampirisme qui oscille entre réalité et fiction.

¹⁵⁵ Virginie Greiner avance que « le registre de Coppola n'était pas de faire un cauchemar mais un rêve – vision innovante du mythe ». GREINER, Virginie. « Le Dracula de F.F. Coppola ou les Limbes du Romantisme », dans SADOUL (dir.), *op. cit.*, p. 89.

apparences et métamorphoses, de costumes parfois grotesques¹⁵⁶. Même les scènes du séjour de Jonathan Harker au château Dracula anéantissent ce que le vampire aurait pu conserver d'inquiétant, par l'utilisation de couleurs violentes, d'effets de transition assez déroutants et de scènes de sexe explicites avec les « femmes » du vampire. Dracula dans le film de Coppola n'est plus un prédateur froid, mais un « héros romantique auquel la surnature confère un charme supplémentaire qui le rend irrésistible¹⁵⁷ », un être surhumain aux passions exacerbées qui s'ouvre à qui veut bien le découvrir vraiment. Rappelons à ce sujet la scène dans laquelle le vampire fraîchement arrivé à Londres se donne littéralement à voir à Mina Harker, par ces mots qu'il lui transmet par télépathie, alors qu'une rue bondée les sépare : « 'See me, see me now !'¹⁵⁸ ». Plus tôt dans le film, Dracula, alors sous sa forme lycanthropique, lors de son assaut lubrique sur Lucy Westenra, intimait à Mina de ne pas le voir : « 'No. Do not see me.'¹⁵⁹ ». La monstruosité semble ici être sous le contrôle du vampire qui peut en jouer suivant ses intérêts, ce qui diminue drastiquement la dimension tragique normalement attachée aux figures monstrueuses¹⁶⁰. L'amour contrarié de la créature surhumaine, sa singularisation d'une jeune fille banale prennent ainsi le pas sur l'histoire initiale du roman, le manichéisme apparent de Bram Stoker évoluant ici vers un plaisir décomplexé à peindre le vampire sous toutes ses formes et dans ses émotions les plus intimes. Cette forme de romance noire a assuré le succès du film de Coppola mais a aussi contribué à une compréhension *a posteriori* erronée du roman de Bram Stoker : le vampire Dracula, depuis le film de Coppola, n'est plus une figuration du Mal, mais le personnage central d'un sous-genre spécifique de la romance. Le monstre diabolique du roman originel est désormais bien loin.

À aucun moment en effet le vampire du roman de Bram Stoker ne semble avoir pour but de séduire et d'aimer. Si Dracula a dans le roman une emprise sur ses victimes notamment féminines, c'est uniquement par une forme d'hypnose magique, et certainement pas par sa capacité à les séduire au sens où la romance l'entend. Il semble donc que les interprétations romantiques du vampire draculéen se soient abusivement nourries de cet unique passage du roman où nous est donné l'indice de l'existence d'une faculté à séduire et aimer chez le vampire, cette unique déclaration de Dracula à ses trois épouses vampires : « 'Yes, I too can love ; you

¹⁵⁶ Voir figure 24 en annexe.

¹⁵⁷ MÉNÉGALDO Gilles, « L'écran noir de nos terreurs », dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 129.

¹⁵⁸ COPPOLA, *op. cit.*.

¹⁵⁹ COPPOLA, *op. cit.*.

¹⁶⁰ Plus précisément, la monstruosité de Dracula n'est traduite physiquement, chez Coppola, que lorsque le vampire ne maîtrise plus ses émotions « négatives » (colère, désespoir, lubricité). La plasticité du visage de l'acteur Gary Oldman se prête particulièrement bien à tout un jeu de grimaces plus ou moins complétée d'un maquillage élaboré par lesquelles le vampire montre ses tourments.

yourselves can tell it from the past'¹⁶¹ ». Passons sur la polygamie de Dracula, et sur le fait que cette phrase du vampire est lancée à ses épouses après qu'il leur a refusé d'attaquer Jonathan Harker, qu'il veut garder pour sa propre consommation. Ce vampire polygame et carnassier (qui d'ailleurs, dans cette scène, finit par jeter à ses épouses un nourrisson vivant en guise de repas) est bien loin de l'amant ténébreux que nous voyons aujourd'hui en Dracula, et cet « amour » qu'il mentionne est bien une chose du passé. Pourtant, cette unique phrase est indiscutablement le prétexte aux lectures romantisées à l'outrance de celui qui est en premier lieu une figure du monstrueux et du maléfique. Si « Dracula est [...] essentiellement une figure de séducteur qui s'intéresse plus particulièrement aux femmes¹⁶² », c'est un séducteur aussi insidieux et diabolique que son ancêtre Lord Ruthven. Rien, dans le roman de Bram Stoker, ne justifie l'évolution de Dracula vers l'amoureux exploré du film de Francis Ford Coppola.

Cette évolution de Dracula a néanmoins le mérite de donner une agentivité nouvelle à ses « victimes » féminines qui sont alors montrées comme maîtresses de leur désir, plutôt que comme subissant l'emprise hypnotique du vampire. C'est d'ailleurs le souhait de ces Dracula contemporains que de trouver une amante digne de respect (et d'amour), qui soit leur égale. Tony Magistrale relève ainsi que « le Dracula de Coppola est plus humain que créature. [...] Dracula ne veut pas faire de [Mina] une victime sans défense mais une amante consentante¹⁶³ ». Ce désir amoureux du vampire pour la jeune femme est magnifiquement représenté dans une adaptation moins connue du roman, celle du film de John Badham, sorti en 1979¹⁶⁴. Le vampire, campé par le charismatique Frank Langella¹⁶⁵, y est le tentateur puis amant de la jeune Lucy (les noms des jeunes filles du roman sont inversés). Il ne s'agit nullement ici d'un amour tragique comme dans le film de Coppola : la jeune fille n'est pas l'incarnation de l'amour perdu du vampire, mais une femme désirante à part entière, qui fait le choix d'accepter son désir pour le vampire, quitte à faire face au courroux de son fiancé humain. Dracula, ici, reconnaît parfaitement Lucy comme son égale, et veut en faire sa compagne pour l'éternité : « I have in my time had many brides, Mr Harker, but I shall set Lucy above them all ». La singularisation de la jeune fille par le vampire n'est ici pas passive ; la jeune fille n'est pas cet objet désirable du film de Coppola, emportée comme malgré elle par la passion du vampire. Elle est maîtresse

¹⁶¹ STOKER, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶² MÉNÉGALDO Gilles, « Figurations du mythe de Dracula au cinéma : du texte à l'écran », dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 182.

¹⁶³ "...Coppola's Dracula is more man than beast ; [...] Dracula does not want [Mina] as a helpless victim but as a willing lover." MAGISTRALE, Tony. *Abject Terrors*. New York: Peter Lang Publishing, 2005, p. 49. [ma traduction]

¹⁶⁴ BADHAM, John (real.). *Dracula*. Royaume-Uni/États-Unis : Universal Pictures/The Mirisch Corporation, 1979.

¹⁶⁵ Voir figure 20 en annexe.

de son propre désir, comme l'image de fin du film le prouve : alors que le vampire semble détruit par le soleil, le visage souriant et presque triomphant de Lucy se tourne vers une chauve-souris qui s'envole. Le vampire n'est pas mort, et son amante n'a pas entièrement cédé aux préceptes de la respectabilité. Le couple « normal » de la jeune fille et de son fiancé humain, à la fin du film, est un retour à la normale en apparence seulement. La jeune femme, en n'étant pas montrée comme la victime d'une passade (certes très passionnelle) comme c'est le cas chez Coppola¹⁶⁶, gagne chez John Badham une force et une agentivité qui font tout l'intérêt de ce film.

Ce vampire amoureux ne saurait être complet sans une sexualisation de la figure, sexualisation tout aussi circonscrite à un codage acceptable que l'est la sentimentalité du vampire. Il ne s'agit pas, dans ces mêmes œuvres, de peindre l'horreur d'un accouplement avec ce cadavre qui marche et parle : bien au contraire, le vampire sexualisé dans cette veine romantique est un amant désirant et désirable, dont la beauté physique traduit la perte de son altérité fondamentale.

3. *Sexe, amour, et altéricide*

Il est ainsi intéressant de constater que l'humanisation progressive du vampire passe par sa sexualisation, comme si l'humanisation et/ou la romantisation de la créature ne pouvaient se départir d'un codage sexuel du vampire. Nous ne traiterons pas ici des innombrables œuvres érotiques ou pornographiques mettant en scène le vampire, car ces « œuvres » ne contribuent en rien à la continuité du mythe du vampire comme figuration du Mal : bien au contraire, elles ancrent le vampire dans un codage vulgaire et simpliste. Par ailleurs, la sexualisation du vampire dans les œuvres que nous traitons ici relève d'une esthétique érotico-gothique qui élude la question du corps du vampire en l'ancrant dans un codage aisément compréhensible. Sexualisé mais pas réellement dévoilé, le vampire « n'est plus une enveloppe vide, mais un corps qui s'offre¹⁶⁷ ». Nous nous intéressons ici à la manière dont la sexualisation du vampire a contribué à la romantisation mais aussi à l'enrichissement de la figure, tout en confirmant l'aporie au cœur de la figure : celle de son corps à la fois mort et désirant.

Par ailleurs, la rédemption progressive du vampire s'accompagne d'un embellissement de la créature, comme si le pouvoir de séduction vampirique se devait désormais d'être explicité

¹⁶⁶ La fin du film de Coppola montre un couple Mina-Jonathan Harker réuni et amoureux, comme si la jeune femme avait simplement connu un moment d'égarement avant de revenir à son statut de femme mariée et respectable.

¹⁶⁷ MÉNÉGALDO, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 185.

par une évolution positive de son corps. Désirable et désirant, parfois amoureux, le vampire de la fiction subit ainsi une forme d'« altéricide¹⁶⁸ », comme s'il s'agissait de rendre le monstre acceptable, de refuser d'en faire une véritable menace. Le vampire séduisant est ici l'incarnation d'une aspiration au dépassement de la condition humaine, et cette aspiration est explicitée par la romantisation de la créature désormais désirable. Les œuvres vampiriques que nous allons ici étudier relèvent ainsi parfois plus du conte de fée visant un large public¹⁶⁹, que du récit d'horreur : ici, le « monstre » est un véritable Prince de romance.

1) Amours vampiriques : l'humanisation par la sexualisation

Une étude exhaustive de la sexualisation du vampire dans la littérature et le cinéma mériterait un ouvrage à part entière, ne serait-ce que par la richesse quantitative et qualitative de la production critique sur cette question. Il nous faudra donc ici synthétiser, et nous concentrer surtout, à nouveau, sur le seul roman de Bram Stoker et sur certaines de ses adaptations que nous avons déjà évoquées. Le vampire Dracula est en effet la figure la plus représentative de ce codage sexuel de plus en plus explicite de la figure, qui semble indissociable de l'humanisation et de la romantisation de la créature.

En effet, le vampire de la littérature mais surtout du cinéma, aujourd'hui, semble ne plus pouvoir se défaire d'une sexualisation plus ou moins explicite de ses rapports avec ses victimes, que ceux-ci soient purement prédateurs ou relèvent de la romantisation que nous venons d'évoquer. Il n'y a d'ailleurs pas de romantisation du vampire sans érotisation, même dans les œuvres comme *Twilight* qui visent un public adolescent : les yeux mi-clos de la jeune humaine Bella, son souffle haletant, traduisent à plusieurs reprises l'émoi ressenti à la présence du vampire Edward, au sein de ce qui est pourtant une romance plutôt chaste. Cette érotisation culmine d'ailleurs dans le quatrième tome de la série, par la consommation du mariage entre le vampire et la jeune Bella, acte sexuel qui montre le vampire comme tellement puissant que la jeune fille en a le corps meurtri... Il semble ainsi que le vampire, aussi romantisé qu'il soit, ne peut se départir de ce que son public percevra comme une transgression. Cette « transgression » reste pourtant circonscrite à la trame romantisante à laquelle est circonscrite la représentation de la figure vampirique : ici, Edward est désolé des meurtrissures qu'il a bien malgré lui

¹⁶⁸ Nous reprenons le terme de Dominique Quessada. QUSSADA, Dominique. *L'inséparable – Essai sur un monde sans Autre*. Paris : Presses Universitaires de France, 2013. « Perspectives critiques ». Édition numérique Kindle. Nous reviendrons sur ce concept d'« altéricide ».

¹⁶⁹ Francis Ford Coppola, notamment, justifie son film *Bram Stoker's Dracula* par un désir explicite de toucher le grand public : « [son] but en faisant Dracula [sic] était d'être suivi par le public. [Il] voulait un spectacle qui plaise au plus grand nombre [...] ». Francis Ford Coppola cité dans GREINER, art. cit., dans SADOUL (dir.), *op. cit.*, p. 84.

infligées à Bella, et lui refuse dès lors tout nouveau rapport sexuel. Le vampire est ici en apparence bien loin du prédateur cruel, et déplore la violence qu'il inflige à sa jeune épouse humaine, tout refusant d'entendre les désirs de Bella. Notons ici le déplacement de la violence physique et sexuelle, infligée dans un cadre consenti, vers la violence émotionnelle qui caractérise le personnage d'Edward¹⁷⁰ sans être condamnée, ou même comprise comme telle, par la majeure partie de son lectorat. La sexualisation du vampire, dans ce personnage spécifique d'Edward Cullen, nous paraît ainsi plus problématique que celle que l'on peut relever dans d'autres œuvres plus sexuellement explicites, d'une part du fait de la jeunesse du public visé par *Twilight*, d'autre part car cette sexualisation montrée ici comme l'apogée d'un amour romantique cache en vérité la violence et l'emprise du vampire sur la jeune Bella.

Revenons donc aux œuvres vampiriques que nous étudions ici, *Dracula* en premier lieu. La romantisation de la figure draculienne, telle qu'on peut la voir dans le film *Bram Stoker's Dracula*, passe aujourd'hui par, ou est la conséquence de, une érotisation systématique du vampire et de ses rapports avec des victimes humaines. Carol A. Senf relève ainsi que « bien des vampires de la littérature du XX^e siècle sont présentés comme des buveurs de sang ou des rebelles, mais ils sont presque tous caractérisés par leur érotisme manifeste, généralement présenté comme quelque chose de positif¹⁷¹ ». En effet, la sexualisation du vampire, lorsqu'elle est couplée à un codage narratif et esthétique romantisant, est désormais rarement explicitement prédatrice : aussi violente et sanglante que puisse être l'union avec la créature, cette violence est toujours montrée comme désirée, ou du moins appréciée, par la victime. La qualité transgressive originale de la créature, que l'on trouve notamment dans le poème d'Ossenfelder en 1748, et qui montre la sexualisation du vampire comme monstrueuse et moralement inacceptable, est donc bien loin de ces œuvres contemporaines dans lesquelles le vampire est à peine plus qu'un amant un peu étrange. De plus, l'exceptionnalité intradiégétique de ce vampire qui séduit autant qu'il terrifie est diluée dans la multiplicité de ses incarnations en littérature et au cinéma : « le vampire du XX^e siècle (en particulier au cinéma, mais aussi en littérature) est presque toujours une créature érotique. En vérité, au XX^e siècle, l'érotisme est à ce point indissociable du personnage du vampire qu'il est plus facile de relever les rares exceptions à

¹⁷⁰ Le vampire Edward Cullen, au cours des quatre tomes du roman, se montre possessif, jaloux, inquisiteur, et, dans le premier tome de la série, s'introduit régulièrement dans la chambre de Bella afin de la regarder dormir. Ces actions répétées du vampire ont été codées et majoritairement comprises comme signes de l'attachement extrême que le vampire porte à la jeune fille. Voir MEYER, *op. cit.*

¹⁷¹ "Many vampires in twentieth-century literature are portrayed as bloodsuckers or rebels, but the single trait that distinguishes almost all of them is their overt eroticism, a characteristic that is generally presented as a positive trait." SENF, *op. cit.*, chap. 1. [ma traduction]

cette règle¹⁷² ». Nous avançons que cette popularité du vampire romantico-sexualisé relève d'un goût de l'époque pour la transgression acceptable et codifiée ainsi que, comme le relève ici Carol A. Senf, d'une attente d'un public sans cesse nourri d'images sexuelles, pour qui le vampire (créature incarnant le désir aujourd'hui à peine inavoué de puissance personnelle et de conquête amoureuse) ne saurait être écrit ou montré sans sexe ni sexualité explicites.

Ainsi, l'histoire amoureuse du film *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola nous paraît très loin du roman originel, dont l'interprétation romantisante est la conséquence d'un anachronisme (volontaire ou non) de la part de la critique. Même si Tony Magistrale, par exemple, reconnaît que le roman peut être lu comme « un thriller érotique audacieux dépeignant des sexualités alternatives¹⁷³ », il maintient que

...comprendre ce roman comme un roman d'amour [...] est la moins pertinente des analyses possibles, d'autant plus lorsque l'impérieux Comte de Stoker y est lu comme un amoureux romantique, monogame et éploré, pour qui 'l'amour ne meurt jamais', comme l'indique le sous-titre du film de Coppola¹⁷⁴.

La sexualisation du vampire dans le roman originel de Bram Stoker doit donc être détachée de la romantisation du Comte dans les adaptations contemporaines, depuis la deuxième moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours. *Dracula*, aujourd'hui, est indissociable de l'influence des vampires d'Anne Rice (*Interview with the Vampire*) sur la figure vampirique : ces vampires mêlent passion et sexualité, sensualité et emportements émotionnels, comme l'admet volontiers Anne Rice elle-même : « l'idée était de créer un livre où il n'y aurait pas besoin de chercher les passages sensuels [...] mais où chaque page serait torride. Mon objectif était d'aller jusqu'au bout du fantasme – d'atteindre, sans détours ni faux-fuyant, le paroxysme de l'émotion dans les limites de ce que l'écriture permet¹⁷⁵ ». Émotion amoureuse et sexualité sont indissociables chez les héros vampires d'Anne Rice, même si, nous le verrons, cette sexualité diffère de la sexualité humaine. Cette affiliation de l'amour vampirique à sa sexualité a fortement influencé la figure draculéenne au cours de ses adaptations contemporaines.

Dracula reste aujourd'hui « le vampire par excellence, sinistre, ténébreux, puissant et en

¹⁷² "...the twentieth-century vampire—especially in film, but also in books—is almost always an erotic creature. In fact, eroticism is so much a part of the vampire's character in the twentieth century that it is easier to mention the few exceptions to this rule." SENF, *op. cit.*, chap. 1. [ma traduction]

¹⁷³ "...a daring erotic thriller featuring deviant sexualities..." MAGISTRALE, *op. cit.*, p. 49. [ma traduction]

¹⁷⁴ "To read the novel as a love story, however, is perhaps the least plausible of all analyses, especially when Stoker's imperious Count is interpreted as a monogamous and wistful romantic whose 'love never dies', which is the subtitle of Coppola's film." *Ibid.*, p. 49. [ma traduction]

¹⁷⁵ Propos traduits et rapportés par Katherine Ramsland. RAMSLAND, art. cit., dans SILBOL (dir.), *op. cit.*, p. 155.

règle générale sensuel¹⁷⁶ », et, pourrions-nous ajouter sans risque, séducteur et attirant. Pourtant, les (rares) scènes du roman de Bram Stoker qui pourraient être comprises comme sexualisant le vampire éponyme¹⁷⁷ codent exclusivement ce dernier comme un agresseur : si sexualité (ou sensualité) de Dracula il y a, celle-ci est strictement égoïste et prédatrice. Revenir au sens véritable de ces scènes telles qu'elles furent écrites par Bram Stoker revient ainsi à aller au-delà de leurs nombreuses interprétations par la critique (symbolisme de la pénétration, homoérotisme, pour n'en citer que les principales), interprétations tout à fait légitimes mais dont on peut néanmoins interroger l'anachronisme. En effet, même si certains critiques avancent que « le vampire est une créature érotographique par nature et par évolution¹⁷⁸ », c'est-à-dire une figure littéraire puis cinématographique se prêtant particulièrement bien à l'incarnation de questionnements et désirs intimes, attribuer à Bram Stoker la volonté de faire de son vampire une créature strictement, ou systématiquement, sexuelle nous paraît erroné¹⁷⁹. Nous suivons donc Roger Bozetto lorsqu'il affirme que « ...voir le vampire uniquement comme un moyen détourné pour parler de la sexualité à l'époque victorienne est donc trop réducteur, cela se résumerait à décoder du sexuel sous les signes de la monstruosité [...]»¹⁸⁰. La lecture strictement sexuelle de la figure draculéenne relèverait alors d'un non-sens, ou du moins d'un paradoxe : la sexualité du vampire serait monstrueuse donc dénoncée comme inacceptable, tout en étant le reflet des désirs inavoués de l'auteur et de la société qu'il incarne. Roger Bozetto ajoute d'ailleurs en note que, dans cette optique, « l'aspect monstrueux [de Dracula] dev[ient] le signe du travail de la censure idéologique intériorisée¹⁸¹ ». Bien sûr, Dracula est une figure ambiguë, oscillant toujours à l'entre-deux, dynamique que l'on retrouve dans ce paradoxe de sa sexualisation. C'est bien pour cela que réduire la figure à sa stricte sexualisation est contre-productif, car cette réduction limite l'impact terrifiant de la figure autant qu'elle surestime les intentions (admissibles ou non) de l'auteur. Nous ne présumons certes pas connaître ni les

¹⁷⁶ «...Dracula has entered the popular imagination as the vampire par excellence—dark, brooding, powerful, and generally sensual.» SENF, *op. cit.*, chap. 1. [ma traduction]

¹⁷⁷ Nous ne développons pas ici la question de la sexualisation explicite des vampires féminines dans le roman de Bram Stoker. Par ailleurs, le personnage de Lucy Westenra reste ambigu, celle-ci étant caractérisée dans le roman comme volage et donc « méritant, » et appréciant, la punition de sa frivolité par le vampire.

¹⁷⁸ FINNÉ Jacques, « Le sang n'est pas tout : la dimension érotique du vampire », dans SADOUL (dir.), *op. cit.*, p. 156. Cet article liste notamment les possibles « déviations » sexuelles lisibles dans le roman de Bram Stoker.

¹⁷⁹ Bien entendu, nous reconnaissons aussi que l'œuvre échappe à son auteur, d'autant plus lorsque cette œuvre prend le statut et le fonctionnement d'un mythe littéraire. Pourtant, nous insistons sur l'importance d'envisager la sexualité du vampire de Bram Stoker non pas comme un impondérable (voire comme centrale à sa signification et à sa justification narrative) mais comme un constituant parmi d'autres de la figure draculéenne – et, en tant que tel, potentiellement dispensable dans les adaptations du roman.

¹⁸⁰ BOZETTO, « Le trésor du vampire », dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p.146.

¹⁸¹ *Ibid.*, note 2 p. 153.

intentions réelles ni les détails biographiques de Bram Stoker, et bien des critiques ont avancé son adulation de son mentor Henry Irving, ainsi que son amitié avec Oscar Wilde, comme le signe de sa liberté sexuelle, ou du moins comme l'indice de possibles désirs cachés chez cet homme à la vie très *proper* au sens victorien du terme. Mais, même si l'on comprend le vampire Dracula comme l'incarnation des désirs inavoués de son auteur, n'oublions pas que « nous vivons aujourd'hui dans une société qui n'est plus victorienne, ou du moins qui s'en distingue en ceci que la parole sur le sexe y est abondante. Si le vampire n'était qu'un moyen détourné de parler d'un indicible sexuel, il aurait dû disparaître¹⁸² ». Que reste-t-il en effet de cet « indicible sexuel » dans les adaptations actuelles de *Dracula* ? Bien sûr, le codage nécrophile, sexualité déviante et encore taboue aujourd'hui, est toujours sous-jacent dans chaque scène de sexe du vampire avec ses victimes¹⁸³, mais il semble bien que le cadavre disparaisse peu à peu au profit de l'amant surhumain.

Il semble ainsi logique qu'à l'heure d'une société sexuellement libérée (en tout cas bien plus que la société victorienne qui a donné naissance au vampire Dracula), la lecture de certaines scènes du roman originel sous l'angle sexuel ou érotique ait fortement perdu de sa charge transgressive. Plus encore, nous déplorons le non-sens qui veut voir dans ces scènes du roman l'indice d'un désir réciproque de sa victime pour le vampire. Par exemple, la scène du roman dans laquelle le vampire force Mina Harker à boire son sang semble à première vue ne contenir aucun élément permettant de supposer le désir sexuel de la jeune femme pour le vampire :

'Kneeling on the near edge of the bed facing outwards was the white-clad figure of [Mina]. By her side stood a tall, thin man, clad in black. [...] 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 breast which was shown by his torn-open dress¹⁸⁴.'

Si cette scène comporte une symbolique sexuelle évidente (Victor Sage, par exemple, relève le codage pornographique victorien qui infuse le roman et permet de comprendre cette scène, pour qui le souhaiterait, comme une fellation à peine dissimulée, notamment par

¹⁸² *Ibid.*, p. 146.

¹⁸³ Nous parlons ici bien des œuvres romantisantes qui suivent *Interview with the Vampire* et le film *Bram Stoker's Dracula*. Carol A. Senf note ainsi que d'autres œuvres mentionnent explicitement la perversion sexuelle du vampire-cadavre : « other twentieth-century vampires seem to take definite delight in their sexuality, some even being characterized as polymorph perverse. For example, Dracula and the other vampires in Fred Saberhagen's novels [...] clearly take erotic pleasure in their relationships with 'breathing human beings' ». SENF, *op. cit.*, chap. 1. En se différenciant des humains vivants, le vampire ici insiste implicitement sur sa qualité de mort déplacé, donc sur le plaisir pervers qu'il prend à ses relations sexuelles avec les humains.

¹⁸⁴ STOCKER, *op. cit.*, p. 300.

l'affiliation du sang au sperme¹⁸⁵), il est en revanche beaucoup plus difficile d'y voir la participation volontaire voire enthousiaste de Mina Harker, que certains films ont pourtant largement mise en avant. Dans le roman, Mina justifie en effet son manque de résistance au vampire par l'emprise surnaturelle que celui-ci a sur elle :

‘With a mocking smile, he placed one hand upon my shoulder and, holding me tight, bared my throat with the other. [...] 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. [...] I felt my strength fading away, and I was in a half-swoon¹⁸⁶.’

Bien entendu, cette perte des sens de Mina, cet affaiblissement, pris hors contexte, peuvent être compris comme les preuves du plaisir irrésistible qu'elle prendrait à ce rapport avec le vampire. L'envoûtement (« curse ») que celui-ci lui aurait infligé ne serait alors qu'une piètre excuse de la jeune femme pour justifier son manque de résistance aux assauts du vampire. Néanmoins, à la lecture de la suite du récit de cette scène par Mina, cette interprétation semble pour le moins erronée :

‘...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 days¹⁸⁷.’

Interpréter cette scène comme un acte sexuel consentant, au désir partagé, entre le vampire et sa victime, relève à notre sens d'une erreur, du moins en ce qui concerne la volonté initiale de l'auteur. Toute la transgression originale de cette scène du roman, qu'elle soit lue comme une agression sexuelle ou non, est aujourd'hui diluée dans l'acceptabilité de la pratique qu'elle symboliserait¹⁸⁸ : cette scène est devenue le symbole de la sexualité enviable du vampire, alors qu'elle dénotait à l'origine l'horreur prédatrice de la créature. L'« homme fatal », dans sa version la plus acceptable, a pris le pas sur le monstre.

Ainsi, l'humanisation progressive du vampire de Stoker passe, au cinéma notamment, par l'inscription de la figure dans un codage sexuel de plus en plus explicite. L'humanisation

¹⁸⁵ Voir SAGE, Victor. “Dracula and the codes of Victorian pornography”. In SIPIÈRE, Dominique (dir.). *Dracula – insémination-dissémination*. Amiens : Presses de l'UFR de Langues-Université de Picardie, 1996. « Sterne », pages 31-47.

¹⁸⁶ STOCKER, *op. cit.*, p. 306.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 307.

¹⁸⁸ Voir cette déclaration de Jacques Finné : « le vampire est en lui-même une créature érotique. Sa spécialité, la succion, appartient à la sensualité quotidienne, bourgeoise [...] ». FINNÉ, « Le sang... », *art. cit.*, dans SADOUL (dir.), *op. cit.*, p. 142. La « sensualité quotidienne, bourgeoise » est bien loin de l'horreur contenue dans l'image de l'agression sexuelle d'un cadavre sur une victime humaine.

du monstre originel, dont les aspirations et tourments se rapprochent de plus en plus des nôtres, va de pair avec la sexualisation de plus en plus compréhensible, acceptable et désirable du vampire : « les vampires rejoignent de plus en plus les humains (perte de certains de leurs pouvoirs, humanisation, désir d'intégration sociale). Il en va de même dans l'univers sexuel : leur vie, dans ce domaine, est aussi paradoxale, aussi loufoque, aussi belle ou aussi odieuse que celle des humains¹⁸⁹ ». Si les premiers vampires du cinéma (hors acception « Nosferatu ») s'en tiennent à une sexualisation implicite, qui d'ailleurs ne va pas jusqu'à romantiser la créature¹⁹⁰, le tournant amorcé par le roman *Interview with the Vampire* en 1976 voit l'explicitation de la sexualité du vampire dans l'acte de vampirisation lui-même. Dans le roman d'Anne Rice, la morsure du vampire est indissociable du plaisir sexuel : « [chez Anne Rice] la nourriture est associée à la sexualité vampirique [...]. La génitalité étant absente, c'est l'avènement d'une curieuse sensation de plaisir qui prend sa source dans l'oralité, mais la déborde à cause de la chaleur du sang de l'amant ou de la victime qui se répand dans tout le corps¹⁹¹ ». Plus encore, toujours chez Anne Rice, « chaque initiation/procréation présente certains aspects d'une communion amoureuse, mais reliée à un aspect cosmique et religieux. [...] extase et pâmoison renvoient à une plénitude de l'être¹⁹² ». Louis, le vampire narrateur de *Interview with the Vampire*, lie ainsi le plaisir sexuel à la prédation mais aussi à l'épanouissement intellectuel (son désir le plus cher est de connaître l'origine des vampires, et le vampire Armand pourrait enfin le satisfaire) :

‘It was an icon for me of love. The love I felt. Not physical love, you must understand. I don't speak of that at all, though Armand was beautiful and simple, and no intimacy with him would ever have been repellent. For vampires, physical love culminates and is satisfied in one thing, the kill. I speak of another kind of love which drew me to him completely as the teacher which Lestat had never been. Knowledge would never be withheld by Armand, I knew it. It would pass through him as through a pane of glass so that I might bask in it and absorb it and grow¹⁹³.’

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 157.

¹⁹⁰ Tony Magistrale confirme que l'humanisation du vampire passe bien par sa sexualisation : « Tod Browning's *Dracula* is the first cinematic attempt to humanize the vampire, and it is interesting that this is accomplished primarily by sexualizing him. » MAGISTRALE, *op. cit.*, p. 39.

D'autres œuvres parmi les premières au cinéma montrent un vampire sexuellement subversif, encore que cela se fait sous l'œil de la censure de l'époque et reste donc suggestif plutôt qu'explicite, comme dans le film *Horror of Dracula* de la Hammer (1958) : « Fisher met [...] en relief le caractère répressif de la société victorienne et la dimension érotique de *Dracula*. L'activité vampirique prend la forme d'une attaque de la famille patriarcale qui repose sur des rôles sexuels nettement définis et elle opère une évidente subversion de ces codes, aboutissant à une transformation radicale, synonyme de libération et de jouissance érotique. [...] *Dracula* prend la place du mari absent pendant que celui-ci fait le guet à l'extérieur [...] l'acte de vampirisation est montré avec toutes ses connotations sexuelles ». MÉNÉGALDO, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 173.

¹⁹¹ BOZETTO, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 150.

¹⁹² *Ibid.*, p. 150.

¹⁹³ RICE, *op. cit.*, p. 252.

Cette même idée d'une union qui, bien au-delà du charnel, emporte le vampire et son ou sa partenaire dans un état presque transcendantal qui se joue aussi sur le plan de l'intellect (cette « connaissance » que possède Armand) se retrouve dans le film *Dracula* de John Badham¹⁹⁴. L'union de Lucy et du vampire est tout à fait consentie, et la scène de vampirisation est montrée comme un acte charnel et romantique dont l'intensité est traduite à l'image par un soleil rouge qui baigne la scène : « Badham [...] confère à l'union de Dracula et de Mina (totalement consciente et consentante) un caractère poétique [...]. L'acte vampirique devient une union à la fois charnelle et cosmique avec une symbolique solaire évidente, renversement paradoxal de la symbolique nocturne associée au vampirisme¹⁹⁵ ». Nous relativisons cette interprétation « solaire » car, si soleil il y a ici, celui-ci est rouge sang plutôt que véritablement lumineux. Nous rapprochons en revanche cette scène de la fin de la mini-série *Dracula*¹⁹⁶ qui montre l'union (consentie) du vampire avec son ennemie Zoe/Agatha Van Helsing, union qui résulte en la mort du vampire¹⁹⁷, symbolisée par un soleil ardent. En sexualisant la morsure et/ou la vampirisation, ces œuvres transcendent la simple horreur associée à l'absorption du sang par le vampire et peignent l'acte vampirique comme un idéal d'extase physique et émotionnel. Le vampire comme sa victime se réalisent pleinement dans cet acte qui dépasse même la notion d'amour romantique. La sexualisation du vampire, ici, ne traduit pas la volonté de déplacer le monstre vers la romance, mais vise à traduire l'exception vampirique : « [le vampire] participe d'une esthétique du sublime qui étend le territoire des sensations au-delà du beau et du pittoresque, jusque vers un état d'excitation, sentiment à la fois émotionnel et esthétique auquel on accède par le franchissement des limites, la démesure, et l'expérience de la peur¹⁹⁸ ». Le corps vampirique devient ici le vecteur d'une extase émotionnelle, intellectuelle et spirituelle.

La sexualité du vampire, autrefois élément de transgression diabolique et violente, est glorifiée dans cette veine romantisante des récits vampiriques et devient la preuve physique et émotionnelle de l'humanisation de la créature. Le sexe vampirique est la concrétisation charnelle de ses longs moments introspectifs, de ses passions amoureuses, mais aussi de l'intensité qui fait son pouvoir fascinant. Le vampire est ainsi vu dans son corps comme dans son âme, si l'on veut, par un public qui absorbe sans retenue ce dévoilement à cœur ouvert,

¹⁹⁴ BADHAM, *op. cit.*.

¹⁹⁵ MÉNÉGALDO, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 174. Voir figure 22 en annexe.

¹⁹⁶ GATISS, MOFFAT, *op. cit.*.

¹⁹⁷ Le sang de Zoe, malade d'un cancer, empoisonne Dracula. La mort du vampire est en vérité un suicide, et les images de l'union charnelle de Dracula avec Zoe ne sont qu'une image mentale commune aux deux amants au moment de leur mort.

¹⁹⁸ MÉNÉGALDO, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 159.

intimement lié au déploiement de la sexualité désormais acceptable et désirable du monstre.

2) La beauté du monstre comme un signe de son altéricide

La sexualisation du vampire désormais désirable va de pair avec une certaine réhabilitation physique du monstre, car, comme l'écrit Jacques Finné, « il est rare qu'un repoussoir devienne séducteur¹⁹⁹ ». Il faut d'ailleurs noter que, chronologiquement, la beauté de plus en plus conventionnelle du vampire masculin, et de Dracula notamment, suit sa sexualisation comme sa romantisation. Ainsi, dès lors que la parole fut donnée au vampire par *Interview with the Vampire*, le « monstre » fut décrit comme désirable, sensuel. Sa beauté surnaturelle intimide et fascine, comme lorsque le narrateur Louis, dans cette scène encore humain, narre sa première rencontre avec Lestat :

'...a tall fair-skinned man with a mass of blond hair and a graceful, almost feline quality to his movements. [...] He stepped close to my bed and leaned down so that his face was in the lamplight, and I saw that he was no ordinary man at all. His gray eyes burned with an incandescence, and the long white hands which hung by his sides were not those of a human being. I think I knew everything in that instant, and all that he told me was only aftermath. What I mean is, the moment I saw him, saw his extraordinary aura and knew him to be no creature I'd ever known, I was reduced to nothing²⁰⁰.'

D'emblée, le roman présente le vampire comme une créature exceptionnelle, à la supériorité enviable. Sa beauté n'a pas ici l'inquiétante étrangeté du Lord Ruthven de John Polidori. Au contraire, elle est le marqueur intradiégétique de la supériorité du vampire sur les humains, et l'indice extradiégétique d'un changement drastique de paradigme dans la caractérisation du vampire : le vampire est désormais un héros, certes parfois sanguinaire, mais indubitablement séduisant à tous points de vue. Cela sera confirmé en 1994 par l'adaptation cinématographique de *Interview with the Vampire* : de manière significative, le blockbuster de Neil Jordan²⁰¹ réunit les grands noms du cinéma hollywoodien des années 1990 : Brad Pitt, Tom Cruise, Christian Slater et Antonio Banderas. Le vampire n'y est absolument plus répugnant ni terrifiant : tout au plus il se montre parfois légèrement inquiétant²⁰². Pas question ici de montrer le prédateur horrifiant, le monstre de cauchemar : le vampire est dans ce film très beau et correspond parfaitement aux critères de séduction de l'époque ; il fait rêver, exactement de la même manière que le ferait un héros de romance. Ainsi, les vampires de *Interview with*

¹⁹⁹ Il ajoute : « voilà qui explique la grande beauté générale des vampires et des vampirettes ». FINNÉ, « Le sang... », *art. cit.*, dans SADOUL, *op. cit.*, p. 143.

²⁰⁰ RICE, *op. cit.*, p. 13.

²⁰¹ JORDAN, *op. cit.*.

²⁰² Voir figures 7 et 8 en annexes.

the Vampire ont une apparence strictement humaine, hormis leur regard souvent un peu trop intense, leur pâleur qui fait ressortir leurs veines, ou la décrépitude physique du vampire Lestat à l'heure de sa déchéance. Jamais le vampire dans ce film n'est un monstre, en tout cas pas au sens horrifiant du terme : il est certes une figure d'exclusion et de solitude (c'est d'ailleurs le propos central du roman et de son adaptation : le héros Louis ne supporte pas sa condition de vampire, qui le tient à l'écart du monde des humains) mais c'est une exclusion montrée, en creux, comme un signe de sa supériorité. Le vampire n'est pas tant un monstre (même s'il se considère comme tel et en souffre, à l'instar de Louis) qu'un être pouvant dépasser les limites de l'existence humaine, et réaliser pleinement le potentiel intellectuel, esthétique, sentimental, que les humains ne peuvent qu'à peine imaginer et que Roger Bozetto appelle « le trésor du vampire », c'est-à-dire :

...l'image de la transgression des lois qui installent l'humanité dans ses normes, et la figure du vampire relie ces transgressions à un bonheur 'absolu', même si ce n'est que par instants, et que le reste du temps sa solitude reste atroce comme sa faim. Cet absolu du bonheur est renvoyé pour partie à la réappropriation d'une animalité supérieure, d'une vie instinctuelle dont on peut avoir la nostalgie comme d'une plénitude, d'une beauté rattachée à un état antérieur de l'humanité, et dont la nostalgie fantasmatique subsiste²⁰³.

Nous voyons bien ici que le vampire devient avec *Interview with the Vampire* une créature idéalisée, et ce tournant vers une lecture « positive » du vampire se traduit de la manière la plus efficace (si ce n'est la plus simpliste) possible, à savoir l'évolution physique de la créature. Le vampire devient plus beau mais aussi plus sensible, plus préoccupé de son influence néfaste sur le monde qui l'entoure, et cette nouvelle sensibilité se double d'un physique au codage moins typiquement masculin : traits fins, richesse des étoffes et couleurs extravagantes des vêtements, expressions subtiles, coiffures travaillées. Isabelle Le Corff avance que les choix esthétiques de Neil Jordan s'articulent autour du désir du réalisateur de « rapprocher les vampires de la réalité des spectateurs²⁰⁴ », notamment en usant au minimum d'effets spéciaux (pas de métamorphoses spectaculaires ici donc) ; de plus, elle relève bien une interrogation en creux des codes genrés dans le film, interrogation déjà présente dans le roman d'Anne Rice :

Neil Jordan respecte l'esthétique des vampires d'Anne Rice en les choisissant physiquement attirants et sensuels, d'où une certaine féminité. [...] Si les scènes de couple existent dans *Interview with the Vampire*, elles sont empreintes d'une esthétique sensuelle [...], et elles s'inscrivent à la fois dans la négation de la binarité

²⁰³ BOZETTO, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 152.

²⁰⁴ LE CORFF Isabelle, « *Interview with the Vampire* : place et résonances dans l'œuvre de Neil Jordan », dans FIEROBE, *op. cit.*, p. 214.

et de l'appartenance au genre²⁰⁵.

Non seulement les vampires d'Anne Rice et Neil Jordan n'ont plus rien à voir avec les sangsues gorgées de sang du XVIII^e siècle (si la consommation de sang leur est indispensable, c'est surtout, finalement, pour assurer la conservation de leur beauté...), mais ils deviennent l'incarnation d'un progrès idéologique et sociétal²⁰⁶. Ainsi, l'horreur originelle de la condition vampirique n'est pas traduite dans une potentielle monstruosité du corps, contrairement au vampire des *Nosferatu*, cette anomalie visuelle dont l'apparence terrifiante traduit explicitement l'absurdité ontologique. La fin du film montre d'ailleurs un Lestat fort heureusement ramené à sa plénitude physique après une période malheureuse où il devint presque effrayant, dans une forme de *happy end* physique, bien à l'opposé des fins traditionnelles des films de vampire dans lesquels le monstre finissait en poussière, en momie desséchée, ou encore explosait dans une gerbe de sang. *Interview with the Vampire* ne saurait se clore sur l'image d'un vampire laid : l'image qui perdure doit être celle d'un nouveau vampire, celle de l'ouverture vers un monde de possibles encore inédit.

Ce monde de possibles ouvert par *Interview with the Vampire* ne manquera pas d'influencer les adaptations de *Dracula* au cinéma. Certaines adaptations, comme le film *Dracula* de John Badham (1979) avaient déjà pris le parti d'un vampire très séduisant, capable de désir mais sans pour autant posséder le caractère prédateur et « masculin » à l'extrême de ses prédécesseurs Bela Lugosi et Christopher Lee. Il faut néanmoins rappeler que, d'une part, ce film n'eut pas le succès des adaptations de Neil Jordan et Francis Ford Coppola et que, d'autre part, la dernière image du vampire est celle d'un cadavre brûlant au soleil, couvert de pustules et bientôt métamorphosé en chauve-souris noire : il est difficile ici d'y trouver une volonté de pérennisation du vampire physiquement séduisant. La beauté et le charisme de Frank Langella, qui incarne ici Dracula, signale surtout la dangerosité du vampire séducteur : l'histoire ne se termine pas sur l'impression d'une parenthèse refermée, mais sur le basculement de la jeune Lucy vers la noirceur vampirique, alors qu'elle regarde cette chauve-souris échapper à la mort, un demi-sourire aux lèvres. Il nous faut donc revenir à l'adaptation *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola, dans laquelle la représentation du corps vampirique à l'écran traduit parfaitement la volonté de « sortir » le vampire de la monstruosité.

Pourtant, les scènes ne manquent pas dans le film de Coppola qui montrent un vampire laid et repoussant, qu'il soit vieillard à la coiffure ridicule, loup-garou lubrique, hybride

²⁰⁵ LE CORFF, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 215.

²⁰⁶ Dans la série de 2022 (JONES, *op. cit.*) les vampires Louis et Lestat forment une relation interraciale et explicitement homosexuelle.

d'homme et de chauve-souris ou cadavre à moitié desséché. Le film se clôt néanmoins sur une fresque dépeignant un Dracula jeune et beau, et uni à la femme qu'il aime, alors que Mina Harker retrouve de son côté un bonheur familial plus simple. L'on pourrait alors s'interroger sur le bien-fondé de ces métamorphoses diverses du vampire en créatures toutes plus repoussantes les unes que les autres. Dominique Sipièrre avance que :

L'altérité de Dracula [...] est en partie sapée par son apparence polymorphe [...], comme si cette partie damnée de lui-même n'était qu'un accident, une possession, mais pas dans sa vraie nature. [...] En centrant l'intérêt sur Dracula, Coppola vide son altérité : ce qui est monstrueux en lui est comme une punition, une maladie infligée, l'Autre en lui, comme l'apparence de la Bête dans le conte pour enfants²⁰⁷.

L'évolution du vampire vers une figure désirable ne tiendrait donc pas à la manière dont il est incarné (acteur, beauté) mais à la manière dont il est montré : Dracula est en effet très présent dans le film de Coppola, et les scènes dans lesquelles il est séduisant, amoureux, désirable ont une importance au moins égale à celle des scènes qui le montrent repoussant et effrayant. La monstruosité du vampire est ainsi suffisamment visible, et donc compréhensible, pour qu'elle soit ramenée au circonstanciel : chacune de ces métamorphoses monstrueuses est montrée comme une vilaine passe du vampire, un moment pénible mais explicable par la douleur profonde du vampire, que le film évoque à intervalles réguliers en présentant la créature comme la victime de la punition divine. Nous retrouvons là la lecture luciférienne du vampire, héritée de la réhabilitation de Satan par les Romantiques.

Nous avons vu précédemment que les portraits de Dracula, dans le roman initial, n'incitaient en rien à la séduction. Au contraire, le Comte est dans le meilleur des cas répugnant et toujours un peu inquiétant. Au début du roman, c'est un vieillard un peu étrange malgré ses velléités de raffinement, mais, à part son odeur et la froideur de ses mains, rien chez lui n'est vraiment diabolique ou horrifiant. Il n'y a rien donc dans le roman de Bram Stoker qui puisse rappeler la « beauté satanique » qui fera le succès des vampires byroniens²⁰⁸. Jacques Finné écrit d'ailleurs que « [Bram Stoker] a si bien souligné les caractéristiques de sa créature qu'elle se retrouvait enserrée dans une sorte de Vierge de Nuremberg, dans un corset victorien peu compatible avec les fantaisies de l'imagination²⁰⁹ ». Les incarnations de Dracula qui voudraient faire du vampire un séducteur ténébreux relèvent ainsi plus d'une relecture du personnage,

²⁰⁷ SIFIÈRE Dominique, « L'altérité du vampire dans les versions cinématographiques de *Dracula* », dans SIFIÈRE (dir.), p. 129.

²⁰⁸ Cet embellissement de Dracula va même jusqu'à copier les traits du poète ayant inspiré la figure du vampire byronien. En 2013, une série américaine (HADDON, Cole (real.). *Dracula*. Royaume-Uni/États-Unis : Universal Television/Carnival Films, 2013-2014) proposait dans le rôle-titre un vampire incarné par Jonathan Rhys-Meyers, acteur dont la ressemblance physique avec Lord Byron ne peut que frapper (voir figure 9 en annexe).

²⁰⁹ FINNÉ, « Aperçu... », art. cit., dans SADOUL (dir.), *op.cit.*, p. 32.

plutôt que d'une adaptation fidèle : le Dracula du roman n'est pas supposé être attirant. Le vampire de Bram Stoker est une figure du Mal, une anomalie à éliminer. En tant que tel, le roman en fait une créature laide, repoussante, dont l'apparence physique fait autant sens que ses actes. Certes, la figure mythique n'appartient pas à son auteur initial, mais il nous paraît néanmoins difficile de justifier cette beauté des incarnations récentes de Dracula à la lumière des intentions du roman initial, du moins lorsque cette beauté est couplée à une justification complète du vampire qui devient alors digne d'empathie voire d'amour. La beauté du vampire ne nous semble pas problématique lorsqu'elle sert le caractère destructeur de la créature (voir par exemple les incarnations de Dracula par Bela Lugosi, Christopher Lee ou Frank Langella), mais elle est à déplorer lorsque plus rien ne rattache Dracula à sa noirceur originelle²¹⁰ : « tout le travail de ces relectures semble se résumer dans un effort pour apprivoiser le monstre, gérer son altérité, dégonfler son satanisme²¹¹ ». Tout l'enjeu ici est de comprendre l'origine de cette volonté d'apprivoiser le Mal tel qu'il est incarné dans le vampire, de le justifier, de le rendre désirable.

Il est impossible de ne pas voir dans la romantisation du vampire une volonté de domestiquer cette figure diabolique. Le vampire romantisé conserve certes une part d'étrangeté, mais c'est une étrangeté codifiée, normalisée, qui éclate au grand jour, bien loin de l'ambiguïté malsaine du vampire originel. Dès lors, l'attrait du vampire romantisé tient non pas à la fascination pour l'énigme qu'il incarne, mais au plaisir de la répétition d'attendus narratifs et esthétiques. L'aporie ontologique du vampire originel est ici dissimulée sous un amas de caractéristiques romantisantes qui rendent la créature digne d'empathie, séduisante, désirable. La transgression est ici souhaitée dans la mesure où elle reste maîtrisée et suggère la possibilité d'un dépassement de la condition humaine, comme si le vampire était une solution, dans l'espace de la fiction, aux problématiques post-humanistes contemporaines²¹². Le vampire devient ainsi le reflet d'un besoin sociétal d'outrepasser, de remettre en question les limites et frontières établies, et la supériorité physiologique, intellectuelle et sexuelle de la créature fictionnelle traduit une aspiration humaine bien réelle : « son multiculturalisme, son

²¹⁰ Nous reviendrons sur cette nécessité de représenter le Mal à la fin de la présente étude.

²¹¹ SIPIÈRE Dominique, « Dracula : de la figure binaire à l'éblouissement polyphanique », dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 193.

²¹² Problématiques soulevées notamment par Rosi Braidotti dans le troisième chapitre « The Inhuman : Life Beyond Death » de son ouvrage *The Posthuman* (2013). Si nous n'abordons pas ces mêmes problématiques socio-politiques et théoriques du traitement de la mort dans cette étude, il nous faut néanmoins souligner le parallèle entre la résurgence du vampire en fiction et l'insistance de l'époque à dépasser la condition mortelle. Que l'on déplore ou que l'on embrasse l'ambition post-humaniste, nous ne pouvons que relever la multiplication de ses incarnations, à l'écran surtout (super-héros, êtres surnaturels divers, et, bien sûr, ce vampire romantisé, intellectuellement et physiologiquement supérieur aux humains).

détachement teinté d'ironie, et sa capacité à prendre en compte des points de vue différents, dus à sa longévité hors pair, ont donné au vampire une sensibilité toute postmoderne²¹³ ».

Néanmoins, rendre le vampire séduisant revient, dans cette société postmoderne, à entériner la déconstruction des notions de Bien et de Mal, comme le dit très justement Jean Marigny :

Dans un monde comme le nôtre où nous avons perdu les certitudes du passé, où les notions de bien et de mal sont toutes relatives, Dracula est devenu un héros tel que nous les aimons de nos jours, c'est-à-dire un être ambivalent et complexe, qui n'est pas nécessairement bon mais auquel nous pouvons nous identifier puisqu'il représente nos propres limites et nos propres contradictions²¹⁴.

L'ancienne figuration du Mal qu'était le vampire est maintenant justifiable, excusable, aimable ; à l'encontre donc de la définition traditionnelle d'une figure du Mal comme représentation d'une altérité fondamentale, suivant le mode de pensée occidental :

L'Autre est la part nécessaire d'une pensée de nature dualiste. Il s'agit d'un concept qui s'est imposé pour répondre aux besoins structuraux d'un agencement culturel complexe fondé sur le divisé et le séparé. L'Autre n'est donc *pas seulement* quelqu'un ou quelque chose, mais une fonction. [...] le *topos* de l'Autre se trouve au cœur de l'ontologie – donc de la rationalité et de l'éthique – occidentale [...] ²¹⁵.

Loin de cet « Autre » qu'il incarnait dans les premiers textes vampiriques, le vampire, Dracula en tête, est désormais le plus souvent représenté comme « un dandy, un esthète et un *flâneur*, une créature vivant dans un monde sans frontières et sans altérité²¹⁶ ». Alors que ces premiers textes montraient des vampires foncièrement détestables et inquiétants, dans une binarité certes simpliste, le vampire contemporain traduit une complexification des notions de Bien et de Mal, ou, à tout le moins, il reflète la disparition d'une pensée prompte à établir des catégories définies :

Après avoir créé l'Autre comme le référent négatif de notre identité ; après nous être construits culturellement pendant des siècles dans un rapport dialectique à l'Autre, entendu comme forme générale de la différence qui limite ; après avoir eu vitalement besoin de la dimension de l'Autre ; après avoir bâti la plupart de nos schémas logiques, politiques, psychologiques, scientifiques ou relationnels dans un nécessaire rapport à l'Autre, nous sommes désormais engagés dans la dimension du sans-Autre : nous avons atteint le stade de l'an-altérité, c'est à dire celui de

²¹³ “His multiculturalism, ironic detachment, and appreciation for multiple points of view born from his ancient longevity have provided the vampire with the essence of a postmodernist sensibility.” MAGISTRALE, *op. cit.*, p. 38. [ma traduction]

²¹⁴ MARIGNY, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 76.

²¹⁵ QUESSADA, *op. cit.*, chap. « Introduction : l'inséparation du monde ».

²¹⁶ “...the vampire's sexual power and his role as a dandy, aesthete and *flâneur*, a creature living in a world without borders, without otherness.” BALLESTEROS-GONZÁLEZ Antonio, “The postmodern Vampire”, dans SIPIÈRE, *op. cit.*, p. 115.

l'inséparation²¹⁷.

L'altérité fondamentale du vampire est ainsi remise en question dans ces réécritures contemporaines de la créature. L'Ennemi satanique et répugnant devient une figure enviable et désirable, le corps monstrueux semble disparaître dans l'érotisation et la romantisation.

Dominique Quessada poursuit :

L'altéricide, compris comme dissipation du séparable et du séparé, permet en fait de mesurer que le concept d'Autre (et le système du monde associé) a fonctionné comme un écran ou un opercule obturant la possibilité de la perception de l'inséparation depuis la naissance de la rationalité occidentale dans ses racines grecques²¹⁸.

L'altéricide comme clé de compréhension du monde se propose donc de réexaminer le monde à la lumière de cette inséparation. Plus que le Mal qu'il incarnait à ses origines, le vampire de la fiction, aujourd'hui, est ainsi la conséquence d'un monde « sans Autre²¹⁹ », de l'effondrement du « mythe fondateur » de l'Autre :

La crise de la séparation est une mise en question du concept initiateur de notre culture – la séparabilité – et de notre façon d'aborder rationnellement le monde, les autres et nous-mêmes. L'homme sans Autre vient manifester l'obsolescence de cette idée. Il émerge dans le monde à travers l'effondrement de ce mythe fondateur²²⁰.

Loin de l'apparent binarisme des romans de Bram Stoker ou John Polidori, la figure vampirique n'est plus aujourd'hui en opposition à l'humain. Elle l'accompagne, le domine par sa supériorité, avance en parallèle de l'humain : le vampire n'est plus représenté comme un ennemi catégoriquement établi comme tel ; les textes et films divers dévoilent toujours, désormais, la possibilité chez lui d'une rédemption, d'un facteur d'empathie. Si le vampire de la fiction représente la part irréductible d'un questionnement ou d'une inquiétude, il est aujourd'hui traité comme faisant partie d'un tout auquel il appartient tout autant que l'humain, « tout » qui par définition rend caduque la notion même d'altérité :

L'une des interprétations possible du syntagme « homme sans Autre » est une vision de l'être humain ayant cessé de penser le réel comme une figure de l'altérité : l'homme ne peut plus appréhender son rapport au réel sur le mode du face-à-face. L'homme n'est plus situé face au réel, à la manière d'une entité séparable et séparée,

²¹⁷ QUESSADA, *op. cit.*, chap. « Introduction : l'inséparation du monde ».

²¹⁸ *Ibid.*, chap. « Introduction : l'inséparation du monde ».

²¹⁹ *Ibid.*, chap. « Introduction : l'inséparation du monde ». Quessada attribue en partie cet « altéricide » généralisé au post-humanisme et théories post-anthropocène (sans pour autant remettre en question leur validité) : « lorsque l'homme est une valeur centrale forte dans la culture, l'Autre, concept et figure nécessaires à ce narcissisme, est à son maximum d'intensité ; lorsque la cote de l'homme descend dans la culture, celle de l'Autre fait de même ». *Ibid.*, chap. « Introduction : l'inséparation du monde ».

²²⁰ *Ibid.*, chap. « Introduction : l'inséparation du monde ».

mais une partie constitutive de ce réel²²¹.

Alors que le vampire incarnait dans ses premières apparitions ce « réel » effrayant et incompréhensible, il est aujourd'hui intégré au monde de l'humain, non plus maintenu à l'extérieur mais désiré, appelé comme la possibilité d'un « mieux » de l'humain. Il n'est plus une aberration ontologique ou un danger à l'ordre établi, il est une incarnation parmi d'autres d'une fausse différence : fausse car si tout devient acceptable (ce dont le vampire romantisé est aujourd'hui un symbole), la différence ne réside plus dans l'altérité mais dans une dissimilarité molle, dans laquelle la figure vampirique s'épuise peu à peu.

Si la noirceur originelle du vampire semble s'être diluée dans cette multitude d'interprétations romantisantes du monstre originel, il ne s'agit pas pour nous de déplorer le renouveau de l'intérêt pour le vampire par la culture populaire (bien au contraire), mais plutôt de regretter cette perte de ce qui faisait la véritable force de la figure dans les premiers textes qui l'ont vu naître, *Dracula* en tête. Ces innombrables productions romantisantes prouvent la persistance de la fascination vampirique dans la littérature et, surtout, au cinéma :

Cinema keeps returning to a deathless fascination with the vampire because of all the monsters in horror cinema, the vampire most resembles us, or at least that romantic part we sometimes fancy ourselves to be – the nomadic spirit devoid of serious commitments and mundane responsibilities alike – unfettered to wander the earth in the quest to satisfy our most selfish urges²²².

Le vampire de la fiction, ainsi, nous ressemble plus qu'il nous menace ; il n'est plus l'incarnation d'une séparation ontologique entre l'acceptable et l'abject, entre le bénéfique et le néfaste. En incarnant peu à peu nos désirs, en reflétant les changements idéologiques et sociétaux des dernières décennies, la fiction vampirique entérine la remise en question de la notion même d'altérité comme mode de représentation du monde, suivant les concepts développés par Dominique Quessada. Le vampire, lorsqu'il est présenté comme un personnage individuel, n'est définitivement plus une créature de l'ombre ni « de l'Autre innommable : il fascine et séduit bien plus qu'il ne terrifie : tout est fait pour susciter une identification avec le spectateur²²³ ». Le développement de romans et films accordant la place de narrateur à la créature a contribué à la prédominance de ces vampires séduisants, intellectuellement et physiquement supérieurs, et capables de transcender les limites humaines :

Le monstre originel devient l'image d'un moi conquérant et libérateur, capable de

²²¹ *Ibid.*, chap. « Introduction : l'inséparation du monde ».

²²² MAGISTRALE, *op. cit.*, p. 55.

²²³ MÉNÉGALDO, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 130.

transgresser les limites imparties à l'homme par les lois naturelles et divines, les interdits sociaux, les tabous sexuels. La valorisation de l'élément charnel et explicitement érotique (le vampire n'est plus une enveloppe vide ou un corps-cadavre) accentue encore cette modernisation du mythe qui tend à gommer l'ambivalence constitutive de la figure de Dracula et à altérer le sentiment d'inquiétante étrangeté inhérent à la représentation fantastique²²⁴.

La complexification du vampire qui, comme toute figure mythique, suit nécessairement les fluctuations sociétales et idéologiques, se fait au prix de la déperdition de sa noirceur originelle, de l'altérité qui le rend si fascinant dans les premiers romans et films vampiriques. La figure du vampire semble ainsi s'étioler, se diluer peu à peu dans des œuvres qui trahissent cette nécessaire complexification du vampire pour n'en retenir que la romantisation simplifiée. Nous n'irons pas jusqu'à suivre Dominique Sipièrre lorsqu'il affirme, à propos du film *Bram Stoker's Dracula*, que « les bons sentiments ne font pas des mythes puissants²²⁵ », mais il nous paraît indispensable de ne pas faire l'impasse sur la noirceur originelle de la créature. Si cette noirceur, cette altérité ne se lisent plus dans la place donnée au vampire dans la narration, ni dans ses rapports avec les protagonistes, ni dans son statut de menace à l'ordre établi, il faut désormais les chercher ailleurs, dans des signes plus subtils – ou non – et présents dans la figure vampirique depuis son apparition en littérature. Nous allons dès lors examiner ce qui perdure du vampire originel, ce qui vient comme le reliquat inéluctable de la nature vampirique, à savoir l'horreur du corps vampirique, ce cadavre dont on voudrait croire qu'il peut séduire.

²²⁴ *Ibid.*, p. 130.

²²⁵ SIPIÈRRE, *art. cit.*, dans SIPIÈRRE (dir.), *op. cit.*, p. 130.

3. La charogne, le monstre et le corps-cadavre

Le corps du vampire fascine car il n'est jamais à sa place. Il est un cadavre qui prend l'apparence du vivant, un monstre qui se pare parfois d'une beauté conventionnelle, un contenant de chair qui porte en lui un sang toujours débordant. Le corps vampirique n'est jamais figé dans une définition confortable, et en cela tient tout le pouvoir de la créature, celui qui justifie sa pérennité comme figure mythique. En effet, chaque représentation de la figure vampirique porte dans le corps qu'elle octroie au vampire la trace soit d'un discours idéologique, soit de la tentative d'éluder ce discours pour en revenir à l'effet pur²²⁶. La représentation du corps vampirique n'est jamais anodine : plus que la trame narrative elle-même, elle contient le sens véritable de chacune des incarnations de la figure. En commun à ces innombrables représentations du vampire masculin, pourtant, est l'énigme de ce corps à la fois mort et semblant vivant du vampire.

Le propre du vampire est d'être une figuration d'un entre-deux entre la vie et la mort, d'un passage qui chez le vampire est en suspens, exactement à l'endroit d'une angoisse humaine parmi les plus profondes : le corps vampirique est un cadavre qui prétend vivre, que ce soit par sa faim de sang, son désir sexuel ou ses emportements amoureux. L'apparent non-sens du vampire amoureux est pourtant ce qui constitue la majorité des incarnations de la créature, au cinéma en particulier, sans pour autant que l'ambiguïté inhérente à sa nature de cadavre désirant ne soit réellement traitée par ces œuvres. Pourtant, le vampire ne peut même pas être réduit à la simple mort du corps : la littérature tout comme le cinéma montrent plusieurs acceptions du vampire comme cadavre, de la « mort sèche » à la charogne pourrissante²²⁷, chacune de ces incarnations macabres relevant d'un sens précis, véhiculant une peur bien définie. Ceci est aussi vrai du sang du vampire, qu'il soit réaliste ou ouvertement factice, abject ou spectaculaire.

Enfin, le corps du vampire ne serait rien sans sa monstruosité, ni sans sa laideur qui fait régulièrement surface, et que l'image s'approprie et sublime magnifiquement. Monstruosité et laideur traduisent plus, dans la figure vampirique, que sa simple caractérisation comme antagoniste : elles portent en elles une signification particulière. Le corps du vampire, toujours en excès, est ainsi en lui-même porteur de sens car à la limite entre sens et effet, bien au-delà du contexte narratif qui contient la figure.

²²⁶ Nous y reviendrons.

²²⁷ Nous y reviendrons.

1. *Sémiotique du cadavre vampirique*

Le corps vampirique, dans toutes les œuvres que nous traitons ici, est toujours le réceptacle des angoisses humaines et traduit l'horreur de la mort dans ce qu'elle a de permanent et d'indépassable. La mort telle qu'elle est représentée par le vampire n'est pas un apaisement, en tout cas pas avant que le vampire ne soit libéré de sa condition. D'ailleurs, cette libération finale du vampire détruit est parfois nommée « mort véritable », comme si la mort incarnée par le vampire mort-vivant n'était pas aboutie et restait bloquée à son stade le moins acceptable, celui de la dissolution de l'individu dans les changements physiologiques amenés par la mort. Derrière l'apparence du corps vampirique se lit ainsi un discours sur ce qui demeure inacceptable dans la mort de l'individu : depuis les questionnements spirituels du XVIII^e siècle, portés par les épidémies de « cas » vampiriques, jusqu'à l'absurdité contemporaine du vampire comme corps amoureux, la question du corps mort est au cœur de la figure vampirique. Si la beauté du vampire romantisé annonce en effet un « altéricide » de la créature, la condition cadavérique de la créature ne laisse aucun doute possible sur son anomalie ontologique fondamentale : le vampire, vu sous l'angle du cadavre, n'est jamais à sa place, n'appartient jamais au monde de l'humain. Son corps mort mais ayant l'apparence du vivant est une contradiction incompréhensible, une aporie qui nourrit le caractère énigmatique de la créature. Nous nous intéressons ici spécifiquement à ce que le vampire a de mort et à ce qu'il dit de notre attitude devant le corps mort, dans l'espoir peut-être d'éclaircir un peu cette énigme du cadavre vivant.

1) **Quel corps mort pour le vampire ?**

La mort effraie car elle résulte en la dissolution de l'individu. Dans le cadavre qui se transforme puis disparaît, nous voyons le reflet d'une condition incompréhensible, inacceptable, mais aussi inéluctable. Hicham-Stéphane Afeissa avance que le cadavre « de l'être humain est le pire, celui dont la vue est la plus insoutenable, parce que c'est le corps mort d'un être auquel une individualité était reconnue²²⁸ ». Avant même d'interroger le corps vampirique compris comme un cadavre humain ayant l'apparence du vivant, il faut ainsi brièvement rappeler que tout vampire traité comme un individu (protagoniste ou antagoniste) dans une œuvre de fiction est par définition une personne ayant subi une vampirisation. La fiction vampirique traite ce point de multiples manières : parfois, la personne originale reste

²²⁸ AFEISSA, Hicham-Stéphane. *Esthétique de la charogne*. Harmonia Mundi/Éditions Dehors, 2018, p. 52.

visible derrière le vampire ; parfois, elle a complètement disparu, et le vampire en est d'autant plus effrayant, et son mode de présence relève alors de l'inquiétante étrangeté que nous avons déjà mentionnée. Il est intéressant de constater que les vampires à l'apparence la plus humaine ne sont pas forcément les moins monstrueux : rappelons que l'apparence de Bela Lugosi dans le film *Dracula* de Tod Browning²²⁹ n'a rien de particulièrement effrayant : il n'est pas cadavérique, n'a pas de canines surdimensionnées, et son corps reste toujours parfaitement humain, sans trace de putréfaction ni métamorphose. Pourtant, il serait bien difficile de voir dans le Dracula incarné ici un reliquat de l'individu d'avant sa vampirisation, tant la froideur hautaine et le cynisme du vampire trahissent sa séparation d'avec l'humain. De même chez le vampire de John Badham²³⁰, dans lequel Dracula ne montre aucun lien avec son passé humain mais au contraire semble chérir sa nature vampirique et les plaisirs qu'elle lui procure. À l'inverse, le vampire du film *Bram Stoker's Dracula* de F.F. Coppola²³¹, malgré ses nombreuses métamorphoses en monstres divers et cadavres putrides, conserve toute son humanité émotionnelle : cette dernière a d'ailleurs fait le succès du film.

L'horreur du corps vampirique est donc indépendante, dissociable, de son horreur (ou non) spirituelle et émotionnelle. Il faut donc en premier lieu s'interroger sur la mort qu'incarne le vampire, ou plutôt sur le ou les stades de cette mort que le vampire représente. Entre le cadavre squelettique du *Nosferatu* de F.M. Murnau²³², la combustion purulente du vampire de John Badham et les explosions en gerbes de sang et de viscères de la série *True Blood*²³³, le vampire semble en effet incarner toutes les formes cadavériques possibles. Dans cette malléabilité du corps mort du vampire se lit l'adaptabilité de la figure mythique : chaque avatar cadavérique de la créature traduit une angoisse spécifique liée à la mort. Le vampire n'est pas l'incarnation de la Mort, mais la traduction iconique des diverses facettes de la mort humaine.

Notons d'emblée que le vampire byronien de John Polidori²³⁴ n'est pas « cadavérisé » : après une attaque de brigand, sa dépouille disparaît mystérieusement puis retrouve « vie » après avoir été exposée aux rayons de la lune. L'altérité de ce vampire est dans la perversion de ses rapports amicaux et amoureux, et se suffit à elle-même. La scène de mort du vampire dans *Augustus Darvell, Fragment of a Novel*, texte de Lord Byron ayant inspiré *The Vampyre*, mérite par contre que l'on s'y attarde :

I was shocked with the sudden certainty which could not be mistaken – his

²²⁹ BROWNING, *op. cit.*.

²³⁰ BADHAM, *op. cit.*.

²³¹ COPPOLA, *op. cit.*. Voir figure 29 en annexe.

²³² MURNAU, *op. cit.*.

²³³ BALL, *op. cit.*.

²³⁴ POLIDORI, *op. cit.*.

countenance, in a few minutes, became nearly black. I should have attributed so rapid a change to poison, had I not been aware that he had no opportunity of receiving it unperceived. The day was declining – the body was rapidly altering [...]. We dug as deeply as the time permitted us, and, throwing the dry earth upon all that remained of the singular being so lately departed [...]. Between astonishment and grief, I was tearless – ²³⁵.

Le corps vampirique subit ici une putréfaction accélérée. À la perte de l'être cher (le texte, un court « Fragment », ne fait que donner l'indice de la nature surnaturelle de Darvell, sans faire de lui une menace explicite pour le narrateur, très attaché à son compagnon de voyage) s'ajoute l'incompréhension face à cette temporalité absurde du corps qui s'altère en une journée. Le deuil semble ici impossible pour le narrateur, comme l'indique cette coupure finale du texte, cette suspension sans résolution. L'horreur du corps vampirique est par ailleurs traduite dans cette couleur soudainement noire du visage de Darvell, une couleur inhumaine, anormale, qui traduit ici l'accident (rien ne laissait présager cette fin soudaine), l'inéluctable (la couleur noire du visage de Darvell traduit la corruption fatale de son sang), et l'horrible altérité du corps qui échappe au prévisible. Cette couleur que prend le visage du vampire au moment de sa mort est celle de l'anomalie ; sans cause attribuable (le narrateur mentionne l'impossibilité pour Darvell d'avoir absorbé un poison), elle devient pour le narrateur le signe d'un corps hors de contrôle, qui s'autodétruit soudainement. Le surnaturel, dans ce *Fragment*, siège principalement dans l'échappée du cadavre vampirique vers quelque chose d'incompréhensible. L'on a là les prémices de ce qui constitue encore aujourd'hui le cœur de l'énigme vampirique, à savoir le jeu de réciprocité entre anomalie du corps et anomalie de l'existence : le corps vampirique est incompréhensible parce qu'il est le signe de l'anomalie ontologique de la créature, et le vampire est une anomalie par son corps toujours déplacé.

Tout aussi incompréhensible est l'apparence du cadavre de Dracula dans le roman de Bram Stoker, à un moment pivot du roman, lorsque Jonathan Harker ouvre la tombe du vampire. La contradiction entre le lieu de la tombe, marquée du nom « Dracula » et donc attestant du décès du Comte, et l'apparente vitalité de l'hôte de Jonathan Harker, est confirmée, décuplée à la vue du cadavre rempli de sang :

There lay the Count, but looking as if his youth had been half restored. [...]. The cheeks were fuller, and the white skin seemed ruby-red underneath. The mouth was redder than ever, for on the lips were gouts of fresh blood, which trickled from the corners of the mouth and ran down over the chin and neck. Even the deep, burning eyes seemed set amongst swollen flesh, for the lids and pouches underneath were bloated. It seemed as if the whole awful creature were simply gorged with blood.

²³⁵ BYRON, *op. cit.*, pages 6-7.

He lay like a filthy leech, exhausted with his repletion²³⁶.

Le vampire surpris dans son cercueil par Jonathan Harker est ainsi plus proche des premiers vampires folkloriques hongrois et serbes, que du séducteur ténébreux des adaptations récentes. Il s'agit bien ici d'un parti-pris de l'auteur de s'attarder à cette horreur du corps vampirique pour mieux écrire l'incongruité de la créature : « le vampire fait voir *la* mort comme elle est dans *le* mort²³⁷ », mais c'est un mort « corps sans organes²³⁸ », c'est-à-dire sans système, sans parti-pris ou justification autre que de contenir le sang qu'il absorbe continuellement pour assurer son existence. C'est un corps absurde, dans lequel l'individu n'existe que pour donner une apparence à ce corps injustifiable. Cette description de Dracula dans sa tombe, à l'apogée de sa condition cadavérique pourtant absurde gorgé de sang, rappelle les premières apparitions du vampire dans la culture européenne, avant même que la littérature ne s'empare de la créature.

Dès ses origines au XVII^e siècle, le vampire du folklore européen (Europe Centrale et Europe de l'Est) est une anomalie du corps mort. En effet, le vampire est alors une créature nouvelle, le lieu d'une interrogation qui dépasse la question de la résurrection, question déjà incarnée par le revenant. Les savants de l'époque, Dom Augustin Calmet²³⁹ en premier lieu, rappellent pourtant que le revenant, à l'origine, est désincarné, ce que Jean-Claude Aguerre résume parfaitement : « il ne reste aucune matérialité aux âmes en peine, elles n'ont ni substance ni étendue, ce sont de purs esprits débarrassés de toute enveloppe²⁴⁰ ». Le vampire est bien un revenant, une « âme en peine » ne pouvant trouver le repos, car sa nature vampirique est tributaire de sa mort « humaine ». Mais le vampire est aussi, et c'est ce qui fait sa particularité, « un revenant en corps²⁴¹ », une « chair qui résiste²⁴² ». Le vampire ne peut disparaître de lui-même : sa chair pourtant morte s'y refuse, dans ce qui ressemble non pas à la joie d'une vie éternelle, mais à une suspension de l'existence dans ce moment précis où l'âme se sépare du corps : « comme si le déni de la mort se confondait avec le déni de la vie, celle-ci

²³⁶ STOKER, *op. cit.*, p. 59.

²³⁷ CHAREYRE-MÉJAN, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 33.

²³⁸ Nous empruntons cette expression à Gilles Deleuze, qui reprend un concept d'Antonin Artaud, appliqué par Deleuze à l'œuvre du peintre Francis Bacon : « le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif. [...] Toute une vie non organique, car l'organisme n'est pas la vie, il l'emprisonne ». DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002. « L'ordre philosophique », pages 47-48. Bien sûr, la « vie » dont il s'agit est chez le vampire une moquerie, une hideuse parodie.

²³⁹ Auteur de l'ouvrage fondamental *Dissertation sur les apparitions des anges, des démons et des esprits, et sur les revenants et vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie et de Silésie* (1746).

²⁴⁰ AGUERRE Jean-Claude, « Résistance de la chair, destitution de l'âme », dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 79.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

²⁴² *Ibid.*, p. 79.

n'est plus qu'une course effrénée et vide sous l'impulsion d'une faim dévoratrice qui entraîne à la fois la destruction de l'autre et de soi-même²⁴³ ». Le corps du vampire horrifie car il est le signe de la possibilité d'une existence sans justification, ni contrôle, ni objectif, uniquement portée par l'insatisfaction et le besoin.

Jean-Claude Aguerre avance que ce paradoxe du corps du vampire est le fruit de la nouvelle pensée scientifique du XVIII^e siècle : « à l'aube du Siècle des Lumières, l'esprit de divin devient scientifique, l'expérimentation montre la chair périssable, dénuée de sainteté. Le vampire s'offre comme un refuge paradoxal. L'*Encyclopédie* triomphe, l'Église défaille²⁴⁴ ». Le vampire est un mort dont le corps supplante l'âme, à une époque où est émise l'hypothèse que cette âme serait non pas essence divine et éthérée, mais un élément parmi d'autres du corps :

...au moment où la promesse de la résurrection de la chair sous forme de corps glorieux au jour du jugement dernier [...] risque peut-être de n'être pas tenue et que le cadavre [...] risque de ne connaître aucune nouvelle jeunesse ou plus aucune éternité que ce soir au jardin d'Eden ou dans les flammes infernales [...], à ce moment donc un cadavre refuse la putréfaction, ne peut supporter cette dissolution irréversible, et, en chair et en os, quitte le tombeau et par le sang transmet son état démoniaque, permettant ainsi de retrouver une idée d'éternité. Là où se produit une défaillance divine apparaît une compensation démoniaque²⁴⁵.

La figure vampirique se glisse donc là où réside l'interrogation fondamentale de ce qui anime le corps. Aujourd'hui, dans le sillage de la mouvance transhumaniste, cette interrogation est déplacée vers un possible contrôle de la mort encore inéluctable : le vampirisme, dans des œuvres cinématographiques comme *Daybreakers*²⁴⁶, *True Blood*²⁴⁷ ou la saga *Twilight*²⁴⁸, est montré comme une solution (certes non sans conséquences) à la mortalité humaine.

Jean-Claude Aguerre rappelle par ailleurs que, bien loin du monstre dévorateur et carnassier de *Dracula*, les vampires du folklore suçaient le sang de leurs victimes à travers leur peau, cherchant « à faire perdurer un état de non-vie/non-mort qui pourrait bien rappeler l'état du fœtus qui aspire le sang de sa mère²⁴⁹ ». Ces premiers vampires du folklore seraient alors un pis-aller à la disparition de l'individu dans la mort, que les nouvelles découvertes scientifiques et philosophiques des Lumières laissaient transparaître comme seule issue à la vie humaine. L'apparition du vampire dans le folklore puis dans la littérature participerait ainsi d'une

²⁴³ THOMAS, Louis-Vincent. *Les chairs de la mort*. Paris : Sanofi-Synthélabo, 2000. « Les empêcheurs de penser en rond », p. 494.

²⁴⁴ AGUERRE, art. cit., dans FAIVRE (dir.), op. cit., p. 87.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 87.

²⁴⁶ SPIERIG, SPIERIG, op. cit..

²⁴⁷ BALL, op. cit..

²⁴⁸ CONDON, HARDWICKE, et. al., op. cit.

²⁴⁹ AGUERRE, art. cit., dans FAIVRE (dir.), op. cit., p. 89.

aspiration collective à une aspiration à la vie éternelle par quelque moyen que ce soit, même au moyen d'une créature terrifiante, seule l'horreur véhiculée par cette créature de cauchemar pouvant faire face à l'implacabilité du discours scientifique. Par ailleurs, si désormais la mécanique du corps prédomine sur la spiritualité de l'individu, il faut bien qu'un corps, aussi horrifiant soit-il, incarne ce besoin d'un retour de l'âme : « le fantôme immatériel est une âme en peine. Au XVIII^e siècle l'âme n'existe plus, du moins plus assez. Alors il occupe une place dans l'espace²⁵⁰ ». Donner un corps au revenant et en faire un vampire, c'est ainsi donner une forme nouvelle à cette question de l'âme. Mais c'est un corps déplacé, qui parodie l'éternité religieuse en la rabaisant à ce que la mort a de plus repoussant, de plus abject : le cadavre qui se refuse à mourir.

2) *Nosferatu* : l'illusion de la *morte secca*

Ce cadavre qui se refuse à mourir est représenté de deux manières différentes, notamment en ce qui concerne le roman *Dracula* original et les adaptations que nous en étudions ici. La plupart de ces adaptations montrent un vampire sanglant, suintant de fluides et de sang, comme si le seul corps ne suffisait pas à contenir l'horreur vampirique, qui en déborde continuellement. D'autres adaptations cinématographiques montrent au contraire un vampire squelettique, à la chair presque inexistante, semblant toujours sur le point de disparaître en os et poussière : c'est le cas du vampire du film *Nosferatu* de F.W. Murnau²⁵¹. Campé par l'acteur Max Schreck, le vampire y est émacié, osseux, doté d'oreilles et d'incisives pointues, d'ongles griffus et d'abondants sourcils. Le vampire rappelle indéniablement le rat, symbole dans le film de l'épidémie de peste concomitante à l'arrivée du vampire dans la ville : il est d'emblée figuré comme une incarnation de la mort, son crâne en tête de mort ne laissant aucun doute sur ce point. Il faut pourtant s'interroger sur le type de mort représentée ici : l'absence de chair sur ce squelette ambulante, cette chair du cadavre si répugnante chez d'autres vampires, ne traduit pas pour autant une mort aboutie et finalisée, bien au contraire.

Louis-Vincent Thomas affirme que « le monstre le plus répugnant et le plus agressif qui soit, c'est bien le cadavre en voie de décomposition. La putréfaction de la chair, signe absolu de la mort, inaugure en effet la phase la plus dramatique du processus thanatique et devient le lieu privilégié où s'amalgament les fantasmes les plus irréductibles²⁵² ». S'il n'y a pas de chair en putréfaction dans le cadavre que l'on observe, dans ce vampire décharné de *Nosferatu*, alors

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 89.

²⁵¹ MURNAU, *op. cit.*.

²⁵² THOMAS, *op. cit.*, p. 472.

il serait tentant de penser que le pire est passé, que le processus cadavérique est déjà suffisamment bien amorcé. Reste certes l'absurdité de ce cadavre qui marche et parle, mais, sans sa chair problématique, celui-ci relèverait alors plus du fantôme éthéré que du cadavre souillant tout. Nosferatu est en effet représenté presque comme un « squelette, propre et sec, débarrassé des humeurs sordides du corps et de la vermine, nettoyé et pour ainsi dire stérilisé, n'inspirant plus aucune répugnance et à ce titre parfaitement 'présentable'²⁵³ », ce squelette qui « s'est imposé comme mode majeur de représentation du mort ». C'est bien sûr une illusion, car si le vampire de *Nosferatu* ne contient pas ou plus de vermine dans sa chair, cette vermine est véhiculée par les milliers de rats qui semblent nés du corps même du vampire, et qui propagent la peste autour de lui. Nosferatu n'est pas un cadavre sain, même s'il peut en donner l'impression en se rapprochant du « 'Desséché', [...] forme accomplie de la mort propre et de la mort universelle²⁵⁴ ». Bien qu'au-delà de la décomposition, Nosferatu n'est pourtant pas sans corps, mais c'est un corps fait d'une chair déjà presque figée : « dans le mort-vivant qui s'anime, ça n'est pas la mobilité qui inquiète parce que les os et les muscles morts se mettraient à y revivre. Plutôt, dans l'animé lui-même, la présence statique de l'os, de la chair lourde, du crin rigide dont il est fait²⁵⁵ ». C'est un corps presque momifié, qui aurait dû être consacré dans son statut de dépouille mais persiste à se relever.

Nosferatu n'a ainsi rien à voir avec la *morte secca*, cette figuration de la mort acceptée qui depuis la Renaissance consacre la carcasse osseuse, lorsqu'« à la chair pourrissante et à la chaude humidité des tombeaux est venue se substituer la mort sèche du squelette²⁵⁶ ». Pourtant, Nosferatu rappelle incontestablement cette « silhouette stylisée qui réalise l'expression synthétique du macabre en prenant l'apparence immuable et définitive d'une 'statue'²⁵⁷ », et cet aspect statuaire, cette lenteur du vampire participe pour beaucoup à la terreur causée par son apparition. Nous voyons ici un nouvel exemple de l'ambiguïté du vampire, de ce déplacement constant entre sens donné et énigme irrésolvable : dans la faille subtile entre ce que la figure vampirique nous montre, et ce qui doit en être compris, se tient le malaise ressenti à l'apparition de Nosferatu. Il ressemble à ce qu'il ne devrait pas être, une figure de mort résolue qu'il n'est pas, de la même manière que les vampires séducteurs ont l'apparence d'un corps désirable, qu'ils semblent toujours avoir usurpé. Il est une parodie de l'angoisse humaine devant le

²⁵³ AFEISSA, *op. cit.*, p. 94.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 95.

²⁵⁵ THOMAS, *op. cit.*, p. 472.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 95.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 95. C'est aussi l'argument d'Alain Chareyre-Méjan, pour qui le vampire en général est « l'ancêtre mort, la stature-colossos qui se confond avec l'image de la pierre inorganique ». CHAREYRE-MÉJAN, *art. cit.*, dans FAIVRE, *op. cit.*, p. 32.

cadavre, quand « voulant oublier que mourir c'est pourrir, chacun ne veut retenir de la mort que le résidu lisse et stable, les parties dures, *la mort sèche*²⁵⁸ ».

La figure de mort incarnée par le vampire de *Nosferatu* est ainsi tout aussi horifiante que les vampires plus « charnels », incarnations, souvent par leur mort véritable, de stades variés de décomposition. Tout comme eux, le vampire Nosferatu « est [...] ce corps qui refuse la décomposition et le deuil²⁵⁹ », comme s'il était à jamais suspendu dans un état de passage, dans une temporalité qui lui est propre. Le vampire Nosferatu, existant dans sa propre temporalité, mais au sein d'un système de représentation qui fait de lui une figuration de l'intolérable, n'offre ainsi même pas le réconfort d'un procédé attendu et connu : les vampires charnels traduisent par leur corps en décomposition une étape d'un procédé naturel, mais Nosferatu, lui, est déjà au-delà de ce procédé. Les étapes de la décomposition sont en effet bien connues, et l'appartenance des vampires charnels à l'une ou l'autre des étapes de la décomposition de la chair permet d'ancrer chacun de ces vampires dans une temporalité déterminée²⁶⁰. Nosferatu, à l'inverse, appartient déjà à une temporalité plus longue, celle du cadavre « sec », presque momifié, qui n'en finit pas de disparaître : le corps de ce vampire-ci donne l'indice de sa qualité de monstre sans âge, portant en lui une suspension du temps arrêté à une dissolution qui s'éternise.

Nosferatu est donc la figure d'un deuil irrésolu, d'un désespoir à jamais sans fond, et peu importe de savoir de quel deuil il s'agit ici : le principal est qu'il reste irrésolu car « la période du deuil, disent les anthropologistes, correspond à la durée de la décomposition²⁶¹ ». Sans chair à décomposer, le vampire Nosferatu reste perpétuellement à l'orée de sa véritable mort, dans un deuil sans fin, trop avancé dans le processus de décomposition pour conserver une apparence humaine, mais pas assez pour enfin connaître le soulagement d'une mort véritable. D'ailleurs, celle-ci, à la fin du film de Murnau, se traduit en une disparition pure et simple du vampire :

...il ne s'agit pas de rendre le mort à la nature et à l'ordre, de parvenir à assimiler enfin des forces élémentaires qui avaient été détournées. Nulle sublimation, nul passage métaphorique qui réintégreraient le vampire, ne serait-ce que sous la forme résiduelle d'une enveloppe, de poussière, à l'ordre naturel. A la fin, de Nosferatu, fantôme translucide, il ne reste rien ; comme aspiré, vidé de sa propre substance, il se volatilise²⁶².

²⁵⁸ AFEISSA, *op. cit.*, p. 95.

²⁵⁹ BOUVIER, LEUTRAT, *op. cit.*, p. 206.

²⁶⁰ Voir THOMAS, *op. cit.*, pages 476-477, pour une description détaillée du processus de décomposition.

²⁶¹ BOUVIER, LEUTRAT, *op. cit.*, p. 206.

²⁶² BOUVIER, LEUTRAT, *op. cit.*, p. 107.

Exposé au jour, Nosferatu s'évanouit dans la lumière, emportant avec lui son absurdité ontologique et le désespoir insensé qu'il incarnait, cette horreur de la mort comme « événement dépareillé par excellence, unique en son genre, monstruosité solitaire²⁶³ ». Le corps émacié de Nosferatu terrifie car il incarne (son animalité mise à part) un refus insensé de la mort, une existence qui, parce qu'elle refuse sa propre fin, est condamnée à s'étirer dans une temporalité à la fois infinie et suspendue, sans d'autre horizon que l'accomplissement ponctuel du seul semblant de désir qu'il reste au vampire : le sang qu'il absorbe parfois et qui lui permet, par la peste et la vampirisation²⁶⁴, de propager sa corruption, dans une hideuse parodie de la procréation.

Il serait tentant de rapprocher cette hideuse parodie de la *morte secca* de la mort véritable du vampire dans le film *Horror of Dracula* de Terence Fisher²⁶⁵. Le vampire, exposé à la lumière du jour par son adversaire Van Helsing, se dessèche en effet rapidement et disparaît en poussière, ne laissant de lui que ses vêtements et un tas de cendres²⁶⁶. Pourtant, rien dans ce vampire-ci ne rappelle la suspension désespérante du temps de *Nosferatu* : le vampire de la Hammer est une créature de sensations, érotique, carnassier, l'incarnation d'un désir impitoyable et jamais assouvi : « le vampire est vif et non plus caractérisé par la lenteur fantomatique²⁶⁷ ». Seule la dissolution complète de son corps permet d'affirmer la disparition du vampire : il faut donc l'amener au bout de la disparition de son cadavre, quand il ne reste plus rien à ranimer²⁶⁸ : « le comte vampire, mort-vivant dont le ressort existentiel trouve sa source dans l'intensité inhumaine de son désir, ne peut être anéanti que si son corps l'est tout entier²⁶⁹ ». Le vampire de *Horror of Dracula*, incarné par l'acteur Christopher Lee, est une force de vie implacable, et seule la dématérialisation totale (ou presque) de son corps au désir monstrueux peut attester de sa destruction. Débarrassé de ses fluides divers par l'exposition au jour qui entraîne sa véritable mort, le vampire de *Horror of Dracula* est privé de sa raison d'exister : ce cadavre n'est pas celui d'une mort « vécue comme le passage à la vie éternelle,

²⁶³ THOMAS, *op. cit.*, p. 84.

²⁶⁴ Notons à ce sujet la fin du film *Nosferatu* de Werner Herzog, qui montre un Hutter vampirisé à son tour et dès lors porteur de cette destinée de mort et de contamination. HERZOG, *op. cit.*

²⁶⁵ FISHER, *op. cit.*

²⁶⁶ Voir figure 19 en annexe.

²⁶⁷ LOUIS Stella, *art. cit.*, dans BOISSONNEAU (dir.), MÉNÉGALDO (dir.), PAQUET-DEYRIS (dir.), *op. cit.*, p. 180.

²⁶⁸ Pourtant, il y aura plusieurs suites à *Horror of Dracula*, dans lesquels le vampire sera ranimé d'une manière ou d'une autre. Dans *Dracula : Prince of Darkness* (1966), le vampire est ainsi ramené à la « vie » après que ses cendres aient été baignées de sang humain.

²⁶⁹ STANZICK Nicolas, « Et les Français découvrirent Frankenstein, Dracula et C° », dans BOISSONNEAU (dir.), MÉNÉGALDO (dir.), PAQUET-DEYRIS (dir.), *op. cit.*, p. 36.

mais comme fin du corps et des jouissances qu'il permet²⁷⁰ ». Le cadavre rapidement desséché de Dracula, ici, ne traduit donc pas tant une libération de la condition vampirique que la fin de l'existence hédoniste d'un vampire voué à ses plaisirs. La *morte secca* a ici une matérialité paradoxale qui l'exclut d'une perspective libératrice : plusieurs plans successifs montrent en effet la dissolution du corps du vampire, d'abord un pied, puis une main, puis son corps tout entier, après que ses doigts ont arraché ce qu'il restait de chair sur son visage. Même dans ses derniers instants, le vampire de la Hammer est ramené à son corps, loin de toute rédemption ou fin libératrice.

La *morte secca* du vampire est donc, dans ces deux cas pourtant opposés à bien des égards, toujours une illusion, la moquerie d'une promesse de libération ou de rédemption. Le vampire desséché traduit soit une suspension du temps de la mort dans ce qu'elle a d'horrible, soit un renoncement forcé du vampire à ses plaisirs sataniques, sans pour autant que ce renoncement entraîne la réhabilitation morale du monstre. Plus honnête donc est le vampire montré dans sa chair pourrissante, nauséabonde : celui-ci n'a aucune prétention de tromperie.

3) Le vampire pourrissant : l'affront aux sens

Nous avons vu qu'au moment de sa mort véritable, Dracula, dans le roman originel, disparaît en poussière, non sans avoir montré signe d'une rédemption. Ici, la disparition du corps vampirique était montrée comme une résolution du problème causé par l'existence même du vampire : le retour à l'ordre établi, amené par la mort véritable du vampire, conclut le roman. La rédemption *in extremis* de *Dracula* confirme la toute-puissance du divin, le corps vampirique, blasphématoire par son refus de mourir vraiment, est détruit. Comme purifié par sa mort véritable, le corps disparaît en même temps que la condition vampirique de Dracula, dans un contraste évident avec la manière dont la corporalité du Comte était jusqu'alors dépeinte. Le roman de Bram Stoker insiste en effet sur la nature répugnante du vampire, par plusieurs appels aux sens considérés comme les plus bas, l'odorat en premier lieu. Rappelons ainsi ces mots de Jonathan Harker lors de sa première rencontre avec Dracula : « as the Count leaned over me and his hands touched me, I could not repress a shudder. It may have been that his breath was rank, but a horrible feeling of nausea came over me, which, do what I would, I could not conceal²⁷¹ ». L'odorat, le sens le plus animal, est dès le début du roman attaché à la figure vampirique, l'ancrant d'emblée dans un appel à la répulsion instinctive devant la

²⁷⁰ AFEISSA, *op. cit.*, p. 93.

²⁷¹ STOKER, *op. cit.*, p 25.

charogne. Ceci est confirmé lorsque les protagonistes ouvrent la crypte de Carfax Abbey, la demeure du vampire :

...none of us ever expected an odour such as we encountered. [...] here the place was small and close, and the long disuse had made the air stagnant and foul. There was an earthy smell, as of some dry miasma, which came through the fouler air. But as to the odour itself, how shall I describe it ? It was not alone that it was composed of all the ills of mortality and with the pungent, acrid smell of blood, but it seemed as though corruption had become itself corrupt. [...] Every breath exhaled by that monster seemed to have clung to the place and intensified its loathsomeness²⁷².

Relevons tout d'abord l'insistance de l'auteur à décrire l'intensité de cette odeur immonde, comme s'il fallait encore confirmer l'horreur du vampire. Ici encore, le corps draculéen est une parodie de la religion chrétienne : par sa pestilence, la créature désacralise le lieu saint de la crypte ; par son statut de cadavre exhalant ses miasmes mais se refusant à disparaître, elle moque les reliques chrétiennes dont l'imputrescibilité était un signe de sainteté²⁷³.

La puanteur de Dracula, alors que sa dépouille n'est alors même pas présente dans la crypte, révèle le pouvoir de nuisance du vampire. L'insistance de l'auteur sur la prégnance de son odeur révèle la volonté du texte de présenter le vampire comme un cadavre « agressif », pour reprendre le terme de Louis-Vincent Thomas : « la décomposition de sa chair est perçue comme une intention de nuire : il pue et contamine parce qu'il en veut aux survivants, qui l'ont laissé mourir, qui ont peut-être désiré sa mort, qui ont surtout le tort d'être encore en vie²⁷⁴ ». Les miasmes draculéens sont ainsi un moyen d'explicitier, s'il en était besoin, son désir de corrompre le monde qui l'entoure. Il est intéressant de noter que Louis-Vincent Thomas écrit que dans la plupart des cultures, cette interprétation du cadavre comme « agressif » a toujours recouru à la *morte secca* comme solution : « pour mettre fin à cette agressivité [...] il suffit de l'apaiser et de le purifier ; il laissera les vivants en paix quand la pourriture aura fait place au squelette blanc et propre²⁷⁵ ». Persistant dans son horreur pourrissante jusqu'à la fin du roman, la figure draculéenne reflète, par cet appel au sens le plus primaire, son caractère néfaste et

²⁷² STOKER, *op. cit.*, p 267.

²⁷³ Dès les premiers « cas » vampiriques, les discours scientifique et religieux ont posé cette comparaison, comme le relève Antoine Faivre : « les réflexions de Zopf [historien et théologien du XVIII^e siècle] et de Dom Calmet [...] longtemps dissertent sur l'imputrescibilité du corps des saints pour la comparer à celle des vampires. S'agirait-il de la parodie démoniaque d'une des marques physiques de la sainteté et de la résurrection de la chair ? » FAIVRE, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 55. Notons pourtant que jusqu'au XV^e siècle, l'imputrescibilité du cadavre était au contraire un signe de sa damnation : « pour les chrétiens, c'était le Diable qui suspendait le pourrissement des dépouilles des sorciers, des non-baptisés, des apostats. [...] la non-corruption signe l'impiété ou manifeste l'intervention diabolique. [...] Peu à peu l'Église a changé d'opinion et la non-corruptibilité est devenue le signe de la sainteté ». THOMAS, *op. cit.*, p. 487.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 481.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 481.

destructeur.

L'horreur du cadavre draculéen (et du vampire en général, dès lors qu'il est représenté comme un cadavre plus ou moins décomposé) tient aussi au fait qu'il relève de la peur de la dissolution. Comme tout cadavre laissé à ses miasmes, il est l'antithèse de la « *mort propre*, parfaitement hygiénique, répugnant à l'envahissement des signes mortifères ou dangereux²⁷⁶ », il défie une certaine politesse du cadavre moderne qui devrait « ne pas nuire aux autres par des relents pestilentiels et des images affligeantes et leur laisser un souvenir visuel agréable de soi²⁷⁷ ». Ceci est d'autant plus important que tant la fin de l'ère victorienne que notre époque contemporaine persistent à cacher la réalité du cadavre : « sans aucun doute notre société pourtant mortifère rejette la mort. Et si la mort escamotée c'est la mort *ailleurs, hors-langage, hors-nature, hors-chez-soi*, le défunt à son tour obéit au même principe de *déplacement-évacuation* : il est *obscène* et *ab-scène*²⁷⁸ ». Le vampire est donc un contre-discours sur les conséquences physiques de la mort, il donne à voir le cadavre dans ce qu'il a de plus cru, de moins acceptable, alors que le discours dominant voudrait au contraire sinon le cacher, du moins le rendre physiologiquement et esthétiquement inoffensif. D'où, peut-être, cette insistance de Bram Stoker à décrire la puanteur de son vampire, cette insistance qui rappelle la popularité, à notre propre époque, des images et films « gore ». Le corps vampirique incarne bien ici les impasses du discours idéologique actuel qui s'attache à dissimuler la vérité de la mort, et cela passe par un indéniable appel aux sens. Il ne s'agit plus pour le lecteur ou le spectateur de « comprendre » le vampire mais bien de le ressentir, comme si son horreur fondamentale ne saurait se dire autrement que par l'effet. Ceci est particulièrement bien représenté dans la mini-série *Dracula*²⁷⁹ : le vampire, pourtant représenté comme un homme très séduisant, répugne parfois par certains détails. Ses dents, parfois surnuméraires, sont alors jaunes et comme recouvertes d'une couche visqueuse ; sa cabine, dans le bateau qui l'amène vers Londres, est envahie de mouches et dégage une odeur pestilentielle, même porte fermée. Le cadavre n'est jamais loin, aussi désirable soit le vampire.

L'on trouvait déjà cette dualité entre séduction et horreur dans le film *Dracula* de John Badham (1979)²⁸⁰, même si le cadavre vampirique n'y apparaît qu'à la toute fin du film et n'est

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 113.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 113.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 104.

²⁷⁹ GATISS, MOFFAT, *op. cit.*.

²⁸⁰ Voir les chapitres « Walking Corpses and Independent Filmmaking Techniques » et « Special Makeup Effects and Exploding Vampires » dans *Celluloid Vampires* (ABBOTT, Stacey. *Celluloid Vampires - Life After Death in the Modern World*. Austin: University of Texas Press, 2007. Kindle e-book) pour une étude détaillée de la représentation du cadavre vampirique à l'écran, par décennie. Nous préférons ici une étude plus généraliste, qui prend le vampire comme une entité globalisante.

que suggéré. Exposé au soleil, le vampire joué par Frank Langella, charmeur et très sexualisé, s'envole sous la forme d'une chauve-souris après de longues minutes lors desquelles son corps vieillit drastiquement : sa peau brûle, pèle et se couvre de pustules, son visage suinte le sang, le pus et la lymphe²⁸¹. Tout se passe comme s'il s'agissait ici, après une heure et demie de séduction vampirique romantisée et érotisée, de rappeler *in extremis* la véritable nature de la créature : le vampire, ici, est le cadavre auquel on ne s'attend plus. Alors, le corps séduisant devient horrifiant, l'histoire d'amour plus ou moins sexualisée entre le vampire et sa victime prend une tournure sordide. C'est ici que le lien que fait le vampire entre romance et Romantisme se rompt, car cet amour, souvent sexualisé, du vampire, n'a rien du Romantisme macabre qui s'attache à sublimer la charogne comme un témoin « de la puissance destructrice et de la fécondité créatrice des forces naturelles²⁸² ». Le cadavre vampirique n'a rien de « la forme quintessenciée, assimilée à l'essence, [et qui] ne préexiste pas à la manière d'un principe ou d'une idée, mais [qui] s'obtient [...] à la faveur de la modification de la matière brute et putride²⁸³ ». Il n'y a rien de constructif dans le cadavre vampirique, incarnation d'une suspension abjecte du processus mortel. D'ailleurs, la résolution vampirique, par la mort véritable de la créature, montre toujours une disparition du corps du vampire, sans que rien n'ait été créé par cette « modification de la matière ». Le vampire représenté comme un cadavre plus ou moins pourrissant est ainsi une figure d'un nihilisme agressif, incarnation d'une rébellion qui dépasse le cadre religieux et moral et défie l'ordre naturel. Ce vampire-ci est alors d'autant plus inquiétant (et fascinant) que l'horreur de son corps est introduite par « touches », sans que le texte ou l'image ne laisse le temps de s'y habituer : Dracula, dans le roman originel, conserve malgré tout l'apparence (hors ses métamorphoses) d'un homme de belle prestance ; le vampire de John Badham est un homme très séduisant, tout comme celui de la mini-série de Netflix. Lorsque le cadavre surgit derrière la façade humaine de la créature, c'est toujours dans une dynamique de révélation qui ne vise pas à une compréhension de ce qui est donné à voir. Bien au contraire, toute la puissance évocatrice de ces scènes, de ces détails parsemés dans la narration, tient à ce que l'œuvre ne permet pas de s'y familiariser : « ce choc visuel, ce heurt esthétique entre l'apparence physique [ici, le vampire humain voire séduisant] et l'acte [ici, la révélation de la condition cadavérique du vampire], est une figuration de l'incompréhensibilité qui est propre à l'horreur²⁸⁴ ».

²⁸¹ Voir figure 21 en annexe.

²⁸² AFEISSA, *op. cit.*, p. 536.

²⁸³ *Ibid.*, p. 539.

²⁸⁴ DUFOUR, Éric. *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006, p.

Enfin, nous avançons que la représentation du vampire comme une charogne, dans le roman de Bram Stoker, doit être aussi analysée sous l'angle scientifique²⁸⁵. L'héritage des Lumières montre la mort du corps non plus comme une fin absolue (hors la question religieuse de l'âme) mais comme un « processus morcelé²⁸⁶ ». La vie est égale à la mort en ce que

la vie et la mort, loin d'être des événements absolus, demandent à être tenues pour des processus et des jeux d'atomes [...]. L'ensemble des substances comprises dans la nature ne se différencient les unes des autres que par le mode d'agrégation des atomes, sans hiérarchie ni distinction entre les règnes naturels²⁸⁷.

Ici, la mort n'est pas un fait déterminable actant la fin de l'existence de l'individu mais « une désagrégation progressive de l'unité des parties²⁸⁸ ». Il paraît difficile dans cette optique d'envisager une résolution à l'existence du vampire, si celui-ci, à l'heure de sa mort véritable, ne fait finalement que se dissoudre en une myriade d'atomes. Le vampire, présenté dans les œuvres que nous étudions ici comme une anomalie ontologique, ne saurait donc être mêlé à l'existence humaine. L'approche « atomique » de la charogne, appliquée au vampire qui « déborde » littéralement de miasmes, ouvre donc vers une interprétation beaucoup plus sombre que celle que les diverses fins « positives » de ces œuvres offrent à leurs lecteurs et spectateurs. En effet, dissous en atomes au moment de sa mort véritable, le cadavre vampirique relèverait alors d'une forme d'impur au sens de Vladimir Jankélévitch. Dans « l'infinité chaotique du mélange » entre particules humaines et particules vampiriques se trouverait alors l'amorce d'une contagion diabolique :

L'impureté elle-même n'est peut-être que cette contagion, cet acte de souiller, cette propagation en chaîne ; peut-être n'y a-t-il pas d'autre impureté que l'intention de rendre les autres impurs [...], de troubler la transparence et de ternir la candeur, l'envie de salir, l'envie de déflorer et maculer l'ingénuité sans tache²⁸⁹.

Au faîte de l'anthropocène, alors que l'homme victorien anglais se considère au sommet du monde, la charogne du vampire symboliserait alors un danger bien plus grand qu'un simple renversement de l'ordre moral et sociétal : l'attaque vampirique, par la morsure mais aussi par les exhalaisons de son corps, viendrait alors mêler l'essence humaine et celle de son ennemi vampirique, figuration d'un Mal totalement répréhensible dans le roman de Bram Stoker. L'exhalaison, la persistance des miasmes vampiriques par le cadavre de la créature confirmerait

²⁸⁵ Nous parlons bien ici de la représentation du cadavre, non pas de véritables faits scientifiques, qui sont hors de nos compétences.

²⁸⁶ AFEISSA, *op. cit.*, p. 507.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 507.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 508.

²⁸⁹ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le pur et l'impur* (1960). Paris: Flammarion, 2015. « Champs », pages 162 et 164.

alors le vampire comme une figure diabolique, voire comme le diable lui-même, « génie du néant et de l'indifférenciation chaotique²⁹⁰ », celui qui « nous paraît à la fois troubler la limpidité de l'innocence et brouiller l'ordre complexe, compliquer la simplicité et saccager le pluriel cosmique²⁹¹ ». Il ne s'agit plus ici d'un diabolisme libérateur mais bien d'une contamination nihiliste et destructrice, dans laquelle l'homme se perdrait irrémédiablement.

Si le vampire des « cas » du XVIII^e siècle, comme celui de la fiction à partir de *Dracula*, incarne cette peur de la dissolution par le contact avec le cadavre pourrissant et déplacé, il faut rappeler que cette même peur est à l'œuvre dans la représentation du sang vampirique. La figure vampirique concentre la phobie d'une mort en décalage, incompréhensible. Le sang qui jaillit du vampire blessé, qui coule de sa bouche lorsqu'il vampirise ses victimes (le sang de l'agresseur et sa proie sont alors indifféremment mêlés), ou encore qui gonfle son corps jusqu'à le rendre grotesque, est le meilleur moyen pour le texte et/ou l'image de retranscrire l'horreur de cette créature qui, non contente de causer l'effroi par sa propre présence, inflige sa contamination au monde qui l'entoure.

2. *Le sang vampirique ou le spectacle de l'abjection*

Le vampire n'est pas le cadavre de la science, ni la dépouille religieuse consacrée : il en est une moquerie, un corps réduit à la sensation de son horreur. Pourtant, le sang du vampire n'est pas le même, d'une œuvre à l'autre : parfois, il est un spectacle sensationnaliste et inoffensif, parfois il reflète au contraire une peur qui rejoint celle du cadavre pourrissant.

Parfois aussi, il est parfaitement anodin et semble n'être là que pour renforcer l'intensité d'une scène sensuelle. Nous ne développerons pas ce dernier point, car ce sang « sexualisé » du vampire rejoint le vampire romantisé : l'horreur liée à l'absorption de la substance y est tout bonnement occultée ; tout au plus elle ajoute un frisson d'interdit à de longues scènes d'amour entre vampires²⁹², ou entre le vampire et sa victime²⁹³. Il faut d'ailleurs rappeler que les héritiers

²⁹⁰ JANKÉLÉVITCH, *Le pur...*, *op. cit.*, p. 166.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 166.

²⁹² Les vampires d'Anne Rice (RICE, *op. cit.*), par exemple, n'ont pas réellement de relations sexuelles entre eux mais trouvent leur plaisir dans l'absorption mutuelle du sang.

²⁹³ Les vampires de la série *True Blood* utilisent le sang de leurs victimes comme complément à leurs pratiques sexuelles. La jeune humaine Sookie Stackhouse possède, pour son malheur, un sang au goût irrésistible pour les vampires, ce qui amènera le vampire Eric Northman à tomber éperdument amoureux d'elle. L'on voit bien ici à quel point l'attaque vampirique est romantisée, domestiquée, ramenée à un codage « acceptable », dans cette ligne narrative qui voit un vampire prédateur, cruel, guerrier (Northman est un Viking vieux de 800 ans) tomber sous l'emprise d'une jeune humaine par le seul pouvoir de son sang. Le sang agit ici, comme élément de la narration, comme un artefact magique qui confirme le trope de la singularisation de la jeune fille.

du vampire « byronien », s'ils consomment effectivement le sang de leurs victimes, ne sont que très rarement peints dans l'effusion sanglante presque euphorique que l'on trouve dans certaines œuvres. Le vampire romantisé ne saurait être accusé de se vautrer dans les fluides de ses victimes, ni de faire étalage de ses propres émanations. Ce corps vampirique séduisant paraît comme stérilisé dans les scènes de vampirisation ; les seules émanations qui traduisent la passion vampirique quand il mord sa victime relèvent d'un codage plus sexuel qu'horrifique.

La transgression inhérente à l'absorption ou l'épanchement de ce fluide par essence abject disparaît totalement de ces œuvres, au profit de l'utilisation à outrance d'un thème qui y perd peu à peu sa substance. Nous passons aussi sur les œuvres qui poussent la « domestication » de la figure vampirique jusqu'à lui faire refuser le sang humain, des vampires « végétariens » de *Twilight*²⁹⁴ qui ne consomment que du sang animal (l'ironie de ce terme « végétarien » ne nous échappe pas), aux vampires du film *Only Lovers Left Alive*²⁹⁵ qui se fournissent dans des banques de sang afin de ne pas avoir à attaquer les humains²⁹⁶. Nous préférons donc nous concentrer ici sur les œuvres qui montrent un sang fondamentalement abject, qu'il soit sublimé par une mise en spectacle totalement assumée ou qu'il soit représenté comme l'actualisation d'une dissolution infâme. Nous utilisons le terme « abject » dans son sens élargi, même si, bien entendu, il faut en rappeler l'indispensable définition par Julia Kristeva :

L'abject n'est pas un ob-jet en face de moi, que je nomme ou que j'imagine. [...] De l'objet, l'abject n'a qu'une qualité – celle de s'opposer à *je*. [...] Surgissement massif et abrupt d'une étrangeté qui, si elle a pu m'être familière dans une vie opaque et oubliée, me harcèle maintenant comme radicalement séparée, répugnante. [...] Un poids de non-sens qui n'a rien d'insignifiant et qui m'écrase²⁹⁷.

Kristeva compte le sang parmi ce qui relève de l'abject, comme tout fluide s'échappant du corps dans une trahison des limites du « je », dans la révélation d'une intériorité immonde que le « je » se refusait jusqu'alors à considérer. Qu'en est-il ainsi du sang vampirique qui au contraire coule souvent à flots et qui constitue l'essence même, semble-t-il, de la figure vampirique ?

²⁹⁴ “We call ourselves vegetarians, our little inside joke. It doesn't completely satiate the hunger—or rather thirst. But it keeps us strong enough to resist.” MEYER, *op. cit.*, “Book One”, chap. 9.

²⁹⁵ JARMUSCH, *op. cit.*

²⁹⁶ Carol A. Senf relève ce trait dans un grand nombre d'œuvres vampiriques du XX^e siècle : « while [...] the vampire in the twentieth century is certainly not a consistent character, there are some definite family resemblances among most of these vampires. The one trait that links them all is their need to drink blood although many twentieth-century writers eliminate the horror from this characteristic by letting the vampire substitute animal blood for human blood or by reducing the amount that is required ». SENF, *op. cit.*, chap. 1. [ma traduction]

²⁹⁷ KRISTEVA, *op. cit.*, pages 9-10.

1) Le sang abject : le véritable diabolisme du vampire ?

De l'image de Dracula gisant dans sa tombe, boursoufflé du sang qu'il a bu, à la scène dans laquelle il force Mina Harker à s'« abreuver » à une coupure sur sa propre poitrine, le vampire de Bram Stoker est indissociable du sang qu'il absorbe et fait couler sans aucune retenue. Ce sang en excès grotesque dans ce cadavre « tout ce qu'il y a de mort : non pas quelqu'un qui continuerait à vivre au-delà de la mort mais au contraire un cadavre confirmé et pour cela envahissant²⁹⁸ » est le signe le plus révélateur de l'horreur vampirique : le vampire est montré non pas comme une anomalie maléfique mais comme un débordement, une figure de chaos et de contamination²⁹⁹. Comme si le cadavre vampirique ne suffisait pas à signaler la peur d'un « effondrement d'un monde qui a effacé ses limites³⁰⁰ », ce cadavre fait circuler le sang à outrance, comme une parodie de force vitale. La représentation de la figure draculéenne comme un corps incongru, déplacé (ce qui est à la fois cause et conséquence de la damnation vampirique) révèle un Mal plus profond, plus atavique que la lecture religieuse, morale ou idéologique de la créature.

Le vampire « persiste dans la position de 'l'exister-mort'³⁰¹ », et c'est cette persistance incompréhensible que traduit son besoin de sang. Dépendant tant de son « corps-cadavre » que du sang dont il l'irrigue constamment, le vampire est abject à l'extrême, le reflet déformé du corps humain vu comme « une masse de fluides faisant chair et défaisant chair³⁰² », non plus corps mais « viande », « zone d'indécision objective de l'homme et de l'animal³⁰³ », c'est-à-dire dissolution de la raison et de l'ordre symbolique dans la matérialité du corps, dans l'emprise des pulsions. Dans ces moments où la figure vampirique est à son plus sanglant, la créature n'est plus que cela : un corps déplacé, incompréhensible, qui absorbe insatiablement des fluides qui ne sont, d'ailleurs, pas les siens. Il est l'absolu du malaise que causent la présence de ces fluides qui « nous renvoient à deux conditions de non-être : la naissance et la mort³⁰⁴ ». La soif inextinguible du vampire ajoute encore à la répulsion de cette créature qui incarne la possibilité de notre propre annihilation, car cette soif est sans fin et sans but : « le vampire, ce sont les

²⁹⁸ CHAREYRE-MÉJAN, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 32

²⁹⁹ On pourrait aisément avancer ici que les rats porteurs de la peste des deux films *Nosferatu* sont eux aussi une métaphore de ce débordement vampirique, mais il nous semble que, dès lors que ce débordement quitte l'enveloppe corporelle du vampire, l'horreur que ce débordement véhicule tient plus au sens (contamination, contagion) qu'au strict affect porté par la simple apparition de la créature.

³⁰⁰ KRISTEVA, *op. cit.*, pages 9-11.

³⁰¹ CHAREYRE-MÉJAN, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 33.

³⁰² FALARDEAU, Éric. *Le corps souillé : gore, pornographie et fluides corporels*. Québec : Les éditions de l'Instant Même, 2019. « Instant ciné », p. 127.

³⁰³ DELEUZE, *op. cit.*, p. 31.

³⁰⁴ FALARDEAU, *op. cit.*, p. 127.

battements du cœur gonflé du sang qui afflue et rythme pour rien³⁰⁵ ». Il n'y a aucune sublimation possible à l'existence de cette créature qui est juste là, absurdement. Dans le roman *Dracula*, Bram Stoker insiste d'ailleurs autant sur l'incongruité de ce sang débordant que sur l'horreur cadavérique du vampire. Ces passages décrivant le sang et le corps en excès s'apparentent à des suspensions dans la narration, par lesquelles la signification première s'efface devant la sensorialité du texte³⁰⁶. Rappelons par exemple cette scène de la vampirisation de Mina Harker par Dracula, dans laquelle le sang imprègne le texte :

Her white night-dress was smeared with blood, and a thin stream trickled down the man's bare chest. [...] the white sharp teeth, behind the full lips of the blood dripping mouth, clamped together like those of a wild beast. [...] Her face was ghastly, with a pallor which was accentuated by the blood which smeared her lips and cheeks and chin. From her throat trickled a thin stream of blood. [...] [Jonathan's] white nightrobe was stained with blood where her lips had touched, and where the thin open wound in the neck had sent forth drops³⁰⁷.

Ces moments sanglants qui suspendent pour un temps la narration rappellent ce que l'on nomme « l'effet gore » en cinéma, c'est-à-dire « une digression narrative, une rupture temporelle, un intermède dont l'essence réside dans une stratégie de l'excès³⁰⁸ ». La volonté de l'auteur d'ancrer la figure vampirique dans son horreur sanglante permet certes d'en confirmer la nature surnaturelle et diabolique, et contribue à ancrer la figure dans une stratégie auctoriale qui définit le vampire comme réductible, dans ces moments du moins, à son propre corps. Ainsi, ces moments sanglants sont autant de micro-récits qui semblent se suffire à eux-mêmes tant leur sens tient à leur effet : sidération, horreur, répulsion. Sans cet « effet gore », la figure vampirique prendrait un tout autre sens, qui relèverait uniquement des significations diverses apposées à la créature.

L'« effet gore » est particulièrement bien maîtrisé dans une adaptation très récente du roman de Bram Stoker, adaptation d'ailleurs très libre puisqu'elle dévie totalement de la trame narrative du roman *Dracula* dès le deuxième des trois épisodes de cette mini-série. Si la fin de cette mini-série *Dracula*³⁰⁹ déçoit par une énième dilution du vampire dans ce qui ressemble à un acte d'amour qui entraîne sa disparition (volontaire) par l'exposition au soleil, le premier épisode montre en revanche un vampire magnifique dans son exultation sanguinaire. L'« effet gore » de la figure vampirique prend ici tout son sens lorsque Dracula surgit littéralement d'un

³⁰⁵ CHAREYRE-MÉJAN, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 36.

³⁰⁶ Nous reviendrons plus en détail sur cette question de la temporalité de l'image vampirique dans notre troisième partie.

³⁰⁷ STOKER, *op. cit.*, p. 301.

³⁰⁸ FALARDEAU, *op. cit.*, p. 32.

³⁰⁹ GATISS, MOFFAT, *op. cit.*

cadavre de loup, entièrement nu et couvert de sang, devant une assemblée de nonnes ébahies, alors que le vampire exprime sans retenue une masculinité animale et prédatrice³¹⁰. Cette stratégie monstrative rejoint celle du roman de Bram Stoker : le sang y porte un sens, annonce un danger, dépasse sa qualité de trope d'un récit vampirique typique. En effet, cette scène spécifique de la mini-série *Dracula*, tout comme les films *gore* et pornographiques mentionnés par Éric Falardeau dans son étude de l'« effet gore », interpelle « la fonction haptique du regard³¹¹ ». Il ne s'agit plus seulement de voir, mais de ressentir la texture, la viscosité du sang mêlé aux poils du vampire, de faire appel à tous les sens dans cette scène d'un vampire exultant dans sa sanguinolence³¹². Ce sang tant vampirique qu'animal qui recouvre Dracula qui s'extirpe littéralement d'un loup dont il avait possédé le corps, est suffisamment réaliste pour que l'identification sensorielle du spectateur à la créature ait lieu :

L'insistance sur les fluides à l'aide de gros plans sonores et visuels convoque directement le toucher du spectateur du fait de la texture même desdits fluides : mi-liquide, mi-solide, gluant, ; salissant. [...] les fluides corporels et l'insistance sur ceux-ci [...] agissent en tant que 'référents' à l'univers du spectateur. Ils appellent donc à son corps, à sa propre expérience corporelle³¹³.

D'où, d'ailleurs, la mise en évidence ici de l'ambiguïté de la créature fictionnelle : ce corps vampirique, « corps-cadavre » absurde et horrifiant peut aussi parfois être l'objet d'une identification problématique du spectateur à la créature, lorsque celle-ci relève d'une lecture « positive ». D'où aussi le succès constant des acceptions romantisantes du vampire dans lesquelles le sang, toujours « propre », fluide, et en quantité raisonnable, ajoute à la sensualité de la créature au lieu de confirmer son horreur.

Cette question de saleté (Éric Falardeau, rappelons-le, pose les fluides comme 'salissants') portée par le sang vampirique dans cette scène de la mini-série rappelle la peur de la souillure, de la contamination. Tout d'abord, ici le sang du vampire se mêle au sang de l'animal ; ou plutôt l'un devient l'autre, l'un nourrit temporairement l'autre. Le vampire est explicitement affilié à l'animal, créature « sale », instinctive et prédatrice. En mêlant leur sang et leurs fluides, le vampire et le loup transgressent l'ordre naturel des choses, brouillent les limites, détruisent les catégories. Le vampire est ici une créature de chaos, abjecte par essence : « ce n'est [...] pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une

³¹⁰ Le sang vampirique, s'il peut horrifier par son excès et son réalisme lorsqu'il recouvre le corps du vampire dans cette scène, retrouvera par la suite un codage sexuel plus conventionnel, notamment quand le vampire « goûte » ses victimes en léchant sensuellement leur sang sur ses doigts (voir figure 30 en annexe).

³¹¹ FALARDEAU, *op. cit.*, p. 128.

³¹² Voir figures 31 et 32 en annexes.

³¹³ FALARDEAU, *op. cit.*, p. 128.

identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles. L'entre-deux, l'ambigu, le mixte³¹⁴ ». L'apparence humaine de Dracula est ici contredite par cette fusion du vampire avec le « non-moi physique et le non-moi social³¹⁵ ». C'est l'altérité suprême dans le refus de l'altérité usuelle, celle qui différencie humain et animal, sain et souillé, un « altéricide » non plus tourné vers le progrès mais ancré dans la moquerie satanique, dans le rire hystérique devant l'anéantissement de toute chose. La souillure, l'impureté figurées ici par ces sangs mêlés signalent un point de bascule vers le chaos et rappellent « le risque qu'encourt en permanence l'ordre symbolique lui-même, pour autant qu'il est un dispositif de discriminations, de différences³¹⁶ ». Le pouvoir évocateur du sang est par ailleurs doublé d'un blasphème explicite : la scène se passe au seuil d'un lieu consacré (devant un couvent, dans lequel Dracula s'introduira par la suite et exterminera les nonnes). Le vampire confirme sa nature diabolique ; le sang, abondant et impur, qui le recouvre, est l'indication sensorielle de son pouvoir de destruction.

Dracula est ici d'autant plus menaçant que cette scène le montre exultant, maître du monde qui l'entoure, paradoxalement porteur d'une force de vie incontrôlable, luciférien par essence. Le codage religieux de cette scène, par son aspect humoristique (la réaction des nonnes à la vue de cette créature aussi démoniaque que sexuellement attirante n'est pas dénuée de sens), ne sert qu'à souligner la magnificence diabolique de ce vampire triomphant. Le vampire incarne ici un chaos paradoxalement désirable, séduisant malgré (ou grâce à ?) ce sang qui ruisselle sur son corps. Il est en vérité une figure irrémédiablement diabolique, car derrière la façade étrangement séduisante de ce vampire se cache sa véritable violence symbolique. En « naissant » dans un déchirement de chairs animales, en exultant dans ce bain de sang dont il surgit triomphalement, le vampire figure ainsi un chaos à double niveau. Il détruit explicitement (le corps du loup, l'innocence des nonnes) et implicitement (il incarne une violence incomparable qui s'attache à détruire les limites établies) :

La violence est, comme le cyclone, déperdition de force et gaspillage aveugle, désordre dévastateur, agitation titanique et aussi barbare que dévergondée, gesticulation sans finalité. [...] elle a quelque chose d'orgiaque ; comme l'émotion de la colère, elle trépigne et se démène et se dépense en pure perte...[elle] est une ivresse de la force dans la vacance de toute raison³¹⁷.

Sans but ni raison, la violence factuelle et symbolique du vampire se suffit à elle-même, se contente d'être et de surgir, semble-t-il, au hasard. La figure draculienne est « la nécessaire

³¹⁴ KRISTEVA, *op. cit.*, p. 12.

³¹⁵ JANKÉLÉVITCH, *Le pur...*, *op. cit.*, p. 66.

³¹⁶ KRISTEVA, *op. cit.*, p. 84.

³¹⁷ JANKÉLÉVITCH, *Le pur...*, *op. cit.*, p. 185.

impossibilité d'une confusion dont tous les éléments répugnent l'un à l'autre et pourtant ne peuvent exister qu'ensemble ; la confusion est à la fois intenable et durable, absurde et chronique, insoluble et indissoluble, scandaleusement viable !³¹⁸ ». Le vampire est ici l'incarnation d'une dynamique de non-sens, il est la représentation du chaos comme phénomène plutôt que comme vecteur de sens. Sa représentation appelle des interprétations contradictoires et simultanées et incite à une remise en question des catégories établies, entre Bien et Mal, beau et laid, moral et immoral, homme et animal : le vampire est comme un altéricide donc, mais un altéricide (nous l'avons dit) catastrophique et abject : « l'abject [...] est radicalement un exclu et me tire vers là où le sens s'effondre³¹⁹ ». Le sang du vampire, abject comme toute émanation du corps selon Kristeva, est aussi abject parce qu'il signale un effondrement non plus individuel mais collectif : l'émanation du sang vampirique met le monde en danger, pas seulement l'individu.

Il fallait bien la fin (décevante) de cette mini-série qui montre la disparition du vampire dans l'amour et la lumière pour anéantir la menace que celui-ci fit momentanément peser sur l'ordre des choses. Dans la violence tant physique que symbolique de ce vampire sanguinolent, c'est la menace de la dissolution qui est révélée : loin de « l'attrait du néant maternel, aplastique, qui résorbe les formes individuées en faisant fondre leurs limites³²⁰ », la violence de ce vampire qui s'est fondu avec l'animal et dont le sang est la trace du désir satanique tient de « la volonté diabolique du *rien*, lequel n'est pas moindre-être, mais non-être³²¹ ». Ici encore, le corps vampirique, par ses émanations, incarne la peur de la dissolution, du chaos irréversible.

Rappelons néanmoins que si ce sang du vampire, spécifique à cette scène de la mini-série, doit son pouvoir évocateur à son réalisme dérangeant, d'autres adaptations du roman ont pris le parti d'une représentation ouvertement spectaculaire du sang vampirique. Il s'agit toujours bien d'incarner dans le fluide la noirceur fondamentale, la contamination, l'avidité satanique du vampire, mais en l'inscrivant dans un codage visuel permettant une certaine distanciation d'avec ce que l'image montre. Il ne s'agit plus alors de susciter un effroi ontologique, comme c'était le cas dans la mini-série *Dracula*, mais de circonscrire cet effroi à un cadre explicitement fictif. Moins horreur que spectacle de l'horreur, ce sang « distancié » trouve son apogée dans les films de la société Hammer, qui à la fin des années 1950 s'approprie la figure draculienne.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 184.

³¹⁹ KRISTEVA, *op. cit.*, p. 9.

³²⁰ JANKÉLÉVITCH, *Le pur...*, *op. cit.*, p. 195.

³²¹ *Ibid.*, p. 195.

2) Le « rouge Hammer » ou le sang comme spectacle

En 1958, la société de production britannique Hammer diffuse *Horror of Dracula*³²², une adaptation du roman de Bram Stoker réalisée par Terence Fisher. Ce film est le premier d'un cycle de huit films parus entre 1958 et 1974. Le vampire de *Horror of Dracula* est incarné par l'acteur Christopher Lee, qui apporte à la créature sa haute stature et son élégance toute britannique. Ici, le vampire, distingué et civilisé, est aussi « une sorte de Don Juan à la fois sensuel et brutal [...], un bel aristocrate dont la présence séduit immédiatement les dames³²³ ». La dualité vampirique se réalise pleinement ici, quand l'homme du monde, charmeur et raffiné, devient subitement un monstre lorsqu'il attaque ses victimes, lorsque sa nature vampirique s'exprime dans l'animalité et la violence, et que le vampire révèle ses crocs proéminents, ses yeux injectés de sang, et s'emporte en morsures dégoulinantes³²⁴.

Ce Comte Dracula soudain si bestial traduit la célébration du corps vampirique dans ce qu'il a de plus brutal et animal, de grotesque même, comme l'écrit Olivier Smolders : « voici venu le temps du monstre qui exhibe ses plaies, crache des flots de sang, suppure des sanies, hurle comme une bête qu'on torture, pourrit littéralement sous nos yeux stupéfaits³²⁵ ». Cette mise en scène du vampire est proche du Grand-Guignol dans tout ce qu'il a de sensationnalisme euphorique et décomplexé. L'horreur devient un plaisir³²⁶, l'effroi vampirique se fait rapidement clin d'œil à lui-même. On en arrive à une temporalité de répétition, d'auto-référence : on s'attend à l'horreur du vampire, et c'est ce qui nous est donné, rien de plus. Dans les six autres films du « cycle » dans lesquels Christopher Lee incarne Dracula, le vampire est toujours aussi sanglant, mais jamais surprenant. La figure vampirique s'inscrit, dans ce « cycle », dans un codage volontairement attendu et limité ; la terreur vampirique est ici atténuée par cette récurrence du grotesque horrifique caractéristique de l'exploitation à outrance de la figure vampirique par la Hammer. Le vampire, ici, incarne la célébration d'un chaos temporaire dans ce que celui-ci peut avoir de jouissif : le désordre est bienvenu, puisque l'on sait qu'il est passager. C'est un chaos de carnaval, un moment de libération déclenché par le surgissement de la brutalité sensuelle de la créature. La figure vampirique est ici montrée comme un spectacle euphorique, presque dionysiaque, célébrant la sensualité du vampire et de ses victimes sous le costume impeccable et la diction sophistiquée de l'acteur Christopher Lee. Les scènes de morsures, quand coule le sang, sont comme autant de variations autour des

³²² FISHER, *op. cit.*.

³²³ MARIGNY, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *art. cit.*, pages 39-40.

³²⁴ Voir figure 18 en annexe.

³²⁵ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 98.

³²⁶ Nous y reviendrons.

passages les plus violents du roman de Bram Stoker, mais elles sont représentées, dans le film, avec une négligence joyeuse de ce qui fait la véritable noirceur du vampire. Le sang du vampire et de ses victimes devient alors une métaphore visuelle explicite de la relation sexuelle, et l'horreur vampirique est supplantée par le plaisir suggestif de ce sang qui « perle des canines proéminentes que le Comte exhibe indécentement³²⁷ » et « s'écoule sensuellement du cou de jeunes femmes aux courbes révélées dans la clarté lunaire par d'évanescents déshabillés³²⁸ ». Ce sang qui jaillit, coule lentement ou déborde joyeusement dans *Horror of Dracula* « symbolise les pulsions de sexe et de violence qui sommeillent en tout homme³²⁹ ». Le vampire, ici, incarne l'idée d'un satanisme libérateur de l'individu tel qu'il peut être lu dans les scènes les plus sexualisées de *Dracula* (nous pensons à la jeune Lucy, dont la vampirisation la transforme en femme littéralement fatale mais aussi lubrique). Néanmoins, cette euphorie sanguinolente reste dans *Horror of Dracula* contenue dans un récit qui voit finalement le retour de l'ordre établi et la destruction (momentanée) du vampire³³⁰. Jean-François Rauger note ainsi le conservatisme de l'approche du réalisateur Terence Fisher, derrière l'apparente abondance d'images transgressives par leur violence ou leur érotisme :

...sans doute ne raconte-t-il qu'une seule et même histoire, qui ferait de l'auteur du *Cauchemar de Dracula* [titre français de *Horror of Dracula*] un artiste fortement conservateur : la perturbation d'un ordre social existant par un désordre qui est éliminé *in fine* afin que tout redevienne comme avant³³¹.

Nous retrouvons ici le plaisir du conte que nous avons déjà évoqué : le sang vampirique, ici, est le signe d'une perturbation momentanée, d'une libération rapidement maîtrisée car (suivant l'interprétation de Terence Fisher) toujours répréhensible.

L'horreur qui pourrait être ressentie à la vue de ce vampire sanguinolent est d'ailleurs vite neutralisée par la couleur du sang manifestement factice. Pourtant, grâce à l'invention alors récente du Technicolor, le sang s'affiche fièrement : le réalisateur « recule [...] les limites du

³²⁷ STANZICK, *art. cit.*, dans BOISSONNEAU (dir.), MÉNÉGALDO (dir.), PAQUET-DEYRIS (dir.), *op. cit.*, p. 36.

³²⁸ *Ibid.*, p. 36.

³²⁹ *Ibid.*, p. 40.

³³⁰ Nicolas Stanzick développe un point intéressant : les effusions de sang dans *Horror of Dracula* sont rappelées à l'image par des éléments de décor rouges, présents tant dans les décors affectés au vampire que dans ceux de ses antagonistes. Stanzick avance que « ces taches rouges sont autant de signes de cette sauvagerie qui sommeille en chacun de nous ». (*Ibid.*, p. 40). Stanzick avance ainsi que « si Dracula l'assume [cette sauvagerie] en toute conscience, Van Helsing ne cède-t-il pas à ses troubles penchants sous couvert de respect de l'ordre bourgeois ? » (*Ibid.*, p. 40). Ainsi, le film de Fisher est plus ambigu qu'il n'y paraît, tout comme le roman de Stoker est ambigu par l'insistance qu'il met à décrire l'horreur vampirique : « d'un côté, le Mal est bien le Mal ; le Bien triomphe toujours en dernier lieu. De l'autre, si le Mal est partout, il est également chez ses adversaires qui défendent l'ordre bourgeois : dès lors, rien n'interdit par un renversement intellectuel des valeurs, d'appréhender les monstres comme de jubilatoires entités libératrices ». (*Ibid.*, p. 41).

³³¹ RAUGER Jean-François, « 'Pourquoi devrait-on aimer les films de Terence Fisher ?' », dans BOISSONNEAU (dir.), MÉNÉGALDO (dir.), PAQUET-DEYRIS (dir.), *op. cit.*, p. 26.

montrable au cinéma³³² » et s'attache à montrer la corporalité du vampire telle qu'elle est signalée par ce sang qui déborde à l'image. « Sanguinisé » autant qu'il est sexualisé, le Dracula de la Hammer gagne en sensationnalisme ce qu'il perd ici en mystère. Son altérité est codée par ce sang qui semble pourvu d'une vie propre, qui est indispensable à la survie du vampire tant à l'intérieur de la diégèse qu'au niveau de la réception : c'est bien la sensorialité (ici surtout visuelle) du Dracula de Terence Fisher qui le définit et le singularise par rapport à la multitude d'incarnations draculéennes.

Notons par ailleurs que le « sang Hammer » n'a rien du fluide réaliste que nous avons mentionné précédemment : il s'agit d'une sorte de peinture écarlate épaisse, à l'aspect parfois presque granuleux³³³. Ce sang vampirique montré pour la première fois au cinéma dans *Horror of Dracula* reste donc ambigu : la couleur qui lui est donnée par le film de la Hammer « affiche sa nature spectaculaire et sensationnelle³³⁴ ». Ce « sang » criard est bien, en effet, un spectacle, le fruit d'une volonté d'un impact le plus fort possible sur l'œil du spectateur. Cette couleur « désignée comme telle, comme couleur³³⁵ » ne prétend pas montrer la réalité vampirique. Au contraire (et cela est aussi traduit dans les grimaces de Christopher Lee), ce rouge écarlate « va injecter dans le monde représenté une dose d'artifice, contaminer l'espace de ses artefacts³³⁶ ». Ici, la couleur excessive, disharmonieuse, signale (au-delà de la volonté de la Hammer de tenter d'échapper à la censure en montrant un sang explicitement factice) une esthétique du « trop » : « on associe la couleur à la richesse. Elle traduirait de la vie la surabondance, voire le gaspillage. Changeante et variée, [...] elle serait proche de l'émotion, du sensible³³⁷ ». Le sang écarlate, visiblement artificiel de *Horror of Dracula* inscrit ainsi le vampire dans une volonté non pas de monstration mais de spectacularisation, de sensationnalisme : dès lors, le Mal incarné par la figure du vampire se doit de procéder du plaisir de l'horreur. Il ne s'agit plus d'incarner du mieux possible une figure du Mal mouvante et insaisissable mais bien de la circonscrire à un codage rassurant, comme s'il valait mieux contrôler l'horreur vampirique en la réifiant, en l'exagérant : « tant de douleur convulsive et de vulnérabilité, mais aussi d'invention charmante, de couleur et d'acrobatie³³⁸ ». Ce vampire-spectacle perd sa portée véritablement horrifiante et

³³² STANZICK, *art. cit.*, dans BOISSONNEAU (dir.), MÉNÉGALDO (dir.), PAQUET-DEYRIS (dir.), *op. cit.*, p. 36.

³³³ Voir figure 16 en annexe.

³³⁴ JAILLOUX Pierre, « Pas du sang, du rouge. Les débordements colorés de la Hammer », dans BOISSONNEAU (dir.), MÉNÉGALDO (dir.), PAQUET-DEYRIS (dir.), *op. cit.*, p. 97.

³³⁵ *Ibid.*, p. 97.

³³⁶ *Ibid.*, p. 95.

³³⁷ CLAIR, Jean. *Éloge du visible – Fondements imaginaires de la science*. Paris : Gallimard/NRF, 1996. « Connaissance de l'inconscient », p. 121.

³³⁸ DELEUZE, *op. cit.*, p. 29.

devient un objet de plaisir, presque de consommation, dans cette peinture d'une horreur factice inscrite dans une trame narrative connue et attendue.

Le Dracula des films de la Hammer, dès *Horror of Dracula*, est un vampire qui baigne dans une lumière d'un rouge cru, bien loin des ombres qui font la force d'autres adaptations du roman de Bram Stoker³³⁹. Créature de sensation plus que de terreur, ses multiples apparitions baignées de ce sang à la couleur criarde font de lui une créature de spectacle plus que de cauchemar. Le signe de l'horreur vampirique devient ainsi un pur effet esthétique, un phénomène sensationnaliste qui relève d'un plaisir du connu plutôt que d'une authentique terreur. La figure du Mal, ici, ne tolère l'horreur que dans la mesure où celle-ci est maîtrisée et ramenée à un codage défini.

Reste donc, quand le sang ne suffit pas, la laideur du vampire codé comme « monstre » dans le roman de Bram Stoker comme dans les adaptations que nous étudions ici. Si le vampire n'est pas toujours laid (les lectures romantisantes de la créature, nous l'avons vu, le montrent d'une beauté conventionnelle indiscutable), il est toujours « monstré » : montré dans sa singularité, son exceptionnalité ; déformé, métamorphosé, toujours à la limite de l'humain. Il faut dès lors différencier laideur et monstruosité, car ici aussi se joue la véritable compréhension du vampire.

3. *Monstruosité et laideur : l'excès par-delà le cadavre*

Le vampire horrifie lorsqu'il est représenté comme un corps-cadavre, comme une charogne qui marche, parle, désire et fait désirer. Au plus fort des scènes qui le montrent dans sa morbidité déplacée, il « n'est plus que matière 'objectivée' : il dégouline, il se putréfie, se décompose, se liquéfie³⁴⁰ », comme lorsque le sang déborde et dépasse les limites de son corps déjà absurde. Mais avant, peut-être, les significations (contamination, dissolution) et les affects (horreur, répugnance) véhiculés par ce vampire-charogne, il y a son codage esthétique, c'est-à-dire la manière dont la créature est représentée, les partis-pris qui sous-tendent son apparence.

Nous avons vu que les vampires les plus récents étaient souvent représentés comme physiquement attirants dès lors qu'ils s'inscrivaient dans une volonté de rédemption ou de romantisation de la créature. Pourtant, même ces représentations laissent souvent suggérer une anomalie inhérente au vampire, une appartenance au domaine, sinon monstrueux, du moins étrange. Ces suggestions, ces « touches » qui révèlent l'exceptionnalité de la créature sont

³³⁹ Nous y reviendrons.

³⁴⁰ FALARDEAU, *op. cit.*, p. 82.

pourtant parfois elles-mêmes codées comme « belles » : notons par exemple les yeux dorés des vampires du film *Interview with the Vampire*, ou la pâleur scintillante de Edward Cullen dans *Twilight*. Le monstrueux, ici, semble plutôt relever d'un aspect magique du vampire qui, s'il ancre le vampire dans le surnaturel, n'en fait pas pour autant un monstre : au contraire, il suscite l'émerveillement.

Notons que les définitions du monstre sont pléthoriques, même si elles s'articulent au tour de deux grandes hypothèses : le terme « monstre » est dérivé du latin « monstrum », qui pourrait venir du verbe « monere » qui signifie « prodige, avertissement divin » ou « objet de caractère exceptionnel ». L'autre hypothèse avance l'origine première « monstrare », qui signifie « montrer »³⁴¹. Ainsi, les monstres sont des « signes dont la signification doit être trouvée à l'intérieur d'eux-mêmes³⁴² » : en eux-mêmes, ils font signe, mais toujours par rapport à une norme. Par ailleurs, la signification du monstre ne peut se départir du phénomène : « il n'est de monstre que par l'effet qu'il produit, non par définition³⁴³ ». La figure vampirique, élément exceptionnel dans les récits qui la portent, polysémique autant qu'irréremédiablement attachée à son altérité, est indissociable de l'effet qu'elle produit dans le texte et à l'écran. Cela suffit-il à catégoriser le vampire comme monstre ? N'oublions pas que « comme le concept de mort, le concept de monstre est un *concept limite* : il vise ce qui se refuse à la compréhension. Il s'agit de désigner ce qui ne peut être l'objet d'une connaissance adéquate³⁴⁴ ». Le terme « catégoriser » paraît donc erroné ici : il s'agirait en réalité d'apposer, ou non, cette qualité monstrueuse au vampire, afin de nous rapprocher de l'étude de son effet pur. Depuis le signe le plus évident de la monstruosité du vampire, son animalité, à son incarnation la plus cauchemardesque, le vampire semble en effet indissociable de l'effet que sa présence cause dans le texte et à l'écran.

1) De l'animal au monstre : l'horreur de l'hybridité

Nous avons mentionné, dans notre première partie, la faculté de Dracula à prendre l'apparence de divers animaux dans le roman originel. Nous avons alors concentré notre

³⁴¹ Ces définitions du Centre National de Ressources Textuelles et Lexical (<https://www.cnrtl.fr/etymologie/monstre>) sont reprises dans les introductions respectives des ouvrages suivants : ATALLAH, Marc (dir.). *La Parade Monstrueuse*. Paris : Cernunnos/Dargaud, 2020; CHASSAY Jean-François (dir.), MACHINAL Hélène (dir.), MARRACHE-GOURAUD Myriam (dir.). *Signatures du monstre*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017. « Interférences ».

³⁴² ATALLAH (dir.), *op. cit.*, p. 7.

³⁴³ ANCET, Pierre. *Phénoménologie des corps monstrueux* (2006). Paris : Presses Universitaires de France, 2015. Édition numérique Kindle. Chap. « Introduction à l'étude de la perception des monstres ».

³⁴⁴ *Ibid.*, chap. I « L'ombre du corps monstrueux ».

analyse sur ce que cette parenté avec l'animal disait du diabolisme du vampire, entre agressivité bestiale et caractère démoniaque de la créature (rappelons le lien iconique entre chauve-souris, créatures composites et Diable). Il nous faut maintenant reprendre cette question de l'animalité et de l'hybridité sous l'angle de la monstruosité attribuée à la figure vampirique.

On ne peut faire l'impasse du sensationnalisme lorsque l'on s'intéresse à la monstruosité du vampire. Les œuvres qui s'y attardent montrent la même délectation à décrire l'horreur du corps vampire monstrueux, que Bram Stoker mettait à faire ressentir l'odeur de charnier qui règne dans la crypte de Dracula. Ainsi, le roman *Anno Dracula* de Kim Newman³⁴⁵ offre des descriptions largement détaillées de vampires monstrueux, se vautrant avec plaisir dans la cruauté et la débauche, leur difformité traduisant l'étendue de leur dépravation. Notons que Kim Newman joue dans ce roman avec l'inversion, et la double inversion, des codes établis : en reprenant les codes du discours homophobe (auquel l'auteur lui-même a été confronté), et en les exagérant à l'extrême, Kim Newman en dénonce l'absurdité. Le sensationnalisme des extraits que nous étudions ici est donc à comprendre comme un contre-discours, une réponse par l'absurde à l'homophobie. Nous notons cependant que cet exercice périlleux de l'auteur peut aisément être compris à l'inverse de son propos, si forte est la caricature proposée ici.

Anno Dracula est une uchronie dystopique dans laquelle les vampires ont pris le pouvoir suite au mariage de la reine Victoria avec le Comte Dracula. Les humains sont pour la plupart réduits à une simple ressource ; la société de Londres où se concentre la majeure partie de l'action est percluse de corruption, de maladie et de vices variés. Ainsi, l'un des membres de la garde rapprochée de Dracula, le Comte Vardalek³⁴⁶, est un débauché convaincu, un monstre physique autant que moral. Nous retrouvons dans la caractérisation physique du personnage les clichés du discours homophobe, volontairement portés à l'extrême par l'auteur :

Vardalek was the most extraordinary figure, his jacket a puffy affair of pleats and flounces, covered with kaleidoscope designs of spangle and sparkle. His face was powdered to conceal suppurating skin. Pantomime circles of rouge covered his cheeks and a scarlet cupid's-bow was painted over lips constantly distended by the two-inch fangs. His hair was stiff and golden, elaborately done up in bows and curls, twin braids dangling from the nape of his neck like rat's tails. [...] [He] burst into high-pitched giggles, hiding his mouth behind a thin, green-nailed hand that protruded from an explosion of lace at his cuffs³⁴⁷.

³⁴⁵ NEWMAN, *op. cit.*

³⁴⁶ Le nom « Vardalek » est une citation directe de la nouvelle « True Story of a Vampire » du Comte Eric Stenbock (1894), qui est considérée comme le premier récit vampirique comprenant un vampire masculin explicitement homosexuel.

³⁴⁷ NEWMAN, *op. cit.*, chap. IX.

Cette caractérisation volontairement caricaturale du vampire homosexuel est doublé de sa vilénie morale. Vardalek est dépeint comme un violeur de jeunes garçons, un débauché immoral à l'extrême, dont l'abjection se traduit dans la monstruosité de son corps lors d'une scène d'accouplement avec l'une de ses victimes :

In the middle of the room, surrounded by oriental cushions, churned a reptile form composed of two bodies. Underneath a writhing vampire was a squealing youth, blood slicking his back. The important personage was using the boy as a man uses a woman, simultaneously swallowing great gushing draughts from open veins. It was Count Vardalek, his back twice its normal length. Snake-teeth sprouted from the lower half of his face. His chin and lips were studded, fangs erupting through the flesh. His green-yellow eyes floated, pupils shrunk to pin-points. [...] He was still moving sinuously, his body bearing upon the boy's like a serpent's coils. His sides were lightly scaled, and the scales caught the light, rainbow patterns reflecting. [...] Vardalek gasped and gaped. He rose from his exhausted boy, and pulled a quilted robe about himself, spine settling as he dwindled to his usual height. His face rapidly resumed its human look. With a delicate touch, he reset his golden peruke on his sweat-slick skull³⁴⁸.

La monstruosité physique du vampire ajoute encore à l'abjection de ce viol d'un jeune garçon par un homme de pouvoir. Elle renforce l'horreur des faits en faisant de l'agresseur un être explicitement inacceptable. Plus encore, la capacité de Vardalek à retrouver forme « humaine » quand il recouvre ses esprits, signale tout ce qu'il y a d'abject à perpétrer encore et encore le même crime : le retour à la normale du corps de Vardalek signale ici parfaitement le pouvoir social et politique de ce vampire au sein de la diégèse, sans que le récit ni le vampire qu'il met en scène ne s'attardent sur les conséquences subies par la victime de ce viol. L'on voit ici toute la maîtrise et la subtilité de Kim Newman : jouant avec les artefacts de la narration, Newman traduit parfaitement par l'effet, par les jeux de monstration, l'horreur sociale et idéologique décrite par la diégèse. La délectation apparente de l'auteur à décrire cette scène immonde, l'apparence explicitement monstrueuse du vampire, sont mises en opposition avec l'invisibilité de la victime de Vardalek, reléguée au statut d'artefact à utiliser puis jeter, tant comme élément narratif (il sert de prétexte à peindre le vampire dans ce qu'il a de pire) que comme personnage intradiégétique (le vampire l'utilise comme simple objet de plaisir). Monstruosité et monstration du vampire se mêlent ici parfaitement et révèlent d'autant, en négatif si l'on veut, l'invisibilité sociale, physique et narrative de la victime.

Monstrueux par son animalité grotesque, Vardalek est spécifiquement rattaché au reptile, au serpent tentateur de la Bible, mais c'est un tentateur pitoyable, qui doit recourir à la coercition et la violence pour assouvir ses désirs. Quand bien même son animalité reptilienne

³⁴⁸ NEWMAN, *op. cit.*, chap. XV.

ne surgit qu'à ses heures lubriques, Vardalek porte constamment en lui la même laideur que Murielle Gagnebin voit dans certaines œuvres du peintre Francisco de Goya : « ces individus ne seraient-ils pas, en quelque manière, tombés de leur rang ? N'auraient-ils pas chuté du monde de la pensée dans le monde de l'instinct ? Ne sont-ils pas, maintenant, devenus comparables aux animaux³⁴⁹ ? » C'est exactement ce qui est décrit ici dans l'apparence de Vardalek dans cette scène lorsque, sous l'emprise de la lubricité, son corps se métamorphose, ou plutôt révèle sa véritable nature, derrière les fards et la mondanité. Outre l'évidente référence satanique, Vardalek est donc ici montré comme un être hybride, à la croisée de l'animal et de l'humain. Sa monstruosité frappe d'autant plus qu'elle montre en une même figure deux sphères du réel qui ne devraient en aucun cas être mêlées. Cette figure de Vardalek révèle « l'inévitable et intolérable présence organique du monstre³⁵⁰ », une « organicité d'autant plus terrible qu'elle est biologique, ancrée dans le réel ». Le vampire Vardalek, d'apparence à la fois humaine et reptilienne, ne bénéficie pas de l'éloignement ontologique lié au merveilleux : il est une figure horriblement proche, dont les éléments composites relèvent tous d'un réel observable. L'horrible monstruosité de ce vampire ne tient pas au sens portés par chacun de ces éléments (le reliquat d'humanité, le serpent tentateur et diabolique, l'instinct sexuel hors de contrôle) mais à l'absurde amalgame qui se réalise ici. Tout comme les miasmes émis par la créature, l'hybridité monstrueuse du vampire signale l'affaissement des limites, l'effondrement des catégories les plus fondamentales. Plus que l'animalité³⁵¹, c'est donc l'hybridité de Vardalek qui est problématique, car elle traduit par le corps l'ambiguïté fondamentale du vampire, cette dynamique d'oscillation, de bascule constante sur l'entre-deux, que dès le début de cette étude nous avons posée comme constitutive de la figure.

Par ailleurs, reprenant forme humaine après ce viol immonde, Vardalek ne retrouve pas pour autant une humanité qui serait montrée comme supérieure ou plus évoluée par rapport au reptile qui lui caractérise les moments où il cède à la pulsion : au contraire, cette alternance entre « humain » et hybride animal signifie un abandon volontaire et conscient de toute morale, de tout sentiment humain, au profit d'une existence purement immorale :

Aussi bien la hideur de ces êtres étrangers au monde humain comme au monde animal ne consisterait-elle pas alors, précisément, dans la *trace* encore visible sur

³⁴⁹ GAGNEBIN, Murielle. *Fascination de la laideur : L'En-deçà psychanalytique du laid* (1994). Paris : Champ Vallon, 2014. « L'or d'Atalante ». Édition numérique Kindle. Chap. II « Nature, validité et limite du concept de laideur ».

³⁵⁰ BAYCHELIER Guillaume, « Méduse à l'épreuve des affects : iconologie interartiale des figures monstrueuses radicales », dans CHASSAY (dir.), MACHINAL (dir.) et MARRACHE-GOURAUD (dir.), *op. cit.*, p. 86.

³⁵¹ Rappelons que *Anno Dracula* exploite la dichotomie traditionnelle entre place de l'homme et place de l'animal, que les études actuelles sur l'anthropocène remettent en question.

ces visages animalisés des caractères spécifiquement humains ? Le visage humain animalisé représenterait, en quelque sorte, le *passé de la raison*³⁵².

C'est en effet bien ce « passé de la raison » qui se lit dans les reliquats d'apparence humaine de ce vampire reptilien, qui se comprend aussi, de manière pourtant horriblement erronée dans son retour à l'humain, une fois la crise libidineuse passée. L'horreur du vampire, ici, n'est pas tant dans sa capacité à se métamorphoser en animal, que sa facilité à cacher ce que cette animalité symbolise sous l'apparence d'un humain mondain. Notons à nouveau la facilité avec laquelle l'auteur maîtrise l'écriture de la monstruosité, qu'il utilise pour mieux remettre en question la norme : le monstrueux est en effet « la capacité à décrire différemment le même, la norme, l'ici, par le biais d'une impertinence, d'une dissemblance, d'un ailleurs ontologique³⁵³ ». La norme ici, à l'époque de la parution du roman *Anno Dracula* (1992), est la perception encore présente dans les sociétés occidentales de l'homosexualité masculine sous l'angle de la déviance, de la maladie, de la perversion. En portant son vampire Vardalek à des extrêmes de monstruosité via l'hybridation animale, Kim Newman interroge implicitement la norme, ses « déviations » et la manière dont ces « déviations » sont représentées dans la société. Le monstrueux ici fonctionne à deux niveaux : l'un dit explicitement la déviance, l'autre, par l'exagération de la représentation de cette déviance, amène à remettre en question l'ordre établi dans une perspective évolutive.

L'animalité du vampire ne suffit pourtant pas à le lier irrémédiablement à une monstruosité diabolique. Gilbert Lascault concède que « bien que pour certains exégètes tout monstre incarne le diable ou tout au moins le mal, les vices, bien des monstres n'ont rien à voir avec le diable³⁵⁴ ». La monstruosité physique, cette figuration d'un chaos cosmologique que l'on voyait déjà dans les premières figurations du Diable chrétien, ne doit donc pas être systématiquement comprise comme un signe de diabolisme. Lascault rappelle ainsi que « bien des êtres monstrueux [...] ont sur les plans éthique et religieux, une valeur positive, même dans notre civilisation occidentale, plus portée que les autres à condamner sans recours l'animalité qu'elle découvre dans les monstres³⁵⁵ ». Néanmoins, pour autant que nous puissions en juger dans les œuvres que nous étudions ici, aucun vampire ne porte en lui une animalité codée positivement, qui représenterait un reliquat de grâce divine ou une supériorité éthique ou morale. Tout au mieux, l'animalité monstrueuse du vampire signifie l'emprise bien involontaire

³⁵² GAGNEBIN, *Fascination...*, *op. cit.*, chap. II « Nature, validité et limite du concept de laideur ».

³⁵³ ATALLAH (dir.), *op. cit.*, p. 8.

³⁵⁴ LASCAULT, Gilbert. « Le diabolique et le monstrueux ». In MILNER, Max (dir.). *Entretiens sur l'homme et le diable*. Paris/La Haye : Mouton & Co, 1965, p. 134.

³⁵⁵ LASCAULT, *art. cit.*, dans MILNER (dir.), *op. cit.*, p. 134.

que le Mal a sur lui, comme c'est le cas dans le film *Dracula* de Coppola : la monstruosité animale de ce vampire tout à tour loup-garou ou chauve-souris gigantesque³⁵⁶ traduit ici la dimension temporairement incontrôlable du vampire finalement voué à la rédemption, dont la nature vampirique est expliquée et excusée dès le début du film. Ici, le vampire qui devient momentanément animal ou hybride le fait bien contre son gré. Cette monstruosité, que Dominique Sipièrre qualifie de « laideur », ne serait ainsi qu'un subterfuge pour mettre l'accent sur la rédemption ou la romantisation du vampire : « dans les films de réhabilitation [...] [Dracula] est repoussant mais sa laideur est faite pour être surmontée [...]»³⁵⁷. La représentation explicitement monstrueuse de ces formes hybrides du vampire, chez Coppola, semble surtout dénoncer un discours normatif et promouvoir une forme de tolérance inconditionnelle plutôt qu'offrir une figure vampirique véritablement horrifiante (rappelons le sous-titre du film : « L'amour plus fort que la mort » mais surtout, pourrait-on rajouter, « plus fort que l'horreur et la monstruosité »).

Il semble bien alors que la figure vampirique ne puisse être considérée hors de son cadre de référence, cet environnement narratif qui toujours écrit ou montre l'animalité du vampire comme une monstruosité terrifiante et dangereuse. La monstruosité n'existe que par rapport à une norme et par rapport à la manière dont cette norme est représentée : « [le monstre] est indissociable de son observateur, celui pour lequel ce signe fait sens. [...] Le monstre n'a d'existence que parce qu'il est montré et porté à la vue d'un public qui a le loisir de se confronter, de se comparer, d'interpréter le signe et d'en témoigner»³⁵⁸. La monstruosité animale du vampire est donc un artefact narratif et iconique plus qu'une caractéristique intrinsèque de la créature, elle signale l'anomalie plus qu'elle n'est inhérente à la figure vampirique. Elle vise un public, une réception qui réclament cette explicitation de la nature vampirique au moyen de truchements narratifs et iconiques, dont l'animalité n'est qu'un exemple parmi d'autres.

2) Nosferatu, la laideur du désespoir

La monstruosité du vampire n'est peut-être jamais aussi bien montrée que dans la scène d'ouverture de *Varney, the Vampire* et ses deux héritiers indirects au cinéma, le film *Nosferatu* de F.W. Murnau³⁵⁹ et son *remake* par Werner Herzog³⁶⁰. Monstrueux par leur apparence

³⁵⁶ Voir figures 27 et 28 en annexes.

³⁵⁷ Sipièrre, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 197.

³⁵⁸ ATALLAH (dir.), *op. cit.*, p. 8. (citation de la Revue de la Bibliothèque Nationale de France)

³⁵⁹ MURNAU, *op. cit.*.

³⁶⁰ HERZOG, *op. cit.*.

cauchemardesque, ces vampires sont aussi intrinsèquement laids. Reprenons le portrait de Francis Varney dans la scène où il s'introduit dans la chambre de la jeune Flora :

The figure turns half round, and the light falls upon the face. It is perfectly white—perfectly bloodless. The eyes look like polished tin; the lips are drawn back, and the principal feature next to those dreadful eyes is the teeth—the fearful looking teeth—projecting like those of some wild animal, hideously, glaringly white, and fang-like. [...] the fixed gaze of those awful, metallic-looking eyes that were bent on her face. Crouching down so that the gigantic height was lost, and the horrible, protruding, white face was the most prominent object, came on the figure. [...] what made it look so hideous—so unlike an inhabitant of the earth, and yet to be on it³⁶¹?

Si le caractère surnaturel de Dracula était amené progressivement dans le roman de Bram Stoker, Varney, lui, est d'emblée caractérisé comme hors de ce monde, comme si le vampire devait être circonscrit au monde du cauchemar, déterminé comme une figure d'altérité.

Ce vampire hideux qui surgit de la nuit au point de se confondre avec elle rappelle le parallèle que Gilbert Lascault fait entre diabolisme et monstruosité. Si, nous l'avons dit, suivant son affirmation, le monstrueux n'est pas nécessairement diabolique, le diabolique, lui, est souvent monstrueux et ce monstrueux-ci « naît de l'obscurité de la nuit, du sommeil de la raison³⁶² ». D'où cette volonté de l'auteur de s'attarder sur les descriptions de l'apparence de la créature, au-delà de son mode d'apparition³⁶³ qui en lui-même suscite l'angoisse. La révélation du vampire, dans cette scène, concentre l'horreur du corps vampirique et confirme son indissociabilité de la figure vampirique. Ce vampire est indiscutablement un monstre, car sa représentation, littéraire puis cinématographique, ne peut faire autrement que lui donner une forme corporelle : « dans toute figure de monstruosité le corps est présent en tant qu'image ou représentation [...]. [...] la monstruosité est d'abord et avant tout le corps en tant que forme monstrueuse, insolite, dérangeante, terrifiante ou inédite³⁶⁴ ». La forme du vampire, qui passe dans cette scène d'un effet d'ombres au surgissement soudain du vampire dans toute sa hideur, traduit tout ce que la figure a de significations monstrueuses. Ce vampire Varney, dont les deux vampires « Nosferatu » du cinéma sont de lointains héritiers, traduit au mieux, selon nous, cette dynamique entre sens et effet qui fait le pouvoir de la figure vampirique. Rappelons en effet la description qu'Olivier Smolders fait de Nosferatu dans le film de Murnau : « clown funèbre issu d'un mauvais rêve³⁶⁵ », « ogre triste issu des contes de fées³⁶⁶ ». Le vampire est ici

³⁶¹ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. I.

³⁶² LASCAULT, *art. cit.*, dans MILNER (dir.), *op. cit.*, p. 139.

³⁶³ Nous y reviendrons dans notre troisième partie.

³⁶⁴ THOMAS, *op. cit.*, p. 473.

³⁶⁵ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 10. Voir figure 34 en annexe.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 77.

l'incarnation d'une terreur enfantine qui se réalise lorsque la figure surgit enfin des ombres où elle se laissait à peine deviner³⁶⁷. Smolders ajoute :

Avec son immobilité effrayante, ses gestes lents, son visage livide troué d'yeux vifs cerclés de noir, ses sourcils broussailleux, son crâne lisse, ses mains qui, comme celles d'un rapace, rassemblent sur sa poitrine des ongles crochus, il est une sorte de sorcière bossue, maléfique, sertie dans un costume de clergyman, sévère, boutonné jusqu'au col³⁶⁸.

Le vampire de Murnau a la laideur de la sorcière des contes de fées, cette femme sans âge dont les « tares » physique disent sa position marginale à tous égards (moraux, esthétiques, scientifiques). Ce « physique de sorcière » révèle aussi l'appartenance à un passé révolu mais dont les traces persistent toujours : « sourires édentés, rides, dos bossus, nez cassés porteraient en eux comme le souvenir de la grâce. Or ce souvenir a quelque chose d'insolent et de scandaleux. Il signale purement et simplement une impuissance fondamentale, un échec³⁶⁹ ». Nosferatu, dans le film de Murnau, n'est pas laid seulement pour horrifier : sa laideur signale une temporalité déformée, distordue ; un désir et un besoin de perdurer malgré tout. Les traces – physiques – d'humanité de Nosferatu, chez Murnau, tendent ainsi surtout à confirmer l'horreur de cette créature qui fut un jour effectivement humaine. Nosferatu, ici, n'est pas l'intrusion d'un autre monde dans le réel mais la déformation des règles de ce réel par une figure unique, absurde ; une anomalie qui, comme un trou noir, crée une faille dans les règles du réel et dans leur représentation. Le vampire ici est monstrueux car il est « posé comme humain dans son *hominité*, son appartenance à l'espèce Homme, mais [...] ne peut être reconnu comme humain dans son *humanité*, parce que ne s'y dessine aucun rapport à autrui, au sens où n'intervient plus le corps comme *indice* de la relation à l'autre³⁷⁰ ». L'altérité monstrueuse du vampire se joue ici non pas dans ce qui le différencie de l'homme, mais dans ce qui l'en rapproche : « le corps sur lequel se lit d'ordinaire la présence de l'autre reste ici incertain, y compris à titre d'indice. Ce qui est présenté n'est pas immédiatement saisi comme corps, autrui ne s'y lit pas avec évidence³⁷¹ ». L'incertitude, l'ambiguïté, ici encore sont au cœur de la figure vampirique.

Le film *Nosferatu* de Werner Herzog joue lui aussi de cette ambiguïté. Le vampire y est d'autant plus inquiétant que son apparence et ses expressions faciales sont (relativement, par

³⁶⁷ Nous y reviendrons dans notre troisième partie.

³⁶⁸ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 77.

³⁶⁹ GAGNEBIN, *Fascination...*, *op. cit.*, chap. II « Nature, validité et limite du concept de laideur ».

³⁷⁰ ANCET, *op. cit.*, chap. « Introduction à l'étude de la perception des monstres ».

³⁷¹ *Ibid.*, chap. « Introduction à l'étude de la perception des monstres ».

rapport au vampire de Murnau) humaines³⁷². La monstruosité de ce vampire tient ici encore à son apparente familiarité, cette « hominité » sans cesse contredite par d'imperceptibles indices :

S'il est vrai que la monstruosité se signale par un excès, une profusion de formes surajoutées, des excroissances, des appendices grotesques ou alors, à l'inverse, par des manques caricaturaux, des pertes stupéfiantes, des défauts singuliers, il est vrai aussi que la monstruosité c'est l'écart, la petite différence significative [...] qui peuvent s'élargir en béance, puis en abîme où l'alchimie des formes ne connaît plus de limites. En ce sens la monstruosité c'est le dépassement boulimique des limites formelles ou normatives³⁷³.

Il est évident que ce vampire-ci relève tout à fait de l'« inquiétante étrangeté » que nous avons déjà évoquée, cette déformation subtile du familier, ce déplacement parfois à peine perceptible du réel vers quelque chose d'indéfinissable. Ceci traduit parfaitement l'unicité du vampire, sa nature exceptionnelle, mais cette exceptionnalité, ici, n'a rien d'enviable. Ce vampire n'est pas l'incarnation d'une supériorité désirable, il n'est pas l'image d'un dépassement ou d'un progrès : dans la laideur, sa familiarité bascule vers ce qui ne devrait pas être, ce qui n'est fondamentalement pas à sa place. Rappelons que ces deux vampires « Nosferatu » sont portés par un désir consommatoire et (chez Herzog du moins) sexuel irrépressible, comme un reste de force de vie qui les voue à une existence sans fin. Figures tragiques dans les deux cas, car irrémédiablement liées à leur destin morbide, suspendues dans un procédé de mort qui n'en finit pas (leur corps-cadavre est suspendu dans la décomposition) : la laideur de ces vampires signale leur horreur ontologique.

Cette « redoutable laideur³⁷⁴ » des deux vampires « Nosferatu » et de leur ancêtre Varney, « aux confins du démoniaque³⁷⁵ » sans jamais être limitable à une lecture religieuse, est « une éclipse du contenu, apparence purement formelle, cadavérique, ou forme monstrueuse car mensongère et parasitaire, imposture dont le masque cache le contenu, perversion ontologique, non coïncidence, dissemblance, dissolution, enfer et néant³⁷⁶ ». La figure vampirique est ici bien plus que la somme de toutes ses significations possibles : elle condense ce qui est commun à la plupart d'entre elles, à savoir une volonté de dire ou montrer une altérité indépassable. Le codage esthétique de la figure en dit autant, ici, que les significations qu'elle

³⁷² Umberto Eco dit du vampire qu'il « génère de l'angoisse non tant quand il apparaît comme être/chauve-souris aux canines dégoulinantes de sang – car il déclenche en ce cas simplement la peur -, mais quand l'autre soupçonne ce vampirisme, sans aucune certitude ». ECO, Umberto (dir.). *Histoire de la laideur*. Paris : Flammarion, 2007, p. 322.

³⁷³ THOMAS, *op. cit.*, p. 473.

³⁷⁴ Murielle Gagnebin citant Paul Evdokimov. L'Art de l'icône, théologie de la beauté, Paris, 1972 dans GAGNEBIN, *Fascination...*, *op. cit.*, chap. « L'histoire du laid ».

³⁷⁵ Murielle Gagnebin citant Paul Evdokimov. *Ibid.*, chap. « L'histoire du laid ».

³⁷⁶ Murielle Gagnebin citant Paul Evdokimov. *Ibid.*, chap. « L'histoire du laid ».

peut incarner. Ainsi, par exemple, une lecture religieuse du vampire du film de Murnau inclurait nécessairement la prise en compte de son apparence hideuse, comme si la charge diabolique de la figure, aussi terrifiante soit-elle déjà, ne suffisait pas à dire totalement la noirceur de ce vampire ; comme si seul le corps, la traduction charnelle de l'être vampirique, pouvait, en dépassant les limitations du langage, révéler vraiment la créature. Nosferatu peut ainsi être compris comme « une sorte de double négatif du Christ, tous deux prêchant résurrection et immortalité, l'un par la pureté spirituelle, l'autre par l'excès physique³⁷⁷ », mais cet « excès physique » est précisément ce qui *fait*, ici, le vampire. L'on a ici la confirmation que la figure vampirique, si l'on veut la montrer dans ce qu'elle a de plus vrai, ne peut de départir d'un corps, sinon monstrueux, du moins d'une laideur extrême, non la négation du Beau, mais la traduction physique, en propre, d'une nature mortifère :

Que sera donc le laid poussé à son extrémité, sinon l'indice d'une dysharmonie abyssale, d'un déchirement vertigineux ? 'Le résultat de la laideur extrême... c'est le désespoir, une douleur pour ainsi dire radicale, complète'³⁷⁸ .

Nosferatu, chez Murnau en particulier, est bien cette « dysharmonie abyssale » du corps et de l'existence, cadavre ambulante porté par sa seule soif, suspendu dans le temps de sa décomposition sans pouvoir y trouver une résolution. Seul un corps absurde, hideux permet de refléter cet esprit « grossier, épais noir et opaque³⁷⁹ » du vampire voué uniquement à la destruction et à l'absorption d'un sang qui ne le rassasie jamais. Indissociable de son corps sacrilège, la figure de Nosferatu est le paroxysme de ce « trop grand rapprochement avec le corps » dont la seule issue est « la mélancolie qui est [...] un sentiment terrestre de tassement et d'écrasement 'pire que la mort'³⁸⁰ ». Le corps du vampire, dans cette acception Varney/Nosferatu, révèle sa noirceur autant qu'il en est la cause³⁸¹.

Qu'il soit monstrueux car hybride ou d'une laideur à la lisière du compréhensible, le vampire porte en lui une monstruosité qui traduit sa nature fondamentalement ambiguë. À la marge du réel, il est pourtant horriblement familier. La figure vampirique semble ainsi se jouer des limites, des catégories esthétiques, que ce soit dans le débordement explicite ou au moyen

³⁷⁷ CALVET, Yann. *Cinéma, Imaginaire, Ésotérisme (Murnau, Dreyer, Tourneur, Lewin)*. Paris : L'Harmattan, 2016. « Champs visuels », p. 168.

³⁷⁸ Murielle Gagnebin citant Friedrich Schlegel. *Ibid.*, chap. « L'histoire du laid ».

³⁷⁹ CALVET, *op. cit.*, p. 156.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 156. Yann Calvet reprend ici les propos de Sylvain Matton dans son article « En marge du *De Lumine* : splendeur et mélancolie chez Marcile Ficin » dans *Lumière et cosmos* (2003, colloque de Cerisy).

³⁸¹ De manière beaucoup plus prosaïque, cette laideur de Varney est ce qui cause son exclusion sociale – le roman, tentaculaire, écrit à (au moins) quatre mains selon des impératifs quantitatifs plutôt que qualitative, se perd rapidement quant à la nature de son "vampire", parfois vampire, parfois humain simplement très laid.

d'indices iconiques parsemés dans la narration ou à l'image. Elle apparaît ainsi comme lisible à plusieurs niveaux, comme si au-delà d'une signification ou d'une autre, au-delà encore de son codage esthétique, son véritable sens se trouvait dans cette dynamique duelle, cette ambiguïté dont elle ne se départit finalement jamais vraiment. Ici encore, la figure vampirique ne peut se départir de son corps, puisque c'est par lui et pour lui que son existence vampirique perdure et est justifiée. Il semble que même la critique ne puisse se défaire d'une certaine fascination pour le corps vampirique : ainsi, Olivier Smolders ne peut s'empêcher de conclure son ouvrage en ramenant la nature cadavérique de Dracula au centre de son propos : « bien que de bonne naissance, instruit et policé, [Dracula] se greffe sur le monde civilisé comme un chancre putride³⁸² ». Le vampire est ce corps toujours déplacé, excessif, qui exulte dans la souillure.

La figure vampirique est irrémédiablement liée à un ensemble de dynamiques duelles actionnées tant dans la sémiotique de la créature, que dans son codage esthétique. Cette première dynamique, par laquelle la signification le dispute constamment à l'esthétique, serait ainsi le premier niveau d'une série de dualités qui mèneraient *in fine* à une vérité de la figure vampirique.

Figure mythique par sa durabilité et sa malléabilité, le vampire de la littérature et du cinéma perdure, s'adapte, se prête à toutes les interprétations. La figure de Dracula, en particulier, dépasse son inclusion initiale dans un codage religieux et reflète un Mal plus terrifiant car insidieux et adaptable. Le nom « Dracula », ancré dans une réalité historique indiscutable, devient ainsi synonyme d'un diabolisme plus proche de la réalité humaine. Néanmoins, la plasticité sémiotique de la figure vampirique permet à la figure de s'adapter aux différents courants critiques et philosophiques, qui trouveront en la figure vampirique une myriade de significations possibles, chacune d'entre elles nourrissant le mythe vampirique. Le procédé de mythification de la figure est ainsi tout aussi important que les significations apposées à la créature : il ne semble pas y avoir une vérité unique du vampire, comme le révèle sa polysémie.

Il est impossible de nier l'impact de cette polysémie, de ces interprétations, sur l'évolution de la figure du vampire masculin. Ici encore, la signification ne peut se départir de la dynamique, car c'est bien l'apparition de l'agentivité narrative du vampire qui va permettre à une direction interprétative spécifique de s'imposer peu à peu, au point de changer radicalement, et peut-être irrémédiablement, la figure vampirique. Il ne s'agit pas ici d'une

³⁸² SMOLDERS, *op. cit.*, p. 121.

signification parmi d'autres mais bien d'un changement de paradigme indiscutable par lequel la figure, autrefois incarnation d'une altérité diabolique voire satanique, subit un « altéricide » et devient la représentation d'un ailleurs enviable. La traduction de cet « altéricide » dans les œuvres vampiriques contemporaines est bien souvent ramenée à un codage romantisant qui se joue tant au niveau de la narration que dans le codage esthétique de la figure vampirique.

Ici se trouve pourtant un non-sens fondamental, celui du désir pour et par ce « corps-cadavre » qu'est le vampire dans toutes les œuvres étudiées ici. Le vampire est en effet toujours une représentation de la mort ; plus encore, l'apparence de son corps, parfois figé dans un processus mortuaire sans fin, parfois fluctuant entre divers stades de ce processus, porte en elle-même un sens. L'iconicité du vampire est ici indiscutablement rattachée à son phénomène : dans l'insistance des œuvres à traduire les émanations du « corps-cadavre » vampirique, nous voyons une volonté de révéler, par l'appel aux sens, une vérité du vampire qui échapperait aux lectures sémiologiques. Le vampire est ainsi révélé comme une menace à l'ordre établi, au-delà des sphères religieuses, morales, sociétales : sa simple présence, débordante, signale un possible effondrement des frontières ontologiques, une souillure irrémédiable du réel

III. ABSENCE, EXCÈS : JEUX DE REPRÉSENTATION DE L'ÉNIGME VAMPIRIQUE

Le phénomène vampirique, cette révélation en creux d'un infigurable de l'existence, est amené dans le texte et à l'écran par un ensemble de stratégies qui peuvent à première vue sembler opposées. En effet, si certaines écritures et adaptations de la figure vampirique prennent le parti de l'incertitude fantastique, d'une esthétique de l'absence et de l'ombre, d'autres au contraire s'attachent à dire et montrer le vampire par une stratégie de l'excès, entre monstruosité et horreur.

La qualité fantastique de certaines œuvres vampiriques tient non seulement aux jeux d'incertitudes qui précèdent parfois l'apparition de la créature, mais aussi à une stratégie de monstration par le silence, l'ombre, l'absence. Il s'agit ici de dire et montrer l'altérité de la créature en révélant en creux sa part d'infigurable. Le surgissement du vampire, cet événement de la narration qui se traduit aussi au niveau de la représentation, vient ainsi cristalliser, le temps de l'apparition de la créature, ce que la stratégie fantastique laissait jusqu'alors deviner. Cette événement de la révélation du vampire est en lui-même porteur de sens : il instaure un nouvel ordre des choses et entérine la présence d'un réel jusqu'alors insoupçonné. La dynamique de cet événement vampirique confirme par ailleurs le statut exceptionnel, isolé, de la figure dans la narration. L'apparente impossibilité de trouver un sens véritable à cette figure qui surgit dans le récit, tout comme l'omniprésence de son corps toujours problématique, nous conduit par ailleurs à penser le vampire comme une représentation de l'angoisse liée à l'indépassable horizon de la mort. Le vampire est la Mort comme une fin que l'on n'accepte pas, il est l'incarnation du refus de la fin inéluctable de l'existence de l'individu. Il s'agit ici d'examiner, en premier lieu, les stratégies et dynamiques qui s'attachent à révéler cette angoisse de la Mort telle qu'elle est incarnée par le vampire.

À l'opposé, semble-t-il, de cette stratégie monstrative par l'absence, nous avançons que le vampire est dans d'autres œuvres montré par l'excès : excès de son corps monstrueux, excès de son effet au sein de la diégèse, excès aussi, parfois, de la circulation de la figure mythique, qui se dilue alors et s'étirole par une mise en lumière poussée à l'extrême. Le plaisir de l'horreur, indissociable de l'écriture du vampire comme un monstre, disparaît alors au profit d'une familiarité de la figure vampirique par laquelle elle semble perdre sa noirceur originelle. La représentation de l'excès laisse alors place à une représentation excessive. Nous examinerons ainsi ce passage du monstrueux au « trop montré », du plaisir de l'horreur au plaisir du connu.

Nous concluons cette troisième partie de notre travail par une proposition : il s'agira d'examiner ces stratégies de représentation du vampire sous l'angle du post-sécularisme, que nous comprenons comme la conséquence des excès de notre époque séculière. Nous posons en effet que le vampire est symptomatique d'une vision démythifiée à l'extrême de la mort et du Mal, vision symptomatique d'une époque sans spiritualité. La figure vampirique telle qu'elle perdure aujourd'hui serait ainsi le reflet d'un désir de retour à une compréhension du monde qui inclurait à nouveau la spiritualité. Il s'agit alors de déplacer l'événement vampirique de l'individuel vers le collectif, de le comprendre à nouveau comme une menace à l'ordre établi, comme une figure du Mal absolu. Nous proposons de redonner au monstre son caractère monstrueux, d'éluder la mise en lumière excessive de la figure vampirique pour en revenir à sa noirceur insaisissable, celle qui précisément se love à l'endroit d'où le spirituel s'est retiré.

1. Dynamiques de la figure vampirique : de l'incertitude fantastique à l'événement du « Rien »

Traduire en textes et en images l'effondrement des frontières ontologiques incarné par la figure vampirique requiert de compléter l'apparence du vampire (qu'il soit séduisant ou monstrueux) d'une dynamique d'apparition. Ainsi, si le corps donné au vampire dans ses diverses écritures et adaptations est indéniablement porteur de sens, tout autant que les faits narratifs constituant les divers récits vampiriques, les apparitions de la créature sont inscrites dans une temporalité spécifique. La figure du vampire est ainsi tout autant constituée de la manière dont elle apparaît, que du sens porté par son apparence. Ce qui est révélé par le vampire est indissociable des modalités de la révélation. Cette révélation est en elle-même, dans certaines œuvres, précédée d'une ambiguïté relevant du fantastique, cette

hésitation du lecteur – un lecteur qui s'identifie au personnage principal – quant à la nature d'un événement étrange. Cette hésitation peut se résoudre soit pour ce qu'on admet que l'événement appartient à la réalité ; soit pour ce qu'on décide qu'il est le fruit de l'imagination ou le résultat d'une illusion ; autrement dit, on peut décider que l'événement est ou n'est pas¹.

L'événement vampirique, et tout ce qu'il suppose de menace à l'ordre établi, vient en effet parfois à l'apogée d'une incertitude : incertitude du sens à donner au surgissement de la créature, mais aussi incertitude de la situation et incertitude de l'image elle-même quand, à l'écran, le vampire est une créature d'ombres autant que de chair. Nous choisissons de voir dans ces jeux entre dissimulation et révélation une nouvelle mise en texte et en image de l'ambiguïté du vampire, comme s'il s'agissait de mettre à profit tous les aspects de la représentation d'une figure pour dire l'anomalie vampirique. Les jeux d'incertitude sont ainsi tout aussi importants dans la figuration du vampire que le sens que l'on veut bien donner à l'événement de sa révélation.

Nous nous concentrons ici sur les films *Nosferatu* de F.W. Murnau² et Herzog³ ainsi que sur le premier chapitre du roman *Varney the Vampire*⁴, car ils nous semblent retranscrire au mieux la dynamique spécifique au vampire dans ce qu'elle a de plus intense et de plus évocateur. Par ailleurs, si le vampire semble éluder la signification dans les œuvres ou passages étudiés ici, on ne peut que le rattacher à l'absolu de l'énigme qu'est la mort. Les vampires de

¹ TODOROV, *op. cit.*, p. 165.

² MURNAU, *op. cit.*.

³ HERZOG, *op. cit.*.

⁴ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*.

Varney the Vampire et *Nosferatu* sont en effet – et cela est indiscutable – des figurations de la mort. L'écriture ou l'image fantastiques, dans ces œuvres, semblent être le plus à même de représenter l'absence de sens de l'événement de la mort, le vampire y étant l'incarnation absurde de cet avènement de l'infigurable.

1. De « Varney the Vampire » à « Nosferatu » : incertitudes fantastiques du vampire

Du *penny dreadful* sensationnaliste *Varney the Vampire* aux deux films d'épouvante *Nosferatu*, il semble à première vue difficile de trouver dans ces récits vampiriques une trace du fantastique compris comme genre littéraire. En effet, l'incertitude propre au fantastique, telle que Tzvetan Todorov l'analyse dans son étude, semble bien loin de constituer l'attrait principal de ces romans et films. L'interprétation de Todorov, qui aujourd'hui constitue la définition la plus courante du fantastique, insiste en effet sur l'incertitude qui entoure l'événement au cœur du récit :

Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude⁵.

Or, dans les œuvres que nous mentionnons ici comme dans la plupart des récits vampiriques, le vampire est d'emblée révélé comme tel : la présence du surnaturel est confirmée dès le début du récit. Mais Todorov comprend aussi le fantastique comme suit : « dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier⁶ ». Cette deuxième définition s'applique bien au récit vampirique, dans lequel l'irruption ou l'intrusion d'une créature surnaturelle dans le monde connu menace l'ordre des choses et remet en cause les connaissances établies. L'enjeu tient alors non pas à la confirmation de la menace, mais à son élimination, ce qui rapproche plutôt ces récits, en particulier ceux qui suivent la trame draculéenne, des romans gothiques dans lesquels la menace ou l'ennemi est clairement défini et est éliminé à la fin du récit, comme l'analyse Irène Bessière : « le roman gothique ignore l'hésitation morale et intellectuelle du récit fantastique. Il n'y a ni incertitude de la

⁵ TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970. « Points », p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 29.

perception, ni doute de la réflexion, parce que le désordre naît de la lutte de l'ancien et du nouveau, clairement définis⁷ ». Nous pourrions ajouter à cette « lutte de l'ancien et du nouveau » les confrontations diverses ayant nourri les diverses significations données à la figure draculéenne : modernité/archaïsme, civilisation/barbarisme, morale/diabolisme, etc. Ce qui importe ici est la certitude au cœur de chacune de ces confrontations : si la figure draculéenne est fluctuante et adaptable, elle n'en reste pas moins assurément là. Son existence, au sein des divers récits et adaptations, est toujours indiscutable. Dans d'autres œuvres pourtant, le vampire est une incertitude, un flottement de l'image et de la réalité qu'elle représente : de la première scène de *Varney the Vampire* aux ombres et spectres des deux films *Nosferatu*, le fantastique se glisse dans la trame narrative et picturale, comme s'il s'agissait de représenter ici une nouvelle facette de l'altérité vampirique.

1) Incertitudes, ombres et spectres : figurations vampiriques de l'incompréhensible

Reprenons le premier chapitre du *penny dreadful Varney the Vampire*. Le décor de la scène d'ouverture à *Varney the Vampire* est indéniablement gothique : la scène se passe au cœur de la nuit, dans une maison typiquement Élisabéthaine⁸. Tout est propice à l'irruption de l'étrange, ou du moins au cauchemar :

There is an antique chamber in an ancient house. Curious and quaint carvings adorn the walls, and the large chimneypiece is a curiosity of itself. [...] There is a stately bed in that chamber, of carved walnut-wood is it made [...]. It is hung with heavy silken and damask furnishing; nodding feathers are at its corners—covered with dust are they, and they lend a funereal aspect to the room⁹.

Un violent orage se déclenche qui, en plus du déchaînement violent des éléments naturels menaçant l'intégrité de l'espace intime de cette chambre de la jeune Flora, contribue à installer l'ambiguïté fantastique qui précède la révélation du vampire :

God! how the hail dashes on the old bay window! Like an occasional discharge of mimic musketry, it comes clashing, beating, and cracking upon the small panes; but

⁷ BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique – la poétique de l'incertain*. Paris : Librairie Larousse, 1974. « Thèmes et textes », p. 113.

⁸ Boiserries sombres, ornements étranges, pièces immenses : le décor de cette première scène, et de celles qui suivront, est propice à l'irruption d'une certaine étrangeté et reprend les codes esthétiques des premiers romans gothiques. Ces codes font dans ce roman force de déplacement, au-delà du simple anachronisme esthétique propre au gothique : le déplacement est ici littéraire, si l'on veut, car *Varney the Vampire* porte ces codes gothiques à leur comble, presque à leur point de rupture, comme si l'écriture d'une figure vampirique passait obligatoirement par l'excès, comme si le codage gothique ne suffisait pas et devait être dépassé, déformé peut-être par l'horreur de la créature. Ici, le *topos* de la « damsel in distress » propre aux premiers romans gothiques est mené à une extrémité d'horreur par la monstruosité du *villain* vampire.

⁹ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. I.

they resist it—their small size saves them; the wind, the hail, the rain, expend their fury in vain¹⁰.

Ces éléments extérieurs se resserrent ensuite autour de l'espace clos de la chambre, sur le lit de laquelle repose la jeune Flora Bannerworth. La jeune fille, réveillée en sursaut par un coup de tonnerre, est soudain en proie à une terreur extrême, pensant avoir vu, à la lumière de la foudre, une silhouette se découper contre la fenêtre :

Another flash—a wild, blue, bewildering flash of lightning streams across that bay window [...]. A shriek bursts from the lips of the young girl, and then, with eyes fixed upon that window, [...] and with such an expression of terror upon her face as it had never before known, she trembled, and the perspiration of intense fear stood upon her brow. “What—what was it?” she gasped; “real, or a delusion? Oh, God, what was it? A figure tall and gaunt, endeavouring from the outside to unclasp the window. I saw it. That flash of lightning revealed it to me. It stood the whole length of the window¹¹.”

À partir d'une ombre, qui pourrait tout aussi bien être celle d'un arbre battu par la grêle et le vent, et d'un son qui pourrait être celui de branches cognant contre la fenêtre, le récit construit à travers la terreur de la jeune fille une apparition maléfique, une créature d'un autre monde qui cherche à entrer là où elle n'a pas sa place. Le vampire ne donne aucun moyen d'anticiper sa présence ; au contraire, il semble jouer de l'ambiguïté fantastique qui entraîne, ici, le fol espoir que le monstre ne soit qu'un effet d'optique doublé d'une hallucination auditive. L'incertitude de ce qui est montré est au cœur de l'effet du fantastique, et c'est bien ce dont il s'agit ici, bien que cette incertitude ne soit ici que très fugace et serve surtout à traduire la terreur extrême de la jeune fille, qui ne peut que rassembler les derniers éléments rationnels pouvant expliquer cette silhouette derrière la fenêtre, avant que le vampire ne se révèle finalement comme tel¹². Le fantastique dont il s'agit dans cette scène est bien celui de l'incertitude théorisée par Todorov, mais cette incertitude se double d'une gradation dans l'effet de terreur, chaque indice de la présence du vampire¹³ ancrant toujours un peu plus le récit dans ce qu'Umberto Eco a nommé « laideur de situation¹⁴ » :

Imaginons que nous sommes dans une pièce familière, avec une belle lampe posée sur la table : soudain, la lampe se soulève toute seule. La lampe, la table, la pièce sont toujours les mêmes, aucune d'entre elles n'est devenue laide, pourtant la situation se fait inquiétante et, ne réussissant pas à nous l'expliquer, nous la

¹⁰ *Ibid.*, chap. I.

¹¹ *Ibid.*, chap. I.

¹² Nous reviendrons sur le surgissement et la révélation du vampire.

¹³ Par exemple : « The pattering and clattering of the nails continue. No word is spoken, and now she fancies she can trace the darker form of that figure against the window, and she can see the long arms moving to and fro, feeling for some mode of entrance ». RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. I.

¹⁴ ECO, *op. cit.*, p. 311.

trouvons angoissante ou, selon, la résistance de nos nerfs, terrifiante¹⁵.

Ce premier chapitre est par ailleurs porté par une dynamique d'opposition entre suspension du temps dans l'incertitude fantastique et explosion de violence lorsque le vampire se révèle. Ces contrastes répétés, ces jeux de rythmes et d'incertitude créent un sentiment de malaise intense, de doute envers sa propre perception, qui fait voir à la protagoniste (et au lecteur) ce qui ne devrait pas être là, mais qui se confirme finalement comme étant bien présent. L'incertitude fantastique ouvre alors vers une horreur à première vue plus définie : la menace est confirmée, l'angoisse est désormais déplacée vers l'impérative élimination de cette menace. Nous pourrions aller jusqu'à supposer que toute la tension fantastique de cette scène vise à désirer la révélation du monstre, pour enfin en finir avec cette incertitude cauchemardesque.

Comment alors mettre en images cette incertitude de la présence vampirique ? Peu d'adaptations cinématographiques ont choisi d'explorer cet aspect de la figure du vampire, lui préférant la trame gothique et horrifique, comme s'il était préférable de s'en tenir à un récit circonscrit à des attendus précis. Pourtant, les réalisateurs des deux films *Nosferatu* ont choisi de figurer un vampire spectral, une créature d'ombres qui semble plus tenir de cette première scène de *Varney the Vampire* que du roman *Dracula*, qui constitue pourtant leur trame narrative. Nous choisissons de voir dans le parti-pris de Murnau et Herzog une recherche de ce qui constitue, pour Roger Caillois, le fantastique véritable :

Il est des artistes qui cherchent à tendre des pièges à l'invisible et qui, comme les poètes, voudraient le forcer à trahir un peu de son secret. Ils espèrent qu'il laissera dans leurs œuvres une trace, un miroitement de son silence. Je ne crois pas que ce soit hasard si les uns et les autres s'expriment alors par ce qu'on nomme dans les deux cas des *images*¹⁶.

Quoi de mieux ainsi que les ombres de ces deux films, d'où surgit le vampire comme un spectre, pour révéler par l'image l'énigme vampirique ? Si le corps excessif du vampire, entre cadavre et sang, permet d'en montrer la nature diabolique dans les œuvres que nous avons étudiées précédemment, son acception plus fantastique souligne au contraire ce qui reste toujours infigurable et incompréhensible chez la créature. Yann Calvet le dit bien : « dans *Nosferatu*, 'ombre' et 'vampire' sont interchangeables¹⁷ ». En effet, l'une des images les plus fameuses du cinéma dit fantastique est la projection horriblement déformée et agrandie du vampire contre le mur de l'escalier qui le mène à la chambre de la jeune fille qu'il s'apprête à

¹⁵ *Ibid.*, p. 311.

¹⁶ CAILLOIS, Roger. *Au cœur du fantastique*. Paris : Éditions Gallimard/NRF, 1965, p. 172.

¹⁷ CALVET, *op. cit.*, p. 172.

attaquer¹⁸. Cette ombre, semblant se mouvoir par une agentivité propre, concentre tout ce que le vampire représente de terreurs enfantines, d'impuissance face au monstre qui s'avance inexorablement vers sa victime¹⁹. Chez Herzog, dans une scène particulièrement forte dans laquelle le vampire laisse percevoir son désespoir sans fond, la tête blafarde de la créature semble flotter dans les ombres, comme si, pourtant dépossédé un instant du corps qui l'emprisonne dans sa malédiction, le vampire n'en restait pas moins une terrifiante figure de mort, réduit à son visage de squelette qui se refuse à disparaître²⁰. Ce vampire tient ici du spectre, et donc d'une figuration inhabituelle de la créature, car cette interprétation prend le parti de la terreur plutôt que de l'horreur : « le spectre vient d'au-delà de la mort. De cette manière, avec le fantastique apparaît un désarroi nouveau, une panique inconnue²¹ ». En ancrant leurs adaptations de la trame narrative draculénne dans une esthétique fantastique, Murnau puis Herzog révèlent ce que le vampire a de véritablement terrifiant : au-delà du corps-cadavre suspendu dans un état de mort sans résolution, que nous mentionnions précédemment, ce vampire est une figuration de l'inconnu de l'après-mort. Il n'est pas un postulat sur ce que l'après-mort peut être, mais l'incarnation de la terreur inhérente à ce que tout cet après-mort comprend d'infigurable et d'incompréhensible.

Il s'agit donc dans ces deux films d'utiliser la ressource première du support cinématographique, c'est-à-dire la lumière, pour créer un univers où l'ombre dit autant que ce qui est explicitement visible. Ceci est particulièrement frappant chez Murnau, pour qui l'ombre porte un sens presque mystique :

...la vie et la mort sont associées au cycle des saisons, qui sert aussi de modèle d'inspiration à la croyance en la résurrection. Le cycle des jours et des nuits chez Murnau reprend ce schéma, la nuit chasse le jour et les forces obscures du Mal et de la mort s'emparent du monde, le jour chasse la nuit et l'aurore est comme une renaissance du monde²².

Créature d'ombres, le vampire Nosferatu n'est pas autre chose qu'une incarnation du Mal que seule la lumière du matin, image du Bien absolu, peut éliminer : il se dissout alors et disparaît dans les rayons du soleil. Ainsi, l'arsenal religieux de Dracula ou idéologique des

¹⁸ MURNAU, *op. cit.*. Voir figure 35 en annexe.

¹⁹ Voir figure 38 en annexe.

²⁰ HERZOG, *op. cit.*. Notons que l'acteur Klaus Kinski, qui incarne le vampire, est simplement maquillé d'un fond de teint blafard, les yeux cerclés de noir : à par deux incisives pointues, aucune prothèse ne le rend monstrueux ou animal, comme c'était le cas avec le vampire de Murnau. Ceci permet une très grande subtilité dans les expressions faciales de l'acteur, qui traduit ainsi d'une manière magistrale l'étendue des souffrances du vampire, sans jamais tomber dans la grandiloquence ou le sensationnalisme (voir figure 37 en annexe).

²¹ CAILLOIS, Roger. *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. Paris : Librairie José Corti, 1966, p.15.

²² CALVET, *op. cit.*, p. 196.

adaptations et récits plus récents ne sont pas nécessaires dans l'univers créé autour de cette figure de Nosferatu. Il s'agit ici d'un combat plus fondamental entre des forces primordiales dont la puissance évocatrice tient à leur simplicité, à leur évidence : « le mal, en tant que principe cosmique négatif est l'ombre, une lumière sans amour²³ ». La noirceur des films *Nosferatu* tient ainsi au fait que ce qui est révélé par leur parti-pris fantastique, par ces « pièges à l'invisible » tendus par Murnau et Herzog, est la possibilité d'un Mal qui ne peut être compris ou défini, seulement perçu, deviné en creux dans l'absence de lumière. Ainsi, les deux films *Nosferatu*, aussi différents soient leurs vampires des autres adaptations de *Dracula*, renouent par le fantastique avec ce que le roman de Bram Stoker dit le mieux, en une phrase, de la noirceur de la créature : « 'How can I escape from this dreadful thing of night, gloom, and fear²⁴?' » Le vampire Nosferatu est l'incarnation parfaite de ce lien archaïque entre nuit et peur, ombre et Mal, et, ce faisant, sa qualité fantastique se traduit non pas comme une incertitude dans le récit, mais comme un moyen de figurer la noirceur absolue qu'il symbolise.

2) Le fantastique du vampire : figurer l'énigme

Nous avons vu que les significations données à la figure vampirique étaient pléthoriques et que la polysémie de la créature, si elle permet au mythe de perdurer, souligne l'impasse de l'énigme vampirique plus qu'elle ne la résout. Les interprétations fantastiques du vampire de *Nosferatu*, si elles ne sont pas exemptes de significations idéologiques, ne mettent pas pour autant le sens du vampire au cœur du récit : la créature menace en premier lieu la représentation acceptée du monde, avant même que d'être comprise comme le support de peurs idéologiques. D'ailleurs, même *Dracula*, dans le roman de Stoker, perturbe un instant les certitudes du narrateur Jonathan Harker²⁵. Le roman joue alors, brièvement, sur l'incertitude fantastique pour traduire la faille soudaine dans le sens, dans cette scène que nous avons déjà évoquée :

At first I could not believe my eyes. I thought it was some trick of the moonlight, some weird effect of shadow, but I kept looking, and it could be no delusion. I saw the fingers and toes grasp the corners of the stones [...]²⁶.

Comme les œuvres fantastiques étudiées par Roger Caillois, *Dracula* est ici l'apparition d'un ailleurs indéfinissable ; il est momentanément réductible à l'impasse du sens qu'il semble alors incarner : « [les créatures fantastiques] sont essentiellement des apparitions, et leur seule

²³ CALVET, *op. cit.*, p. 150.

²⁴ STOKER, *op. cit.*, p. 54.

²⁵ Roger Caillois décrit cette faille soudaine du sens ainsi: « dans les lois immuables de l'univers quotidien, une fissure s'est produite, minuscule, imperceptible, douteuse, suffisante cependant pour livrer passage à l'effroyable ». CAILLOIS, *Images...*, *op. cit.*, p. 19.

²⁶ STOKER, *op. cit.*, p. 41.

présence, un accroc dans cette trame des certitudes scientifiques si solidement tissée qu'elle semblait ne jamais devoir souffrir l'assaut de l'Impossible²⁷ ». L'emprise de la signification, symbolisée dans le roman de Bram Stoker par la symbiose des savoirs scientifiques, religieux, occultes et technologiques des protagonistes, éclipse ensuite rapidement l'incertitude fantastique. Le récit bascule ainsi rapidement du fantastique vers le gothique, vers la certitude d'une catastrophe non plus du sens mais du quotidien : la créature est un vampire, et il faut l'éliminer, car il est une menace bien concrète. L'existence de la créature étant prouvée, le reste du récit tient ainsi plus du « féérique » ou du « merveilleux » que du fantastique :

Le féérique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel²⁸.

Certes, la présence de Dracula est bien « insupportable » pour les protagonistes, car il représente l'intrusion de la mort dans le monde des vivants, et constitue une menace bien réelle pour les protagonistes. Mais dès lors que le vampire est défini comme tel au sein de la diégèse, le récit n'offre plus cette incertitude fantastique, ce flottement du monde qui est magistralement représenté dans le film *Nosferatu* de Murnau en particulier. Là où le vampire Dracula est une catastrophe du quotidien pour les protagonistes du récit, *Nosferatu*, par son apparence incongrue, par la temporalité étrange de ses apparitions²⁹, est une catastrophe de la représentation :

Une catastrophe n'est pas un accident du réel, mais plutôt une irruption 'accidentelle' du réel : à entendre par accidentelle l'entrée en scène, *volens nolens*, d'une réalité à la fois indésirable et jusqu'alors protégée par un ensemble de représentations apparemment résistantes, solides et éprouvées. La catastrophe est ainsi non un accident du réel mais un désastre de sa représentation : intervenant lorsque celle-ci, craquant soudain sous les coups habituellement discrets et inoffensifs de la réalité, se trouve confrontée à ce qu'elle escomptait avoir rendu non réel pour l'avoir provisoirement rendu invisible³⁰.

Dans le récit, Dracula est une catastrophe car il remet (momentanément) en question les certitudes des protagonistes quant au monde qui les entoure. *Nosferatu*, lui, est d'emblée, par son apparence et son mode d'apparition³¹, une interrogation quant à la représentation du réel jusqu'alors ignoré ou inconnu, une catastrophe hors de la diégèse (pour qui se laisse happer par le film). Le vampire, ici, ne laisse rien comprendre de lui, il est donné comme une anomalie.

²⁷ CAILLOIS, *Images...*, *op. cit.*, p. 35.

²⁸ *Ibid.*, p. 14-15.

²⁹ Nous y reviendrons.

³⁰ ROSSET, Clément. *L'objet singulier*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979. « Critique », p. 41.

³¹ Nous y reviendrons.

Peu importe finalement de définir le « réel » que Nosferatu incarne, car le seul surgissement de ce réel suffit à installer la peur devant l'incompréhensible. Le vampire symbolise ce « réel » qui se suffit à lui-même, qui semble n'avoir besoin d'aucun système de représentation connu pour exister :

...en tant qu'il est singulier, le réel est ce qui ne s'autorise d'aucun garant autre que lui-même, ne se justifie d'aucune façon et est par conséquent hors d'état de jamais se laisser attendre en tant que tel [...]. Que *ceci existe*, je le reconnais paradoxalement à l'impossibilité soudaine où je suis de dire *quel il est*³².

Dans et hors la diégèse, la figure de Nosferatu ne fait ainsi qu'exister, simplement, comme une incarnation de ce « réel » qui échappe toujours au sens. Nosferatu incarne ainsi autant l'incertitude que ce que l'on imagine tapi derrière l'incertitude, comme si l'incompréhensible se révélait tout à coup, sans pour autant donner les clés de sa rationalisation :

Dans le récit, l'ambiguïté (et ses variations : l'abstraction, le terme générique – le monstre, la chose – et les blancs sémantiques – l'indicible, l'innommable) entretiennent un rapport métaphorique avec l'évocation de la peur [...] : cela qui reste imprécisé provoque la peur³³.

L'ambiguïté fantastique du vampire Nosferatu tiendrait alors non pas à l'incertitude de sa présence (celle-ci est établie dès le début de deux films), mais à l'incertitude du niveau de réception qu'il faut accorder ici à la figure vampirique : l'enjeu est de savoir comment confiner l'absurdité vampirique à son récit, comment ne pas se laisser emporter par la faille du sens née de l'apparition de la créature à l'écran, si l'on s'aventure à supposer que toute chose représentée dans la fiction a son pendant, jumeau ou non, dans la réalité connue. Le vampire Nosferatu, dans son absurdité, serait alors la figuration d'un élément de la réalité trop terrifiant pour être représenté autrement que par cette incarnation d'une faille du sens :

Il est un univers, celui des confuses aspirations de l'âme, de ses convoitises, de ses déceptions, qu'une irréductible obscurité préserve du danger d'être résorbé. Les mots ni les images ne peuvent cerner exactement ces réalités intérieures qui n'ont ni formes ni stabilité, qui défient la description et le dessin. A leur égard, la périphrase est de rigueur. [...] C'est là que l'art fantastique comme la poésie font jouer cette fertilité de l'ambigu [...]³⁴.

D'où, peut-être, la nécessité de donner au vampire Nosferatu une apparence en partie compréhensible, afin de maintenir son lien ambigu avec la réalité, pour mieux laisser deviner ce qui reste infigurable. Nous avons mentionné que les attributs physiques du vampire

³² ROSSET, *op. cit.*, p. 34.

³³ BESSIÈRE, *op. cit.*, p. 199.

³⁴ CAILLOIS Roger, *Au cœur...*, *op. cit.*, p. 171.

pouvaient en effet être compris comme la dénonciation de vices et travers ; nous avons évoqué la représentation d'une certaine idée de la mort par ce même vampire. Ces tentatives d'apposer à la figure de Nosferatu une ou des significations semblent pourtant impuissantes devant une nouvelle occurrence du fantastique qui surgit alors : le vampire de Nosferatu terrifié par sa proximité ontologique autant que par son étrangeté.

3) Entre altérité et fantastique

Si la proximité physique ou émotionnelle du vampire fait de lui un danger bien réel au sein de la narration, comme nous le mentionnions précédemment, les traits donnés au vampire dans *Varney the Vampire* comme dans les films *Nosferatu* amènent l'inquiétude sourde d'un déplacement du familier. Ici, l'« inquiétante étrangeté³⁵ » du surgissement du vampire est indéniable : le vampire de ces œuvres est à la fois hors et dans la réalité acceptée ; il est ici encore à l'entre-deux. Rappelons pourtant que *Varney*, dans le premier chapitre du roman, est tout d'abord présenté comme un monstre d'un autre monde :

The figure turns half round, and the light falls upon the face. It is perfectly white—perfectly bloodless. The eyes look like polished tin; the lips are drawn back, and the principal feature next to those dreadful eyes is the teeth—the fearful looking teeth—projecting like those of some wild animal, hideously, glaringly white, and fang-like. It approaches the bed with a strange, gliding movement. It clashes together the long nails that literally appear to hang from the finger ends. No sound comes from its lips. [...] What was it?—what did it want there?—what made it look so hideous—so unlike an inhabitant of the earth, and yet to be on it³⁶?

Varney est ici indéniablement « étranger » : dans ce passage : il semble être l'intrusion d'une réalité autre, un monstre radicalement hors du monde connu. La situation est effrayante, voire cauchemardesque ; pourtant, la créature est pour le moment confinée, par sa représentation comme un monstre, à l'extérieur du monde connu. Ceci permet au moins de définir la créature, à ce moment précis, comme fondamentalement bannissable de la réalité : « une apparition, un miracle, un martien, ne sont en eux-mêmes nullement fantastiques ; ils signifient seulement qu'on est passé de l'autre côté du réel, qu'on a rompu avec l'ordre quotidien³⁷ ». Le monstre ne remet pas en question les limites du monde, au contraire, tant qu'il reste monstre, il les confirme. Pourtant, plus loin dans le récit de cette première scène, le changement du pronom alloué au vampire vers le « he » dénote une humanisation de la créature, qui en devient paradoxalement plus inquiétante :

³⁵ Nous reprenons le concept de Freud développé précédemment.

³⁶ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. I.

³⁷ ROSSET, *op. cit.*, p. 53.

He holds her with his glittering eye. [...] a hissing sound comes from the throat of the hideous being, and he raises his long, gaunt arms—the lips move. He advances³⁸.

En octroyant à la créature une humanité indiscutable, le texte bascule dans le fantastique véritable de l'incertitude et de l'ambiguïté. La créature devient d'autant plus indéfinissable à mesure qu'elle est révélée. Elle se fait l'incarnation d'un déplacement de la réalité, ou, plutôt, l'incarnation d'une certaine vulnérabilité de la réalité aux attaques de cette figuration du Mal : l'ambiguïté du vampire à la fois humanisé et monstrueux inquiète, car elle remet en question les certitudes quant aux limites ontologiques établies. Sur ce point, Clément Rosset poursuit :

Tout autre est le cas d'une extra-normalité entraînant dans son sillage les éléments, laissés intacts, de l'habituelle normalité : telle celle [...] d'un mort qui manifesterait les principaux caractères du vivant [...] et de manière très générale de tout autre réussissant à garder les traits du même dont il est l'altération³⁹.

Cette « extra-normalité » est bien celle de l'ambiguïté fantastique, de cette suspension à l'entre-deux du réel et de l'« autre » que l'on retrouve aussi chez le vampire des films *Nosferatu*. Celui-ci est en effet bien humain, mais d'une humanité dont l'existence est étirée aux confins de ses limites, au-delà de l'acceptable, comme une remise en question, horrible et terrifiante, des frontières de l'existence humaine. Le vampire *Nosferatu*, héritier de la première apparition de Varney dans le roman, n'est ainsi pas la négation de l'humain : il en est une horrible déformation par sa mise en image fantastique :

Pour être fantastique il ne suffit pas d'être différent du réel : il faut aussi (et surtout) y être inexplicablement mêlé. En termes plus philosophiques, on peut dire que le fantastique n'est pas l'autre du même, mais son altération : non pas la contradiction du réel, mais sa subversion⁴⁰.

Inexorablement mêlé à la trame de la réalité acceptée, *Nosferatu* en devient indissociable, quand bien même il est éliminé à la fin des deux films. Il est ainsi l'image du fantastique même, un fantastique qui tient non pas à l'incertitude de sa présence, mais à l'incertitude de sa place dans l'ordre des choses : il est trop monstrueux pour y être intégré et trop humain pour en être totalement exclu. Ceci est d'autant plus frappant dans le *Nosferatu* de Werner Herzog, puisque le vampire y exprime explicitement son désespoir face à une existence sans fin, perpétuée par un désir toujours insatiable. L'humanité déformée de ce vampire, traduite par le corps et les émotions de la créature, concentre tout le potentiel fantastique de la créature : « l'autre qui fait peur n'est pas l'inconnu, mais le connu en tant qu'autre. L'objet terrifiant est

³⁸ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. I.

³⁹ ROSSET, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 52.

alors le réel en personne, perçu comme insolite et bizarre⁴¹ ». Le fantastique du vampire, dans *Varney the Vampire* comme dans les films *Nosferatu*, se niche dans cette révélation de l'emprise momentanée du réel sur la réalité.

Rappelons cependant que l'humanité déformée de ces vampires n'a rien de commun avec celle des vampires romantisés que nous avons étudiés précédemment. Chez ces vampires séduisants, l'étrangeté s'efface au profit de l'acceptabilité, voire de la capacité à séduire. Ils sont l'antinomie de ce que le vampire, comme figure mythique, comporte d'incertitude fantastique : ce qu'il reste d'ambiguïté à ces vampires séduisants est dissimulé sous leur apparente glorification, sous la certitude de leur supériorité. Ils viennent en contradiction directe avec la définition que Gilles Ménégaldo donne des vampires :

Le vampire apparaît de prime abord comme figure monstrueuse, représentation extrême de l'altérité, au-delà des limites de la normalité mais toujours en relation avec celle-ci, ce qui en fait un être fantastique. Il combine des attributs humains qui le rendent familier, identifiable et des signes d'étrangeté. Il implique la coexistence dans la même représentation de deux ordres, de deux systèmes de signes⁴²

Paradoxalement, l'on pourrait avancer que plus le vampire paraît acceptable et/ou séduisant, plus sa supériorité prend le pas sur son incertitude fantastique, et plus il est dangereux, comme une véritable figure satanique qui conquiert d'autant plus aisément ses victimes qu'elle paraît inoffensive. La dangerosité de ces vampires séduisants, ou du moins celle du discours d'acceptabilité du Mal qu'ils semblent véhiculer, est néanmoins contrée par leur popularité : la figure du vampire séduisant, hors la diégèse, ne semble aujourd'hui plus à même de surprendre. Ces vampires relèvent en effet plus d'un « merveilleux » dans lequel l'existence du surnaturel est établie et le vampire est d'emblée connu comme tel, construit de tropes attendus, que de l'incertitude ou de l'ambiguïté fantastiques. Si l'apparence de *Nosferatu* traduit l'impossibilité de faire du vampire autre chose qu'une figuration de l'aberration et de la mort, les vampires séduisants ou encore réduits à de simples tropes plus ou moins horribles relèvent d'un système connu, de l'attente d'un monde déjà instauré : « le Fantastique est un secret, le Merveilleux une divulgation⁴³ ». L'étrangeté que l'humanité ambiguë de ces vampires séduisants aurait pu véhiculer est ainsi devenue un facteur de leur acceptabilité, de leur inclusion dans la réalité connue, là où les monstres humains de *Varney the Vampire* et *Nosferatu* restent aujourd'hui encore terrifiants et incompréhensibles.

⁴¹ ROSSET, *op. cit.*, pages 39-40.

⁴² MÉNÉGALDO, *art. cit.*, dans FIEROBE (dir.), *op. cit.*, p. 158.

⁴³ GUIOMAR, *op. cit.*, p. 383.

De l'incertitude à l'ambiguïté, le fantastique est au cœur de la représentation des vampires de *Varney the Vampire* et des films *Nosferatu*. S'il est rapidement éclipsé du roman *Dracula* au profit d'une trame gothique et d'une esthétique horrifique, le fantastique permet d'explorer une facette plus sombre de la créature dans ces deux films, comme le pendant spectral de l'horreur sanglante draculéenne : la traduction par l'image fantastique du récit gothique *Dracula* résulte en ce vampire terrifiant des films *Nosferatu*. Il s'agit toujours de représenter l'intrusion de l'altérité dans le monde connu, mais cette altérité-ci est d'autant plus terrifiante qu'elle prend la forme d'une attaque envers la représentation même de ce monde. Ainsi, ces vampires ne sont pas seulement représentés comme des figures d'une altérité ambiguë, ils apparaissent dans la diégèse suivant une dynamique précise qui véhicule cette « attaque », et qui par la sidération causée par l'apparition du vampire permet la réalisation de ce que nous nommons l'« événement vampirique », c'est-à-dire l'irruption d'un bouleversement momentané de l'ordre du monde.

2. *Le temps de l'événement vampirique*

L'horreur vampirique serait en effet bien moins intense si le vampire ne surgissait pas littéralement dans le récit ou à l'écran, entraînant ainsi un moment de sidération devant la révélation de cette créature absurde. Pour un temps, l'apparition du vampire fascine, en particulier lorsque celle-ci se réalise à l'écran :

[les images] se révèlent fascinantes lorsqu'elles sont prises par le sujet pour des perceptions qu'il n'a plus la capacité de contrôler ni de refuser. En cela, la fascination reste inaperçue du sujet tant qu'il y est soumis : elle ne se révèle comme telle que lorsqu'il en est libéré⁴⁴.

L'apparition du vampire dans toute son absurdité, comme elle est magnifiquement mise en images dans le film *Nosferatu* de F.W. Murnau, entraîne ainsi des suspensions dans la narration, des « temps morts » dans lesquels l'on entrevoit le désespoir et la solitude infinie de cette créature hors du monde. Chaque révélation de la créature est ainsi un événement en ce qu'elle donne l'indice d'une réalité autre : c'est ici l'avènement d'une redéfinition du monde⁴⁵. Il s'agit donc ici d'étudier la temporalité de l'apparition vampirique en ce qu'elle contribue à l'effet du vampire, voire à la signification que l'on peut attribuer à la créature au sein de chaque récit.

⁴⁴ LEFEBVE, Maurice-Jean. *L'Image fascinante et le surréel*. Paris : Plon, 1965, p. 23.

⁴⁵ Nous y reviendrons.

1) Sidération et surgissement

Qu'il se dissimule pour un temps derrière une apparence humaine jusqu'à ce que la vérité de sa nature soit dévoilée, ou qu'il sorte de la nuit telle une créature de cauchemar, le vampire est toujours révélé dans le surgissement (du moins dans les œuvres qui le présentent comme antagoniste), que ce surgissement soit de l'ordre d'une rupture esthétique soudaine (le monstre fait irruption) ou d'une sidération face à une vérité incompréhensible (l'existence d'une réalité autre est prouvée)⁴⁶. Plus encore, il semble que chaque apparition subséquente du vampire dans le récit soit un retour ou une réminiscence de la première révélation de la créature. Alain Chareyre-Méjan, par exemple, avance que « le mode de présence du vampire [...] se réalise dans le surgissement⁴⁷ » et ce à chaque nouvelle apparition de la créature au sein du récit, comme si le vampire était indissociable de son mode d'apparition, comme si toute autre temporalité que le surgissement pouvait compromettre sa qualité vampirique. De *Varney the Vampire* à *Dracula*, la figure vampirique est ainsi complétée d'une dynamique d'apparition qui vise à sidérer, c'est-à-dire à suspendre le temps et le sens dans l'horreur de cette révélation. Si l'effet de ce surgissement au niveau extradiégétique est indéniable dans des œuvres cinématographiques telles que les deux films *Nosferatu*, il semble se confiner au plan intradiégétique dans les œuvres textuelles. En effet,

Toute description littéraire est [...] vouée à l'échec 'parce que le caractère de coexistence du corps s'y trouve en opposition avec le caractère de consécuitivité du langage' [...]. Impossible donc de représenter 'd'un seul coup, ce que, dans la nature, on voit d'un seul coup'. On mesure l'importance de cette déclaration pour le récit fantastique qui doit représenter un monstre qui apparaît soudainement et brutalement⁴⁸.

Tout l'enjeu des incarnations du vampire au cinéma tiendrait alors à la faculté de l'image vampirique à actualiser, voire à sublimer, la part de ce surgissement que le texte parvient malgré tout à créer. Ainsi, il nous faut revenir au texte, et en particulier, à nouveau, à la scène d'ouverture de *Varney the Vampire*. Cette première scène du roman est en effet fondamentale dans la mise en place d'un certain canon concernant l'apparition du vampire dans le récit, car elle peint d'une manière magistrale l'intrusion du vampire et l'horreur de la révélation de son existence. Alors que le temps semblait suspendu dans l'incertitude fantastique du cauchemar

⁴⁶ Nous y reviendrons.

⁴⁷ CHAREYRE-MÉJAN, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 29.

⁴⁸ Danielle Chaperon citant G. E. Lessing. CHAPERON Danielle, « Du monstrueux et du fantastique, et de quelques autres adjectifs... », dans ATALLAH (dir.), *op. cit.*, p. 153.

éveillé⁴⁹, alors que le vampire pouvait encore n'être qu'une création de l'esprit et que la rationalisation était encore possible, la créature est révélée à la lumière de la foudre :

Another flash of lightning - another shriek - there could be now no delusion. A tall figure is standing on the ledge immediately outside the long window. It is its fingernails upon the glass that produces the sound so like the hail, now that the hail has ceased⁵⁰.

Ce n'est finalement pas tant la créature qui surgit que l'horreur de son existence maintenant indéniable. Ce qui n'était jusqu'alors qu'une silhouette en ombre chinoise se révèle comme hideusement tangible. Il n'y a plus lors d'incertitude quant à la réalité du monstre, seulement l'angoisse de l'attente de son attaque, dans cette suspension insupportable du temps qui voit la jeune fille paralysée de terreur, ne pouvant seulement crier devant l'aberration de la présence de cette créature de cauchemar. La certitude de la présence du vampire se réalise par cette « célérité non anticipable du sensible⁵¹ » qui interdit toute anticipation de l'intrusion de la créature dans la réalité et ne se traduit que dans la sidération, dans un en-deçà du langage face à l'irruption de l'horreur et de l'absurdité. La sidération de Flora traduit ainsi l'emprise soudaine du réel sur la raison, car le surgissement du vampire « se manifest[e] dans la proximité d'une réalité qui se saisit effectivement de nous avant que nous l'ayons consciemment reconnue⁵² ». Ce surgissement est la révélation d'un ailleurs indéfinissable et donc non anticipable. Plus qu'une dynamique d'apparition de la créature au sein du récit, ce surgissement serait alors une nécessité, la traduction narrative et temporelle de l'incapacité des protagonistes à imaginer en amont la présence ou la vérité du vampire : « le vampire est isomorphe à l'irruption de la peur en tant qu'il est attaché à ce qui arrive avant qu'on l'ait compris⁵³ ». Seul l'affect pur, et non le raisonnement, peut résulter du surgissement de la créature, du moins tant que celle-ci échappe à la compréhension des protagonistes. La temporalité du vampire qui se révèle ne peut donc être que celle de l'irruption, de la soudaineté, du non anticipable.

Dans cette scène d'ouverture de *Varney the Vampire*, le surgissement du vampire est l'aboutissement d'une progression inexorable vers l'horreur, progression dans laquelle l'incertitude fantastique semble alors un dernier recours, pitoyable, de la jeune fille face à l'irruption d'une vérité incompréhensible autant que terrifiante. La figure vampirique est

⁴⁹ Rappelons ce que dit Tzvetan Todorov de la temporalité du moment fantastique: « Le temps et l'espace du monde surnaturel, tels qu'ils sont décrits dans ce groupe de textes fantastiques, ne sont pas le temps et l'espace de la vie quotidienne. Le temps semble ici suspendu, il se prolonge bien au-delà de ce qu'on croit possible ». TODOROV, *op. cit.*, p. 124.

⁵⁰ RYMER, PECKETT PREST, *op. cit.*, chap. I.

⁵¹ CHAREYRE-MÉJAN, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 30.

⁵² *Ibid.*, p. 29.

⁵³ *Ibid.*, p. 30.

révélee comme une apparition cauchemardesque, car le vampire est une aberration, une incarnation de l'incompréhensible : « la démarche essentielle du fantastique est l'Apparition : ce qui ne peut pas arriver et qui se produit pourtant, en un point et à un instant précis, au cœur d'un univers parfaitement repéré et d'où l'on estimait le mystère à jamais banni⁵⁴ ». Comme dans *Dracula*, le vampire est ce cadavre qui est soudainement vu hors de sa place, et sa présence est l'anomalie de deux réalités qui entrent en collision. L'apparition de la figure du vampire se réalise dans l'emprise de cette image paroxystique, dans la sidération devant cette intrusion d'une créature absurde, au corps monstrueux, qui pendant un instant brouille les frontières diégétiques. Le corps monstrueux du vampire qui surgit permet ainsi ici de refléter l'esprit « grossier, épais noir et opaque » du vampire, créature diabolique par excellence par sa capacité à transgresser les frontières établies⁵⁵. Ainsi, la révélation du vampire se réalise parfois dans une autre forme de surgissement, celui de la vérité de la créature telle qu'elle est traduite par sa corporalité, comme cela est le cas dans le roman *Dracula*.

Ainsi, dans le roman *Dracula*, l'événement vampirique se réalise vraiment à deux moments, tous deux insistant sur la corporalité absurde de la créature. Le premier de ces moments est celui où Harker voit le Comte descendre le mur du château la tête en bas, confirmant ainsi sa nature surnaturelle : « What manner of man is this, or what manner of creature is it in the semblance of a man⁵⁶ ? » La rupture potentielle du réel par le surgissement de la vérité du vampire est contenue dans cette question où l'on comprend toute l'angoisse qu'entraîne la preuve d'une réalité qui échappe soudain au sens. Il faut absolument, le plus vite possible, rattacher cette nouvelle réalité terrifiante au monde du connu. Cela sera en partie permis plus loin dans le récit par le personnage d'Abraham Van Helsing, scientifique pluridisciplinaire, qui parvient à intégrer le vampire à un système de représentation bien défini, à la croisée de la religion et de l'occulte, comme nous le développons précédemment. Le rôle narratif de Van Helsing reflète ce que Claude Romano pose à la base de notre fascination pour l'événement et qui se traduit dans notre volonté systématique de maîtriser l'incompréhensible :

Tout sens ne peut venir au monde et aux phénomènes qu'en vertu d'une donation de sens [...] subjective. Le sujet, unique instance constituante, a déjà anticipé tout sens pensable, de sorte que rien ne peut lui advenir qui ne soit déjà d'avance constitué. Dès lors, tout événement se voit ravalé au rang d'objet constitué comme un autre⁵⁷.

⁵⁴ CAILLOIS, *Images...*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁵ CALVET, *op. cit.*, p. 156.

⁵⁶ STOKER, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁷ ROMANO, Claude. *L'Aventure temporelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. « Quadriges », p. 20.

Quand, plus tard dans le récit, Van Helsing répond à l'effarement de Harker, à son interrogation quant à la nature véritable du Comte, il ne fait en vérité que cela : apposer à la créature une définition, une tentative de contrôle et d'anticipation, afin de dépasser la sidération initiale devant la révélation de la créature. La force de la figure vampirique tiendrait alors à notre incapacité à saisir le véritable « système » auquel elle appartient : le vampire est, au-delà de la révélation d'une réalité fondamentalement autre, une confrontation à notre incapacité de tout dire. Ainsi, la figure du vampire est à la fois réductible à, et magnifiée dans, son effet, puisque son sens véritable nous échappe, mais que nous (ou, au niveau intradiégétique, les protagonistes) subissons son effet dans la sidération : « le phénomène par excellence est précisément celui qui n'est pas accessible à l'aune d'une compréhension préalable⁵⁸ ». L'incompréhension devant le surgissement d'un réel autonome et, semble-t-il, sans but aucun si ce n'est celui de sa révélation, sont ce qui ressort d'un deuxième moment événementiel majeur dans *Dracula*, celui de la découverte par Harker du cadavre vampirique dans sa tombe :

I saw something which filled my very soul with horror. There lay the Count [...]. It seemed as if the whole awful creature were simply gorged with blood; he lay like a filthy leech, exhausted with his repletion. [...] There was a mocking smile on the bloated face which seemed to drive me mad⁵⁹.

Ce qui nous est donné à voir ici, ce n'est pas seulement l'horreur physique du cadavre et les significations qui lui sont attachées, mais l'absurdité de sa présence, comme une rupture de la réalité, une suspension de la temporalité dans une fascination pour ce qui ne devrait pas être là :

L'immobilité des traits, la rigidité cadavérique, la froideur matérielle de la chair, je ne sais quoi aussi qui en lui à tout moment se dérobe, en font une chose presque scandaleuse, qui serait de trop dans notre monde, inutilisable, encombrante comme si, par mégarde ou par sortilège, nous avions laissé pénétrer chez nous cette incongruité venue d'ailleurs⁶⁰.

L'horreur de *Dracula* dans sa tombe tient surtout à son apparence fondamentalement déplacée : il est rajeuni, gorgé de sang, aux antipodes donc du cadavre auquel l'on s'attend. Ce vampire n'est pas le cadavre décrit par la science, médicalisé ; c'est comme le nomme Alain Chareyre-Méjan « l'évidence du corps-cadavre⁶¹ », le réel absolu de « l'exister-mort⁶² » dont

⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁹ STOKER, *op. cit.*, p. 59.

⁶⁰ LEFEBVE, *op. cit.*, p. 124.

⁶¹ Alain Chareyre-Méjan citant Clément Rosset. CHAREYRE-MÉJAN, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 33.

⁶² CHAREYRE-MÉJAN, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 33.

le déplacement, ici, ne peut se traduire dans le texte que par la sidération de ceux qui en sont témoins :

C'est l'imaginaire lui-même qui a franchi la frontière et est venu habiter chez nous. Car l'apparition a lieu dans un espace qui est notre espace, et pourtant y creuse un vide étranger, comme si l'extérieur, l'aberrant, l'au-delà ou l'en-deçà s'était glissé dans notre monde [...]⁶³.

Plus le texte insiste sur la corporalité de la créature, plus sa révélation sidère : il n'y a rien à comprendre si ce n'est l'emprise soudaine du corps, celui du vampire, qui s'impose dans son absurdité de cadavre déplacé. L'affect prend le dessus sur le sens ; il n'y a plus de logique à cette révélation du vampire si ce n'est une logique de rupture, de mise en danger par l'irruption soudaine de l'incompréhensible. Ainsi, l'on peut tracer un parallèle entre le vampire, monstre incompréhensible dans la diégèse, et la figure vampirique des romans, dont l'horreur véritable peine à être traduite par le texte : « si l'on s'en tient à la règle stipulée par Lessing⁶⁴ [...] le 'monstre' est condamné à rester, pour le lecteur, insaisissable⁶⁵ ». Il nous faudra par la suite nous tourner vers les adaptations cinématographiques de la figure afin d'éprouver au mieux la force du surgissement vampirique.

Le surgissement vampirique relève bien de la sidération, c'est-à-dire de la suspension du sens devant « tout objet, réel ou irréel, qui se voit soudain détaché de sa fonction utilitaire et est contemplé en lui-même⁶⁶ ». L'horreur ou l'effroi à la vue de la créature vampirique semble ainsi dépasser la situation qui la voit surgir et, ainsi, suspend le temps et le sens : « isolé du train ordinaire des choses, l'objet sans contexte pose soudain un problème d'existence, soulève une interrogation, dessine une énigme⁶⁷ ». Car le surgissement vampirique initie toujours une remise en question de la réalité, une réflexion *a posteriori* sur le monde qui l'a laissé advenir, comme toute image sidérante : « c'est pourquoi il ne se limite plus à son apparence (perçue ou imaginée), mais gagne au contraire une sorte de transcendance, semble renvoyer à une signification qu'il indique sans la révéler vraiment⁶⁸ ». La sidération vampirique prend ainsi tout son sens lorsqu'elle est examinée comme un événement, entre phénomène et recherche de sens.

⁶³ LEFEBVE, *op. cit.*, p. 126.

⁶⁴ Voir note 48 p. 256.

⁶⁵ CHAPERON, *art. cit.*, dans ATALLAH (dir.), *op. cit.*, p. 153.

⁶⁶ LEFEBVE, *op. cit.*, pages 26-27.

⁶⁷ *Ibid.*, pages 26-27.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 26-27.

2) L'événement vampirique comme révélation

Il est incontestable que l'apparition du vampire, en plus de la sidération qu'elle cause dans la diégèse (roman) et hors la diégèse (cinéma) actualise un changement de la perception du monde par qui en est témoin. La figure vampirique surgit dans la réalité et change l'ordre du monde : non pas tant comme la preuve de l'existence d'un réel encore inconnu et foncièrement étranger que comme l'image d'une déformation incongrue, absurde, de la réalité connue. En cela, le vampire relève de l'événement, de ce basculement du monde vers un nouvel ordre des choses.

Nous nous concentrerons ici sur l'événement vampirique au sein du texte et du support filmique, le vampire comme événement de culture ayant déjà été traité abondamment, notamment lorsque sa qualité mythique est mise en avant. Il y a bien un « avant » et un « après » de l'apparition du vampire dans la littérature et la culture populaire. À ce propos, l'analyse que fait Jean-Jacques Lecercle du roman *Frankenstein* de Mary Shelley (1818) s'applique particulièrement bien à la figure vampirique. En effet, Jean-Jacques Lecercle analyse le roman suivant la définition de l'événement (historico-politique) formulée par le philosophe Alain Badiou et avance que si le « monstre », menace à l'ordre établi, est bien détruit à la fin du roman, permettant une apparente résolution des choses, la « vérité » que le surgissement de ce monstre a produite est « éternelle et survit à la fin de ce segment d'histoire » : « le monstre mort est toujours bien vivant, sous la forme du mythe⁶⁹ ». De la même manière, sous l'angle de l'événement culturel, le mythe vampirique et en particulier son acception draculienne survit indiscutablement à la disparition du « monstre » dans la diégèse comme aux divers contextes sociétaux, idéologiques et culturels qui ont vu (re)surgir la figure vampirique.

Nous nous intéressons donc ici à l'événement vampirique tel qu'il est représenté dans et par l'œuvre dans laquelle il advient. En premier lieu, la notion de chronologie paraît indissociable de l'événement :

La notion d'événement relève d'une ontologie temporelle. Tout élément peut être considéré comme événement dans la mesure où on le considère situé dans l'irréversibilité temporelle, comme une manifestation ou actualisation, c'est-à-dire en fonction de son apparition et de sa disparition, comme en fonction de sa

⁶⁹ Et citation précédente : « We understand why the revolutionary monster, but also the irresponsible intellectual who had created him, must die at the end of the novel : to allow the bourgeoisie to breathe a sigh of relief at the closure of that historical sequence. And we also understand that, the event having produced a truth that is eternal and survives the end of the historical sequence (the spirit of the French Revolution still lives), the dead monster remained very much alive, in the form of the myth [...]. » LECERCLE, Jean-Jacques. *Badiou and Deleuze Read Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010, p. 167. [ma traduction]

singularité⁷⁰.

L'événement est donc, semble-t-il, un fait unique intervenant à un moment spécifique : il est indissociable de son inscription dans le temps. Dans une trame narrative donnée, ceci est encore plus évident au niveau intradiégétique, dès lors que le fait événementiel instaure un changement : c'est le cas dans *Dracula*, par exemple, lorsque Harker se rend compte que le Comte descend le mur du château tête en bas⁷¹. Le récit confirme l'existence d'un élément surnaturel ou du moins étrange et s'inscrit ainsi dans un genre littéraire défini, et, au niveau intradiégétique, ce comportement étrange de Dracula confirme le danger qui pèse sur le narrateur. Cette dynamique événementielle pourrait aussi être lue dans *Augustus Darvell, a Fragment of a Ghost Story* de Lord Byron, lorsque, à la toute fin de ce court récit, la nature surnaturelle de Darvell est dévoilée :

I felt Darvell's weight, as it were, increase upon my shoulder, and, turning to look upon his face, perceived that he was dead. I was shocked with the sudden certainty which could not be mistaken – his countenance, in a few minutes, became nearly black. I should have attributed so rapid a change to poison, had I not been aware that he had no opportunity of receiving it unperceived. The day was declining – the body was rapidly altering...⁷².

La réalisation de la présence surnaturelle est simultanée aux niveaux intra et extradiégétiques et installe un nouveau mode de compréhension de la situation⁷³. C'est aussi le cas dans *Dracula*, roman qui semble constitué d'une suite d'événements spécifiques dont chacun entraîne le récit plus loin dans l'horreur, jusqu'à la résolution finale de la situation. Dans *Dracula*, chaque occurrence événementielle est ainsi la confirmation de la précédente en même temps que l'anticipation de l'horreur de la suivante : l'horreur ne s'arrête pas à l'événement ayant confirmé la nature surnaturelle du vampire, car celui-ci, aussi essentiel soit-il au récit en tant que point de bascule vers l'horreur, n'est que le premier d'une longue série. Le sentiment sensationnaliste du roman de Bram Stoker tient d'ailleurs peut-être aussi à cette volonté qu'à

⁷⁰ MORIN, Edgar. « Le retour de l'événement » [en ligne]. *Communications*, numéro 18, 1972 [dernière consultation le 15/06/2022]. « L'événement », p. 17. Disponible sur le Web: <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1254>.

⁷¹ Scène que nous avons déjà évoquée sous l'angle de l'animalité du Comte, mais tout aussi intéressante ici car elle confirme les soupçons de Harker quant à l'étrangeté du Comte : « At first I could not believe my eyes. I thought it was some trick of the moonlight, some weird effect of shadow, but I kept looking, and it could be no delusion. I saw the fingers and toes grasp the corners of the stones, worn clear of the mortar by the stress of years, and by thus using every projection and inequality move downwards with considerable speed, just as a lizard moves along a wall. What manner of man is this, or what manner of creature, is it in the semblance of man? ». STOKER, *op. cit.*, p. 41.

⁷² BYRON, *op. cit.*, p. 6.

⁷³ Notons que le récit s'achève sur ces lignes : la situation n'est pas résolue, l'ordre des choses n'est pas rétabli. Tout l'intérêt de ces « Fragments » alors en vogue résidait dans ce jeu avec le lecteur : l'irrésolution est acceptée d'avance comme partie prenante de ces récits.

l'auteur d'entraîner son lecteur toujours plus loin dans l'horreur : le diabolisme de Dracula est parfaitement traduit dans ce tourbillon constant d'événements horrifiants autour de la créature, comme s'il s'agissait de « couvrir » tous les aspects les plus sombres du vampire (cruauté, violence, orgueil, bestialité...) au moyen d'événements séparés.

Quoi qu'il en soit, l'événement de la révélation du vampire, dans ces récits littéraires, relève bien d'une temporalité spécifique : l'événement acte une bascule, un changement. En cela, le récit vampirique est bien, d'ailleurs, un récit fantastique⁷⁴ :

Si, avec l'aide de Caillois mais aussi de Badiou, nous définissons le fantastique comme le genre littéraire centré sur la capture de et par l'événement ainsi que sur les conséquences d'une telle capture, la définition d'un tel événement se rapproche toujours du concept développé par Badiou : une nouveauté radicale, une subversion de l'ordre du monde, un trou dans la situation⁷⁵.

La révélation du vampire comme une créature de l'étrange et de l'incompréhensible, dans ces récits, est donc bien inscrite dans cette temporalité. Cette dernière ne se limite pourtant pas au seul moment du basculement événementiel : Ainsi, dans *Dracula* de Bram Stoker, la vérité du vampire est amenée progressivement dans la narration : celui-ci est présenté d'abord comme un humain certes étrange et inquiétant, mais dont la présence ne prend pas pour autant force d'événement, du moins jusqu'à ce que l'étrangeté du vampire soit confirmée comme surnaturelle. Chaque apparition du vampire vient dès lors accentuer l'altérité de la créature, comme une compréhension *a posteriori* de ses apparitions précédentes :

Dans une situation où, suivant Badiou, un événement advient, et dans la mesure où celui-ci est indiscernable, évanescent et innommable, l'événement ne peut être interprété qu'au futur antérieur : il *sera* advenu, il sera compris rétrospectivement, par un procédé qui se rapproche de l'enquête⁷⁶.

Ainsi, « l'événement ne se réduit pas à son effectuation mais « se jou[e] sur deux modes temporels à la fois : le présent de son *effectuation* dans un état de choses [...] mais aussi une éternité paradoxale où quelque chose d'*ineffectuable*, d'*incorporel*, déborde et survit à l'effectuation⁷⁷ ». L'événement déborde la situation événementielle ; la révélation du vampire

⁷⁴ À noter que « fantastique » ici, suivant sa définition par Jean-Jacques Lecercle dans *Badiou and Deleuze Read Literature*, (LECERCLE, *op.cit.*) rejoint le genre du *Gothic* anglais.

⁷⁵ “If, with the help of Caillois, but also of Badiou, we define the fantastic as the genre whose object is the capture of/by the event and the staging of the consequences of such capture, the concept of event referred to will always be close to Badiou's concept : a radical novelty, a subversion of the order of the world, a hole in the situation.” LECERCLE, *op.cit.*, p. 175. [ma traduction]

⁷⁶ “In a situation, as described by Badiou, when an event occurs, since it is indiscernible, evanescent and unnameable, it can only be grasped in the future anterior, it will have occurred, and it will be grasped retrospectively through a process of enquiry.” *Ibid.*, p. 168. [ma traduction]

⁷⁷ Il s'agit ici d'une lecture deleuzienne de l'événement telle que synthétisée par François Zourabichvili. ZOURABICHVILI, François. *Deleuze, une philosophie de l'événement*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994. « Philosophies », p. 92.

teinte d'horreur ce qui lui a précédé comme ce qui la suit. Car autant que sa temporalité, c'est la force, l'impact de l'événement vampirique qui fait son intérêt :

Les événements de caractère modificateur sont ceux qui résultent de rencontres, interactions entre, d'une part, un principe d'ordre ou un système organisé, d'autre part un autre principe d'ordre, ou autre système organisé, ou une perturbation d'origine quelconque⁷⁸.

Ainsi, le roman de Bram Stoker est bien une suite d'événements : la figure du vampire vient condenser ces changements du réel tout au long du récit. L'événement vampirique est donc la confirmation de la tentative d'emprise d'un système sur un autre : ce n'est pas seulement d'un avant/après que l'on parle ici, mais d'une lutte entre deux réalités, œuvrant chacune pour sa survie : celle du vampire, et celle des protagonistes. Notons ici que l'horreur du vampire, dans *Dracula* comme dans les romans qui l'ont précédé, tient en partie au fait que sa propre réalité échappe à la compréhension des protagonistes, qui jusqu'à la moitié du roman n'ont pas accès au « système organisé » du vampire. L'horreur de l'existence du vampire se double d'une terrifiante incertitude, non pas celle du fantastique, car la présence du surnaturel est bien confirmée, mais celle d'une menace encore indéfinissable et donc incontrôlable tant que le vampire n'est pas défini comme tel. Et c'est bien là la force de la figure vampirique : car si le récit s'achève sur un retour à l'ordre établi, avec tout ce que cela suppose de renforcement des discours idéologiques alors en vigueur⁷⁹, la créature reste une anomalie dont la signification véritable échappe immanquablement.

3) L'effet de l'événement vampirique, entre horreur et désespoir

L'on pourrait pourtant penser que l'événement vampirique, comme tout événement, « est aussi ce qui apporte avec soi son propre horizon d'intelligibilité⁸⁰ ». Mais cet événement vampirique est une intelligibilité indésirable, qui ne porte en elle que le chaos et le désespoir. Reprenons les mots de Jonathan Harker à la vue de Dracula descendant le mur du château comme un reptile : « I feel the dread of this horrible place overpowering me. I am in fear, in awful fear, and there is no escape for me. I am encompassed about with terrors that I dare not think of⁸¹ », ou encore lorsqu'il voit Dracula dans sa tombe, gorgé de sang, à la fois mort et horriblement vivant :

⁷⁸ MORIN, *art. cit.*, p. 17.

⁷⁹ Ce qu'Edgar Morin appelle « la tendance organisatrice d'un grand ensemble complexe à pouvoir éventuellement profiter de l'accident pour créer une unité supérieure (et de ne pouvoir le faire sans accident) ». *Ibid.*, p. 33.

⁸⁰ ROMANO, *L'Aventure...*, *op. cit.*, p. 32.

⁸¹ STOKER, *op. cit.*, p. 41.

This was the being I was helping to transfer to London, where, perhaps, for centuries to come he might, amongst its teeming millions, satiate his lust for blood, and create a new and ever-widening circle of semi-demons to batten on the helpless. The very thought drove me mad⁸².

À l'horreur ressentie par Harker s'ajoute la prise de conscience des conséquences de ce qui est révélé dans ces deux situations. L'événement ne se situe alors pas tant au niveau de l'action ou du fait propre mais dans le sens induit par leur temporalité : le fait du présent se lit aussi comme un futur terrifiant. L'événement vampirique se rapproche ici de la définition de l'événement en général par Claude Romano :

L'événement est ce bouleversement du sens du monde qui advient en un fait, avec ce fait, et en vertu duquel le sens d'un tel fait s'excepte de celui des autres faits, fait exception et sécession, c'est-à-dire n'apparaît plus seulement compréhensible à partir de ses antécédents [...] mais ouvre la dimension de sa propre intelligibilité⁸³.

Ceci est particulièrement frappant dans *The Vampyre* de John Polidori, roman dans lequel le narrateur, une fois confronté à la vérité du vampire, ne peut qu'en subir les conséquences, jusqu'à tomber dans la folie et la dépression :

For days he remained in this state; shut up in his room, he saw no one, and ate only when his sister came, who, with eyes streaming with tears, besought him, for her sake, to support nature. At last, no longer capable of bearing stillness and solitude, he left his house, roamed from street to street, anxious to fly [sic.] that image which haunted him. His dress became neglected, and he wandered, as often exposed to the noon-day sun as to the midnight damps. He was no longer to be recognized [...]⁸⁴.

Si la figure vampirique ne surgit pas, ici, comme le fait Dracula dans l'absurdité de son corps cadavre ou animalisé, c'est la révélation de la nature surnaturelle de Lord Ruthven et, surtout, sa responsabilité dans le meurtre de l'amante du narrateur qui portent le bouleversement de l'événement vampirique. Le monde du jeune Aubrey s'effondre à cette révélation :

[L'événement] ne se réduit aucunement à son actualisation comme fait ; il déborde tout fait et toute actualisation par la charge de possibles qu'il tient en réserve et en vertu de laquelle, ce qu'il atteint, ce sont les assises même du monde pour l'existant. Il ne réalise pas seulement un monde préalable, pré-esquissé dans l'horizon de notre monde ambiant, il atteint le possible à sa racine⁸⁵.

Les « assises du monde » du jeune Aubrey sont irrémédiablement ébranlées, et finiront de s'écrouler totalement (cela n'est que suggéré dans le roman) lorsque le vampire pervertira toujours plus l'intimité du narrateur, en épousant et vampirisant sa sœur. On note ici que

⁸² *Ibid.*, p. 60.

⁸³ ROMANO, *L'Aventure...*, *op. cit.*, p. 33.

⁸⁴ POLIDORI, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁵ ROMANO, *L'Aventure...*, *op. cit.*, p. 32.

l'événement vampirique s'accompagne d'un sentiment, c'est-à-dire de l'emprise momentanée mais inéluctable de l'horrible réalité sur celui qui la subit. Le sentiment éprouvé, mélange de peur, d'horreur et de désespoir, ramène celui ou celle qui subit l'événement vampirique à ce qu'il ou elle est à ce moment même, sans échappatoire possible⁸⁶. Dans ce surgissement de l'événement vampirique, l'être ne peut dépasser le sentiment, il ne peut s'imaginer être au monde en d'autres termes que ceux qui lui sont imposés par l'événement. À l'horreur de la situation unique, celle de la révélation, se couple bien cette « éternité paradoxale » qui ancre le futur sous l'emprise de l'événement. Sans sentiment, pas d'événement donc : il serait difficile de poser l'événement comme existant hors de ses conséquences. Mais le monde que rend possible la révélation du vampire est un monde de destruction, de solitude et de désespoir. Dès lors que le vampire surgit, le monde d'après l'événement vampirique est comme souillé par la connaissance de son existence.

L'événement vampirique se situe aussi parfois au niveau de l'image, de l'apparence plutôt que de l'apparition. Le corps étrange et déplacé du vampire porte en lui la révélation d'une existence aberrante, dont les conséquences ne relèvent pas tant de la menace concrète ou de l'effondrement du monde intime que de l'horreur existentielle. Ceci est magistralement traduit dans le film *Nosferatu* de F.W. Murnau⁸⁷. Le vampire, fantôme de cauchemar, y semble statique, figé dans sa gestuelle lente voire immobile le cours de la narration. Figure de mort jusque dans ses mouvements, c'est son immobilité infiniment pesante qui fait événement, tout autant que son apparence cadavérique. Cette immobilité du vampire traduit toute l'immuabilité de la mort, le tragique et le poids d'un vampire voué au désespoir absolu tel que le définit Claude Romano : « dépossédé de tout possible, livré à la passibilité sans fin et sans fond de sa propre aventure, [...] l'advenant ne s'advient plus, mais ne cesse de s'enfoncer dans cette stupeur douloureuse⁸⁸. » Le vampire est cet advenant à qui même la possibilité de l'événement a été retirée, condamné à un état du même pour l'éternité, que nous avons déjà compris comme un état de mort suspendue, irrésolue. Ainsi, chez Murnau, le vampire fait événement car il brise la dynamique de la narration et du visuel en imposant, par l'image de sa présence, sa propre temporalité. Le vampire s'actualise non pas dans le surgissement, mais dans le fait d'être là, simplement, comme une incongruité, une anomalie, cadavre immobile regardant fixement la caméra, s'affirmant comme l'impossibilité d'échapper à cette nouvelle réalité que sa présence

⁸⁶ « L'instant ne passe pas, car en lui coïncident le futur et le passé. » ZOURABICHVILI, *op. cit.*, p. 93.

⁸⁷ MURNAU, *op. cit.*.

⁸⁸ ROMANO, Claude. *L'Événement et le monde*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998. « Épiméthée », p. 141.

installe, et ne prétendant pas être autre chose que l'incarnation d'un désespoir absolu :

L'hyperlucidité anonyme du désespoir assiste au naufrage du monde comme si l'on n'y était plus [...]. Le désespoir est alors [...] cette mort continuée, cette mort qui ne peut mourir et qui pourtant est déjà morte, qui ne peut prendre sur soi ni assumer la mort⁸⁹.

On peut ainsi considérer l'événement vampirique, chez Murnau, comme la mise en image du désespoir lié à l'impossibilité d'un événement nouveau, telle que l'incarne ce Nosferatu à l'existence si statique. La rupture événementielle n'est alors plus l'actualisation de la présence d'un adversaire, mais l'existence d'une anomalie d'autant plus terrible qu'elle semble sans résolution. La temporalité de « l'événement Nosferatu » serait donc l'avant/après de la révélation de la permanence d'une horreur sans nom, personnifiée dans les traits hagards de ce vampire. Ou, plutôt, il faudrait réussir à saisir cet événement-ci au moment même où il advient, afin de comprendre au mieux le désespoir statique du vampire :

Aussi l'événement a-t-il lieu dans un temps sans durée, temps paradoxalement vide où il ne se passe rien. L'événement est statique, bien que pur changement, et n'est perceptible qu'après coup – ou durant l'effectuation si celle-ci est longue – dans une attente interminable où la pas-encore et le déjà ne se détachent jamais l'un de l'autre⁹⁰.

Dans cet irrésolu de l'événement vampirique se lit une noirceur indiscutable de la créature. Le vampire fait événement parce qu'il ne se contente pas d'instaurer un nouveau monde, il incarne une impasse temporaire du sens : « plus que de sang, il se nourrit du vacillement de la raison⁹¹ ». Par ailleurs, si l'événement vampirique s'actualise dans le surgissement, c'est bien parce que cet événement est à chaque fois unique, isolé dans le récit par la temporalité de sa révélation. L'événement vampirique installe donc son propre rythme dans la narration, entre fulgurance et rémanence de son effet.

4) La fulgurance de l'événement vampirique : l'horreur en pointillés

Cette dynamique duelle de fulgurance et rémanence est frappante dans le film *Nosferatu* de F.M. Murnau. Il y a en effet une dichotomie indiscutable dans le film de Murnau entre le déroulé de la narration et les moments vampiriques, moments qui sortent de la narration et paraissent relever d'un « désir de fixer un instant précis, mémorable, [qui] requiert la recherche d'une formule dense et concise qui rende pleinement l'instantané fugitif⁹² ». Le moment

⁸⁹ ROMANO, *L'Événement...*, *op. cit.*, p. 142.

⁹⁰ ZOURABICHVILI, *op. cit.*, p. 92.

⁹¹ SMOLDERS Olivier, *op. cit.*, p. 121.

⁹² MONTANDON, Alain. *Les formes brèves*. Paris : Hachette, 1994. « Contours littéraires », p. 8.

« Nosferatu » pourrait ainsi être considéré comme relevant de la fulgurance. Les apparitions du vampire semblent fonctionner comme autant de récits dans le récit, articulés autour d'un même thème (celui de l'intrusion d'une horrible vérité dans la réalité connue, traduite par la présence d'une créature absurde) et d'un même visuel (dans *Nosferatu*, le vampire ne change jamais d'apparence, comme si celle-ci, statique et définie, suffisait déjà à révéler pleinement sa vérité). Ces « récits dans le récit » interrompent le cours de la narration et instaurent systématiquement une nouvelle temporalité à l'intérieur du film. L'œuvre « film » semble ainsi agir comme le « contenant » premier d'une seconde temporalité de narration, temporalité éphémère mais répétée à plusieurs reprises et conditionnée par l'apparition du vampire.

Silvia de Min dit de la fulgurance qu'elle est « une interruption abrupte dans le temps⁹³ ». Cette interruption n'est pas vide de sens ni d'effet, elle n'est pas justifiable par sa seule existence : il faut qu'elle révèle, qu'elle mette en lumière, ne serait-ce que partiellement. Comme l'écrit Alain Montandon, « la brièveté n'est pas étrangère à la mystique, celle de la fulgurance ou de la révélation [...]. Le bref ouvre le dialogue de l'absence et de la présence, du réel et de l'image [...]»⁹⁴. L'image du vampire, dans le film *Nosferatu*, est donc bien un événement dans la mesure où elle révèle, ou du moins suggère, le sens de la figure vampirique dans et hors la diégèse. Pourtant, dans *Nosferatu*, l'effet semble surpasser la signification. La sidération que son apparition entraîne est en elle-même une révélation : « la rencontre du vampire – ou sa fiction qui en accuse précisément le caractère limite – produit le même effet qu'une parole qu'un cadavre aurait prononcée⁹⁵ ». La fulgurance vampirique est du domaine de l'absurde, de l'incompréhensible : « dans cette fraction temporelle, un instantané s'imprime dans nos esprits. L'image qui fulgure ne s'autoproclame pas, elle ne se définit pas⁹⁶ ». *Nosferatu* semble ainsi ramener l'image au-dessus du verbe, l'effet au-dessus du discours. C'est le règne temporaire de l'indicible, de l'indéfinissable, par la suprématie du phénomène sur le monde de la raison. Au-delà de l'horreur de l'intrusion de la figure vampirique, c'est peut-être ainsi l'horreur de la disparition (même temporaire) du sens lui-même qui fait la fascination du vampire. Dans *Nosferatu*, le vampire se débarrasse un instant de sa charge mythique : il n'est plus l'incarnation d'une interrogation mais révèle un au-delà de l'interrogation. Il est un « fragment d'un tout affranchi d'un 'champ du sens'⁹⁷ », la « propension inlassable du réel à

⁹³ DE MIN Sylvia, « Les temps de la fulgurance sur scène – Pauses iconographiques », dans MEYNARD, THOMAS, *op. cit.*, p. 245.

⁹⁴ MONTANDON, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁵ CHAREYRE-MÉJAN, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 39.

⁹⁶ DE MIN, *art. cit.*, MEYNARD, THOMAS, *op. cit.*, p. 244.

⁹⁷ Sylvia De Min citant Rafael Sanchez Ferlosio. DE MIN, *Ibid.*, p. 245.

exister en plus de nos représentations⁹⁸ ». Il est l'incarnation, dans les micro-récits de son apparition, de la sidération pure, de la suspension du temps et du sens devant la révélation d'une anomalie.

L'on a ainsi un premier instant de fulgurance pendant lequel l'image est incompréhensible, horrifiante, effet pur dénué de sens. Alain Chareyre-Méjan le dit : « la violence notable du vampire [...] commence déjà dans le fait qu'il apparaît tout à coup, au détour d'un regard auquel il laisse rarement le temps de l'accommodation⁹⁹ ». Puis cette image est comme apprivoisée, au moins en partie, du moins jusqu'à sa prochaine apparition : l'œil et l'esprit s'y habituent, la ramènent à son contexte narratif, à une signification ; au niveau intradiégétique, le moment de sidération passe, le vampire parle ou se déplace, enfin retrouve des agissements en apparence humains. Il faut alors, pour mieux « apprivoiser » la sidération vampirique, faire de la créature l'objet de discussions continues, tenter de la définir, comme le font les protagonistes dans tous les récits tirés du roman de Bram Stoker : il s'agit de dominer la figure du Mal en tentant de la conceptualiser, de la ramener à un récit bien défini. Mais la fascination du vampire dans *Nosferatu* tient justement au fait qu'il élude toute tentative d'apprivoisement : « il attire parce qu'il se place justement hors la relation, la communication, l'emprise de la sémiocratie¹⁰⁰ ». Ce vampire, dans son caractère unique, est peut-être le plus apte à traduire la vérité au cœur du mythe vampirique : celle d'une noirceur intraduisible autrement que par l'événement de son effet.

Le surgissement vampirique, s'il peut être rapproché de la fulgurance dans son rythme comme dans son phénomène d'apparition, serait donc une aporie s'il n'entraînait pas un effet. Cet effet, que nous avons déjà traité sous l'angle ontologique (la révélation d'une altérité infigurable), a lui aussi ses caractéristiques phénoménales, dont la plus importante nous semble être la rémanence de l'événement vampirique. Ce terme de rémanence s'applique parfaitement à l'événement vampirique qui ne peut exister sans laisser de traces. L'événement vampirique persiste en effet bien après la fulgurance dans laquelle il se réalise. Cela se traduit à deux niveaux : l'omniprésence dans le discours des protagonistes du vampire, et la persistance de l'horreur infligée par la présence de la créature. Cette horreur est diffusée dans le récit à la manière d'un parfum nauséabond, à la manière des miasmes qui pervertissent l'atmosphère de l'abbaye de Carfax même lorsque Dracula n'y est pas. Une fois révélé, le vampire est ainsi toujours en fond, il hante le récit et sa réception alors même que l'événement ponctuel de son

⁹⁸ CHAREYRE-MÉJAN, *art. cit.*, dans FAIVRE (dir.), *op. cit.*, p. 29.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 35.

surgissement semble être un fait du passé. Cela confirme la définition de Claude Romano de l'événement, qui « déborde tout fait » et « atteint [...] les assises même du monde pour l'existant¹⁰¹ ». Ce phénomène de rémanence est particulièrement visible dans le roman de Bram Stoker, dans lequel le discours des protagonistes ne peut se départir du vampire dès lors que celui-ci est révélé comme tel.

Dans la fulgurance horrible de l'apparition du vampire, on a donc bien ce temps propre qui est « celui de la bascule insaisissable entre l'avant et l'après¹⁰² », mais l'effet et le sens de l'événement vampirique ne s'arrêtent pas à cette simple bascule. Surgissements répétés d'une réalité non anticipable, d'un nouveau paradigme, les apparitions du vampire donnent lieu à autant de remises en question dont la répétition ne fait qu'aggraver, à chaque fois, l'horreur de la situation. Tant que le vampire continue d'apparaître, le problème ontologique posé par son existence est irrésolu, puisque le seul discours des protagonistes ne peut le contenir. La répétition du micro-récit de l'apparition du vampire, ce micro-récit qui relève du retour obsessionnel de l'horreur, comme un questionnement toujours sans réponse, est ainsi magistralement incarné par la figure de Nosferatu, par ce vampire dont le seul effet traduit le sens véritable qu'il porte.

3. *Un avènement du « Rien » : nihilisme de la mort vampirique*

Si les lectures contemporaines que nous avons mentionnées s'attachent à trouver dans la figure vampirique l'image d'une libération ou d'une amélioration de l'humain, nous choisissons de comprendre le vampire comme l'incarnation des peurs liées à la mort dans notre idéologie séculière. En effet, si Edgar Morin ou Louis-Vincent Thomas voient dans la mort de l'individu la possibilité d'un renouveau (thèses appuyées par la biologie par exemple), d'autres philosophes comme Vladimir Jankélévitch y voient la disparition pure et simple de l'être. Nous posons que cette posture face à la mort est la plus représentative de notre époque et société, et que le vampire représente, dans son incarnation dans le film *Nosferatu* de Murnau en particulier, la peur liée à la mort que notre époque d'où le sacré s'est retiré s'évertue à dissimuler. Ainsi, les choix esthétiques de ces films mettent au jour ce que le roman *Dracula* éludait en partie grâce à son codage religieux : la peur de la dissolution complète de l'individu dans la mort, peur

¹⁰¹ Voir note 85 p. 266.

¹⁰² MEYNARD Cécile et THOMAS Karima, « Introduction : Les temps de la fulgurance. La brièveté en question », dans MEYNARD, THOMAS, *op. cit.*, p. 16.

qui dans le roman était pourtant traduite par la souillure du sang et du cadavre vampirique.

Le vampire qui disparaît littéralement à la lumière du jour, sans laisser de traces autres que la désolation infligée à ses victimes, est ainsi la transcription parfaite, selon nous, de cette peur. Les figurations du passage, incertitudes fantastiques et ombres des films *Nosferatu* sont ainsi les plus aptes à dire cette peur d'une faillite, non seulement du sens, mais de l'être. Seule subsiste, dans cette optique, l'œuvre en elle-même et ce qu'elle révèle de l'anéantissement de la figure vampirique dans la diégèse :

...le sens éprouvé d'un au-delà de l'œuvre est tributaire de cette inspiration cachée [de la Mort] et [...] l'au-delà de cette œuvre, sa transcendance, est toujours l'Au-delà ; [...] cet Au-delà est à la fois Mort et immortalité, ou lumineusement apocalyptique ou négativement infernale¹⁰³.

Cette Mort qui inspire l'œuvre est aussi à comprendre comme la mise en texte et en image d'une absence (l'incertitude d'une vie après la mort) et d'un passage infigurable (« événement dépareillé et incomparable, l'instant mortel élude toute conceptualisation¹⁰⁴ »). Ici, cette absence et ce passage sont incarnés par le vampire, ou plutôt sont révélés en creux par la figure vampirique. Ainsi, le vampire est horrible et terrifiant car il figure (ou effleure la figuration de) l'instant du passage, par son apparence de mort irrésolue. Il est l'image de la contemplation du « Rien » sans le soulagement du prochain pas vers l'annihilation de l'être. Dans cette optique, bien qu'elle soit diluée voire épuisée dans les lectures romantisantes, dans la répétition *ad nauseam* de tropes, la figure vampirique est finalement, peut-être, au faite de sa pertinence aujourd'hui, comme le retour implacable d'une mort qui échappe encore, malgré tout, à toute intellectualisation ou discours scientifique.

1) La chute fantastique de la frontière entre vie et mort : l'intrusion vampirique comme l'incarnation du « Rien »

Nous choisissons donc de suivre Vladimir Jankélévitch lorsqu'il définit la mort comme « le passage de la forme à l'absence de toute forme, ou de la figure à la non-figure, et le passage de l'être au non-être¹⁰⁵ ». C'est bien cette image de la mort qui est donnée par le vampire de Murnau lorsqu'il se dissout aux rayons de l'aube et ne laisse derrière lui que les ravages de la peste¹⁰⁶. Chez Murnau, le récit s'arrête d'ailleurs à la disparition (ou « mort véritable ») de

¹⁰³ GUIOMAR, *op. cit.*, p. 129.

¹⁰⁴ JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort* (1977). Paris : Flammarion, 2017. « Champs ». Édition numérique Kindle. Chap. « L'instant mortel est hors catégories ».

¹⁰⁵ *Ibid.*, chap. « L'instant mortel est hors catégories ».

¹⁰⁶ Voir figure 36 en annexe.

Nosferatu. Chez Herzog, la fin du récit nous laisse avec l'horrible possibilité de l'avènement d'un nouveau vampire en la personne de Hutter. Dans ces deux cas,

La mort, à cet égard, est une altération pour faire semblant – car c'est une altération sans autre ; la mort est un devenir qui fait mine de devenir quelque chose, en l'espèce autre chose, mais ne devient rien, et accouche... d'un non-futur...¹⁰⁷

Derrière l'apparente résolution narrative, on devine ainsi l'espoir d'un véritable retour à l'ordre établi, voire d'une révélation de la présence divine, comme cela était le cas dans le roman *Dracula* par la rédemption *in extremis* du vampire, ou encore comme l'on peut le comprendre dans la mini-série *Dracula* de Netflix¹⁰⁸. Dans cette mini-série, la mort du vampire est symbolisée par une hallucination, celle d'une union amoureuse sur fond de soleil et de flammes : ici, la mort véritable du vampire est bien une libération, et dans le roman *Dracula*, elle est de plus l'assurance de l'existence de Dieu.

Dans les films *Nosferatu*, à l'inverse, la disparition du vampire à la lumière n'annonce pas un espoir nouveau : le vampire a laissé sa trace noire sur celles et ceux qui ont subi sa présence, et sa disparition dans la lumière est une fausse rédemption. Il n'y a pas de soulagement sur le visage de Nosferatu à l'instant de sa dissolution dans la lumière, aucun signe d'un « après » qui serait la preuve d'une existence après la mort. Ici, la fin de l'existence du vampire reflète la peur de la finitude absolue, la fin de l'espoir d'un après qui suivrait l'existence connue : « L'Après ne succédera pas à l'Avant pour lui faire équilibre¹⁰⁹ ». Le vampire Nosferatu figure ainsi la peur, inavouée à l'ère séculière, d'une vie limitée à l'existence connue. Nosferatu incarne « le grand silence noir du non-être posthume. Changement tronqué, boiteux, dissymétrique, la futurition sans futur bascule dans le rien¹¹⁰ ». Vladimir Jankélévitch résume parfaitement ce « rien » qui demeure presque impossible à conceptualiser, cette disparition irrésolvable de toute possibilité d'un avenir : « la mort est un changement qui supprime pour toujours la possibilité même de changer¹¹¹ ». À notre époque toujours en mouvement, où le changement est une vertu et toute expérience porte la possibilité d'une évolution de l'être, la mort terrifie donc par son immobilisme implacable. Le vampire Nosferatu, dans sa disparition sans résolution comme dans son aspect de mort suspendue, représente l'horreur de la stase éternelle.

¹⁰⁷ *Ibid.*, chap. « L'instant mortel est hors catégories ». La ponctuation est de l'auteur.

¹⁰⁸ GATISS, MOFFAT, *op. cit.*.

¹⁰⁹ JANKÉLÉVITCH, *La mort, op. cit.*, chap. « L'instant mortel est hors catégories ».

¹¹⁰ *Ibid.*, chap. « L'instant mortel est hors catégories ».

¹¹¹ *Ibid.*, chap. « L'instant mortel est hors catégories ».

Cette mort se laisse pourtant figurer, ou du moins deviner, par la figure de Nosferatu. En devenant art par le processus de la narration et de l'image, l'image de la mort dépasse ainsi l'horreur du « rien » et laisse la possibilité, si ce n'est de la réalité d'un après de la mort, du moins de la consolation de la représentation artistique de cet après. Si Maurice-Jean Lefebve avance que la mort est « la plus vide des images parce que l'obstacle qui nous sépare de son objet est le plus définitif qui soit : la disparition même de notre être, de notre pouvoir de connaître et d'imaginer¹¹² », il ne nie pas pour autant la possibilité d'une tentative de représentation de cette disparition. Ainsi, la réalité afflige par la perspective du néant individuel, mais l'art offre la compensation de la sublimation de ce néant par le texte et l'image : « l'idée de la mort doit nous faire concevoir ce qui est en dehors de tous les sens, de tout sens. Ainsi la mort est bien une image parce qu'elle veut être connue¹¹³ ». Le vampire Nosferatu est l'une des formes de cette compensation ; comme toute figuration de la mort, il « n'est pas le néant, mais bien plus que lui : son image qui, par le renversement qu'opère toute image, nous découvre autre chose, l'inconnu, pour le bien ou pour le pire¹¹⁴ ». Nosferatu est une aberration, une anomalie, mais c'est une anomalie qui dit, ou montre, quelque chose, quand bien même ce « quelque chose » relève de l'infigurable. Seule une figure de l'altérité, de l'entre-deux entre réalité connue et inconnu de l'« après », pouvait incarner cette incertitude, cette révélation en creux. Puisque « la mort ne se conçoit que sous la forme de l'imaginaire¹¹⁵ », le fantastique, et son dénouement dans l'événement vampirique, paraît bien être le plus à même de concentrer la vérité du vampire. L'événement vampirique, tant que le vampire n'a pas encore été détruit dans la diégèse, traduit en effet, malgré tout, l'espoir d'une solution au néant absolu de l'après-mort. La figure vampirique ouvre sur

l'Autre Monde, celui où la mort introduit les vivants. Le vide interstellaire n'est pas un aussi grand abîme que ce changement d'état inévitable et prochain. Or c'est de cette déchirure que provient nécessairement le fantastique proprement dit¹¹⁶.

Il fallait bien une figure aussi étrange que celle de Nosferatu, avec son entourage d'ombres et d'incertitudes et sa lenteur absurde, pour mettre en images ce « grand abîme ».

Michel Guiomar, dans son analyse du film *Nosferatu* de Murnau, confirme le rôle de l'art dans la représentation (certes oblique ou métaphorique) de la mort comme un passage vers le néant ou, au mieux, vers l'inconnu. Il prend comme preuve trois moments clés du film de

¹¹² LEFEBVE, *op. cit.*, p. 254.

¹¹³ *Ibid.*, p. 254.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 254.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 253.

¹¹⁶ CAILLOIS, *Images...*, *op. cit.*, p. 46.

Murnau : la traversée par Hutter/Harker du « Borgo Pass » et son fameux écriteau « une fois qu'il eût passé le pont, les fantômes vinrent à sa rencontre¹¹⁷ », le surgissement du vampire entouré d'ombres comme un cercueil, et la rencontre effective du jeune homme avec le vampire :

Ces trois moments, passage au pays des fantômes, irruption de la Mort, rendez-vous commun et face à face du vivant et d'un être de l'Au-delà sont les aspects d'un même fait : une épiphanie (étymologiquement) de l'Autre monde, d'un Au-delà à préciser s'il n'est pas encore évident que ces rencontres soient toujours sous le signe de la Mort¹¹⁸.

La mort ici n'est pas seulement la cessation de la vie de l'individu, elle est ce « grand abîme » d'où surgissent les monstres, un passage qui en lui-même demeure infigurable et incompréhensible¹¹⁹. L'infigurable n'est pourtant pas le néant : si la mort selon Jankélévitch, comme elle est figurée par le vampire Nosferatu, est bien un néant absolu, son infigurabilité n'interdit pas pour autant le recours à des représentations obliques. Le néant lui-même ne peut être mis en texte ou en images, ou même pensé, mais cette infigurabilité peut en inspirer des représentations détournées. C'est bien la définition que fait Murielle Gagnebin de l'infigurable :

Par-delà les structures plus ou moins manifestes habituellement repérées pour la joie des yeux, l'extase de l'ouïe et le plaisir de l'entendement, toute œuvre d'art [est] travaillée par un fantasme inconscient, éminemment mobile, trahissant quelque cause originaire qui obligatoirement fait retour sous des masques divers¹²⁰.

Murielle Gagnebin pose ainsi que le sens véritable d'une œuvre se trouve dans ce que celle-ci peine, ou se refuse, à montrer :

L'œuvre d'art est fondamentalement le lieu de l'émergence de cette infigurabilité, condition de toute figuration [...] toute figuration implique des choix, donc des chutes et du non-dit. On ne peut figurer [...] que si l'on ne figure pas tout¹²¹ ».

Suivant cette logique, plus le vampire dit de lui (en surface du moins), et plus il s'éloigne de la vérité qu'il figure. Plus il reste proche de l'énigme, de l'anomalie, comme c'est le cas pour Nosferatu, et plus il révèle son véritable sens. En incarnant l'infigurabilité du passage de la vie

¹¹⁷ Présent dans la version française de *Nosferatu* (MURNAU, *op. cit.*).

¹¹⁸ GUIOMAR, *op. cit.*, p. 625.

¹¹⁹ Jankélévitch décrit l'instant de la mort comme un au-delà de l'imagination, propice à l'illusion de la révélation d'une vérité. L'instant semble se laisser comprendre, mais l'éblouissement de sa « révélation » ne résout en rien son véritable mystère : « Entre les problèmes de l'En-deçà et le mystère de l'Au-delà, l'instant de la mort représenterait-il par hasard quelque chose comme le problème mystérieux ou le mystère problématique, c'est-à-dire l'occasion la plus favorable à une entrevision située à mi-chemin de la vision et de l'aveuglement ? ». JANKÉLÉVITCH, *La mort, op. cit.*, chap. « La pudeur de l'instant inénarrable ».

¹²⁰ GAGNEBIN, *L'irreprésentable...*, *op. cit.*, chap. « Les sirènes du désir ».

¹²¹ *Ibid.*, chap. « Hallucination négative et représentation ».

à la mort, la figure de Nosferatu concentre l'ensemble des questions, toujours sans réponse, que pose l'irruption de la mort :

Cette violation de frontière, cette rupture de discontinuité, ce passage d'un monde à l'autre imposent l'idée d'un Seuil qu'interdisent les données mêmes de la Vie, Seuil de l'inconnaissable et de l'impossible, de composantes psychologiques, temporelles et spatiales particulières, devant lequel trouveraient leurs limites toutes les catégories de la Mort si son franchissement n'avait toujours tenté la pensée et l'Art¹²².

Le passage franchi par la figure vampirique symbolise donc à la fois l'inconnu de la fin de l'existence, le passage suspendu de la vie à la mort, et l'espoir que l'après-mort ne consiste pas en un néant absolu. Suivant Guiomar, l'art permet donc d'atténuer l'horreur de ce possible néant en tentant de figurer, sinon l'après-mort lui-même, du moins ce que l'artiste pose explicitement comme sa vision de cet après-mort. Le « rien » de Jankélévitch se voit ainsi comme détourné dans cette figure du vampire de Nosferatu, qui dans ses incarnations au cinéma se voit attribuer un corps, un contexte, une trame narrative : autant de micro-récits formant le support d'un récit de la figure. Le néant se laisse toujours deviner dans certains attributs de la figure (les ombres, l'illusion de la *morte secca*, la lenteur lourde), mais il est atténué, rendu appréciable si l'on veut, par tout ce qui permet de constituer la figure du vampire comme une figure compréhensible.

2) Montrer le « Rien » de Nosferatu, entre ombres et silence

Premier vampire du cinéma, Nosferatu est (*a priori* paradoxalement pour le vampire qu'on associe en premier lieu au sang et au corps débordant) montré comme un spectre, comme une créature fantastique plutôt qu'horifique : c'est la peur qui anime Nosferatu, pas l'horreur. Le vampire du film de Murnau et celui de Werner Herzog évoquent ainsi l'effleurement, le courant d'air (Michel Guiomar intitule le chapitre dans lequel il analyse Nosferatu « les courants glacials de l'au-delà », fort à propos), le silence lourd. Ainsi, les deux films *Nosferatu* suggèrent plus qu'ils ne montrent : même les surgissements du vampire, s'ils font force d'événement, le font en laissant deviner le néant figuré par le vampire, une fois la sidération passée, là où les vampires « sanglants » et charnels ne montrent finalement rien d'autre que l'immédiateté de la menace et de la souillure. Comme un spectre, Nosferatu, dans ces deux films, indique l'existence d'un incompréhensible. Il n'est ainsi pas anodin que le cinéma se soit rapidement emparé de cette interprétation plus fantastique du roman de Bram Stoker : « les

¹²² GUIOMAR, *op. cit.*, p. 625.

fantômes sont apparus très tôt au cinéma, l'écran est, pour ainsi dire, leur lieu naturel, ils naissent de la pseudo-substance spectrale de l'image cinématographique : la présence de ce qui n'est pas, le mort-vivant, dont Nosferatu reste l'emblème et le chiffre¹²³ ». Seule l'incertitude du mode fantastique pouvait ainsi traduire à l'image cette « présence de ce qui n'est pas », cette figuration détournée d'un néant pourtant infigurable.

Par ailleurs, le noir et blanc du film de Murnau, s'il naît évidemment d'un impondérable technique, permet de retranscrire au mieux la noirceur fantastique de la créature. Il faut en premier lieu rappeler le binarisme évident entre les valeurs opposées attribuées au noir et au blanc, le noir symbolisant la nuit, la peur, le Mal, et le blanc étant le jour, la pureté, le Bien :

Le monde des couleurs s'est, dès l'origine, organisé autour de deux couleurs fondamentales, le blanc et le noir. Cette dyade renvoie sans doute à l'opposition du jour et de la nuit et aux peurs primitives qui lui sont attachées¹²⁴.

Nosferatu, en noir et blanc chez Murnau, (ce binarisme est rappelé dans le film de Werner Herzog par le visage blanc, les yeux cerclés de noir et les habits noirs du vampire) est donc visuellement centré autour de cette dualité entre Bien et Mal. Le noir et blanc, et toutes ses nuances de gris, permet dans sa sobriété de faire du vampire une créature d'une extrême efficacité visuelle : l'œil n'est pas distrait par une myriade de couleurs, et encore moins par la vue du sang plus ou moins factice toujours associé au vampire depuis les films de la Hammer. La terreur se joue ici sur le plan de la simplicité apparente d'une image qui va à l'essentiel pour mieux traduire l'évidence terrifiante du néant, là où les vampires « en couleur » semblent se disperser/se diluer dans autant de signaux colorés :

On associe la couleur à la richesse. Elle traduirait de la vie la surabondance, voire le gaspillage. Changeante et variée, comme un épiderme qui rougit ou pâlit, elle serait proche de l'émotion, du sensible. Un monde monochrome ou incolore semble confiner à la sphère du pur intelligible. C'est celui de l'épure¹²⁵.

Circonscrit au noir et blanc, le vampire Nosferatu n'en est pas pour autant diminué ou limité. Au contraire, cette sobriété visuelle permet de concentrer sa vérité, sans trahir la noirceur fondamentale de la figure vampirique par sa dilution dans les couleurs de l'« émotion » et du « sensible » : plus le vampire est colorisé (et, simultanément, plus il est montré comme acceptable ou désirable) et plus il s'éloigne de sa vérité fondamentale. Ainsi, nous voyons dans la multiplication des « couleurs » du vampire une dilution, une dispersion de la figure, dissimulée sous une volonté de la complexifier ou de la rendre plus subtile : « aussi le risque

¹²³ ISHAGHPOUR Youssef. « Le pays que le soleil parcourt pendant la nuit ». *Cahiers du Cinéma*, septembre 1981, n° 327, p. 54.

¹²⁴ CLAIR, *op. cit.*, p. 131.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 121.

est grand, confondant le quantitatif et le qualitatif, la dénumération et la dénomination, de voir, dans la multiplication prodigieuse des couleurs depuis un siècle, un surcroît d'expressivité¹²⁶ ». Ainsi, tout comme pour les œuvres de la peinture étudiées par Jean Clair, la sobriété profite à la figure vampirique : « face au risque de la bigarrure ou du dissonant, ne vaut-il pas mieux l'équilibre mesuré du noir et blanc¹²⁷ ? » Il nous faut pourtant apporter une nuance ici, car si le vampire, incarnation de la noirceur, disparaît bien aux rayons blancs du jour, l'ordre des choses n'est pour autant pas entièrement rétabli. Le noir et blanc du film de Murnau, et sa réutilisation par Herzog dans les traits du vampire, ne relève en effet pas d'une simple binarité. Comme le relève Youssef Ishaghpour,

...le film de Murnau [...] reste irréductible au genre fantastique, à ce rituel du dévoilement de la vérité, de mise à mort du mort-vivant et de libération d'un monde réconcilié ; il est également à l'écart du clair-obscur et de l'état d'âme romantique, de son attente de l'aurore, *Morgenröte* ; dans *Nosferatu*, le lever du jour est gris, *Morgengrau*, et c'est dans cette tonalité de gris que se prolonge, loin de la réconciliation et de la rédemption, l'épouvante comme ce qui précède immédiatement le désespoir et le néant¹²⁸.

De la même manière, le silence propre au film muet qui caractérise le *Nosferatu* de Murnau semble finalement le plus à même de traduire la noirceur de la créature. Si le film a bénéficié au cours des ans de plusieurs bandes-son officielles et non-officielles, le silence suffit au vampire *Nosferatu*, là où les interprétations sanglantes ou séduisantes de *Dracula* se réalisent souvent dans l'exubérance sonore. Les limitations techniques du film de Murnau offrent ainsi, étrangement, l'adaptation cinématographique la plus pertinente de la figure vampirique. Vladimir Jankélévitch le dit bien : « mourir ne fait pas de bruit. Un soupir ne fait pas de bruit. Un arrêt du cœur ne fait pas de bruit¹²⁹ ». Le vampire, figuration oblique du néant de la mort, ne saurait donc être montré autrement que dans un silence sidéré, désespéré ou, tout au plus, dans la douceur trompeuse d'une musique monotone¹³⁰. De même que, pour Jankélévitch, l'instant même de la mort est toujours indécélable pour celui qui le vit¹³¹, la figure de *Nosferatu* doit donc « effleurer sans toucher », rester silencieuse, énigmatique. Si son apparition sidère, elle doit le faire dans un silence qui n'explique rien, qui ne donne aucun indice sur ce qu'il faut

¹²⁶ *Ibid.*, p. 121.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 122.

¹²⁸ ISHAGHPOUR, *art. cit.*, p. 54.

¹²⁹ JANKÉLÉVITCH, *La mort, op. cit.*, chap. « La pudeur de l'instant inénarrable ».

¹³⁰ La séquence d'ouverture au film de Herzog est soulignée par le morceau « Brüder Des Schattens » du groupe Popol Vuh (1979).

¹³¹ « Mais l'intuition de l'instant mortel chez le mourant, si elle existait, ressemblerait bien plus à une impondérable tangence qu'à un contact : car il lui faut effleurer sans toucher ». JANKÉLÉVITCH, *La mort, op. cit.*, chap. « La pudeur de l'instant inénarrable ».

faire de cette apparition, loin de tout transport musical ou verbal qui ne ferait que diluer l'effet de l'événement vampirique :

Le héros de Bram Stoker peut donc prendre sur ses épaules toutes les angoisses du monde, en croisant des peurs protéiformes qu'il coagule au moyen de bains de sang dans des décors funèbres. Encore fallait-il choisir comment le raconter au cinéma. Le plus souvent on en fit un grand spectacle, alors que, pour distiller ce poison, une petite musique funèbre eut tout aussi bien convenu¹³².

Le film de Murnau est fait (certes du fait de contraintes technologiques) de cette « petite musique funèbre », de ces jeux d'ombres sans couleur qui par leur sobriété laissent toute la place au véritable sens de la figure de Nosferatu. Ces artefacts cinématographiques sont bien « une prise de conscience visuelle de la mort et [...] une tentative pour rendre sensible sa présence, même lorsqu'elle ne se manifeste pas en personne¹³³ ». La mort est au cœur du propos de Nosferatu, la mort comme « l'abandon de toute forme ; et elle n'est pas seulement l'abandon total de la forme, mais l'abandon de la substance même qui supporte cette forme et du support même de ce support, et ainsi à l'infini¹³⁴ ». Elle se lit en creux dans le silence de la figure, dans sa lenteur lourde et dans les ombres dont elle surgit.

Ces ombres qui entourent Nosferatu sont montrées à la fois comme le caveau d'où surgit le vampire et l'étendue du mal qu'il amène avec lui. Le vampire émane de ces ombres comme si elles étaient indissociables de lui, comme le Mal qu'il symbolise et qui s'étend bien au-delà de sa propre présence :

Nosferatu n'est pas ancré dans un décor, il se fond en lui, apparaît en surimpression. Son ombre mange la lumière, se déplace, submerge qui le regarde [...]. Le cauchemar prend consistance, et en sens inverse le réel se dématérialise [...]. Nosferatu impose son ordre qui est le composite et l'hétérogène. Le cauchemar de la nuit devient réalité diurne, le compartimentage d'un règne de la Nature à l'autre, confusion¹³⁵.

En imposant au monde les ténèbres dont il est issu, Nosferatu prend le pouvoir, et son influence néfaste va bien au-delà de la morsure infligée à ses victimes. La peste qui suit partout le vampire dans *Nosferatu* en est la preuve : la noirceur du vampire n'est pas circonscrite à sa seule présence mais se diffuse peu à peu, insidieusement, dans un monde qui ne se méfie pas assez de lui. Dans le roman *Dracula*, la contagion vampirique et la menace qu'elle faisait peser sur la civilisation londonienne étaient bien heureusement restreintes à quelques victimes éparses, mais dans *Nosferatu* le mal vampirique est celui de la maladie étendue à une civilisation

¹³² SMOLDERS, *op. cit.*, p. 122.

¹³³ CALVET, *op. cit.*, p. 291.

¹³⁴ JANKÉLÉVITCH, *La mort, op. cit.*, chap. « L'instant mortel est hors catégories ».

¹³⁵ BOUVIER, LEUTRAT, *op. cit.*, p. 26.

(symbolisée ici par la ville), de la souillure de l'air et de la nature mêmes. L'espace vampirique n'est plus celui de l'individu bientôt mordu, mais celui de la ville entièrement contaminée. L'ombre du vampire symbolise alors les effluves délétères de la maladie qu'il amène avec lui. C'est une ombre vorace, en elle-même vampirique car contagieuse et dévorante, qui dépasse la seule absence de lumière et détruit tout ce qu'elle touche : « la voration par les ténèbres, l'arrachement au jour sont liés traditionnellement à des images de mutilation [...]»¹³⁶ ». Les ombres et le vampire se mêlent d'ailleurs parfois, deviennent indistincts l'un de l'autre.

Nosferatu est une pure figure du Mal qui ne manque pas de fasciner et de terrifier, et cela même si on le prend hors du support d'un récit construit. Le film de Murnau semble en effet n'être là que pour donner à sa figure vampirique un format recevable via une narration normée : dans l'absolu, ce vampire aurait pu surgir dans l'imaginaire sans l'appui d'aucune trame narrative, comme une créature de cauchemar qui réveille les terreurs enfantines, comme une esquisse d'ombres voraces et destructrices, l'intrusion d'une anomalie terrifiante dans la réalité connue. Ainsi, Nosferatu est la représentation la plus pertinente, la plus pure de la part irréductible du vampire de Bram Stoker, celle qui au cœur le plus noir du roman témoigne de l'existence d'un Mal sans fond, incarné par une créature fondamentalement tragique car liée à un destin incompréhensible, à une fatalité mortifère. Les ombres dans *Nosferatu* représentent donc parfaitement la peur de l'emprise vampirique sur le monde, telle que le Professeur Van Helsing l'exprime (dans son *broken English* caractéristique) dans le roman *Dracula* :

“For if we fail in this our fight he must surely win ; and then where end we ? Life is nothings ; I heed him not. But to fail here, is not mere life or death. It is that we become as him [...]. To us for ever are the gates of heaven shut ; for who shall open them to us again ? We go on for all time abhorred by all ; a blot on the face of God's sunshine [...]»¹³⁷.”

Seule la noirceur impénétrable de l'ombre, sa faculté à dissimuler, son opposition essentielle à la lumière, peut donc représenter au mieux la noirceur du vampire. L'ombre est indissociable du vampire : elle est sa nature, son milieu et sa dynamique. En 1979, le réalisateur allemand Werner Herzog ajoute à ce premier vampire du cinéma une dimension encore plus tragique, en insistant sur la solitude et le désespoir de la créature¹³⁸. Ici aussi, l'ombre permet de saisir toute la dimension pathétique du vampire, dont le visage d'une pâleur extrême semble flotter, seul, dans la nuit de son château. Le visage de Nosferatu, ici, est une lune morte, en suspension, entourée d'ombres sans fond : rien ne vient perturber ce moment où le désespoir

¹³⁶ BOUVIER, LEUTRAT, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁷ STOKER, *op. cit.*, p. 253.

¹³⁸ HERZOG, *op. cit.*.

insondable du vampire nous est donné à voir. Le vampire qui apparaît ici n'est plus une simple créature de roman d'horreur, il est une discussion en creux des capacités de l'image à saisir sa noirceur fondamentale.

Ainsi, à notre connaissance, aucune autre incarnation du vampire de Bram Stoker au cinéma n'a su aussi bien révéler par l'image ce que *Dracula* disait par le texte. Il faut rappeler qu'hormis quelques apparitions filmiques et graphiques, dans lesquelles le vampire est soit un personnage secondaire, soit un monstre parmi tant d'autres (voire une « race » de vampires aux représentants innombrables et anonymes), il n'y a pas de réécritures à l'infini de ce spectre lent, cadavre desséché, masque mortuaire ambulante de Nosferatu. Incapable de connaître le confort de l'appriivoisement par la répétition comme le font le Dracula dit « byronien » ou les vampires horribles, Nosferatu reste à jamais une figure rare de terreur pure. Ainsi, trop dire, trop expliquer ce vampire reviendrait à atténuer ces ombres sans lesquelles il n'existerait pas : il n'existe que grâce à cette « image vide » que mentionne Yann Calvet :

...la mort a à voir avec l'absence, avec le vide et l'incompréhensible : c'est la présence/absence de Nosferatu (incarnation du mal et de la mort) au travers de tout un réseau analogique dans le film de Murnau [...]. Dès qu'une image est vide (esthétique de l'invisible, de l'occulte...), les phantasmes de mort s'imposent¹³⁹.

C'est d'ailleurs l'exposition soudaine à la lumière du jour qui détruit le vampire de *Nosferatu*, comme une métaphore de la figure elle-même : « le comte est un fantôme, une ombre, un jeu fragile de lumière et d'obscurité, qu'une surexposition excessive réduit à néant¹⁴⁰ ». Nosferatu est l'incarnation cinématographique de la nécessité de conserver le vampire dans un en-deçà de la représentation et, plus encore, de l'analyse : trop révélé par l'image et par le désir de signification, sa noirceur fondamentale se dilue, disparaît dans autant d'« éclairages ». Ainsi, la lumière qui détruit Nosferatu est aussi celle de la révélation de son intimité et de ses faiblesses, en premier lieu son désir irrésistible pour Ellen/Mina, désir qui mènera le vampire à sa destruction : « c'est en dépossédant Nosferatu de son autonomie, de son ressourcement à la Nuit et à la terre non consacrée, en l'offrant à l'assimilation d'un milieu de lumière qu'Ellen parvient à le faire se dissiper, à le sublimer¹⁴¹ ». Cette figure de déplacement et d'absurdité ne saurait donc être révélée totalement : le vampire, pur antagoniste dans les films de Murnau et Herzog, incarnation d'un Mal sans rédemption possible, comporte aussi une dimension réflexive en ce qui concerne sa propre représentation. Le vampire est bien, ici, la métaphore visuelle des interrogations quant à la représentation d'un absolu de noirceur. Trop

¹³⁹ CALVET, *op. cit.*, p. 291.

¹⁴⁰ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 76.

¹⁴¹ BOUVIER, LEUTRAT, *op. cit.*, p. 32.

compris et trop montré, le vampire de la majorité des autres adaptations du roman de Bram Stoker disparaît en lumière ou se transforme en objet reconnu, apprivoisé, voire envié : l'interrogation semble résolue, mais elle n'est qu'effacée. Toujours à demi dissimulé dans l'ombre et le silence, se laissant deviner dans l'effleurement glacial, Nosferatu reste au contraire à la lisière du réel, à jamais intolérable.

3) Le corps du « Rien »

Si le corps de Dracula dans le roman de Bram Stoker est explicitement horrifiant et renvoie à la souillure, à la déliquescence de l'individu et aux sens les plus animaux, celui de Nosferatu relève, nous l'avons dit, d'une horrible parodie de la *morte secca*. Cadavre suspendu au stade du dessèchement sans l'espoir d'une résolution, le corps de Nosferatu reflète l'angoisse d'un passage vers la mort qui n'en finit pas. Il est l'antithèse de ce que Louis-Vincent Thomas pose comme la mort « désirable » : « autant que possible, l'on préfère une *mort inconsciente*. [...] Désormais, pas plus qu'elle ne se prépare, la mort ne s'éprouve. Mourir subitement ou ne pas se sentir mourir constitue désormais un idéal communément reconnu¹⁴² ». Or, dans les deux films *Nosferatu*, le vampire incarne ce processus de la mort qui « s'éprouve » sans fin, sans même la possibilité de l'apparent rajeunissement dont bénéficient les vampires « sanglants », plus proches du roman de Bram Stoker. Ici, Nosferatu dévie de Dracula par cette incapacité à éluder, ne serait-ce que pour un temps, l'apparence du cadavre: il montre de lui-même exactement ce qu'il est. Figé dans une mort sans résolution, Nosferatu rappelle ainsi ce que la mort a de pire dès lors qu'elle est comprise comme un procédé : « la '*mutatio in nihilum*' appelée mort fait basculer l'être de tout à rien et le précipite dans le Rien du tout. Un cadavre – voilà la belle nouveauté à laquelle aboutit cette innovation sinistre¹⁴³ ».

Cette disparition dans le « Rien », chez Nosferatu, est complétée de la solitude tragique du vampire, que Werner Herzog montre magnifiquement. Ici, le vampire est aussi l'image de la solitude du mourant qui franchit seul le pas, mais Nosferatu, lui, est à jamais bloqué au stade de cette solitude : « les vivants assistent le moribond durant ses derniers instants, puis ils accompagnent le mort jusqu'à sa dernière demeure ; mais le mourant lui-même, personne ne l'accompagne ; personne ne lui fait escorte tandis qu'il accomplit le pas solitaire¹⁴⁴ ». Si le vampire de Murnau laisse seulement deviner cette solitude à travers la force de son désir pour Ellen/Mina, celui de Herzog est explicitement montré comme torturé par cette solitude. Ici

¹⁴² THOMAS, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴³ JANKÉLÉVITCH, *La mort, op. cit.*, chap. « L'instant mortel est hors catégories ».

¹⁴⁴ *Ibid.*, chap. « La pudeur de l'instant inénarrable »

encore, la simplicité de l'apparence du vampire et la sobriété du jeu de l'acteur Klaus Kinski subliment l'expression de cette solitude sans fond et sans résolution. Le vampire de Werner Herzog, éternellement cadavérique, reflète dans son corps et dans la fugacité de l'expression de sa peine toute la tragédie de la figure de Nosferatu. De plus, ces fugaces expressions de souffrance que laisse échapper le vampire de Herzog peuvent aussi être comprises comme l'indice d'une souffrance physique, que Louis-Vincent Thomas pose comme l'antithèse de la « belle mort » : « c'est surtout la *mort indolore* qui est désirée car, aujourd'hui, la souffrance n'a plus aucune valeur rédemptrice ; elle incarne le mal suprême tout comme la mort est devenue le scandale par excellence¹⁴⁵ ». Le corps donné aux vampires « Nosferatu » n'est donc pas anodin : il reflète ce que Dracula, dans le roman original, incarne de plus sombre et de plus infigurable. Ce corps incarne la mort dans tout ce qu'elle a d'intolérable, entre nihilisme, souffrance et solitude absolue.

Bien entendu, cette incarnation de la mort comme d'un « rien » seulement anticipé par la souffrance et la solitude ne peut échapper à l'attribution de traits physiques particuliers. Incarné par deux acteurs différents, Max Schreck et Klaus Kinski, et figurant le cadavre humain, Nosferatu est ainsi doté d'attributs subtils qui peuvent se lire comme autant de moyens d'atténuer le néant que le vampire évoque en suggérant l'idée d'un Mal plus compréhensible que ce « Rien » absurde. Yann Calvet avance ainsi que les traits physiques attribués au vampire Nosferatu tiennent à « autant d'animaux nocturnes, à l'activité préjudiciable à l'homme et à la forte valeur symbolique négative. [...] Autant de signes maléfiques, de traits de caractère représentatifs, 'symboliques' de Nosferatu¹⁴⁶ ». Le vampire Nosferatu peut ainsi être lu, tout autant que son parent Dracula du roman original, comme l'incarnation de peurs bien concrètes, comparativement plus acceptables que le « Rien » de la mort : « Murnau ne dresse pas un portrait de Nosferatu, il fait au contraire du vampire le symbole même des valeurs morales qu'il entend dénoncer dans son film¹⁴⁷ ». Ces peurs bien humaines du parasite, de la souillure, de l'avidité, de la contagion telles qu'elles sont signifiées par les traits animaux de Nosferatu, ces « 'enseignes emblématiques de l'innommable, de l'inassimilable'¹⁴⁸ » ne suffisent pourtant pas à définir le vampire, à le circonscrire à une signification : Nosferatu a ceci d'exceptionnel que l'horreur ou la peur ressenties à son apparition tient plus du phénomène, de la sidération face à un événement incompréhensible, que de l'interprétation symbolique. Nous préférons lire dans

¹⁴⁵ THOMAS, *op. cit.*, p. 113.

¹⁴⁶ CALVET, *op. cit.*, p. 179.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 179.

¹⁴⁸ Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat cités dans CALVET, *op. cit.*, p. 179.

ces traits subtilement animaux de Nosferatu la mise en images de l'ambiguïté inhérente du vampire. Ainsi, de même que les ombres à la fois entourent et s'échappent du vampire, interrogeant ainsi nos attentes quant à la délimitation d'un corps, l'animalité ambiguë de Nosferatu n'est pas circonscrite à son seul corps :

Le 'bestiaire' de *Nosferatu* [...] comprend aussi une hyène qui terrorise les chevaux ainsi que les paysans des Carpathes. Le déplacement de l'hyène dans ce canton de l'Europe où elle est étrangère dit la fragilité des frontières, manière allégorique de renvoyer à celui qui, non-mort, abolit dans sa personne même la frontière suprême. L'hyène dans les Carpathes associe des termes inassociables ; le mort-vivant est un oxymore¹⁴⁹.

Nous comprenons ainsi l'ambiguïté animale de Nosferatu comme la traduction la plus facile à figurer de son ambiguïté plus profonde, celle du mort-vivant mentionné par Jean-Louis Leutrat. Nosferatu dépasse la peur devant le cadavre, ce cadavre qui « à la limite, ne cache rien que lui-même¹⁵⁰ » et « est, comme dit Maurice Blanchot, 'l'image de rien', parce que sa fonction est de nous faire sentir le pouvoir même du néant qui ne se forme et ne vient au monde que dans sa propre disparition perpétuelle¹⁵¹ ». Il est certes l'image du « rien », mais traduite dans l'aporie du mort-vivant, comme si le vampire Nosferatu était perpétuellement à l'entre-deux de la vie et de la mort, passant de l'une à l'autre, à la faille toujours béante entre ce qui aurait dû être clairement limité.

Ce corps perpétuellement à l'entre-deux ou, plus exactement, incarnant la faille absurde et funeste entre vie et mort, est ainsi figuré, dans ces deux films, par ce que Michel Guiomar nomme « images glaciales » :

...ce qui est remarquable, c'est précisément le fait que cette froideur de cadavre a mené vers des images beaucoup plus incisives d'un froid glacial, surhumain, outrepassant le naturel des choses. Un fait caractéristique est cette aggravation du froid cadavérique en présence glacée, non naturelle qui souvent se situe en dehors même de toute idée cadavérique¹⁵².

Ces « images » glaciales sont incarnées par la figure de Nosferatu. Elles sont comme condensées dans ce corps absurde, à la fois mort-vivant et à l'entre-deux entre mort et vie, fantôme fantastique et cadavre à la corporalité incontestable. Comme l'écrit Olivier Smolders, « Nosferatu est de toute évidence, d'entrée de jeu, une figuration de l'impossible. [...] pour une part humain, pour une autre animal ou bacilles mortifères répandus aux quatre vents, il est le

¹⁴⁹ LEUTRAT, Jean-Louis. *Vie des fantômes – Le fantastique au cinéma*. Paris : Éditions de l'Etoile, 1995. « Cahiers du cinéma », p. 44.

¹⁵⁰ LEFEBVE, *op. cit.*, p. 134.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 134.

¹⁵² GUIOMAR, *op. cit.*, p. 621

mal sans fond, impensable, fascinant, obscur¹⁵³ ». Smolders ajoute, dans une synthèse parfaite de la pertinence de l'œuvre de Murnau et Herzog au sein du mythe vampirique :

Qui mieux que Murnau a réussi à nous le faire pressentir ainsi, avec la silhouette cauchemardesque de son personnage découpé en théâtre d'ombres, affublé d'un corps de marionnette aux gestes lents et précieux, sous un masque livide de carnaval ? Ce Dracula ne peut exister, c'est entendu¹⁵⁴.

Incarnation du « rien », en effet Nosferatu ne peut, dans l'absolu, être représenté. Il fallait donc bien le recours aux artifices de l'image et du corps pour suggérer plutôt que montrer, dans une logique parfaitement fantastique, la noirceur fondamentale de ce vampire. L'ambiguïté portée par le corps de Nosferatu traduit l'emprise du vampire sur le monde, qu'il façonne à sa manière par sa seule présence, emprise symbolisée à l'écran par les ombres et la peste. Ainsi, « le monde du mal n'apparaît pas comme une entité autonome au monde du bien, mais plutôt comme une déformation, une erreur, une imitation de celui-ci¹⁵⁵ ». Nosferatu n'est pas tant une intrusion de l'au-delà qu'une horrible déformation de la réalité connue : le corps de Nosferatu est terrifiant car il reste étrangement proche de nous, malgré son étrangeté. Il est l'image d'une mort qui aurait été envahie, déformée par le Mal.

Nosferatu est l'avènement du « Rien », complété de caractéristiques faisant basculer ce rien du côté du Mal. Le néant qu'il laisse deviner est ainsi couplé à une ambiguïté qui laisse présumer la qualité maléfique de ce vampire comme autant d'indices de son diabolisme : animalité, cadavérisme, spectralité. Les ombres, le silence, la lenteur lourde de Nosferatu traduisent au mieux ce que le roman *Dracula* laissait deviner en creux, derrière le diabolisme sensationnel du vampire : « dans Nosferatu, le cauchemar prend consistance et le réel se dématérialise¹⁵⁶ ». L'interprétation « Nosferatu » de *Dracula* condense dans la figure vampirique un Mal qui dépasse la question religieuse du roman de Bram Stoker, et distille la terreur funeste de cette incarnation d'une mort indépassable et vouée au néant.

L'éclairage fantastique permet une nouvelle interprétation du vampire, après les lectures idéologiques et critiques. Ici, le vampire se réalise dans son effet, dans l'ambiguïté et la suggestion. Ce vampire fantastique, celui de la première scène du roman *Varney the Vampire* et des films *Nosferatu* de F.W. Murnau et Werner Herzog, est présenté à la fois comme une figure de l'altérité et comme un déplacement du même, une déformation de la réalité connue rappelant

¹⁵³ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵⁴ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵⁵ CALVET, *op. cit.*, p. 285.

¹⁵⁶ ISHAGHPOUR, *art. cit.*, p. 54.

l'inquiétante étrangeté : dans cette ambiguïté se tient l'incertitude fantastique du vampire. Le surgissement du vampire dans la diégèse et à l'écran, s'il semble être une résolution de cette incertitude fantastique, ouvre en réalité sur un questionnement plus profond et toujours élucidé. On voit ici la spécificité temporelle de l'événement vampirique, qui échappe à la chronologie simple de l'avant/après pour y substituer sa propre temporalité, cette temporalité qui s'exprime ici par la sidération, suspension du temps par excellence. L'événement du surgissement du vampire est hors du temps et instaure une nouvelle compréhension du monde, ou, plutôt, dévoile l'existence d'un néant terrifiant, celui d'une mort de l'individu qui se réalise dans la noirceur. Le vampire, ici, est indéniablement la figuration de l'horreur d'une mort sans résolution.

2. L'excès illusoire de la figure vampirique

En face de l'incertitude fantastique inhérente à ces incarnations de la figure que nous venons d'étudier, l'autre stratégie de la littérature et du cinéma vampiriques, lorsqu'ils s'attachent à représenter l'excès diabolique du vampire, consiste à proposer une image scandaleuse de la créature, comme cela est le cas dans deux œuvres contemporaines que nous allons ici aborder, ainsi que dans le film *Nosferatu* de F.W. Murnau : nous ne pouvons nier que l'ancrage expressionniste de ce film est par définition une représentation excessive. Il s'agit ici d'offrir une image de la créature qui parvienne à dépasser les attendus du lecteur, au sein d'un récit pourtant explicitement effroyable et horrifique. Les deux œuvres que nous allons maintenant étudier suivent ce parti-pris de l'excès, et offrent ainsi une représentation parfaitement diabolique de la créature.

Cette stratégie d'un excès de la représentation de la créature n'est pas à confondre avec une représentation excessive de la figure, celle qui noie la figure dans la lumière et la familiarité. Dépourvu de sa noirceur intrinsèque, ou, plutôt, pris sous les feux d'une représentation qui nie l'infigurabilité de cette noirceur, la figure vampirique semble parfois vidée de sa substance. Il restera alors à déterminer si cet épuisement de la figure est un signe des temps, et si son renouveau ne viendra pas, potentiellement, d'une réévaluation des limites du sécularisme : figuration du Mal, le vampire semble en effet s'épuiser dans un contexte de retraite du religieux. L'excès qui caractérise aujourd'hui sa représentation pourrait ainsi être l'indice de la nécessité d'une interprétation spirituelle de ce Mal. L'horreur du corps vampirique serait alors à comprendre comme la traduction d'une angoisse généralisée devant ce que l'existence conserve d'infigurable et d'indicible.

1. *Excès de l'image : deux portraits contemporains de Dracula*

Si nous avons posé que les films *Nosferatu* de F.W. Murnau et Werner Herzog étaient les plus aptes à retranscrire la véritable noirceur du vampire, il nous faut néanmoins mentionner deux autres œuvres qui, par une stratégie que l'on pourrait penser diamétralement opposée à celle de Murnau et Herzog, révèlent par l'exagération, le grotesque et l'explicite tout ce que le vampire a de maléfique. Nous nous concentrons ici sur certaines réécritures contemporaines du personnage de Dracula, cette figure si mythique qu'elle peut échapper à son cadre narratif original sans pour autant, dans ces nouvelles œuvres, perdre de son diabolisme original. Le portrait de Dracula, qu'il soit créé par le texte ou par l'image (dans le cas du roman graphique

que nous étudions ici), est ainsi le reflet d'un parti-pris auctorial qui vise indubitablement à produire une image monstrueuse, en excès, comme s'il s'agissait ici d'atteindre les limites de la représentation, comme si la figure du vampire devenait le prétexte à un débordement euphorique des attentes esthétiques du lecteur.

Nous nous attarderons ici sur deux œuvres spécifiques : le roman *Anno Dracula*, que nous avons déjà mentionné¹⁵⁷, et le roman graphique *Requiem, Chevalier Vampire*¹⁵⁸. Dracula n'est le personnage central d'aucune de ces œuvres, néanmoins, ses apparitions sont traitées avec une intensité au moins égale, si ce n'est plus, à celle des héros et héroïnes de ces deux récits. Cette intensité de portrait, riche de détails, paraît dans les deux cas incongrue compte-tenu du rôle secondaire de la figure draculéenne dans chacune de ces œuvres, comme s'il s'agissait d'insister sur le diabolisme absolu de cette figure même lorsqu'elle n'a qu'une place subalterne dans la narration. Il nous faut en premier lieu nous attarder à la description des portraits de Dracula dans ces deux œuvres, afin d'asseoir les bases de l'hypothèse d'une « image-monstre » du vampire.

1) Expliciter le monstre : *Anno Dracula* et *Requiem, chevalier vampire*

Le roman *Anno Dracula*, rappelons-le, est une dystopie uchronique dans laquelle les vampires ont pris le pouvoir sur l'Angleterre après le mariage du comte Dracula avec la reine Victoria. Centrée sur Londres à la fin de l'ère victorienne, l'intrigue se déroule autour de deux personnages principaux, l'humain Charles Beauregard et la vampire Geneviève Dieudonné. Dracula n'est montré qu'à la toute fin du roman, bien que sa présence imprègne l'entièreté du récit par la description de l'étendue de son emprise sur cette société londonienne de 1888.

L'unique portrait de Dracula dans ce roman le présente siégeant à Buckingham Palace, palais qui sous l'influence du régent vampire est devenu un lieu de débauche absolue :

Ill lit by broken chandeliers, the throne-room was an infernal sty of people and animals, its once-fine walls torn and stained. [...] Laughing, whimpering, grunting, whining, screaming creatures congregated on divans and carpets. An almost naked Carpathian wrestled a giant ape, their feet scrabbling and slipping on a marble floor thick with discharges¹⁵⁹. The stench of dried blood and ordure was as strong as it

¹⁵⁷ NEWMAN, *op. cit.*.

¹⁵⁸ MILLS, Pat (scén.), LEDROIT, Olivier (dess.). « Dracula ». *Requiem chevalier vampire*. Tome 3. Viry-Châtillon : Nickel Productions, 2002. Nous ne détaillons pas ici les spécificités du support « roman graphique » : nous comprenons ce portrait spécifique de Dracula au sens strictement visuel, comme une illustration de la figure draculéenne, dont nous nous attachons à comprendre le caractère monstrueux.

¹⁵⁹ NEWMAN, *op. cit.*, chap. LVII.

had been in Number 13 Miller's Court¹⁶⁰.

Notons l'évident effondrement de la frontière entre humain et animal chez ces vampires de la garde rapprochée de Dracula : leurs cris, leur comportement mais aussi leur force surpassent même ceux des animaux qu'ils côtoient¹⁶¹. Cette contextualisation de l'apparition tardive de Dracula dans le roman est loin d'être anodine. En effet, le reste de la narration n'est pas avare de descriptions horribles et de situations tragiques (enfants vampires malformés, meurtres, misère sociale), et l'apparition de Dracula, loin de répondre aux questions posées par l'horreur du roman, par les descriptions de meurtres, viols et malformations qui jalonnent le récit, semble au contraire y ajouter un surcroît d'effroi. Dracula, ici vampire suprême, est décrit avec une insistance et une richesse de détails qui le montrent comme l'apogée de ce que tout le roman comportait jusqu'alors de choquant :

Gales of cruel laughter cut through the din, then were cut off by a wave of a ham-sized hand. [...] Prince Dracula sat upon his throne, massive as a commemorative statue, his enormously bloated face a rich red under withered grey. Moustaches stiff with recent blood hung to his chest, his thick hair was loose about his shoulders, and his black-stubbed chin was dotted with the gravy of his last feeding. His left hand loosely held the orb of office, which seemed in his grip the size of a tennis ball. [...] In life, Vlad Tepes had been a man of less than medium height; now he was a giant. Charles shook in the presence of the enemy, the smell smiting him like blows¹⁶².

Notons ici l'insistance de l'auteur à décrire le gigantisme de Dracula, dans la métonymie de son énorme main. Le gigantisme est l'une des catégories du monstrueux¹⁶³ et, si sous sa forme humaine il est associé à une dysharmonie de la longueur des membres et à des problèmes de santé, dans les récits de fictions et de mythologie il traduit une idée de force inhumaine, de grandeur anormale au point d'en devenir effrayante. Kim Newman choisit ainsi de peindre Dracula sous la forme d'un géant dominant le trône et le sceptre anglais. La symbolique est évidente et, derrière la figure individuelle de Dracula, cette situation peut être interprétée comme la revanche de la Transylvanie, pays d'origine du vampire et terre « archaïque » par excellence, sur la présomptueuse civilisation moderne et urbaine du Londres de 1888.

¹⁶⁰ 13 Miller's Court est dans l'intrigue le lieu du meurtre de la prostituée Mary Jane Kelly par Jack Seward, qui s'avère ici être Jack l'Éventreur. La description de ce lieu insiste particulièrement sur les détails sanglants et l'appel aux sens du lecteur.

¹⁶¹ La scène se poursuit ainsi : « The Carpathian jammed the ape's face against the floor and snapped the animal's spine, prematurely ending the contest of strength ». NEWMAN, *op. cit.*, chap. LVII.

¹⁶² *Ibid.*, chap. LVII.

¹⁶³ Voir le sous-chap. « Schèmes de compression et d'extension : les nains et les géants » dans l'ouvrage de Pierre Ancet (ANCET, *op. cit.*, chap. « Les formes imaginaires comme relai du vécu corporel »).

Le gigantisme de Dracula est complété par sa forte pilosité, un rappel évident à l'animalité mais aussi à la virilité traditionnelle. Sa longue moustache lui descendant jusqu'à la poitrine, son épaisse chevelure, et sa pilosité corporelle¹⁶⁴ sont autant de signes de la volonté de l'auteur de faire de son vampire une incarnation de la masculinité puissante et conquérante. Le fait que le corps du vampire soit couvert du sang séché de ses victimes n'est pas anodin : Dracula est montré comme exposant fièrement son caractère conquérant et barbare. Ce sang est à la fois un trophée de ses dernières conquêtes et l'affirmation de son dédain pour la *propriety* victorienne, de son goût aussi pour la saleté, signe de l'inclusion du vampire dans la souillure et l'impur. L'odeur nauséabonde qui se dégage de Dracula finit de confirmer la caractérisation du vampire, ici, comme une créature démoniaque, satanique non pas par profession de foi mais par nature. Il ne manquait plus à cette caractérisation diabolique que la sexualisation explicite de la figure :

An ermine-collared black velvet cloak, ragged at the edges, clung to Dracula's shoulders like the wings of a giant bat. Otherwise he was naked, his body thickly coated with matted hair, blood clotting on his chest and limbs. His white manhood coiled in his lap, tipped scarlet as an adder's tongue¹⁶⁵.

Nous passons rapidement sur la symbolique de ce col d'hermine souillé par la seule présence du vampire : l'hermine, symbole de royauté européenne, est ici couplée à la cape de velours élimé rappelant l'astrakan des cosaques d'Europe de l'Est. Outre cette fusion de deux cultures antagonistes dans ce récit, la couleur noire (ce noir du deuil, de la mort et des ténèbres) de la cape est un signe évident de l'emprise vampirique. Par ailleurs, cette cape rappelle les ailes de la chauve-souris, attribut attendu du vampire que nous avons déjà traité.

Si ces premiers éléments du portrait de Dracula restent du domaine de l'acceptable et relèvent d'une iconographie attendue à laquelle l'on peut aisément attribuer un sens, cette description du vampire frappe par la description explicite de son sexe, montré comme monstrueux. Le corps entier du vampire est ensuite dépeint comme une érection : « His body was swollen with blood, rope-thick veins visibly pulsing in his neck and arms¹⁶⁶ ». Cette description explicitement phallique de Dracula est bien évidemment un nouveau signe de sa puissance virile et guerrière, mais cette sexualisation obscène de la figure est aussi à comprendre comme la volonté sans ambages de l'auteur de scandaliser le lecteur, de dépasser ses attendus. Cette image rappelle les satyres « nus, constamment ithyphalliques¹⁶⁷ » de la

¹⁶⁴ Voir citation suivante.

¹⁶⁵ NEWMAN, *op. cit.*, chap. LVII.

¹⁶⁶ *Ibid.*, chap. LVII.

¹⁶⁷ LISSARAGUE, François. « Du côté des satyres – regards sur l'Athènes dionysiaque ». DELUERMOZ, Quentin, INGRAO, Christian *et. al.* *Sensibilités – Histoire, critique et sciences sociales*, novembre

Grèce antique. Cette deuxième interprétation convient d'autant plus ici que la scène entourant le trône de Dracula est parfaitement orgiaque, entre sexe et violence : « Vampires had been feeding in the shadows, noisily suckling the flesh of youths and girls. [...] Carpathians detached themselves from their amusements and formed a half-circle to one side. Several of the harem stood, red mouths wet and eager¹⁶⁸ ». François Lissarague relève qu'aux premières représentations historiques du satyre étaient associées « une animalité obscène, une gesticulation liée à la musique et une agitation sans frein ni pudeur¹⁶⁹ ». On peut alors noter un dédoublement de cet appel à la figure du satyre dans cette scène : à Dracula l'imagerie obscène, à son entourage se vautrant dans la salle du trône les « gesticulations ». Lissarague ajoute que « le caractère collectif des satyres est évident : ils agissent un peu comme une meute¹⁷⁰ ». Dracula est ainsi représenté en creux comme le roi des satyres, autant que le roi des vampires et des humains, dans cette dystopie uchronique. Il est le débauché suprême ; il règne sur la fête, mais c'est une fête carnassière et lubrique, qui se réjouit de la dissolution du monde :

Par le gaspillage, par les destructions qu'elle instaure, par la licence qu'elle institue, ne se contentant pas de la permettre, la fête est aventureuse, *risque* mortel. [...] Est recherchée la perte, c'est-à-dire 'la dépense inconditionnelle'. Dans le vertige orgiaque de la fête, 'l'énergie excédante' se dépense en détruisant, de manière plus ou moins réglée ou chaotique, ce qui entoure les individus. 'Une folle exubérance' est liée alors 'aux trois luxes de la nature : la manducation, la mort et la reproduction sexuée'. [...] Dans l'extase, dans la frénésie, les hiérarchies s'abolissent, les interdits éclatent, les richesses et les corps se consomment¹⁷¹.

La sexualisation du vampire, ici, n'a nullement pour objectif de le rendre plus acceptable, bien au contraire : elle le rend d'autant plus effrayant, fait de lui l'incarnation du chaos social et de la déchéance morale. Il est à noter que la nudité de Dracula n'est mentionnée qu'à la moitié de son portrait, comme s'il s'agissait de provoquer un nouvel effet de surprise dans la description d'une figure aujourd'hui percluse de clichés, d'emmener le lecteur encore plus loin dans le choc et l'horreur. L'auteur semble donc jouer à la fois sur le tableau de l'explicitation choquante et celui de la symbolique volontairement évidente, dans une euphorie de l'horreur qui se joue tant au niveau de l'affect (l'effet instantané de l'obscénité de cette description) que du concept (la symbolique visant à choquer par le caractère transgressif des

2017, numéro « Corps au paroxysme ». Paris : Anamosa, p. 19.

¹⁶⁸ Rappelons notre première citation : la salle du trône est peuplée de vampires se vautrant parmi les animaux et se nourrissant de victimes humaines (voir NEWMAN, *op. cit.*, chap. LVII).

¹⁶⁹ LISSARAGUE, *art. cit.*, p. 13.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁷¹ Gilbert Lascault citant Georges Bataille. LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental – un problème esthétique* (1973). Paris : Klincksieck, 2017. « Collection d'esthétique », p. 246.

éléments décrits : saleté, royauté méprisée, perversion sexuelle, gigantisme comme transgression de la norme humaine).

Les lignes suivantes de ce portrait de Dracula poursuivent sur cette recherche du choc, insistant sur l'animalité cruelle et monstrueusement gigantesque du vampire et, ici encore, faisant appel aux sens les plus « bas », les plus organiques, par cette odeur de cadavre s'échappant de la bouche du vampire : « Dracula smiled, yellow teeth the size and shape of pointed thumbs. [...] An enormous fart of laughter exploded from Dracula's jaggedly fanged maw. The stench of his breath filled the room. It was everything dead and rotten¹⁷² ». Notons ce « fart of laughter », qui par sa vulgarité dénote parfaitement la caractérisation de Dracula comme relevant des choses les plus basses et répugnantes de l'existence. Ce « fart of laughter » vient par ailleurs en parfaite contradiction avec l'élégance sobre du discours du vampire lorsqu'il prend la parole : « 'I am Dracula,' he said, in surprisingly unaccented and mild English. 'And who might these welcome guests be?' [...] Dracula's smile was persuasive, but behind it were his teeth ». Le vampire est présenté comme une créature duelle, manipulatrice, capable de raffinement comme de la pire grossièreté. Si ses paroles et son élocution le représentent comme intelligent et cultivé, les descriptions exagérément explicites de son corps traduisent sa bassesse fondamentale. Sa production verbale semble artificielle par contraste avec la présence oppressante de son corps : le corps du vampire est plus fiable que son discours, et ce portrait de Dracula par Kim Newman confirme l'emprise du corps vampirique sur la figuration de la créature. La description du corps obscène et répugnant de Dracula bascule ensuite dans l'étrangeté fantastique : ce corps monstrueux est en réalité mouvant, changeant :

Dracula's face seemed painted on water; sometimes frozen into hard-planed ice, but for the most part in motion. Beauregard discerned other faces beneath. The red eyes and wolf teeth were fixed, but around them, under the rough cheeks, was a constantly shifting shape; sometimes a hairy, wet snout, sometimes a thin, polished skull. [...] As he spoke, the Prince seemed to swell. She suspected he chose to go naked not simply because he was able to, but because clothes could not contain his constant shifting of shape¹⁷³.

La description du vampire semble expliciter par ce corps à la fois mouvant et fixe le caractère mythique de la figure, à la fois adaptable et centrée autour d'un « noyau » de noirceur qui, s'il peut être dissimulé ou dilué dans certaines œuvres, n'en reste pas moins toujours présent. Dans ce portrait de Dracula par Kim Newman, cette dualité, si elle est incontestable, est explicitée par le jeu entre surface/intériorité, animalité/humanité, barbarie/civilisation,

¹⁷² NEWMAN, *op. cit.*, chap. LVII.

¹⁷³ *Ibid.*, chap. LVII.

permanence/mouvance. L'on pourrait avancer ici l'idée d'une figure explicitement mouvante, d'une iconicité qui dit la plasticité de la figure plutôt qu'elle ne la subit : cette plasticité est ici montrée sans détour, comme partie intégrante de l'iconicité de la créature, traduite dans cette chair toujours en mouvement, sous une peau qui maintient le tout comme une fine couche transparente. Si la figure de Nosferatu était l'indice d'un « Rien », d'un néant infigurable, et donc du Mal pur au-delà de l'idéologie, ce Dracula-ci est l'incarnation du débordement, de l'exagération, de l'excès et du chaos sataniques. La versatilité des chairs du vampire, ici, révèle en creux la volonté d'offrir au lecteur l'image explicite d'un monstre dans sa chair pure, dans ce que celle-ci peut avoir d'incompréhensible, surtout lorsqu'elle se montre mouvante, en perpétuel changement. Ce visage versatile, explicitement changeant de Dracula n'est pas celui des métamorphoses du vampire du roman en divers animaux et éléments : c'est le visage du changement même, paradoxalement figé dans un changement perpétuel. Nous nous permettons ici un rapide rapprochement avec le film *The Thing* de John Carpenter (1982) dans lequel une entité extraterrestre décime peu à peu les habitants d'un laboratoire en Antarctique. Cette entité s'infiltré dans les corps vivants, humain et animaux, et en prend l'apparence. Les corps deviennent ambigus, grotesques, aberrants par leur monstruosité lorsque l'entité déborde de son enveloppe humaine. La peur est ici bâtie d'une part sur l'incertitude de la personne montrée à l'écran, et d'autre part sur le face à face soudain avec ces chairs parfois malmenées, à vif, grotesques, démultipliées. Éric Dufour, dans son analyse de *The Thing*, avance que

la chose apparaît, elle se donne à la perception, mais elle devient sans cesse autre que ce qu'elle est, de sorte que, si elle est bien *présente* puisqu'elle est montrée, elle reste toujours *absente* puisque son apparence est toujours en retard par rapport à ce qu'elle est – ou bien : que son être n'est précisément qu'un simple devenir qui résiste à toute fixation et, partant, à toute identification¹⁷⁴.

Comme cette créature de *The Thing*, Dracula est une figure toujours changeante et, pourtant, paradoxalement fixe. Le roman de Kim Newman synthétise explicitement dans ce portrait du vampire la capacité de la créature à toujours éluder la véritable révélation, à leurrer le lecteur par une insistance toujours plus forte à montrer l'horreur du corps de la créature¹⁷⁵. Plus encore, « toutes les scènes qui montrent la transformation de la chose ont un sens proprement cinématographique : elles exhibent ce qui résiste à toute image, ce qui résiste à toute représentation, car elles montrent le visage de ce qui précisément n'en a pas¹⁷⁶ ». Le

¹⁷⁴ DUFOUR, *op. cit.*, p. 115.

¹⁷⁵ Bien entendu, nous pouvons aussi avancer que ce corps excessif et déplacé constitue le véritable propos de la figure vampirique, que le seul diabolisme que véhicule cette figure est celui du néant et de la dissolution, derrière les apparences de l'excès.

¹⁷⁶ DUFOUR, *op. cit.*, p. 114.

vampire, ici, montre de lui sa versatilité, dissimulée derrière un masque permanent de prédateur. Ce vampire de Kim Newman est comme le reflet de la figure mythique, ici encore : à la fois changeante et fixe, révélé et dissimulé, horriblement présent et pourtant absent.

Il nous faut revenir un instant au récit même de *Anno Dracula*. Dans ce premier portrait de Dracula, l'insistance sur le corps du vampire, sur ces détails choquants que nous venons d'aborder, vise à confirmer par l'iconicité ce que les événements de la narration avaient laissé supposer de la créature. L'on a ici une dynamique opposée au roman de Bram Stoker, roman dans lequel l'étrangeté animale et répugnante de Dracula était amenée dès le début du roman, les faits venant par la suite confirmer ce que l'iconicité laissait présager. Dans *Anno Dracula*, l'image dans le texte¹⁷⁷ vient confirmer ce que les événements de la narration laissaient jusqu'alors supposer du vampire. Le portrait de Dracula, ici, apparaît comme une confirmation, une culmination : l'image dans le texte valide le texte qui lui précède. L'image du corps, donnée par le texte, porte bien la vérité du personnage, en traduisant le corporel pur dans ce qu'il a de choquant et transgressif. Tout se passe comme si le lecteur attendait le plaisir de cette horreur confirmée, décuplée, décrite avec une richesse de détails telle qu'une seule lecture suffit à peine pour tous les saisir et parvenir à imaginer d'emblée ce Dracula de Kim Newman.

Par sa volonté d'explicitation, ce portrait du roi des vampires dans *Anno Dracula* peut être rapproché de celui du roman graphique *Requiem, chevalier vampire* de Pat Mills et Olivier Ledroit¹⁷⁸. Cette bande dessinée en onze tomes narre les aventures de Requiem, un ancien nazi devenu vampire à sa mort et précipité dans un monde parallèle où tout est inversé, où les vampires sont une élite, et où les exactions commises lors de leur existence humaine leur assurent une place d'autant plus élevée dans ce monde. Dracula, nous l'avons dit, est un personnage secondaire dans ce récit, comte d'une province parmi d'autres et antagoniste de Requiem. Il n'est présent que dans le troisième tome de cette saga, pourtant, le soin apporté à sa figuration dans le récit est indéniable : tout comme dans le roman de Kim Newman, il est présenté comme le vampire suprême malgré son rang secondaire dans le récit. Dracula dans *Requiem, chevalier vampire* est gigantesque. Son animalité est traduite par ses longs crocs, son armure griffue rappelant le dragon, et ses ailes de corbeau qui évoquent l'ange luciférien. Sa longue chevelure et ses longues moustaches noires, sa carrure puissante et l'appendice pénien pointu et recourbé de son armure disent sa virilité ostentatoire, tandis que ses yeux sans pupilles, du même rouge sang que son armure, révèlent son caractère démoniaque. Dracula apparaît pour la première fois assis sur un trône formé de gargouilles, les murs et le sol tendus d'un tissu

¹⁷⁷ Nous y reviendrons.

¹⁷⁸ MILLS, LEDROIT, *op. cit.*. Voir figures 39, 40 et 41 en annexes.

rouge semblable à une rivière de sang. Comme dans le roman de Kim Newman, ce Dracula n'est à aucun moment expié, humanisé, justifié : il est, purement et simplement, une figuration du Mal parmi d'autres dans ce récit. Plus exactement, il est la figuration du Mal par excellence, celle qui condense toutes les autres. Si le récit de Pat Mills et Olivier Ledroit traduit bien le caractère conquérant de Dracula, la force iconique de ce vampire-ci tient surtout à sa figuration particulièrement éloquente, qui, comme dans *Anno Dracula*, rejoint le vampire de Bram Stoker tel que le roman original le présente : autoritaire, démoniaque, cruel et bestial.

Le seul corps de ces deux vampires suffit ainsi à dire d'eux ce que le récit ne mentionne pas toujours : leur virilité grotesque, leur gigantisme, leur représentation comme seigneurs de guerre laisse supposer, en creux, l'étendue des crimes et transgressions commises. Ces deux Dracula sont ainsi peints comme des figures d'un Mal parfaitement assumé, sans état d'âme et sans limites, bien loin des vampires romantisés et de leurs attermoissements. Le corps extraordinaire de ces deux Dracula est montré comme la traduction charnelle de l'excès de leurs péchés et transgressions : l'excès du corps traduit le diabolisme moral. L'insistance sur les détails, l'exagération qui semble sous-tendre volontairement ces deux portraits, traduisent parfaitement l'excès draculéen. *Anno Dracula* et *Requiem, chevalier vampire* accomplissent ce que les effusions de sang des films de la Hammer avaient amorcé : la peinture d'un Dracula foncièrement diabolique et charnel jusqu'au grotesque.

2) Le plaisir de l'image scandaleuse

Si ces deux vampires expriment une horreur physique et morale qui, comme toute œuvre de fiction, trouve ses racines dans la réalité, l'exagération et l'inhumanité de leurs portraits sont telles que ces vampires ne peuvent être compris que comme fictionnels. Leur corporalité scandalise car elle fait appel à une transgression ancrée dans la réalité (débauche sexuelle, barbarie, violence), mais la volonté d'exagération qui sous-tend leurs portraits respectifs permet de ne pas se départir de la distanciation fictionnelle.

Ainsi, ces deux portraits de Dracula visent à choquer le lecteur, mais il est indéniable que ce choc relève d'un plaisir de l'horreur : il s'agit ici de se laisser scandaliser, car ce plaisir du scandale sous-tend l'entièreté de la narration de ces deux œuvres, et est le principe explicite des portraits de Dracula qui y sont proposés. Guy Astic le dit bien :

L'outrance nous ravit, surtout quand elle se fait terrifiante et nous livre à l'informulable du réel, à l'intempérance imaginaire, au dérèglement de la sensibilité, au sublime des bas instincts, à l'intolérable qui provoque haut-le-cœur,

déroute psychique, poussée phobique, attraction morbide¹⁷⁹.

Cette confrontation à la violence psychique et parfois physique¹⁸⁰ de la réception de l'horreur ne peut être appréciée qu'à la condition que l'horreur soit circonscrite à l'espace de la fiction : le lecteur ou le spectateur s'y confronte, se l'inflige par procuration si l'on veut, mais cette horreur, en aucun cas, ne relève d'une réalité pour le lecteur ou le spectateur. Il s'agit de se confronter à l'image de l'horreur, mais pas à sa réalité :

La consommation d'images de l'abjection ouvre sur bien des plaisirs potentiels, mais les plus grands de ces plaisirs sont l'expérience prudente, car mise à distance par le cadre fictionnel, de l'épreuve de la menace personnelle et de la destruction du corps, et la gratification d'une curiosité morbide quant aux seuils et limitations physiologiques¹⁸¹.

C'est bien ce ressort de la curiosité intellectuelle que souligne aussi Xavier Aldana Reyes, pour qui le récit d'horreur, en « irritant les tabous ou par la confrontation rapprochée avec des images ou actions étrangères à leur expérience ordinaire, satisfait le désir de cognition de ses spectateurs¹⁸² ». Le plaisir de l'horreur tiendrait alors à la satisfaction de voir, par l'intermédiaire de la fiction, ce qui demeure normalement caché du fonctionnement du corps. Aldana Reyes concentre son analyse sur les films d'horreur, mais nous voyons le même plaisir distancié dans la réception de ces deux portraits de Dracula. Certes, ces figures du vampire ne sont pas tant horrifiantes que scandaleuses, mais tout comme le récit ou l'image horrifique, elles ne plaisent que parce qu'elles sont circonscrites à l'espace rassurant de la fiction. La distanciation esthétique de l'horreur et du scandale permet ici leur pleine appréciation.

Noel Carroll nomme l'horreur comprise comme un genre ou un mode esthétique « *art-horror* », expression que l'on pourrait traduire par « horreur artistique¹⁸³ ». Selon lui, l'horreur,

¹⁷⁹ ASTIC, Guy. « Se délecter du pire ». In ASTIC, Guy. *Oustrance et ravissement – Images et mots de l'horreur 1*. Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2017. « Décors », p. 9.

¹⁸⁰ Noel Carroll et Xavier Aldana Reyes s'attachent dans leurs ouvrages respectifs à démontrer les effets physiques de l'horreur, que nous ne détaillons pas ici. CARROLL, Noel. *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart* (1990). London/New York: Routledge, 2004; ALDANA REYES, Xavier. *Horror Film and Affect: Towards a Corporeal Model of Viewership*. London/New York: Routledge, 2016. "Routledge Advances in Film Studies". Kindle e-book.

¹⁸¹ "The potential pleasures derived from the consumption of images of abjection are many, but the main ones, as I see them here, are the experimentation of a safe, because at a fictional remove, experience of threat and corporeal destruction, and the satisfaction of a morbid curiosity about the limits and boundaries of the body." ALDANA REYES, *op. cit.*, chap. 1 « Representation - Abjection, Disgust and the (Un)Gendered Body ».

¹⁸² "...it satisfies cognitive interest, via the prodding of taboos or by allowing viewers to get experientially close to images or actions that are not normally part of their day-to-day life." ALDANA REYES, *op. cit.*, chap. 1 « Representation - Abjection, Disgust and the (Un)Gendered Body ».

¹⁸³ Cette compréhension de l'horreur comme un genre a l'avantage de permettre à ce genre d'être daté et donc contextualisé : « 'Art-horror', by stipulation, is meant to refer to the product of a genre that crystallized, speaking very roughly, around the time of the publication of *Frankenstein*—give or take fifty years—and that has persisted, often cyclically, through the novels and plays of the nineteenth century and the literature, comic books, pulp magazines, and films of the twentieth ». CARROLL, *op. cit.*, chap. 1 « The nature of horror ».

dans la fiction et les arts, est l'objet de l'œuvre tout comme elle en est un ressort esthétique, mais elle ne peut se réaliser que si la frontière est explicitement établie entre cadre fictionnel et réalité du lecteur ou du spectateur. Ainsi,

...l'objet spécifique de l'horreur artistique (Dracula, par exemple) est [toujours] une idée. Dire que nous sommes artistiquement horrifiés par Dracula revient à dire que nous sommes artistiquement horrifiés par l'idée de Dracula, dès lors que l'idée d'une telle créature ne nous force pas à croire en son existence [hors de la fiction]¹⁸⁴.

Dans *Anno Dracula* comme dans *Requiem, chevalier vampire*, la frontière entre réalité et fiction est parfaitement marquée. L'horreur peut s'y apprécier pleinement, car elle est circonscrite au récit. Noel Carroll va jusqu'à poser que le plaisir de l'horreur tient généralement au cadre narratif qui entoure le monstre, et pas à la réception du monstre lui-même : « nous pouvons avancer l'hypothèse que le siège de notre satisfaction n'est pas tant le monstre que la structure narrative qui permet la représentation de ce monstre¹⁸⁵ ». Cette hypothèse de Noel Carroll, dont on peut déduire que le plaisir de l'horreur tient par conséquent à l'attente d'un récit-type se soldant dans la plupart des cas par la destruction du monstre et la restauration de l'ordre, vient pourtant en contradiction avec la force de l'événement vampirique que nous avons déjà évoqué. Nous préférons avancer que le cadre narratif ne supprime pas le monstre, mais permet de l'apprécier au mieux justement parce qu'il offre une distanciation nécessaire d'avec notre réalité. Noel Carroll atténue d'ailleurs son propos en concédant que « le genre artistique de l'horreur inclut des productions comme les photographies et les peintures qui ne supposent pas un cadre narratif défini¹⁸⁶ ». L'immédiateté de l'image n'est donc pas un facteur d'atténuation de la distance fictionnelle qui permet la pleine appréciation de l'horreur ou de la représentation scandaleuse.

Ces représentations scandaleuses ou horrifiques sont ainsi plaisantes au lecteur ou au spectateur dès lors qu'elles ne sont pas couplées à une peur intégralement ancrée dans sa réalité¹⁸⁷. La peur peut certes parfois être indissociable de l'horreur, même circonscrite à l'espace de la fiction, si elle fait appel à une identification (aussi lointaine soit-elle) du lecteur ou du spectateur à la scène ou aux protagonistes entourant la figure d'horreur, mais elle reste

¹⁸⁴ "...the particular object of art-horror—Dracula, if you will—is a thought. Saying that we are art-horrified by Dracula means that we are horrified by the thought of Dracula where the thought of such a possible being does not commit us to a belief in his existence." CARROLL, *op. cit.*, chap. 1 « The nature of horror ».

¹⁸⁵ "...we may hypothesize that, in the main, the locus of our gratification is not the monster as such but the whole narrative structure in which the presentation of the monster is staged." CARROLL, *op. cit.*, chap. 4 « Why horror ? ».

¹⁸⁶ "The horror genre includes examples, like photographs and paintings, that do not involve sustained narration [...]." CARROLL, *op. cit.*, chap. 4 « Why horror ? ».

¹⁸⁷ D'où le caractère terrifiant de Nosferatu, cette figuration d'un « Rien » qui, dans une optique séculière, nous concerne tous.

circonscrite à la fiction. Dans les portraits de *Anno Dracula* et *Requiem, chevalier vampire*, l'horreur, ou plutôt le scandale, se couple à la figuration d'une menace: « l'horreur, par définition, relève moins de ce qui est (ou de ce qui a été) que de ce qui sera, donc d'un avenir inquiétant qui certes se dessine dans le présent, mais ne saurait proprement être montré puisqu'il n'est pas encore¹⁸⁸ ». Dracula représente dans la diégèse (et, si l'on veut, hors la diégèse par une possible identification aux protagonistes¹⁸⁹) une menace tangible, ou plutôt un ensemble de menaces : ici, la prédation, la violence sexuelle, la dérive animale. La figure du vampire incarne ces menaces et, ce faisant, il est la présence immédiate d'un futur possible pour qui le voit. Le vampire est représenté comme un avertissement, comme le signe d'un péril potentiel. Pour autant, il n'est pas dissocié du présent, et son corps scandaleux en est témoin :

Lorsqu'on parle d'horreur [...], on désigne par là à la fois un état de choses qu'on constate et dont on a donc l'expérience ou plus largement la connaissance, et l'état d'âme qu'il suscite en nous. Autrement dit, l'horreur [...] est tournée vers le présent et n'est pas liée à une menace pesant sur moi. L'horreur désigne le caractère atroce et incompréhensible d'un état de choses avéré [...]¹⁹⁰.

Si la menace portée par le vampire relève d'un avenir potentiel, le bouleversement induit par sa monstruosité est bien un fait du présent : le corps du vampire, ici, est d'emblée grotesque, monstrueux. La monstruosité de son apparence est déjà avérée et se donne comme telle, sans dissimulation. L'horreur alors, dans cette perspective, n'a plus besoin de la peur de la menace : elle se suffit à elle-même, elle envoie la réception sur le terrain de l'incompréhensible, par-delà même la menace future et intelligible, comme lorsque Dracula est montré, ailleurs, comme un corps-cadavre hideux. Ici, l'incompréhensible immédiat se niche dans le gigantisme de Dracula, dans l'énormité de son sexe, ou encore dans la présence débordante du sang, qu'il soit réel chez Kim Newman ou symbolisé par le décor chez Olivier Ledroit. L'horreur et le scandale se jouent bien ici sur le plan de l'immédiateté, de l'incompréhensible qui suspend le récit et force la contemplation. Le portrait de Dracula, dans ces deux œuvres, confirme que l'événement vampirique est bien à la fois l'actualisation dans le présent de l'épouvante d'une menace future et la sidération devant un corps incompréhensible.

Ainsi, d'après Noel Carroll, dans ces œuvres d' « horreur artistique » l'horreur est un parti-pris esthétique et narratif. Elle n'a pas nécessairement de but moralisateur ou préventif, elle existe par et pour les émotions qu'elle suscite chez le lecteur : « les œuvres d' 'horreur' »

¹⁸⁸ DUFOUR, *op. cit.*, p. 200.

¹⁸⁹ "For horror appears to be one of those genres in which the emotive responses of the audience, ideally, run parallel to the emotions of characters." CARROLL, *op. cit.*, chap. 1 « The nature of horror ».

¹⁹⁰ DUFOUR, *op. cit.*, p. 202.

visent à provoquer un certain type d'affect¹⁹¹ ». L'on pourrait arguer que l'affect, par définition, ressort de la réalité du lecteur ou du spectateur, mais nous maintenons que cet affect est maîtrisable car circonscrit à la situation fictionnelle. Si ces deux portraits de Dracula suscitent le plaisir, c'est bien parce que l'on donne un temps carte libre à l'œuvre pour nous amener à la limite du supportable : « la séduction de l'étrange et de l'horreur passe par l'émotion excessive, par la participation (ré)active aux situations qui tout à la fois déconcertent, révulsent, fascinent, menacent¹⁹² ». Cette dualité entre révulsion et fascination, entre rejet et emprise de la figure sur qui la voit ou la lit, est exactement ce que l'on trouve dans le portrait de Dracula par Kim Newman. Jouant à la fois de la peur d'un avenir menaçant et de l'horreur d'un corps scandaleux qui signale la perte de l'ordre établi, ce vampire semble parfaitement relever de la définition de l'horreur par Xavier Aldana Reyes, cette horreur qu'il nomme parfois « abjection¹⁹³ » et précise par le terme « fearful disgust » : « Si l'abjection explore les limites de la corporalité, le dégoût explore celles du propre, du pur et du convenable, qui sont souvent liés à la volonté de nier ou rejeter ce qui relève du primal, c'est-à-dire de notre animalité¹⁹⁴ ». Ainsi, bien que ces deux vampires ne soient pas aussi répugnants et effrayants que leurs comparses sanglants ou cadavériques, ils relèvent bien, selon la définition d'Aldana Reyes, de l'horreur abjecte : « Si, dans le dégoût, la pourriture et le déchet prévalent, dans l'abjection la douleur et la vulnérabilité sont les principaux déclencheurs de l'angoisse¹⁹⁵ ». Cette horreur abjecte s'actualise donc à la fois par la monstruosité immédiate du vampire et par la peur de la menace potentielle qu'il représente.

Il y a ici comme une euphorie de l'horreur qui semble emporter l'auteur, ce dernier invitant le lecteur à échapper un temps à la temporalité de la narration, à l'emprise de l'enchaînement des faits, pour s'adonner au plaisir de la visualisation de ce corps horrible. C'est ici un jeu avec le lecteur, qui se voit mené toujours plus loin. Chez Olivier Ledroit comme chez Kim Newman, le portrait de Dracula s'inscrit dans un contexte esthétique déjà porté, tout au long du récit, sur la grandiloquence, le gigantisme, l'exagération, le *gore*. Il s'agit alors, avec

¹⁹¹ "...works of horror are designed to elicit a certain kind of affect." CARROLL, *op. cit.*, chap. 1 « The nature of horror ».

¹⁹² ASTIC, *op. cit.*, p. 9.

¹⁹³ Notons qu'Aldana Reyes s'éloigne volontairement du cadre psychanalytique de la définition de l'abject par Julia Kristeva pour se rapprocher de l'horreur telle que définie par Noel Carroll, c'est-à-dire une acception de l'horreur plus centrée sur la réception et les affects. Voir l'introduction « The Affective-Corporeal Dimensions of Horror » (ALDANA REYES, *op. cit.*) et le chapitre « Abjection without Psychoanalysis » (*Ibid.*).

¹⁹⁴ "If abjection explores the boundaries of corporeality, disgust explores those of the clean, pure and proper, which are often articulated by the desire to deny or reject the primal, that is, our animality." ALDANA REYES, *op. cit.*, chap. 1 « Representation Abjection, Disgust and the (Un)Gendered Body ».

¹⁹⁵ "Whilst in disgust the emphasis remains decay and waste, in abjection pain and vulnerability are the central catalysts of anxiety." *Ibid.*, chap. 1 « Representation Abjection, Disgust and the (Un)Gendered Body ».

l'apparition de cette figure draculéenne que le lectorat attend implicitement ou non de tout récit vampirique, d'en faire encore plus que le reste du récit, d'outrepasser les attentes d'un lectorat pourtant alors rompu aux excès de l'horreur depuis le début de la narration. Dracula est ainsi dans ces deux œuvres montré comme le « roi » intra- et extradiégétique de toutes les figures vampiriques, vampire parmi les vampires, plus grandiloquent et horrifiant que les autres vampires du récit. L'attachement à lui donner un corps « extrême » peut ainsi, pourquoi pas, être compris comme la forme iconique d'un hommage de ces deux auteurs à la figure draculéenne. Cette esthétique du corps monstrueux du vampire rejoindrait alors ce que Noel Carroll dit de l'« admiration du diable » : « l'on pourrait avancer que notre admiration de la puissance des monstres est tellement forte qu'elle surpasse le dégoût qu'ils suscitent¹⁹⁶ ». Notre attirance, coupable ou non, pour les incarnations monstrueuses du pouvoir surpasserait ainsi leur infamie. Cela n'explique pourtant pas le plaisir de l'horreur en général, ce plaisir que l'on trouve à lire les descriptions de Dracula dans la tombe, ou encore celles des miasmes qu'il émane, dans le roman de Bram Stoker. Carroll tempore d'ailleurs son hypothèse en rappelant le caractère très spécifique de l'« admiration du diable » : « la justification de l'horreur par ce que nous appelons l'admiration du diable n'est pas représentative du genre en général¹⁹⁷ ». Tous les « monstres » ne sont pas enviables : l'une des autres grandes figures de la culture populaire, le zombie, ce corps mort-vivant sans passions ni intellect nous semble par exemple assez peu digne d'admiration. Il semblerait ainsi que l'« admiration du diable » soit irrémédiablement liée à sa projection de qualités bien humaines, portées à leur extrémité : nous en revenons à la qualité luciférienne de certains vampires.

Inscrites dans deux fictions explicitement horrifiques, dont l'un des principaux intérêts est justement d'offrir au lecteur ce plaisir de l'horreur, ces caractérisations du vampire Dracula sont ainsi porteuses d'une certaine ambiguïté. Dans les deux cas, le vampire est présenté dans la diégèse comme fondamentalement détestable, sans morale autre que celle qu'il s'est construite pour et par lui-même afin de servir ses instincts et ses ambitions. Le corps de ces deux Dracula, nous l'avons dit, confirme son caractère éminemment répréhensible. Pourtant, le portrait de ces deux Dracula fait indéniablement appel au plaisir de l'horreur, ce qui ne manque pas d'interroger la manière dont ils sont supposés être reçus par le lecteur. La diégèse les montre détestables, l'image les montre appréciables, ne serait-ce qu'esthétiquement. Il nous faut

¹⁹⁶ "It might be argued that we so admire the power monsters have that the disgust they engender is outweighed." CARROLL, *op. cit.*, chap. 4 « Why horror ? ».

¹⁹⁷ "...the—let us call it—admiration for the devil explanation of horror does not account for the genre as a whole." CARROLL, *op. cit.*, chap. 4 « Why horror ? ».

dépasser ce jugement de valeur moral, *a priori* sans résolution, et ainsi admettre que l'effet d'horreur se suffit à lui-même. L'on pourrait ainsi avancer que, concernant *Anno Dracula*, la description horrifiante de Dracula n'a aucun autre but de créer cet effet d'horreur : il eût en effet suffi à l'auteur de décrire la scène avant de poursuivre le déroulement de la narration, sans s'attarder aux détails répugnants et choquants qui constituent son interprétation du vampire.

Deux objections s'avancent ici : le portrait de Dracula s'insère dans un récit appartenant explicitement au genre de l'horreur. La description du vampire est ancrée dans une narration qui a préparé le lecteur en amont ; la richesse de détails choquants est presque attendue, pourtant cette richesse ne manque pas d'interpeller le lecteur : la figure fait bien son effet. En deuxième lieu, cette description, très cinématique par son côté visuel, rejoint le parti-pris du cinéma d'horreur : « la représentation est toujours, dans les films dits d'horreur, au service d'une idée qu'elle cherche à exprimer, c'est-à-dire à figurer¹⁹⁸ », quand bien même cette idée n'est pas compréhensible sur le moment ; quand bien même encore cette idée est justement une interrogation des pouvoirs de représentation de l'image (ou, ici, du texte). Éric Dufour le dit bien : « le cinéma d'horreur est un examen des pouvoirs de l'image¹⁹⁹ ». Le cinéma d'horreur compte sur l'explicite car il est « le lieu exemplaire dans lequel c'est à l'image seule qu'est confié le pouvoir d'exprimer le sens²⁰⁰ ». Que l'effet d'horreur se suffise à lui-même ou qu'il porte un message qui n'est pas indispensable à sa bonne réception, la finalité est la même : l'effet est là, le portrait interpelle le lecteur et le force à suspendre sa lecture. Ainsi, dans le portrait de Dracula par Kim Newman, « la représentation se donne pour ce qu'elle est²⁰¹ ». Le portrait peut n'être rien d'autre que cela, un portrait qui scandalise et arrête, comme c'est le cas pour le portrait de Dracula par Olivier Ledroit. Insolites dans deux récits pourtant portés sur l'exagération, extraordinaires parmi l'extraordinaire, ces deux portraits se justifient pleinement par leur seul effet, c'est-à-dire par les affects déclenchés chez le lecteur, au-delà du sens que l'on peut trouver dans les éléments de leur caractérisation physique :

À l'absence de sens correspond la totalisation par l'effet de peur ou d'angoisse. L'insolite n'est pas inquiétant en tant que tel, mais parce qu'il résiste à la décomposition du discours. Le récit n'existe comme ensemble que par les réactions du lecteur qu'il sollicite et qui font partie de ses conditions de possibilité²⁰².

L'effet du portrait sur le lecteur justifie donc à lui seul la présence de ce portrait dans le texte. Cet « insolite » de la monstruosité du vampire est indissociable d'une caractérisation

¹⁹⁸ DUFOUR, *op. cit.*, p. 45.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 45.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 53.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 170.

²⁰² BESSIÈRE, *op. cit.*, pages 197-198.

exhaustive de la créature, qui vient confirmer par l'effet ce que la narration laissait jusqu'alors entendre. Cet effet, pourtant, est d'autant plus intense qu'il n'est pas réductible à son explication, à la « décomposition » ou analyse du discours qui le construit. Eric Dufour, lui, différencie image d'horreur et texte d'horreur. Selon lui,

...l'image, c'est le sensible. [...] ce qui se donne, du point de vue sensible, ce n'est pas seulement telle ou telle chose et tel ou tel événement, avec telles ou telles déterminations, mais c'est d'abord la pure existence, le simple fait que cette chose ou cet événement se donne à moi, d'une manière toute nue. C'est précisément cette donation immédiate, c'est-à-dire le pur exister, que l'écriture ne peut préserver²⁰³.

Dans cette optique l'image d'horreur, par son immédiateté, prévaudrait sur le texte d'horreur : « alors que la parole et l'écriture dissolvent et décomposent un tout en ses éléments (l'analyse), l'image, au contraire, lui restitue sa charge ontique, son inertie et sa pesanteur, en un mot : sa présence²⁰⁴ ». C'est sans compter sans la spécificité de l'image dans le texte²⁰⁵, et, surtout, c'est arrêter l'effet d'horreur à sa temporalité sans prendre en compte sa finalité. Cela revient à dire que l'événement vampirique se réaliserait dans sa seule temporalité, et que ce qui surgit importe moins que la manière dont cela surgit : nous avons vu qu'au contraire, les deux sont parfaitement complémentaires. Si l'image dans le texte demande un effort de visualisation qui contredit l'immédiateté du surgissement du vampire, l'image monstrueuse qui en naît n'en est pas moins tout aussi puissante que l'image donnée par le portrait du roman graphique.

3) Une image-monstre du vampire ?

Ces deux portraits contemporains de Dracula, l'un textuel, l'autre graphique, renouent donc avec « cette dimension visuelle pariant sur le spectaculaire au premier sens du terme²⁰⁶ » du roman de Bram Stoker. Il s'agit dans ces deux portraits de condenser tout ce que le roman évoque de plus violent. Le fond de noirceur si magistralement représenté dans le film *Nosferatu* de Murnau est toujours présent, mais ici il est traduit par l'excès : excès des chairs représentées, qui peinent à contenir la violence du vampire, et excès de cette représentation même, qui vient comme mettre le point d'orgue à un récit déjà, dans chacune de ces deux œuvres, ancré dans l'horreur et l'image scandaleuse. Ces deux portraits de Dracula viennent d'ailleurs comme un tableau dans la narration, une représentation en *ekphrasis* de ce qui ne peut être dit que par l'image, quand bien même cette image est textuelle dans le roman *Anno Dracula*. Le terme

²⁰³ DUFOUR, *op. cit.*, p. 49.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 50.

²⁰⁵ Nous y reviendrons.

²⁰⁶ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 71.

« ekphrasis²⁰⁷ », qui s'applique généralement à l'image dans le texte, nous paraît pourtant convenir tout aussi bien au portrait de Dracula dans *Requiem, chevalier vampire*, si l'on considère l'*ekphrasis* du point de vue de sa temporalité et de sa capacité à faire surgir bien d'autres éléments que la seule image qu'elle décrit. En effet, ce portrait graphique induit bien une suspension dans le récit, même si celle-ci relève plus de la sidération que de la nécessité d'imaginer. De plus, nous l'avons dit, chacun des éléments constituant la figure représentée ici porte une symbolique et fait appel à une lecture spécifique de ce vampire comme une figure du Mal.

Dracula est représenté, dans ces deux œuvres, comme si le portrait du vampire dépassait le cadre de la narration et n'était rendu possible que par l'« immobilisation » temporaire de ce qui est donné à voir²⁰⁸. Seule importe alors la figure, qui déborde son contexte narratif et se donne pour elle-même au lecteur : il s'agit, par l'exagération qui sort la figure vampirique de la narration et la met dans cette position de surplomb, de « conjurer le caractère *figuratif, illustratif, narratif* que la Figure aurait nécessairement si elle n'était pas isolée²⁰⁹ ». S'agirait-il ici d'« opposer le 'figural' au figuratif²¹⁰ » ? Chacun de ces deux portraits peut en effet être interprété comme un événement de la représentation, comme un défi aux limites et attentes que le lecteur semblait s'être posées. Il s'agit alors pour le lecteur de composer avec ce nouveau niveau de scandale, comme s'il acceptait que, certes, « le superlatif, l'excès seront la norme du fantastique²¹¹ », mais que le portrait de la figure draculienne dépasse même cette norme de l'excès. L'insistance dans *Anno Dracula* à peindre la chair excessive du vampire prend alors tout son sens : à ce stade du récit et de sa pléthore de meurtres et débauches, seule la chair monstrueuse peut encore choquer. Il s'agit non pas tant de faire sens que de faire sensation : « la Figure, c'est la forme sensible rapportée à la sensation ; elle agit immédiatement sur le

²⁰⁷ Dominique Château dit de l'*ekphrasis* qu'elle est « cet effet qui part de l'image, au double sens où elle est son point de départ et où il semble en même temps s'éloigner de ce qui la définit en tant que médium ». Plus qu'un portrait ou une peinture par et dans le texte, l'*ekphrasis* viendrait ainsi compléter à la fois l'image et le texte : « exemplaire du visible, insurpassable sur le terrain du voir, l'image trouve néanmoins en lui sa limite. Régnant sur la monstration, elle ne peut pas tout montrer ; elle ne peut montrer que ce qui est montrable, dans les limites de la visibilité. L'*ekphrasis*, en l'imitant, la transmue, et, en la célébrant, révèle sa lacune ». CHATEAU, Dominique. *Le bouclier d'Achille : théorie de l'iconicité*. Paris : Éditions l'Harmattan, 2000. « Champs visuels », pages 8-9.

²⁰⁸ Rappelons la sidération propre à l'événement vampirique, que nous avons précédemment examinée.

²⁰⁹ Nous nous autorisons ici un parallèle avec l'étude des œuvres de Francis Bacon par Gilles Deleuze. DELEUZE, *op. cit.*, p. 12.

²¹⁰ DELEUZE, *op. cit.*, p. 12.

²¹¹ TODOROV, *op. cit.*, p. 99. Nous comprenons ici le « fantastique » comme une fiction peignant l'irruption du surnaturel dans le monde de la réalité.

système nerveux, qui est de la chair²¹² ». La chair appelle à la chair, par identification peut-être, ou par projection, en présence du monstre :

La sensation a une face tournée vers le sujet [...] et une face tournée vers l'objet [...]. Ou plutôt elle n'a pas de faces du tout, elle est les deux choses indissolublement, elle est être-au-monde, comme disent les phénoménologues : à la fois je deviens dans la sensation et quelque chose arrive par la sensation, l'un par l'autre, l'un dans l'autre²¹³.

Le dépassement des limites attendues propre à ces deux portraits de Dracula permet donc d'actualiser ces portraits comme véritables figures au sein de la narration, c'est-à-dire événements propres à eux-mêmes. La sensation, les affects déclenchés par la visualisation ou la réception de ces deux portraits sont ainsi le signe que l'actualisation s'est réalisée : les limites, alors, sont belles et bien dépassées, et rien dans chacun de ces récits ne pourra venir troubler la sidération face à ces deux portraits.

Nous n'irons pourtant pas jusqu'à avancer que ces deux images créées par le portrait de Dracula sont elles-mêmes monstrueuses. Elles restent circonscrites, nous l'avons dit, à l'espace de la fiction : elles seraient monstrueuses si, comme le monstre lui-même, elles supposaient du lecteur de remettre en question sa propre image, sa propre définition ; comme si elles s'insinuaient véritablement dans sa réalité. Ces représentations excessives font pourtant appel à une réalité à l'entre-deux, celle d'une fiction qui porte le corps connu, « normal », à ses extrêmes. Il y a bien une identification du lecteur à ce qui lui est présenté ici, aussi ténue soit cette identification : « dans l'acte même de perception, les monstruosité sont déjà miennes. Il est inutile de convoquer le savoir d'une contamination possible pour que le vertige m'atteigne²¹⁴ ». La seule monstruosité dont l'on pourrait qualifier ces images est celle du parti-pris de l'insolite, du scandale intentionnel, du débordement volontaire des limites : certes, « le fantastique représente une expérience des limites²¹⁵ », mais le risque, en faisant de cette expérience un principe, est de voir l'insolite devenir la norme. L'excès n'en est plus un lorsqu'il est attendu et formalisé²¹⁶. Pourtant, l'on peut lire dans ces deux portraits, la même défaillance au cœur de l'image excessive que l'on trouve dans les représentations traditionnelles du monstre : « le corps du monstre – quel qu'il soit – témoigne surtout de l'impuissance de l'être humain à 'organiser le réel' de manière entièrement rationnelle : à le décrire, à l'expliquer, à le

²¹² DELEUZE, *op. cit.*, p. 39.

²¹³ *Ibid.*, p. 39.

²¹⁴ ANCET, *op. cit.*, chap. III « Le corps monstrueux et la phénoménologie du corps propre ».

²¹⁵ TODOROV, *op. cit.*, p. 99.

²¹⁶ Nous y reviendrons.

contrôler²¹⁷ ». La représentation excessive traduirait donc, en creux, l'impossibilité à saisir la véritable signification de la figure. Bien entendu, il suffirait alors, comme nous l'avons proposé, de comprendre la figure dans son seul effet, mais sa seule monstruosité dans ces deux œuvres nous impose de reconsidérer notre position : l'effet doit être complété de l'indice d'un sens porté par la figure, quand bien même ce sens reste du domaine de l'énigme.

Camille Dumoulié avance en effet que le parti-pris de l'excès ouvre toujours sur l'absence d'une clé de résolution de ce qui est figuré. Si l'on peut apposer des significations multiples à la figure, son sens véritable élude toujours la compréhension :

La poétique de l'excès, comprise comme expression formelle de la violence propre à l'excès a toutes les apparences d'une esthétique du trop-plein alors qu'elle relève, en réalité, d'une esthétique du vide. La raison en est que l'esthétique de l'excès a pour fonction de signifier un manque : elle signifie le manque d'un signifiant premier²¹⁸.

Il faudrait alors lire l'image monstrueuse comme un pis-aller représentationnel au réel incompréhensible qui est incarné par la figure. Plus la représentation est excessive et vise à transgresser les limites et attentes du lecteur, et plus l'on pourrait y lire en creux la noirceur véritable de ce qui est figuré. La monstruosité excessive de la figure est donc proportionnelle au caractère indicible de ce qui est figuré : « la multiplication des signifiants, des images, des effets rhétoriques, transforme le langage en un théâtre qui recouvre le vide d'une manière qui ne cesse de le signifier²¹⁹ ». La richesse de détails dans le portrait de Dracula par Kim Newman traduirait ainsi l'impossibilité pour l'auteur de représenter vraiment la figure, impossibilité qui nous était d'ailleurs signifiée dans ce portrait par le visage mouvant du vampire. Paradoxalement, le texte devient alors le plus propice à saisir la véritable énigme du vampire, justement parce qu'il révèle son infigurabilité. L'on aurait là une « honnêteté » du texte qui décrit la figure monstrueuse tout en acceptant ses propres limites concernant la représentation du monstre :

Contrairement à la philosophie, pour qui tout le réel est rationnel et pour qui il n'y a pas de trou dans le logos, la littérature ne cesse d'écrire pour circonscrire ce réel qu'elle cherche à rendre d'autant plus sensible qu'il est fuyant et que manque le signifiant ultime qui donnerait le dernier mot sur le réel²²⁰.

²¹⁷ CHAPERON, *art. cit.*, dans ATALLAH (dir.), *op. cit.*, p. 158.

²¹⁸ DUMOULIÉ, Camille. « Esthétique de l'excès et excès de l'esthétique » [en ligne]. *Malice*, n°3, mai 2012 [dernière consultation le 01/09/2023]. « Littérature comparée et Esthétique(s) ». Disponible sur le Web : <<https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/esthetique-lexces-exces-lesthetique>>

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*

Ce « signifiant ultime », clé de l'énigme vampirique, n'est pas plus mis à la disposition du lecteur dans le roman graphique d'Olivier Ledroit. L'immuabilité de cette image figée graphiquement, circonscrite à la volonté représentative de l'auteur, borne la figuration du vampire à son interprétation par cet auteur. Si la figure est monstrueuse, l'image ne l'est pas : aussi scandaleuse soit-elle, elle est simplement la conséquence du parti-pris de l'auteur. L'image graphique du vampire, si elle bénéficie de l'immédiateté de sa réception, n'a pas l'avantage du texte et des possibilités presque infinies (donc monstrueuses) de visualisation par le lecteur qu'offre l'image dans le texte.

Le « tiers pictural²²¹ » que constitue la visualisation de l'image textuelle par le lecteur, ce tiers pictural qui « entre le texte et l'image, fait advenir autre chose, ce qui joue entre les deux²²² », offre en effet un espace de liberté dans lequel le texte s'actualise. Certes, l'image créée par le texte est une suspension du récit, et elle suppose la volonté du lecteur d'actualiser cette image, mais elle révèle un au-delà du texte et de l'image graphique, comme une « valeur ajoutée » de la représentation : « l'hétérogénéité constitutive du texte/image fait que 'ça' craque entre les deux, 'ça' grésille, 'ça' fait écart, 'ça' tente de disjoindre. L'image prend valeur de surgissement qui ouvre l'œil du texte²²³ ». C'est précisément ce à quoi le portrait textuel du vampire parvient dans *Anno Dracula* : l'image du monstre surgit dans l'esprit du lecteur, chargée de ses craintes et aspirations : « entre support et représentation, il y a là de l'altérité, de l'hétérogénéité, une distorsion fructueuse, parfois perturbante. Il y a aussi risque d'énigme comme reflétée dans un miroir noir²²⁴ ». L'image dans le texte nourrit la représentation monstrueuse tout en confirmant l'infigurabilité de l'énigme vampirique. Le portrait textuel de Dracula par Kim Newman admet bien la possibilité de cette « distorsion fructueuse », de cet éloignement entre la volonté de l'auteur et les attentes du lecteur ; à moins justement que dans cet éloignement potentiel se situe la possibilité d'une image-monstre du vampire, celle, hypothétique, qui serait formée de la multiplicité des interprétations individuelles de ce portrait textuel.

L'image dans le texte semble donc ici paradoxalement plus à même de révéler (mais pas de résoudre) l'énigme vampirique que l'image graphique, ne serait-ce que par l'effort de

²²¹ Nous reprenons ici le concept de Liliane Louvel : « c'est une dynamique, celle qui oscille entre lecture imageante et image lue. Cet apport pictural, éclairage oblique en lumière rasante projeté sur le texte, suscite le tiers pictural qui s'actualise quand une image-en-texte (un texte/image), entre-deux, 'lève' dans l'esprit du lecteur ». LOUVEL, Liliane. *Le tiers pictural : Pour une critique intermédiaire* (2010). Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016. « Interférences ». Édition numérique Kindle. Chap. V « Le tiers pictural, le corps en retour ».

²²² LOUVEL, *op. cit.*, chap. V « Le tiers pictural, le corps en retour ».

²²³ *Ibid.*, chap. V « Le tiers pictural, le corps en retour ».

²²⁴ *Ibid.*, chap. V « Le tiers pictural, le corps en retour ».

visualisation que demande la richesse de détails offerts par ce portrait. Le monstre révèle la présence de l'énigme par l'absence de sens, le néant derrière la profusion de signes : « l'explication la plus générale du plaisir pris à avoir peur : le recours à un mal qui en cache un pire, l'écran du monstre dissimulant la toile de fond de la mort²²⁵ ». Nous comprenons la « mort », ici, comme l'absence de sens, celle qui sous-tend, à notre époque séculière, tout autant l'existence que la disparition de l'individu, c'est-à-dire, par extension, l'existence et la disparition du monde²²⁶. Irène Bessière avance ainsi que le récit fantastique (et par extension, le récit d'épouvante) « valorise l'angoisse, parce qu'il contraint de conclure que ni l'imaginaire ni la logique discursive ne peuvent être un recours ultime pour la représentation ordonnée du monde, et que leur inévitable coexistence installe l'insignifiant²²⁷ ». Si l'image construit le corps monstrueux du vampire dans ces deux portraits, ce corps traduit donc en creux, par son incapacité même à le figurer, ce que nous avons appelé tour à tour Mal ou noirceur, cet infigurable du récit fantastique : « ...le fantastique n'est rien d'autre que l'évocation de l'absolue négativité, que la réduction du discours à la désignation du non-sens²²⁸ ». Cette absence de sens, cette infigurabilité de l'énigme vampirique, sont le revers négatif d'une incapacité de la représentation à saisir le réel, ce réel insaisissable qui lui-même peut se lire comme un excès :

L'esthétique a pour objet de prédilection un réel en excès, autrement dit, un réel qui échappe au concept, au logos, à la raison, mais qui possède sa vérité propre. Ce réel qui excède le concept et auquel manque un signifiant adéquat, est celui que la philosophie a dénié tout au long de son histoire. L'esthétique naît donc du constat d'une 'perte' du réel par la raison logique²²⁹.

Absence de sens ou excès de réel, ce qui est figuré dans ces portraits du vampire est quoi qu'il en soit un discours en soi sur la représentation et ses possibilités, et comporte par conséquent une dimension réflexive. Ainsi, si l'on ne peut jamais trop montrer l'horreur du vampire, quand bien même cela se fait au moyen des codes du fantastique, de l'absence et de l'ombre, la représentation de la créature doit pouvoir conserver l'indice d'un infigurable. Il est en effet possible de « trop » montrer la figure, de trop dire d'elle : non pas de son horreur ou de sa noirceur, mais de ce qu'elle a d'immédiatement compréhensible. La représentation excessive du vampire vient alors en contradiction directe avec la représentation de son excès : le vampire ne peut être monstrueux que s'il conserve une part d'infigurable.

²²⁵ ROSSET, *op. cit.*, p. 55.

²²⁶ Nous y reviendrons.

²²⁷ BESSIÈRE, *op. cit.*, p. 211.

²²⁸ BESSIÈRE, *op. cit.*, p. 200.

²²⁹ DUMOULIÉ, *art. cit.*.

2. *De la représentation de l'excès à la représentation excessive*

Il nous faut revenir ici à deux œuvres que nous avons déjà traitées (*Nosferatu* de F.W. Murnau²³⁰) ou mentionnées (*Dracula* de Tod Browning²³¹) car, par leur différence fondamentale, elles illustrent chacune le caractère excessif de la figure du vampire. *Nosferatu*, film dont nous avons déjà examiné certaines spécificités, est par sa nature expressionniste une représentation de l'excès : excès iconique de la figure, mais aussi excès des visages des protagonistes, tendus à l'extrême dans la retranscription de l'effet de la présence vampirique. À l'inverse, le film *Dracula* de Tod Browning, dans lequel le vampire est incarné par l'acteur Bela Lugosi, est excessif non par sa représentation du vampire mais par l'évolution de la figure, qui semble sortir de la diégèse pour se fondre avec l'acteur qui l'incarne, avant de se perdre dans la répétition et la mise en lumière sans retenue. Placées chacune à une extrémité de la représentation de la figure vampirique, ces deux œuvres illustrent parfaitement ce qui se cache derrière ces recours à l'excès : la perte, provisoire mais terrifiante, de tout sens ; perte qu'incarne, ou devrait idéalement incarner, le vampire.

1) **L'excès expressionniste : l'horreur par le cri des autres**

Film allemand des années 1920, *Nosferatu* semble naturellement tomber dans la catégorie des films expressionnistes, ces films à l'esthétique très marquée du début du XX^e siècle²³². Si le nom de F.W. Murnau lui est inévitablement attaché, nous devons l'idée originale de cette adaptation de *Dracula* à Albin Grau, architecte devenu décorateur et costumier sur le film, et par ailleurs passionné d'occultisme²³³. Le film garde de l'influence de ce dernier une

²³⁰ MURNAU, *op. cit.*

²³¹ BROWNING, *op. cit.*

²³² L'appartenance de *Nosferatu* au courant expressionniste fait en vérité l'objet de discussions depuis sa création : voir en particulier l'article « Quel 'isme' pour Murnau ? » d'Emmanuel Siety pour un condensé de ces interrogations. L'expressionnisme y est présenté non pas comme un courant précis aux codes bien établis mais plutôt comme un parti-pris peu définissable mais tout à fait applicable, dans cette optique, à *Nosferatu* : « Fragile concept, le terme "expressionniste" n'a rien perdu de sa puissance incantatoire. On le prononce comme une formule magique et l'orage aussitôt se lève, les formes volent en éclat, les démons se déploient, l'angoisse et la mort sont dans l'air ». SIETY, Emmanuel. « Quel 'isme' pour Murnau ? ». In AUMONT, Jacques (dir.), BENOLIEL, Bernard (dir.). *Le cinéma expressionniste, de Caligari à Tim Burton*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes/La Cinémathèque Française, 2009, p. 89.

²³³ Albin Grau lui-même remet en question l'appartenance de *Nosferatu* à l'expressionnisme et situe le film dans un « à part » artistique : « La très grande majorité des producteurs, incapables de comprendre profondément les choses de l'esprit et du sentiment, ne dépassent pas une reproduction naïve qui [...] se plaît à copier scrupuleusement la nature, ce qu'ils appellent sa "beauté" [...]. De l'autre côté, il y a le parti des extrémistes (plus dignes d'être pris au sérieux, d'un point de vue artistique) qui, contaminés par l'expressionnisme, ce phénomène à l'éclat trompeur, montrent un enthousiasme aveugle et voudraient pouvoir fuir tout rapport avec la nature. Les deux partis n'ont pratiquement aucune importance pour ce que nous tentons de faire ». Albin Grau cité dans BOUVIER, LEUTRAT, *op. cit.*, p. 199.

certaine abstraction (doublée d'une apparente simplicité) dans les décors, abstraction qui vise à mettre en avant la figure vampirique dans laquelle est condensé le véritable propos du film : « voici, en bref, le but qu'il s'agit d'atteindre : le décor doit rendre crédible pour notre esprit, en les reflétant dans le miroir de l'art, le rythme de vie, l'esprit des diverses époques en fonction d'une situation dramatique donnée²³⁴ ». *Nosferatu* peut donc être compris comme un signe des temps de cette Allemagne alors tout juste sortie de la guerre, comme le condensé d'un climat de noirceur et de désespoir. L'esthétique expressionniste de *Nosferatu* peut être comprise comme une forme d'exorcisme de ce climat funeste : il s'agit d'en pousser la représentation (métaphorique) à l'extrême pour mieux parvenir à le maîtriser :

[Bouvier et Leutrat] se demandent jusqu'à quel point, dans un monde où l'horreur ne pouvait donner naissance qu'à un art transcendantal (l'expressionnisme), le gris et le matériau spectral du cinéma ont pu constituer aussi une réponse possible au péril. L'expressionnisme, soutiennent-ils, n'a eu foi ni en une rédemption, ni en une sublimation véritable, c'est par la surenchère, l'intensité dans l'inquiétant et l'obscurité, qu'il a forcé l'imagination jusqu'à ce qu'elle apporte la délivrance [...] ²³⁵.

Au-delà de l'esprit d'une époque²³⁶, l'esthétique de *Nosferatu* traduit aussi l'irruption de l'étrange, de l'absurde dans un monde jusqu'alors confortable : dans le monde agréable et presque invulnérable des protagonistes, « Orlok-Nosferatu relève d'une esthétique à l'extrême du grotesque²³⁷ ». Par ce contraste entre l'esthétique réconfortante de la quiétude bourgeoise et l'horreur terrifiante du vampire, le film porte ainsi, jusqu'à l'extrême, la définition de l'expressionnisme dans l'art par Jacques Aumont, qu'il pose avant tout comme étant en opposition aux « normes esthétiques reçues²³⁸ » :

La beauté est un mensonge, la laideur seule est vraie parce qu'elle présente l'homme dans sa faiblesse et sa misère ; l'art n'a pas pour but la délectation esthétique, il doit exprimer les expériences religieuses, psychiques, sociales les plus fondamentales²³⁹.

Ainsi, l'acception expressionniste est un « programme négatif, fondé sur la douleur, sur le sentiment de catastrophe²⁴⁰ », ce même sentiment qui imprègne le roman de Bram Stoker dès lors que la nature et les intentions du vampire sont connues. Il serait néanmoins simpliste de

²³⁴ Albin Grau cité dans BOUVIER, LEUTRAT, *op. cit.*, p. 200.

²³⁵ ISHAGHPOUR, *art. cit.*, p. 55.

²³⁶ Michel Bouvier et Jean-Louis Leutrat notent que l'esthétique du monde de *Nosferatu* (aménagements domestiques, costumes) n'est pas contemporaine aux années 1910-20 mais relève du « Biedermeier », style bourgeois et conformiste allemand de la première moitié du XIX^e siècle.

²³⁷ BOUVIER, LEUTRAT, *op. cit.*, p. 22.

²³⁸ AUMONT, Jacques. « Où commence, où finit l'expressionnisme ? », dans AUMONT (dir.), BENOLIEL (dir.), *op. cit.*, p. 16.

²³⁹ *Ibid.*, p. 16.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 17.

réduire le film de F.W. Murnau à une certaine négativité sublimée à l'écran par une inversion des valeurs esthétiques. De la même manière, il serait erroné de restreindre l'angoisse qui imprègne *Nosferatu* à un « sentiment de catastrophe », même si ce sentiment est bien présent, puisque l'irruption d'une créature diabolique dans le monde du connu est doublée de la menace de la maladie et de la mort que le vampire entraîne avec lui. Le propos de *Nosferatu* n'est pas le simple récit d'une confrontation entre Bien et Mal, c'est, en creux, une discussion sur la représentation à l'écran d'une figure de noirceur extrême. Ainsi, le vampire Nosferatu à l'écran n'est pas un antagoniste à l'agentivité démoniaque : il incarne seulement les ombres, la « défaillance du 'symbolique'²⁴¹ » par lequel l'image échappe à son cadre narratif. Seule la « démesure expressionniste et son fiévreux paroxysme²⁴² », en « [vouant] l'œil à des drames dont la singularité est une réponse radicale à l'indifférence grise qui assiège²⁴³ », ont pu véritablement donner forme à cette noirceur qu'incarne Nosferatu. Les scènes vampiriques dans ces deux versions de *Nosferatu* sont ainsi isolées au sein de la narration, par une suspension du temps certes, mais aussi par une déformation systématique de l'esthétique générale du film, l'irruption d'une étrangeté visuelle qui semble se suffire à elle-même. Le vampire paraît à chaque fois introduire une faille dans l'image, qui oscille constamment entre monstration excessive et représentation incomplète de l'horreur du vampire. Ainsi, les apparitions du vampire dans *Nosferatu* (en particulier dans le film de Murnau) sont constamment

tirillée[s] entre ces deux horizons orageux : l'abstrait et le grotesque, l'informe et le difforme – comme un arc tendu entre l'au-delà (ce qui excède la représentation) et l'en-deçà de l'image (l'involution dans des formes monstrueuses ou larvaires, archaïques ou schématiques²⁴⁴).

C'est bien ce que le parti-pris expressionniste parvient à mettre en scène dans *Nosferatu*, par le dépouillement du décor plus formé de géométries gothiques presque abstraites que de véritables « aménagements » visant à montrer le vampire dans les divers lieux qu'il hante. Ces géométries semblent sertir la hideur du vampire de *Nosferatu* dans un écrin qui rappelle immanquablement le cercueil ou l'ombre impénétrable, cette ombre qui n'est pas seulement un effet visuel mais un rappel de la nature du vampire, de l'énigme qu'il incarne. Figure enfermée mais aussi révélée par son cadre, le vampire de *Nosferatu* est une image réductible à elle-même, dont le sens tient en premier lieu à son effet. Cet effet de la présence du vampire, dans la diégèse, se traduit par les expressions de terreur extrême des protagonistes, dès lors que Nosferatu est

²⁴¹ BOUVIER, LEUTRAT, *op. cit.*, p. 169.

²⁴² *Ibid.*, p. 207.

²⁴³ *Ibid.*, p. 207.

²⁴⁴ AUBRON Hervé, « Un cri sans fin (l'expressionnisme, le sublime et nous) », dans AUMONT (dir.), BENOLIEL (dir.), *op. cit.*, p. 171.

reconnu comme un vampire²⁴⁵. Il faut donc se tourner vers ceux qui, dans la diégèse, sont confrontés à la créature, pour comprendre l'intensité de la terreur qui est représentée ici. Gilbert Lascaux le dit bien, au sujet de la perception des « monstres²⁴⁶ » :

C'est pourtant sur les réponses des sujets qu'il faut continuer la réflexion : une véritable esthétique du monstrueux se donne pour conditions d'existence une saisie de l'angoisse, de la fascination et une reprise de ce qui, dans le sujet, est de l'ordre du négatif, souvent désavoué, souvent vécu dans l'ambivalence²⁴⁷.

Dans cette optique, les protagonistes ne sont pas seulement là pour acter le déroulement d'une narration, mais bien pour témoigner de la présence du monstre, et de son pouvoir menaçant, néfaste, destructeur. Les adaptations du roman *Dracula* (et cela inclut les adaptations cinématographiques *Nosferatu*) montrent ainsi, très souvent, un Jonathan Harker/Hutter insignifiant, falot, comme éclipsé par la présence du vampire. Harker, comme si son rôle, finalement, se limitait à celui de témoin. La terreur de Harker est ainsi un élément narratif indispensable à la bonne réception de la figure vampirique par le spectateur :

...dans la mesure où nous posons que notre réponse émotionnelle en tant que spectateurs est supposée suivre en grande mesure celle des personnages, ainsi nous pouvons amorcer la définition de l'horreur artistique en relevant les traits émotionnels que les auteurs et réalisateurs attribuent aux personnages malmenés par les monstres²⁴⁸.

Les grimaces des acteurs témoignent ainsi la présence de la créature, mais aussi de son aura menaçante et noire, dès lors que le vampire est reconnu comme tel. Leurs émotions tendent alors vers un paroxysme tel qu'il ne peut s'exprimer que dans les masques de terreur pure que l'on peut voir chez les protagonistes Hutter²⁴⁹ et Ellen²⁵⁰ :

Les débordements de leurs mimiques ou de leur gestuelle paraissent en effet glacés, comme disjoints d'une intimité émotionnelle, moins passionnés qu'au bord de la tétanie convulsive ou extatique [...]. Ils semblent tout simplement, en effet, anesthésiés. Ce n'est pas qu'ils ne ressentent plus rien, c'est qu'ils ne savent plus ce qu'ils ressentent²⁵¹.

²⁴⁵ Il y a là un paradoxe évident : malgré l'apparence terrifiante de *Nosferatu*, Hutter/Harker n'est véritablement inquiet que dès lors que le vampire commence à agir de manière inquiétante. La logique voudrait pourtant que toute personne confrontée à ce vampire soit d'emblée terrifiée. Nous passons volontairement sur ce paradoxe.

²⁴⁶ Terme ici général, qui s'applique parfaitement à la figure de *Nosferatu*.

²⁴⁷ LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental – un problème esthétique* (1973). Paris : Klincksieck, 2017. « Collection d'esthétique », p. 95.

²⁴⁸ "...if we proceed under the assumption that our emotional responses as audience members are supposed to parallel those of characters in important respects, then we can begin to portray art-horror by noting the typical emotional features that authors and directors attribute to characters molested by monsters." CARROLL, *op. cit.*, chap. 1 « The nature of horror ».

²⁴⁹ L'équivalent de Jonathan Harker dans le roman de Bram Stoker.

²⁵⁰ L'équivalent de Mina Harker dans le roman de Bram Stoker.

²⁵¹ AUBRON, *art.cit.*, dans AUMONT (dir.), BENOLIEL (dir.), *op. cit.*, p. 172.

Dans ces visages figés dans ce qu'à défaut nous nommons « terreur » mais qui rejoint plutôt, en effet, cet affect tellement intense qu'il en est indéfinissable (tel que le formule parfaitement Hervé Aubron ici), se lit en creux la détresse d'un esprit temporairement voué à la chute, à la perte de contrôle. Il faut ici s'attarder sur ces visages des acteurs, sur la manière dont leurs expressions portées à l'extrême traduisent, en réalité, plus que la terreur : il s'agit bien de l'effondrement temporaire de l'unité de l'esprit, de la raison, traduit dans la déformation du visage de celui qui voit le vampire. Georg Simmel avance en effet que le visage est « symbole non seulement de l'esprit, mais de l'esprit en tant que personnalité à nulle autre pareille [...] »²⁵². » Le visage traduit donc à la fois l'« esprit » du protagoniste (sa raison, ses émotions) mais aussi son unicité, sa spécificité au sein de la diégèse. Cette unicité est pourtant *a priori* contredite, en creux, par la similarité des expressions de l'ensemble des protagonistes à la vue de Nosferatu : dans cette similitude faisant passer l'émotion individuelle au stade de vérité collective, partagée, se lit l'horrible vérité de la présence du vampire. Il n'y a plus de place ici pour une quelconque incertitude fantastique : il reste seulement l'horreur sans fond de la présence du corps-cadavre et la terreur de la menace qu'il incarne. L'harmonie collective dans la dysharmonie individuelle de chacun de ces visages déformés par la terreur ou l'horreur traduit bien la portée néfaste de la menace vampirique.

En effet, selon Georg Simmel, le visage est un ensemble d'éléments disparates, indépendants, unifiés par l'« esprit » ou l'« âme » de l'individu. L'harmonie du visage est ainsi la promesse d'une âme ou d'un esprit tout aussi harmonieux : « plus les parties d'un ensemble se réfèrent étroitement les unes aux autres, une vivante interaction les faisant passer de l'existence séparée à la dépendance réciproque, plus le tout paraît alors spiritualisé²⁵³ ». Les yeux écarquillés et les bouches béantes des personnages qui voient le vampire seraient alors l'indice d'une attaque, par la seule présence de la figure, à leur spiritualité, à l'harmonie de leur être entier :

La structure du visage [...] rend d'emblée quasi impossible [...] pareille déspiritualisation. Là où elle se produit pourtant, par une bouche béante et des yeux exorbités, non seulement elle est particulièrement inesthétique, mais en outre, ces deux mouvements-là sont justement, on le comprend bien maintenant, l'expression d'un esprit pétrifié, d'une paralysie psychique, d'une perte momentanée de notre propre maîtrise spirituelle²⁵⁴.

²⁵² SIMMEL, Georg. « La signification esthétique du visage » (1901). In SIMMEL, Georg. *La Tragédie de la culture* (1988). Paris : Éditions Rivages, 2015. « Rivages poches – Petite bibliothèque », p. 142.

²⁵³ *Ibid.*, p. 139.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 141.

L'on a ici la perte momentanée de l'emprise (trompeuse) de l'individu sur son environnement. Par la terreur causée par la présence du vampire, c'est l'effondrement du monde façonné par et pour l'individu qui est mis en danger. L'image expressionniste, par ses incarnations à l'écran de la terreur vampirique, traduit ainsi au mieux, dans son excès figuratif, l'impact de la créature sur son environnement :

...tout écartement ou écartèlement des parties est laid, parce qu'il interrompt et affaiblit le lien avec le centre, c'est-à-dire la domination visible de l'esprit sur l'environnement de notre être. [...] cette puissance d'un moi central exerçant une maîtrise absolue sur chaque élément singulier²⁵⁵.

Derrière cette perte momentanée du contrôle du « moi central » se lit, en creux, la peur de l'effondrement du monde civilisé et uni, du confort bourgeois dans le film de Murnau, de la grandeur victorienne dans le roman de Bram Stoker. Le « tout » civilisé, moral et intellectuel est ainsi confronté au morcellement individuel, à la disparition du principe unificateur de la civilisation, dans ces attaques du vampire sur l'individu. La destruction du vampire à la fin du roman et du film n'induit pas pour autant, nous l'avons déjà mentionné, la disparition de la menace : ici, elle reste présente comme la certitude, désormais, de la possibilité de l'effondrement du monde par la dissolution de l'esprit individuel. Yann Calvet voit pourtant dans la fin de *Nosferatu*, dans la dissolution du vampire dans la lumière comme dans l'accomplissement du parcours initiatique que le combat contre le vampire représente pour Hutter/Harker, une réaffirmation de l'harmonie de l'individu et du monde : « des films comme [...] *Nosferatu* proposent ainsi le récit de l'expérience par laquelle un homme cesse de vivre la contingence, la dispersion et le morcellement afin de naître à la permanence et l'unité²⁵⁶ ». Indissociable de l'effet de sa présence dans et hors la diégèse, le vampire est bien, dans *Nosferatu*, une figuration de l'impasse momentanée de la raison et de la logique, celle que l'on retrouve dans l'incapacité du texte à signifier véritablement la terreur vampirique. L'image paraît bien être le meilleur expédient à cette impasse de la représentation de l'absurdité vampirique, par le recours au sublime de l'image expressionniste évoqué par Hervé Aubron :

Le sublime semble [...] couper le souffle et glacer le sang, induire paralysie, apathie ou effroi. [...] le sublime s'apparente à une anesthésie, mais une anesthésie particulière – un réflexe de défense naturelle qui viendrait neutraliser l'hyperesthésie de l'infini ou du terrible²⁵⁷.

L'expressionnisme dans *Nosferatu* tient ainsi à la formidable faille dans l'image causée

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 141.

²⁵⁶ CALVET, *op. cit.*, p. 261.

²⁵⁷ AUBRON, *art. cit.*, dans AUMONT (dir.), BENOLIEL (dir.), *op. cit.*, p. 172.

par l'apparition du vampire, à l'incapacité de l'image vampirique à être « tempérée », pour reprendre l'expression de Hervé Aubron. L'image vampirique est bien l'indice visuel de l'absurdité et de la noirceur de la créature : pour être lisible et visible, l'anomalie vampirique doit ainsi passer par les codes plus compréhensibles de l'expressionnisme. Idéalement, il n'y aurait donc pas d'« apprivoisement » possible de cette image vouée à toujours n'être que la part perceptible de l'anomalie vampirique, qui se montre ici dans l'éclatement de l'image, dans la faille subite du sens et des affects :

Conjuguant l'abstraction et le grotesque, l'expressionnisme rêve de confins où se fondraient l'image qu'on fend et l'image qui cloue, l'ineffable et l'épouvantable, l'invisible et l'imagerie contrefaite, le cosmique et le viscéral. Instable masse orageuse, ne s'actualisant que sur le mode de l'illumination stridente – comme un violent choc thermique entre les deux théories canoniques du sublime²⁵⁸.

Interprété par les codes expressionnistes dans *Nosferatu*²⁵⁹, le vampire de Bram Stoker y est à la fois figure d'un certain excès de l'image (l'image vampirique entraîne une rupture sidérante dans la trame narrative et esthétique du film) et l'incarnation des limites de l'image (l'image vampirique peine en réalité à contenir ce qu'elle cherche à représenter et doit recourir aux codes de l'exagération). Si le vampire Nosferatu est une créature d'ombres, c'est peut-être parce que seule l'ombre et son contraste avec la lumière peuvent formaliser le chaos vampirique, entre dissimulation et révélation sidérante, entre monstration horrifiante et flottement spectral de la figure :

Les idoles Nosferatu et Mabuse rôdent précisément entre le grotesque et le suprême. En-deçà de l'image : le burlesque décharné du vampire [...]. Au-delà : cette puissance qui leur permet de diffuser des images subliminales, que seul le cerveau (et non l'œil) peut percevoir²⁶⁰.

Il semble donc toujours y avoir un décalage, dans les images vampiriques de *Nosferatu*, entre ce que l'image montre et la manière dont elle le montre. L'image, ici, montre à la fois trop et pas assez : elle se fait l'indice d'une vérité horrible, en-deçà du concept et rapportée aux sens, mais elle est aussi le signe de sa propre limitation. L'image du vampire, ici, est l'indice de la vérité de la créature, mais elle ne peut jamais le montrer réellement. Il lui faut recourir aux artefacts de l'ombre, de l'exagération, de la déformation : la créature seule, sans la mise en image de son influence néfaste, ne donne qu'un indice minime de ce qu'elle est. L'image

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 172.

²⁵⁹ Jacques Aumont avance, comme une synthèse parfaite de l'expressionnisme dans *Nosferatu*, que « l'expressionnisme pointe le bout de son nez dès qu'un film se joue dans l'ombre, que des affects noirs s'y peuvent sentir que “les sourires y sont plus grands que les bouches”. [...] C'est le nom de code d'une tendance de l'image cinématographique à jouer l'intensivité [...] ». AUMONT, *art. cit.*, dans AUMONT (dir.), BENOLIEL (dir.), *op. cit.*, p. 27.

²⁶⁰ AUBRON, *art. cit.*, dans AUMONT (dir.), BENOLIEL (dir.), *op. cit.*, p. 174.

expressionniste est donc, selon nous, la plus à même de traduire autant la créature (ne serait-ce que partiellement) que l'aveu des limites de sa représentation : l'expressionnisme, dans *Nosferatu*, a l'honnêteté de montrer que la noirceur du vampire ne peut jamais être véritablement révélée, seulement pressentie par ce que l'image donne à voir de lui et de son influence :

...la solution apportée aux problèmes artistiques de la pure visibilité, de la pure représentation sensible des objets, est en même temps la solution des autres problèmes, qui se nouent entre l'âme et le phénomène, problèmes du voilement et du dévoilement²⁶¹.

Si Olivier Smolders a dit du vampire de *Nosferatu* : « Ce Dracula ne peut exister, c'est entendu²⁶² », force est de constater que ce vampire concentre toute l'intensité terrifiante et noire du roman de Bram Stoker, au contraire du Dracula mondain, voire séducteur, hollywoodien²⁶³, ou même de son pendant spectaculaire du cycle Hammer²⁶⁴. Créature de l'ombre, le vampire des films *Nosferatu* semble au contraire échapper à la dilution de la figure du vampire, en particulier de la figure draculéenne. L'acception *Nosferatu* du roman de Stoker se suffit à elle-même, loin du tapage et de la « bigarrure », pour reprendre l'expression de Jean Clair²⁶⁵. Le vampire de *Nosferatu* est une créature d'images sidérantes qui se déroulent suivant un jeu d'ombres et de visages tiers, et trop le mettre en lumière reviendrait à acter sa dilution²⁶⁶.

La première adaptation cinématographique du roman de Bram Stoker a pourtant contribué de manière primordiale à l'installation du mythe de Dracula. Il faut nous y arrêter, car l'excès caractéristique de la figure vampirique se trouve ici tant dans la manière dont le vampire est montré à l'écran, que dans sa circulation comme figure culturelle.

2) Dracula par Bela Lugosi : l'impossible mise en lumière

Si Dracula semble aujourd'hui dilué, s'il faut se raccrocher soit à l'étrangeté de son acception *Nosferatu*, soit à l'horreur de son corps pour trouver encore trace de sa noirceur fondamentale, c'est bien parce que cette figure a été trop montrée, quantitativement comme qualitativement. Comme l'écrit Olivier Smolders, « Dracula est un spectre, une figure

²⁶¹ SIMMEL, *op. cit.*, p. 141.

²⁶² SMOLDERS, *op. cit.*, p. 123.

²⁶³ BROWNING, *op. cit.* ; COPPOLA, *op. cit.*.

²⁶⁴ FISHER, *op. cit.*.

²⁶⁵ CLAIR, *op. cit.*, p. 122.

²⁶⁶ À l'heure où nous relisons ces lignes, un film américain (ØVREDAL André, *The Last Voyage of the Demeter*, DreamWorks SKG, août 2023) se propose de narrer la traversée en bateau de *Nosferatu* vers l'Angleterre, moment pivot du récit, et de peindre le combat des marins contre le vampire. Le vampire y a l'apparence d'un monstre hybride entre humain et chauve-souris, et toute l'horreur qu'il peut véhiculer semble surtout tenir à sa force physique. Nous sommes donc bien loin des films *Nosferatu* de Murnau et Herzog.

insaisissable qui se nourrit perpétuellement de l'idée qu'on s'en fait. Il est d'abord, à partir de la littérature, une projection mentale²⁶⁷ ». Dracula serait donc avant tout une idée irreprésentable car toujours mouvante, dépendante de sa propre circulation, ce tourbillon constant d'interprétations et de relectures. Le risque est d'une dilution de la noirceur vampirique dans la multiplication des incarnations du Dracula mondain, incarnations qui suivent pour la plupart le film *Dracula* de Tod Browning (1931)²⁶⁸. Cette interprétation du vampire par l'acteur hongrois Bela Lugosi passe aujourd'hui encore pour « le » vampire par excellence.

Nous ne pouvons faire l'économie ici d'une approche biographique, puisque Bela Lugosi, marqué jusqu'à la fin de sa vie par son rôle dans *Dracula*, contribua bien involontairement à nourrir la légende vampirique²⁶⁹. Le terme « vampiriser » n'est pas un mauvais jeu de mots ici, puisqu'à l'inverse des autres acteurs incarnant par la suite le Comte Dracula, Lugosi n'arrivera jamais à se détacher de ce rôle qui fit son succès en Amérique : « le personnage, du reste déjà vampire pour son propre compte, est devenu autoritaire et tyrannique, il l'a habité, il l'a possédé, s'est nourri de lui²⁷⁰ ». Les faits biographiques et la légende vampirique sont d'ailleurs inséparables, puisqu'il est souvent dit que Lugosi dormait dans un cercueil ou encore hébergeait de grandes chauves-souris dans sa maison. Tout se passe ici comme si le vampire, sortant du carcan de la fiction, avait trouvé l'instrument de la pérennisation de sa légende dans cet acteur dont la vie, semble-t-il, ne lui appartient plus dès lors qu'il endossa la cape draculienne, qui le suivra jusque dans son cercueil²⁷¹. Sur son lit de mort, Lugosi déclare d'ailleurs : « je suis le Comte Dracula, je suis le roi des vampires, je suis immortel²⁷² ». Cantonné par la suite à des rôles de vampires de seconde zone ou de *villain* de films de série B, Bela Lugosi ne parviendra plus, après *Dracula*, à atteindre le respect artistique que lui valut le film de Browning et tombera rapidement dans l'auto-caricature :

...quand il interprète le rôle du vampire, Bela interprète désormais son propre rôle. En somme, sa façon d'agir diffère déjà de la création artistique d'un personnage : elle est la réalité. Une réalité qui par pudeur, par peur d'être reconnue, se cache parfois, pour éviter d'être dévoilée, derrière une ostentation caricaturale et grotesque [...] d'elle-même²⁷³.

²⁶⁷ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 114.

²⁶⁸ BROWNING, *op. cit.*.

²⁶⁹ Il existait déjà une légende selon l'acteur Max Schreck, qui jouait Orlok dans *Nosferatu*, était un véritable vampire, légende qui fût elle-même adaptée en film en 2000 (KATZ, Steven, MERHIGE, Elias, *Shadow of the Vampire*, Lions Gate Films/BBC Films, 2000).

²⁷⁰ FRANZOSINI, Edgardo. *Bela Lugosi – Biographie d'une métaphore* (1984). Genève : Éditions La Baconnière, 2020, p. 87.

²⁷¹ Edgardo Franzosini relève que « la dépouille mortelle de Lugosi a été enterrée dans le Holy Cross Cemetery de Los Angeles enroulée dans son manteau noir doublé de rouge ». FRANZOSINI, *op. cit.*, p. 99.

²⁷² Propos cités dans FRANZOSINI, *op. cit.*, p. 98.

²⁷³ FRANZOSINI, *op. cit.*, p. 87.

La figure de Dracula devient ainsi un monstre hollywoodien, sous les feux de la rampe et se singeant lui-même, pourtant avec une honnêteté sans faille²⁷⁴. En entraînant le vampire dans un cercle vicieux de parodie inconsciente, en se sacrifiant à ce rôle de Dracula, Lugosi humanise trop le vampire : non pas en dévoilant l'intimité sentimentale comme le feront plus tard les vampires d'*Interview with the Vampire* par exemple, mais en fusionnant la créature de fiction et l'acteur qui l'incarne (et ses failles très humaines) :

Il n'y a pas une ombre d'ironie chez Lugosi, il n'y a même pas une ombre de quoi que ce soit : tout est conçu et réalisé, pour ainsi dire, à la lumière du soleil. Pour le Prince de la Nuit, c'est une grave défaillance. L'anomalie, la monstruosité, qui devraient briller de mille feux, sont montrées au public avec une détermination, avec une franchise attendrissantes²⁷⁵.

Le monstre de noirceur du roman de Bram Stoker s'efface ainsi derrière la brillantine et les effets de cape d'un acteur qui a pourtant eu une importance capitale dans l'élaboration et la circulation de la figure draculienne telle qu'on la conçoit aujourd'hui. On note ainsi « la force de l'interprétation de Bela Lugosi qui se prête au jeu avec une conviction étonnante. [...] Lugosi illumine l'écran par son regard perçant, son élégance aristocratique, ses sourires narquois²⁷⁶ ». Le vampire a d'ailleurs un corps bien humain, fort d'une force vitale pourtant paradoxale pour cette créature de mort, et il s'en sert de manière décomplexée. Là où Nosferatu restait figé soit en un masque mortuaire, soit en un sourire grotesque, le Dracula de Lugosi se perd en mimiques et affabilités mondaines, qui contribuent pourtant à l'identité nouvelle du vampire : « voici venu le temps du magicien maléfique qui prépare à sa façon le règne des cabotins grandiloquents²⁷⁷ ». Certains critiques avancent pourtant que le jeu du visage de Lugosi traduit parfaitement l'ambiguïté et le caractère excessif de la créature qui, bien que se maîtrisant la plupart du temps, laisse parfois échapper un rictus terrifiant :

Le visage de Bela Lugosi est souvent impassible et ne traduit aucune émotion décelable, suggérant la nature opaque et énigmatique du vampire. Mais, à certains moments, ce visage s'altère ou se distend, se déforme et devient une terrifiante figure de cauchemar, signe d'une altérité irréductible²⁷⁸.

Ceci était sûrement vrai pour le public contemporain du film de Tod Browning, encore

²⁷⁴ Stéphane du Mesnildot relève que dans l'incarnation suivante de Dracula par Bela Lugosi, *Mark of the Vampire* (1935), « l'acteur, muet et hiératique, s'est comme fossilisé dans son propre rôle, et Browning transforme chaque scène où il apparaît en un rituel silencieux. [...] seuls comptent la représentation imperturbable du mythe et le fascinant portrait d'un comédien ayant rejoint sa propre fiction ». DU MESNILDOT, Stéphane. « Hollywood Gothic : tous des vampires ». In ORLÉAN Matthieu (dir.), TISSOT Florence (dir.). *Vampires*. Paris : La Cinémathèque Française, 2019, p. 106.

²⁷⁵ FRANZOSINI, *op. cit.*, p. 83.

²⁷⁶ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 92. Voir figure 15 en annexe.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 92.

²⁷⁸ MÉNÉGALDO, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 115.

peu blasé par les innombrables faciès horribles, vampiriques ou non, du cinéma et des séries télévisées déroulés sans discontinuer depuis près d'un siècle maintenant. S'il fait en effet cette concession aux critiques de Lugosi, Gilles Ménégaldo maintient néanmoins que la scène dans laquelle le vampire attaque la jeune Mina conserve aujourd'hui encore sa faculté à terrifier :

Au moment où il se penche sur elle, son visage avide [...], regard flamboyant et bouche d'ombre béante, devient masque primitif, figure archaïque de la cruauté. C'est un des rares instants où Lugosi produit encore un certain effet sur le spectateur moderne, blasé par les adaptations successives et moins sensible que le public des années trente à son style désormais un peu suranné et artificiel²⁷⁹.

Que l'on déplore ou non ce que le jeu de Lugosi a fait du vampire, il faut bien reconnaître l'importance capitale de l'acteur hongrois (et de sa direction par Tod Browning) dans la détermination iconique de la créature. Ainsi, l'acteur certes vampirisé par son rôle lui impose en retour une identité visuelle et sonore qui ne quittera plus le vampire²⁸⁰ : Dracula a désormais une allure bien définie, faite d'élégance surannée et d'une prestance incontestable, mais aussi d'exotisme, car l'accent hongrois de Lugosi contribua grandement à son succès. Derrière le costume impeccable du vampire, on devine en effet dans cette voix d'une Europe centrale encore mystérieuse un reste de barbarie guerrière, de volonté de conquête, qui confirme que le vampire est une figure de déplacement : la voix de Lugosi confirme l'intrusion d'un reste historique, civilisationnel, dans le Nouveau Monde moderne, bruyant et brillant. Le pragmatisme hollywoodien parviendra néanmoins à limiter cette incongruité d'un vieux monde qui persiste (et parvient même, via Lugosi, à plaire au public américain), à la gestuelle mélodramatique et à l'accent étrange d'un acteur simplement « venu d'ailleurs ». Au-delà du déplacement ontologique au cœur de la figure vampirique, c'est ici d'un déplacement dans la représentation qu'il s'agit, par l'insistance à montrer le monstre, mais pas dans sa monstruosité. L'étrangeté de l'acteur, bien loin finalement de sublimer l'étrangeté vampirique, la limite au fait plus acceptable de l'origine géographique. Lugosi ne fait pas du vampire un prédateur diabolique, malgré l'abondance de scènes dans le film de 1931 dans lesquelles il se penche sur ses proies : Dracula est ici un spectacle, une performance au sein d'un décor de carton-pâte, et la seule noirceur que l'on peut trouver à ce vampire, c'est celle, cynique, de cette « franchise attendrissante²⁸¹ » avec laquelle l'acteur montre à son public l'emprise que le rôle vampirique a sur lui. La théâtralité de Lugosi est certes pertinente dans les scènes de prédation vampirique,

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 115.

²⁸⁰ Jean Marigny note que jusqu'à ce que Christopher Lee reprenne le rôle de Dracula en 1958, « tous les films où apparaît Dracula ont été peu ou prou fidèles à l'image qu'en avait donnée Lugosi dans le film de Tod Browning ». MARIGNY, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 36.

²⁸¹ Voir citation p. 320.

comme se doivent de l'être les apparitions de Dracula dans le texte et au cinéma, mais ces moments de suspension supposément sidérants semblent surtout confirmer un tableau déterminé, un divertissement qui se veut terrifiant mais n'a pas vraiment l'effet escompté, « spectacle horrifique qui frise parfois le burlesque²⁸² » :

Il n'y a aucune trace d'abstraction ni d'ambiguïté chez lui [...]. Il suffit de penser à l'attitude qui représente pour lui l'image même de la terreur : les bras soulevés à hauteur des épaules, les mains contractées, les doigts simulant des griffes inexistantes. Comme on peut le voir, le vampire de Bela est édenté [...]²⁸³.

Tout au plus, le vampire grimace parfois, ou fige par l'intensité de son regard, comme le faisait Lord Ruthven avant lui dans le roman de John Polidori. Il faut ici rappeler que ce regard si particulier de Dracula fut obtenu par Browning en braquant directement deux rais de lumière dans les yeux de Lugosi, ce qui leur donna une lueur particulièrement inquiétante : afin, peut-être, de compenser tout ce qui chez ce vampire hollywoodien échouait à effrayer ? Toujours est-il que le regard diabolique du vampire de Bram Stoker reste à jamais incarné, magistralement, dans les yeux de Lugosi, dans ce jeu de reflets semblant ricocher à la surface d'yeux que l'on devine glacés. Ce regard est bien loin des yeux brûlants, infernaux, du Dracula de Stoker, mais ils ne desservent pas pour autant cette nouvelle incarnation du vampire. Au contraire, ils contrebalancent parfaitement la mondanité affable et mielleuse du Dracula de Lugosi, dont l'ambiguïté inquiétante révélée par ce regard à la fois glacial et perçant rappelle d'ailleurs plutôt Lord Ruthven, séducteur de cour, que le hideux prédateur de Stoker. Comme pour Lord Ruthven, le danger de ce vampire tient d'ailleurs moins à son altérité fondamentale qu'à sa proximité sociale, intellectuelle et physique d'avec ses victimes. C'est une créature mondaine, un prédateur de salon séduisant et inquiétant, et c'est d'ailleurs ce qui assure sa pérennité : « c'est dans cette ambivalence, cet oxymore (les délices de la terreur) que se situe la fascination que ne cesse d'exercer le vampire sur le spectateur de cinéma, qu'il soit homme ou femme²⁸⁴ ». De cauchemar issu des ombres, le vampire devient donc séduisant, offrant ainsi les prémices des lectures romantisantes du roman de Stoker que nous avons évoquées plus haut. D'ailleurs, dans le film de Browning, le vampire est d'emblée un séducteur, apparaissant pour la première fois déjà tiré à quatre épingles, comme si sa qualité vampirique dépendait surtout de l'image qu'il offre au monde.

Si le pouvoir de séduction du vampire n'est pas explicité par la narration (les jeunes femmes sont hypnotisées par le vampire plutôt que séduites), il suffit de voir cette scène du film

²⁸² SMOLDERS, *op. cit.*, p. 92.

²⁸³ FRANZOSINI, *op. cit.*, p. 83.

²⁸⁴ MÉNÉGALDO, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 116.

de Tod Browning dans laquelle Mina, pâmée, la tête renversée en arrière, s'offre à la morsure du vampire, pour comprendre que la seule transgression que ce vampire offre, c'est celle de cette relation ambiguë entre bourreau et victime que l'image présente ici, en creux, comme amants²⁸⁵. Ainsi, l'image comble les potentialités du texte et du récit, celles qu'on osait à peine suggérer, dans une actualisation presque euphorique de ce qui ne devrait surtout pas être, cette relation ambiguë entre prédateur et victime, dans son acception la plus malsaine et la plus crue. Le seul véritable caractère transgressif de ce *Dracula* de Tod Browning est cette fixation par l'image de l'horreur de l'union du corps mort du vampire avec celui de la jeune fille, du prédateur avec sa victime qui semble le supplier d'aller toujours plus loin, comme si l'image, volontairement, actait la transgression. L'image n'est plus la preuve ou le moyen de monstration de l'horreur vampirique mais son instrument volontaire, intentionnel et exultant. Caché derrière ses mondanités et son élégance, le Dracula campé par Bela Lugosi n'a certes pas l'absurdité terrifiante de *Nosferatu*, mais il installe l'horreur, nouvelle pour ce vampire, de sa séduction aberrante ; horreur exaltée, célébrée même par l'image qui trouve là sa pleine justification, car elle expose ce que le roman initial ne faisait que suggérer.

Le film de Tod Browning offre donc une lecture, sur ce point du moins, tout aussi transgressive et horrifiante que le *Nosferatu* de Murnau. La domestication complète de ce vampire mondain et séducteur, sa dilution dans la romantisation, le cliché et la parodie, tiennent ainsi surtout aux innombrables répétitions de cette nouvelle figuration du vampire qui firent suite au film de 1931. Capitalisant sur l'attractivité des « délices de la terreur », le vampire Lugosien sera peu à peu réduit à l'autoparodie²⁸⁶ ; sa noirceur originelle diluée dans ses réincarnations par un Lugosi vieillissant et affaibli par l'alcool et la drogue ; sa qualité d'ennemi unique et absolu noyée dans ces films qui le montrent coopérant avec d'autres monstres de la fiction, « associations plus ou moins incongrues et parodiques avec d'autres figures d'épouvante comme la créature de Frankenstein, le loup-garou et la momie²⁸⁷ ». Trop montré, non pas dans son intimité comme une créature de sentiments tablant sur l'identification du spectateur à son héros ou anti-héros, mais comme un monstre sans cesse représenté et cantonné aux clichés qu'il a lui-même mis en place, le *Dracula* de Bela Lugosi et Tod Browning, pourtant

²⁸⁵ À l'inverse du *Bram Stoker's Dracula* de Francis Ford Coppola (COPPOLA, *op. cit.*) dans lequel la relation amoureuse est réciproque entre Mina et le vampire, ce vampire de Tod Browning reste sentimentalement froid, indifférent à sa victime hors la prédation : l'horreur ici est dans cette victime qui se donne littéralement corps et âme au vampire qui, lui, s'en tient à la simple consommation de sa proie, sans empathie ni attraction sentimentale.

²⁸⁶ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 93.

²⁸⁷ MÉNÉGALDO, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 107.

respectable sur bien des points, est l'instrument de sa propre décrédibilisation comme figuration du Mal :

...si l'on cherche trop à le capturer [Dracula] par des images, on risque fort de le perdre à tout jamais. En répétant à l'infini les stéréotypes forgés par simplification à partir de l'œuvre de Stoker [...] on aura infligé à Dracula une surexposition mortelle²⁸⁸.

Ce ne sont donc pas tant les modalités d'apparitions, de mise en scène de Dracula dans ses incarnations par Bela Lugosi, qui installent cette dilution du monstre, mais l'épuisement dans la répétition. Le vampire devient peu à peu une créature attendue, incapable de sidération ; son apparence mondaine, sa domestication ne servant alors qu'à entériner son apprivoisement au lieu d'exploiter l'effet de son inquiétante étrangeté de cette créature. La seule ambiguïté qui caractérise le vampire Lugosien, au-delà de celle, évidente, de la dualité vie/mort, est celle d'un monstre bien malgré lui toujours à la frontière du récit d'horreur et de l'auto-parodie. Il n'y a plus rien ici qui relève de la noirceur fondamentale et de l'absurdité représentationnelle que l'on trouvait dans *Nosferatu* :

Dracula est un personnage intéressant pour le cinéma parce qu'il est le fruit vénéneux d'un jeu d'ombres et de lumières, parce qu'il incarne la peur diffuse, en grande partie déraisonnable, que suscitent parfois les images projetées sur un écran. Et c'était bien là le territoire de *Nosferatu*, fantôme de la nuit. Dracula en pleine lumière et le masque grotesque apparaît²⁸⁹.

Paradoxalement pourtant, c'est bien ce « grotesque » qui renouvellera la figure à la fin des années 1950, avec un vampire maintenant exultant dans sa théâtralité et dans l'expression jouissive et euphorique d'un retour au corps du vampire, comme dans son incarnation par Christopher Lee dans les films de la Hammer²⁹⁰. Le vampire séducteur campé par Bela Lugosi, tombé en désuétude jusqu'à la fin des années 1970, retrouvera, lui, un semblant de jeunesse dans son incarnation par Frank Langella (*Dracula*, 1979). Loin des ombres de *Nosferatu*, ces vampires sont avant tout des corps excessifs, débordants, à la fois amants et prédateurs, cadavres et objets de désir. Ainsi, la sentimentalité que certaines œuvres prêtent à la créature, notamment au moyen de l'agentivité narrative et discursive donnée au vampire, est désormais indissociable de la sexualisation du monstre : le vampire ne saurait aimer ou désirer hors du codage sexuel. Reste alors l'ambiguïté indéniable de ce corps désirant mais mort, de ce cadavre ambulante contre lequel sa victime se couche avec plus ou moins de passion ; reste aussi le cadavre ambulante, parfois couvert de sang, qui parvient encore à traduire la noirceur de la

²⁸⁸ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 114.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 93.

²⁹⁰ FISHER, *op. cit.*.

créature, malgré son épuisement dans la lumière.

3) La représentation excessive : l'impasse du vampire familial

Nous venons d'examiner, au cours des précédentes parties de ce travail, la manière dont le vampire est représenté au sein de l'œuvre. La question de sa circulation comme figure culturelle s'impose maintenant à nous. Il est indéniable que l'interprétation romantisante de la figure reste aujourd'hui encore la plus populaire : il faut désormais composer avec un vampire destiné à un public adolescent²⁹¹ voire pré-adolescent²⁹². Par cette dilution du Mal qu'il figurait jusqu'alors, et par la circulation *ad nauseam* de récits tous similaires qui reprennent les codes de la romance et abandonnent ceux du récit d'horreur et d'épouvante, le vampire masculin semble désormais bien en peine de conserver son statut de figuration du Mal. Par ailleurs, même lorsqu'il relève encore de l'horreur et de l'épouvante, le vampire peine aujourd'hui à surprendre, à scandaliser, c'est-à-dire à maintenir son statut d'« impossible » :

...dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'Impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition²⁹³.

Que reste-t-il aujourd'hui de cette même « figuration de l'impossible » que mentionnait Olivier Smolders au sujet du film *Nosferatu*²⁹⁴ ? Le vampire du cinéma contemporain, mis à part quelques instants fugaces dans lesquels il renoue avec l'horreur et l'effroi²⁹⁵, n'a plus valeur d'« agression » ni de bouleversement. Expulsé du fantastique par sa domestication depuis les années 1970, il n'a plus rien d'absurde ni d'incertain. Lorsqu'il est encore présenté comme antagoniste véritable, il est réduit au statut de faire-valoir pour les protagonistes du récit, qui en l'éliminant prouvent leur force et leur intelligence. Il n'a alors même plus l'ambiguïté démoniaque des premiers vampires byroniens. De plus, montré en plein écran, en pleine lumière, parfois numérisé à outrance, il perd sa corporalité horrifiante et devient une créature artificielle, aujourd'hui obsolète, confinée à une stratégie de monstration qui se contente de figurer la menace directe qu'il représente. Peu importe la noirceur absolue qu'est supposée représenter la créature : le vampire n'est montré aujourd'hui, lorsqu'il est antagoniste, que comme une menace dont les héros du récit doivent se débarrasser. L'image numérique, la

²⁹¹ Nous pensons à *Buffy the Vampire Slayer* (Joss Whedon, 1997-2003).

²⁹² Nous pensons à *Chica Vampiro* (Marcela Citterio, 2013-2016).

²⁹³ CAILLOIS, *Images...*, *op. cit.*, p. 16.

²⁹⁴ Voir note 153 p. 288.

²⁹⁵ Voir GATISS, MOFFAT, *op. cit.*.

répétition mercantile de récits-types (y compris ceux relevant de la romance vampirique) confinent la figure à ce qu'elle a de plus aisément compréhensible ou de plus plaisant : il n'y a plus aucune noirceur à lire derrière ces incarnations cinématographiques contemporaines de la figure.

Reste alors le texte et sa faculté à déclencher une visualisation sans limites de l'horreur de la créature, mais encore faut-il alors accepter de prendre le risque de la surenchère : « l'insolite est toujours circonstanciel et lourd de l'épaisseur des mots. Telle est la cause de la surcharge d'effets propres au genre, de l'insistance sur la peur, et, plus généralement, de l'exagération²⁹⁶ ». En effet, le parti-pris de l'exagération, qui se traduit dans ces images excessives que nous venons d'examiner, est désormais indispensable à la survie de la figure contemporaine du vampire, qui ainsi échappe à la domestication complète. Néanmoins, cette exagération, dès lors qu'elle est érigée en principe partagé par la majorité des œuvres du moment, perd son pouvoir scandaleux et verse dans le cliché, la parodie ou plus simplement l'ennui. Nous nous permettons un nouveau parallèle avec une figure de la culture populaire, ici celle de l'entité extra-terrestre des films de la franchise *Alien*. La figure du xénomorphe qu'analyse ici Éric Dufour suit la même évolution que la figure du vampire en ce qui concerne les stratégies de monstration :

...ou bien on ne montre rien, conformément à la définition du fantastique [...], ou bien on montre, mais alors la figure de l'horreur retombe dans un déjà-connu qui dissipe toute terreur. [...] si la créature ne fait pas peur, c'est parce qu'elle ne surprend pas nos attentes et présente un aspect immédiatement identifiable, déterminable, avec des parties organisées au sein d'un tout qui est donné (montré) au spectateur sans que la manière de filmer laisse subsister ou crée la moindre indétermination²⁹⁷.

Si cette expression « on ne montre rien » est à comprendre au sens littéral concernant *Alien*, nous nous permettons de l'adapter aux spécificités du vampire « fantastique » par excellence, celui des films *Nosferatu*, ce vampire qui est certes parfois entièrement révélé mais conserve toujours sa qualité énigmatique. *Nosferatu* demeure terrifiant parce que même lorsque la créature est donnée, elle reste incompréhensible. C'est bien pour cela qu'il n'y a « qu'un seul *Nosferatu*, figure d'autant plus parfaite qu'elle est isolée, à l'avant-poste d'une litanie de *Draculas*, tous plus ou moins déclassés au fil du temps²⁹⁸ ». À l'inverse, la majorité des vampires contemporains relèvent bien de ce « déjà-connu » : dès lors, le scandale est

²⁹⁶ BESSIÈRE, *op. cit.*, p. 201.

²⁹⁷ DUFOUR, *op. cit.*, p. 121.

²⁹⁸ SMOLDERS, *op. cit.*, p. 8. Le remake du film de Murnau par Werner Herzog en 1979 offre une interprétation en partie nouvelle de ce vampire spectral et hideux, ici véritablement Romantique car conscient de, et affligé par, l'impasse de son existence damnée.

impossible. Ou, plutôt, il est attendu mais uniquement dans ce qu'il a, paradoxalement, d'anticipable : c'est un simulacre de scandale. Roger Caillois le dit bien :

Comment serait-on utilement surpris et le demeurerait-on, si l'on est averti que le choc que l'auteur souhaitait qu'on ressente, était exactement *tout* ce qu'il lui importait d'obtenir ? Je lui donne acte qu'il obtient ce qu'il souhaitait, mais je me persuade qu'il n'y a pas de place pour le mystère en sa courte entreprise²⁹⁹.

Il nous semble néanmoins que le lecteur ou le spectateur est autant à « blâmer » que l'auteur pour ce simulacre de scandale qui caractérise la majorité des vampires contemporains : dans un contexte de production artistique aujourd'hui largement portée par des considérations mercantiles, la réception par le public importe tout autant que le parti-pris de l'auteur. Nous préférons considérer l'évolution du vampire comme un signe des temps, comme un indice de cet « altéricide » que nous mentionnons plus haut. De plus, nous choisissons, dans l'attente d'un possible renouveau de la figure, de suivre Guy Astic lorsqu'il avance que « quels que soient les excès et les horreurs d'aujourd'hui, demain les surpassera³⁰⁰ ». Il s'agit juste d'attendre que la figure vampirique évolue vers une nouvelle représentation de l'horreur et de la noirceur de la créature, représentation qui, en surpassant donc toutes les précédentes, parviendra à échapper au « déjà-connu ». Il ne s'agira pas d'en montrer plus, mais d'en montrer autrement, dans un nouvel excès vampirique qui ne dévoilera pas pour autant l'énigme de la créature. et qui saura peut-être, par là même, renouer avec cette figuration du Mal qu'était Nosferatu.

3. Au-delà de la représentation : vers une compréhension post-séculariste du vampire ?

Nous terminons cette étude de l'iconicité du vampire masculin par une proposition de lecture post-séculariste non pas de la figure (ceci reviendrait à renouer avec la lecture religieuse originale de Dracula), mais de sa représentation. Le post-sécularisme est un courant de pensée récent, qui trouve sa synthèse dans l'essai « An Awareness of What is Missing » de Jürgen Habermas (2007). Dans cet essai, Habermas avance que « le principe séculier a aujourd'hui perdu sa capacité à expliquer le monde [et que] la religion et la sécularité se trouveront perpétuellement dans une relation de réciprocité³⁰¹ ». Michael Staudigl et Jason W. Alvis

²⁹⁹ CAILLOIS Roger, *Au cœur...*, *op. cit.*, p. 172.

³⁰⁰ ASTIC, *op. cit.*, p. 9.

³⁰¹ Nous citons ici mot pour mot Michael Reder et Josef Schmidt dans leur introduction à l'essai de Jürgen Habermas, cette définition du post-sécularisme étant selon nous parfaitement claire et synthétique : « Habermas develops the idea that the secularization hypothesis has now lost its explanatory power and that religion and the secular world always stand in a reciprocal relation ». HABERMAS, Jürgen *et. al.*. *An Awareness of What is*

définissent, eux le post-sécularisme comme « à tout le moins, un indice du désenchantement toujours plus marqué d'avec le discours séculier, désenchantement qui, en Occident particulièrement, a pris de l'ampleur à mesure que la modernité avançait, et avec elle diverses causes d'insatisfaction³⁰² ».

Bien entendu, il ne s'agit pas pour nous de promouvoir ou à l'inverse dénoncer ce courant du post-sécularisme, que nous envisageons ici simplement comme une potentielle clé de résolution de l'énigme vampirique, clé de lecture que nous allons utiliser dans ces dernières pages de notre étude. Le phénomène de résurgence de la figure vampirique à l'époque contemporaine peut, selon nous, être examiné sous le même angle phénoménologique (au sens large du terme, c'est-à-dire comme un phénomène de la culture) par lequel Staudigl et Alvis examinent les conséquences du sécularisme :

Nous utilisons la phénoménologie afin de mesurer, à l'époque de la « fin » du sécularisme, ses effets, potentiellement dévastateurs bien que souvent implicites sur les sociétés qui doivent faire face à leur effondrement spirituel ou affectif – que cela se traduise par le terme bien trop familier de « fondamentalisme » ou par un « sécularisme dur », ces deux fruits de la mondialisation et de ses dégâts³⁰³.

Nous n'étudions pas ici les conséquences du sécularisme, mais plutôt la manière dont les représentations d'une figure du Mal, celle du vampire, traduit le besoin d'une lecture du monde par-delà ce sécularisme. L'interrogation qui sous-tend notre travail est en effet celle de la représentation du Mal, ou du moins de l'un de ses avatars. Que cette représentation oscille constamment entre excès et absence ne suffit pas à conclure notre analyse : il y manquerait la possibilité d'une certitude. Le post-sécularisme, né du besoin de recourir, à nouveau, à l'explication religieuse du monde, nous semble ainsi pouvoir offrir une explication à la popularité de la figure du vampire masculin. Les représentations toujours excessives du vampire (l'absence pouvant être comprise comme un excès en négatif dans la représentation) seraient ainsi la traduction iconique des limites de la lecture séculière de la figure.

Missing: Faith and Reason in a Post-secular Age (2008). Cambridge (UK): Polity Press, 2010. Kindle e-book. Chap. 1 "Habermas and Religion". [ma traduction]

³⁰² "Broadly understood, we interpret 'the post-secular' to be, at the very least, an indication of the growing disenchantment with the secular that – especially in the West – has been developing following modernity and its discontents." ALVIS, Jason W., STAUDIGL, Michael. *Phenomenology and the Post-Secular Turn: Contemporary Debates on the 'Return of Religion'*. New York: Routledge/Taylor and Francis, 2019. Kindle e-book. Chap. "Phenomenology and the Post-secular Turn: Reconsidering the 'Return of the Religious'". [ma traduction]

³⁰³ "...phenomenology is applied for the sake of assessing, now, somewhere at the 'end' of secularity, its potentially devastating yet often implicit effects on societies that struggle with their spiritual or affective collapse – be it in all too well-known terms of 'fundamentalism' or a rather widely unnoticed 'deep secularism' that arise both in the context of globalization and its discontents." ALVIS, STAUDIGL, *op. cit.*, chap. "Phenomenology and the Post-secular Turn: Reconsidering the 'Return of the Religious'". [ma traduction]

Nous posons ainsi que le vampire peut être compris et représenté comme une incarnation du Mal pur : pas seulement comme le Mal satanique ancré dans la sphère chrétienne de *Dracula*, pas seulement comme un indice du « Rien », pas seulement comme la peur de la contamination et du désordre, mais une synthèse de tout cela. L'époque lui donne raison, ne serait-ce qu'en termes de productions artistiques : nous concluons ce travail par un parallèle avec le *post-horror*, ce genre cinématographique qui réinstalle la représentation du Mal absolu dans le surnaturel et le spirituel.

1) Lecture post-séculariste du vampire

Cette discussion oscillera entre représentations intradiégétiques du Mal et analyses extradiégétiques de ces représentations. Nous nous autorisons ici à parler du vampire comme d'une figure hantant la culture, et pas seulement comme d'une création de la fiction.

La figure vampirique représenterait donc la cristallisation (parmi d'autres) du besoin contemporain d'une représentation du Mal pur, non dilué dans les lectures politiques, sociales ou psychologiques. Plus encore, ce besoin de représentation du Mal traduirait, en creux, l'impasse des explications scientistes du monde : le post-sécularisme pose ainsi que la lecture religieuse ou du moins spirituelle du monde offre une nouvelle (ou renoue avec une ancienne) unicité, qui vient contredire l'approche post-moderniste. Tant Habermas que Staudigl et Alvis comprennent en effet le sécularisme post-moderne comme la cause d'un individualisme porté à l'extrême :

...les conceptions diverses de l'existence comme une coexistence ont été éclipsées par les ontologies individualistes qui nous sont si chères ; la crise actuelle de l'ordre social n'est pas une crise de la raison, mais une crise de l'émotion et des 'preuves du cœur'. Cette crise est symptomatique de nos imaginaires sociaux du moment³⁰⁴.

La figuration du vampire comme incarnation de l'altérité (dans son acception traditionnelle) traduirait, sous cet angle post-séculariste, le besoin d'un retour à une société unifiée par une vision partagée du monde et par conséquent unie contre un même ennemi. Cette hypothèse renoue avec les premiers romans vampiriques, ou encore avec les films *Nosferatu*, dans lesquels le vampire, qu'il soit inscrit ou non dans un codage religieux, doit être éliminé par un groupe de protagonistes ralliés à une cause commune. L'individu s'efface devant la cohésion, la « coexistence » nécessaires au rétablissement d'un ordre des choses accepté par

³⁰⁴ "...the distinctive modes of existence as co-existence have been eclipsed in our beloved individualist ontologies, and the current crisis of social order is not one of reason, but of emotion and the 'evidences of the heart'; it is a crisis symptomatic of our current social imaginaries." ALVIS, STAUDIGL, *op. cit.*, chap. "Phenomenology and the Post-secular Turn: Reconsidering the 'Return of the Religious'". [ma traduction]

tous comme une vérité absolue. À l'inverse, dans son acception romantisée et séduisante, la figure vampirique porterait l'illusion d'un individualisme glorifié à l'extrême, gouverné par la gratification de ses désirs et par l'illusion de la liberté de choix. La suite de cette déclaration de Staudigl et Alvis confirme notre hypothèse :

Dans ce contexte, la prise de conscience à l'extrême des émotions personnelles que promeut le post-modernisme ne fait référence à rien d'autre qu'à l'hypersensibilité d'un individu perdu dans la subjectivité, à l'opposé de ce que les affects sont en vérité, c'est-à-dire les signaux d'une connectivité interpersonnelle³⁰⁵.

Si l'on applique – prosaïquement – cette déclaration aux deux représentations opposées du vampire que sont le film *Nosferatu* de Murnau et les roman et film *Interview with the Vampire*, nous constatons que ce raisonnement est bien fondé : contre les attermoissements sans résolution du vampire de *Interview with a Vampire*, contre l'ambiguïté (d'autant plus dangereuse qu'elle est dissimulée) de son corps mort mais séduisant, contre enfin cette glorification apparente de la destruction des frontières ontologiques entre « même » et « altérité » par ce vampire très humain, se pose l'altérité radicale de *Nosferatu*. Le vampire séduisant et sentimental brouille les frontières et fait valoir le désir individuel contre l'ordre moral et social, le vampire terrifiant renforce cet ordre moral et social et permet l'unité des individus dans une cause partagée. La figure du Mal pur, au-delà même du satanisme, donnée au spectateur comme rien d'autre qu'une anomalie à éliminer, permet bien le renforcement d'une certitude idéologique et spirituelle : nous sommes ici en présence du Mal, et il doit être éliminé. En creux, dans cette confrontation à laquelle on pourrait certes reprocher un certain binarisme, se lit l'appel à la nécessité de « faire bloc » contre la menace, de renouer avec un principe d'unité sociale et spirituelle :

...la raison logique et pragmatique échoue à son propre projet lorsqu'elle n'est plus en mesure d'éveiller (et de garder éveillée) dans l'esprit des individus séculiers la conscience des divers manquements au principe de solidarité dans le monde, la conscience de ce qui manque, de ce qui implore les cieux³⁰⁶.

Lire le vampire sous l'angle du post-sécularisme, c'est donc promouvoir le retour à sa noirceur originelle, celle-là qui, avant même le passage de la créature à la fiction, se lisait déjà dans les « cas » de vampirisme du dix-huitième siècle, lorsque la créature du folklore figurait

³⁰⁵ “In this context, the heightened awareness of personal emotion postmodernism seem to create, refers but to a hyper-sensitivity of the self that gets lost in subjectivity, as opposed to any attention to what affects essentially are, as signals of interpersonal connectivity.” ALVIS, STAUDIGL, *op. cit.*, chap. “Phenomenology and the Post-secular Turn: Reconsidering the ‘Return of the Religious’”. [ma traduction]

³⁰⁶ “...practical reason fails to fulfill its own vocation when it no longer has sufficient strength to awaken, and to keep awake, in the minds of secular subjects, an awareness of the violations of solidarity throughout the world, an awareness of what is missing, of what cries out to heaven.” HABERMAS, *op. cit.*, chap. “An Awareness of What is Missing”.

la transgression ce qu'il y avait alors de plus sacré : la frontière entre mort et vivant, les rites religieux, puis, dans les premiers textes, la pureté physique et morale. Dans cette évolution de la figure vampirique, du diabolisme des premières figures vampiriques vers l'individualisme enthousiaste des vampires contemporains, il est ainsi aisé de lire l'influence du sécularisme comme principe excluant la compréhension religieuse ou spirituelle du monde (et érigeant, paradoxalement, ce nouveau principe en une vérité absolue). Habermas rappelle à ce sujet que la lecture religieuse du monde est, historiquement, tout aussi légitime que la lecture séculière :

Si l'on admet que les visions religieuses et métaphysiques du monde ont fait naître des manières similaires d'appréhender le monde, alors ces deux modes, la foi et la connaissance, couplées à leurs traditions basées respectivement à Jérusalem et à Athènes, relèvent de l'origine de la raison séculière qui, aujourd'hui, constitue le procédé par lequel les fils et filles de la modernité examinent leur place dans le monde³⁰⁷.

Si une figure mythique de la culture contemporaine comme le vampire constitue bien l'incarnation d'interrogations quant à cette « place dans le monde », il est donc ainsi tout à fait légitime d'examiner cette figure à l'aune de la religion et de la spiritualité.

Deux précisions s'imposent ici : tout d'abord, nous comprenons le post-sécularisme comme la nécessité d'accepter à nouveau la compréhension religion et/ou spirituelle du monde comme clé de lecture de ce monde. Il ne s'agit nullement de promouvoir le retour à une foi individuelle, mais bien d'autoriser cette lecture religieuse autant que le discours autorise aujourd'hui les lectures scientifiques, philosophiques, historiques. Habermas pointe ainsi le paradoxe de la philosophie moderne, qui « bien qu'elle reconnaisse la métaphysique [grecque] comme les préludes de son émergence, [...] traite la révélation et la religion comme quelque chose de saugrenu, insignifiant et chimérique³⁰⁸. » Renier la lecture religieuse, sur la foi d'une certitude absolue en les préceptes philosophiques modernes, revient finalement, dans l'absolu, à appliquer les mêmes œillères intellectuelles dont fut coupable la religion (et l'est encore dans certains cas aujourd'hui) au cours des siècles passés : « la sécularisation fonctionne non pas tant comme un filtre qui séparerait les éléments composant les diverses traditions que comme un

³⁰⁷ “However, if religious and metaphysical worldviews prompted similar learning processes, then both modes, faith and knowledge, together with their traditions based respectively in Jerusalem and Athens, belong to the history of the origins of the secular reason which today provides the medium in which the sons and daughters of modernity communicate concerning their place in the world.” HABERMAS, *op. cit.*, chap. “An Awareness of What is Missing”.

³⁰⁸ À propos de la philosophie moderne : « while it acknowledges metaphysics as belonging to the prehistory of its own emergence, it treats revelation and religion as something alien and extraneous ». HABERMAS, *op. cit.*, chap. “An Awareness of What is Missing”.

transformateur qui redirige le flux de la tradition³⁰⁹ ». Il s'agit dès lors d'échapper à cette nouvelle tradition de la philosophie moderne, du scientisme contemporain, et de l'individualisme post-moderne, pour composer avec l'évidente nécessité de la lecture religieuse et spirituelle de figures telles que le vampire masculin.

La récurrence de cette figure du vampire dans la culture serait donc bien l'indice d'un désir général de retour à une vision plus spirituelle du monde : comment justifier, sinon, le retour constant de la figure du vampire, figure par définition surnaturelle et porteuse d'interrogations encore sans réponse malgré les avancées scientifiques et philosophiques ? Il s'agirait ainsi de réunifier le discours séculier avec son pendant spirituel, en prenant en compte ce que les arts, littérature et cinéma en particulier, ne cessent de révéler : « l'incrédulité ayant exclu la certitude d'un principe unificateur – le Dieu des théologiens -, la littérature reconstitue par les signes verbaux la continuité et la totalité qu'elle ruine par l'argument³¹⁰ ». Il s'agirait, suivant l'argument d'Irène Bessière, de prendre les productions vampiriques pour ce qu'elles sont : un appel à la réintégration du spirituel dans la compréhension des figurations du Mal, figurations que le discours séculier s'attache à rationaliser, diluer et fragmenter. Le recours aux figures surnaturelles pour dire ce Mal n'est pas anodin, car, suivant la lecture post-séculariste, seul ce qui échappe à la rationalisation et au scientisme peut combler la fragmentation du monde et du discours. Les figures surnaturelles, fantastiques, de la littérature et du cinéma seraient donc à comprendre comme l'indice d'un manque dans le discours : « loin de rétablir la forme du mythe ou d'être la promesse d'un mythe moderne, [le récit fantastique] montre que l'expression mythique, où s'unissent linéarité et ordre mystique, est devenue complètement étrangère à la civilisation occidentale³¹¹ ». La figure mythique du vampire circule toujours, mais elle n'est plus comprise comme telle.

La deuxième clarification que nous souhaitons apporter est celle de la parenté entre post-modernisme et individualisme, que nous évoquions précédemment. Ou plutôt, nous établissons une séparation claire entre l'individualisme contemporain et son but d'épanouissement de l'être, et l'individualisme satanique et/ou luciférien, par définition destructeur, que nous avons déjà mentionné comme caractéristique du vampire. De la même manière, nous séparons la lecture satanique propre à *Dracula* de ce que nous avons nommé « noirceur » ou « Mal » et que nous comprenons ici sous un angle spirituel plus généraliste. Ce Mal, cette noirceur ne sont pas

³⁰⁹ "Secularization functions less as a filter separating out the contents of traditions than as a transformer which redirects the flow of tradition." HABERMAS, *op. cit.*, chap. "An Awareness of What is Missing". [ma traduction]

³¹⁰ BESSIÈRE, *op. cit.*, p. 207.

³¹¹ *Ibid.*, p. 211.

circonscrits à une cosmogonie religieuse définie, mais ils sont examinés à la lumière du post-sécularisme comme l'indice de l'existence de ce Mal indicible. La nécessité d'échapper aux lectures séculières du monstre vampirique est pourtant évidente d'après Gilbert Lascaux : « le champ du monstrueux est miné. Les marques de notre impuissance, les figures de l'involontaire, de la passivité ne cessent de se manifester à l'intérieur du discours apparemment volontariste qui vise à exclure le monstrueux en expliquant le monstre³¹² ». La persévérance de la figure monstrueuse dans la culture traduit donc bien l'impuissance du discours séculier à la dominer, la dire, l'expliquer : l'angle post-séculariste permet ainsi d'admettre l'existence du monstrueux comme tel, hors de toute tentative de comprendre le monstre. Nous allons jusqu'à avancer que, toujours dans l'optique post-séculariste, le monstrueux, le maléfique, dans ce qu'ils gardent d'inexplicable, sont nécessaires à toute culture, car ils permettent, ne serait-ce que par la fiction, de proposer une vision unifiée et cohérente de la société en se constituant comme menace universelle. Trop vouloir comprendre le vampire, trop vouloir le rendre aimable, enviable, c'est autoriser la fragmentation, amorcer la chute des frontières morales et ontologiques, se laisser berner par l'illusion de l'exclusion du monstrueux, pour reprendre l'expression de Gilbert Lascaux. Nous voyons ainsi dans le post-sécularisme l'acceptation franche des limites de la présomption séculière, cette « tendance de la raison désinvestie [du spirituel] à s'hypostasier et à s'auto-aduler³¹³ ». Le post-sécularisme permet d'accepter l'impuissance face à ce Mal que la fiction traduit en autant de figures monstrueuses plus ou moins récurrentes :

L'affairement même de l'homme face aux monstres dévoilent son incertitude. S'il multiplie ses actes, s'il développe autour de la forme monstrueuse tout un réseau de savoirs et de gestes, il ne peut pas ne pas s'apercevoir du caractère incomplet et dérisoire de ces rites d'enveloppement. Rites qui tendent à dissimuler le scandale du monstre, à effacer les contradictions qu'il contient, à masquer les failles du sujet qui le produit ou qui se prend au piège de sa contemplation³¹⁴.

« Dissimuler le scandale », c'est bien aussi ce que se propose de faire le sécularisme concernant la mort de l'individu, dont on peut arguer qu'elle est le monstre par excellence dans notre société qui se refuse à la voir réellement. Figurer le « Rien » séculaire de la mort par le vampire, c'est bien faire l'aveu d'une angoisse que ni le discours ni la raison ne parviennent à réprimer. En effet, tout comme l'explication sans fin du monstre ne parvient pas à résoudre le

³¹² LASCAULT, *op. cit.*, p. 369.

³¹³ "...the tendency of disengaged reason to hypostatize itself in an auto-idolatrous way." ALVIS, STAUDIGL, *op. cit.*, chap. "Phenomenology and the Post-secular Turn: Reconsidering the 'Return of the Religious'". [ma traduction]

³¹⁴ LASCAULT, *op. cit.*, p. 368.

monstrueux, la rationalisation et l'évitement de la mort ne parviennent pas à la rendre plus acceptable :

Le mot-tabou de la Mort n'est-il pas, entre tous, le monosyllabe scabreux, le monosyllabe imprononçable, innommable, inavouable qu'un homme moyen adapté à l'entre-deux se doit d'envelopper pudiquement dans les circonlocutions bienséantes et bien-pensantes, tout comme il dilue dans les périphrases euphémiques le Non trop sec d'un refus sans espoir, tout comme il édulcore le Rien par toutes sortes de nuances, tout comme il assortit une réponse négative d'un flot de modalités circonstanciées³¹⁵ ?

Il est par conséquent bien difficile de ne pas voir, en creux, dans la résurgence continuelle de la figure vampirique dans la culture occidentale, le signe d'une impasse du discours séculier : la figure vampirique est un aveu d'impuissance, un appel voilé à une lecture autre de ce qu'elle incarne, pour qu'enfin la mort qu'elle représente cesse d'être « cet infiniment petit qu'est la cessation d'être³¹⁶ », ce « rien à la fois superficiel et inétendu [sur lequel] la dialectique glisse sans trouver de prises³¹⁷ ». Bien sûr, entendre cet appel que constitue la figure vampirique reviendrait à acter sa disparition : de la même manière que Nosferatu disparaît à la lumière du jour, la figure vampirique disparaîtrait une fois l'angoisse qu'elle incarne résolue par l'éclairage spirituel du post-sécularisme. Roger Caillois le dit bien :

[Les prodiges] sont comme les décalques, les négatifs, les moules en creux de ce que chaque niveau de culture laisse à désirer. Anticipations et vides, nostalgie et songes vains, incompatibilités fondamentales, demain se retrouveront, sans portée ni intérêt, parce que, la réalité ayant rejoint le songe ou confirmé la crainte, ils auront dû abdiquer leur fonction de leurrer quelque besoin insatisfait ou d'apaiser quelque vivace inquiétude³¹⁸.

Dans cette perspective, le vampire disparaîtra dès lors que le discours aura accepté de se confronter à ce qu'il prétend dominer et comprendre. La figure vampirique rejoint ainsi les innombrables incarnations du Mal qui perdurent dans la culture populaire, notamment au cinéma. Si ces figures existent depuis l'apparition de ce nouveau medium, elles relèvent ces dernières années d'une lecture plus subtile mais aussi plus noire du Mal qui y est représenté, à la croisée du sens et de l'effet. Le Mal s'y traduit en effet à la croisée de l'horreur et du fantastique ; surtout, il y est présenté comme tel, sans justification ni tentative d'apprivoisement.

³¹⁵ JANKÉLÉVITCH, *La mort, op. cit.*, chap. « La pudeur de l'instant inénarrable ».

³¹⁶ *Ibid.*, chap. « La pudeur de l'instant inénarrable ».

³¹⁷ *Ibid.*, chap. « La pudeur de l'instant inénarrable ».

³¹⁸ CAILLOIS, *Images...*, *op. cit.*, p. 33.

2) *In the presence of evil : pour un vampire post-horror*

En effet, de la même manière que la figure vampirique est porteuse, nous l'avons vu, d'un grand potentiel d'interprétations (quand bien même ces interprétations ne disent jamais vraiment la vérité de la figure), les figures de l'horreur et de l'épouvante offrent dans la plupart des cas la possibilité d'être comprises sous l'angle symbolique. La créature de Frankenstein³¹⁹ en est l'exemple parfait, en plus que d'être la seule figure surnaturelle à avoir la portée mythique de Dracula, dans la culture populaire du moins. La créature de Frankenstein est ainsi régulièrement lue sous les angles politique, psychanalytique, sociétal, etc. D'autres « monstres » de la culture sont aisément compris comme la représentation de la répression de pulsions sexuelles et/ou violentes, comme c'est le cas pour le loup-garou. La liste est longue de ces monstres qui sont toujours compréhensibles comme l'incarnation de « quelque chose », comme si leur interprétation ne saurait se départir de la sécurité d'une lecture intellectuelle. Devenu un signe, le monstre est ainsi ramené à l'aune du discours, l'horreur de son apparition (et, bien souvent, de son apparence) maîtrisée par la ou les significations qui lui sont alloués.

Le risque ici est qu'à force de symbolisation, le monstre perde sa raison d'être originelle : celle d'effrayer, d'incarner ces manques du discours que mentionne Roger Caillois³²⁰. Intégrés à la « réalité » comme figures explicitement compréhensibles, les monstres deviennent une catégorie définie, là où leur monstruosité originelle les voulait uniques, comme autant d'anomalies terrifiantes. L'approche post-séculariste met particulièrement en lumière cette faille des monstres actuels ramenés au discours : « il ne s'agit plus d'un miracle, dernier avertissement du Ciel pour signifier au pécheur qu'il est grand temps qu'il se repente. Ce sont des fantaisies destinées à effrayer à vide, sans rapport avec une piété vivante ni avec un Enfer réellement redouté³²¹ ». Bien entendu, il ne s'agit pas de promouvoir une lecture strictement chrétienne de ces figures du monstre, malgré les termes employés ici par Roger Caillois. Il s'agit simplement de réintégrer la compréhension de ces monstres comme les incarnations diverses d'un Mal indéfinissable mais omniprésent, d'appréhender ces figures au premier degré de leur horreur, si l'on veut. Il faudrait ainsi, dans cette optique, accepter la possibilité d'une terreur et d'une horreur sans résolution intellectuelle : « il ne faut plus esquiver la terreur. Il convient en même temps d'adopter un discours plus risqué, de laisser entrer dans le livre les égarements de l'esprit et du cœur. [...] Le minimum de contrôle que nous souhaitons garder sur

³¹⁹ Voir le roman *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* de Mary Shelley (1818).

³²⁰ Voir citation précédente.

³²¹ CAILLOIS, *Images...*, *op. cit.*, p. 49.

notre délire va peut-être l'aggraver³²² ». L'approche post-séculariste de ces figures permet ainsi de véritablement les comprendre comme les incarnations de ce qui échappe au discours, et non plus comme parties prenantes de ce même discours. Gilbert Lascault le dit bien dans la citation précédente : en intégrant le monstre au discours, nous occultons volontairement ce que ce monstre incarne et révèle. Le post-sécularisme offre ainsi la possibilité de se prémunir contre un excès de présomption intellectuelle : il faut garder le Mal à la périphérie pour mieux se préserver contre ses attaques.

Nous avons ici la confirmation que l'acception « Nosferatu » du vampire est la plus à même de traduire la vérité du vampire comme l'incarnation d'un Mal indéfinissable, lisible seulement à l'aune de notre incompréhension du « Rien ». L'on pourrait ici opposer l'argument qu'une compréhension post-séculariste du vampire Nosferatu permettrait au contraire de le sur-définir comme une figure diabolique détruite par la lumière (lumière de la connaissance et/ou lumière divine), et ainsi de le circonscrire à un discours bien déterminé. Ceci est vrai, mais ce qui est compris alors est le rôle endossé par la figure vampirique, pas sa nature véritable. Accepter, grâce à l'approche post-séculariste, que l'on ne peut véritablement interpréter Nosferatu comme autre chose que l'incarnation du Mal, c'est, finalement, le comprendre pour ce qu'il est, et lui redonner toute sa noirceur. À l'inverse, et en poussant à l'extrême l'approche post-séculariste du vampire, nous pourrions avancer que le vampire romantisé est lui une incarnation purement diabolique si l'on lui appose une lecture chrétienne, « père des mensonges » qui acte la destruction du monde en rendant la transgression séduisante. Compris comme une figure diabolique, le vampire romantisé est donc, sous ses aspects faussement libérateurs, une incarnation parfaite du Diable chrétien, celui qui se réjouit de l'effondrement des catégories. La libération morale, physique, sexuelle qu'il promet est un mensonge, un leurre qui attire ses victimes pour mieux les détruire. En creux pourtant reste l'aporie de son corps, à la fois cadavre et amant, aporie que bon nombre des œuvres présentant ce vampire romantisé occultent volontairement. Reste alors l'espoir, sous l'angle post-séculariste, de comprendre néanmoins cette aporie du cadavre séduisant comme la dénonciation implicite du diabolisme réel du vampire séducteur, comme un reliquat des limites que la figure est supposée incarner : l'horreur du vampire originel était bien, en effet, un avertissement contre l'effondrement des limites. Le vampire séducteur, si l'on occulte la question de son corps si problématique, n'est plus un avertissement, mais la promotion séduisante bien que mensongère d'une libération diabolique.

³²² LASCAULT, *op. cit.*, p. 369.

Le parallèle avec le Diable chrétien est évident :

Le diable sert fondamentalement d'expression de la limite qu'il garde, tel un Cerbère, et dont la représentation signifie à l'homme les risques et conséquences de ses transgressions autant que les attraits de sa toute-puissance. Mais n'est pas diable qui veut. La transgression ultime qu'il incarne toujours a un prix, celui de la perte des limites [...] ³²³.

La popularité du vampire séduisant traduirait ainsi l'avènement de la transgression diabolique, l'acceptation à bras ouverts de la libération promise par les multiples incarnations contemporaines à l'écran et dans la littérature. L'on retrouve ici le concept d'« altéricide » que nous avons déjà mentionné : sous l'angle post-séculariste, l'altéricide lisible dans la figure du vampire romantisé est un indice de l'emprise diabolique sur le monde. Ou encore, la disparition du diable et de ses consorts comme incarnations du Mal que l'on peut déduire de la popularité du vampire séduisant ouvre sur une question terrifiante : « qu'advierait-il d'un monde qui n'aurait pas de diable ³²⁴ ? » La réponse se laisse deviner dans la dilution de la figure vampirique par la romantisation, par les innombrables interprétations qu'on lui appose : le Mal ne fait que sembler disparaître, dissimulé sous le leurre de son acceptabilité. Ici se lit « ...le constat d'une sorte de paradis perdu, d'un monde orgueilleux qui court à sa perte ³²⁵ ». L'approche post-séculariste permet donc bien de révéler ce qui se cache, en creux, derrière les diverses incarnations de la figure vampirique.

Entre diabolisme parfois simpliste et acceptabilité trompeuse, la représentation du vampire semble ainsi aujourd'hui toujours vouée à une lecture incomplète de la figure. Nous proposons alors de nous tourner vers un nouveau courant du film « d'horreur », dont une des spécificités est la représentation littérale du Mal : le *post-horror*, genre récent qui se propose de brouiller la frontière usuelle entre film « d'horreur » et film « artistique ». Il s'agit dans ces films de sublimer la noirceur évoquée dans une symbiose entre l'angoisse fantastique, minimaliste, des films « artistiques » et la violence visuelle des films « d'horreur ». Cette approche permet de se concentrer sur l'effet produit par ce que l'on pourrait nommer une situation monstrueuse, et pas uniquement sur le monstre lui-même. Il s'agit de créer « un affect irrépressible d'angoisse sans objet ³²⁶ », une « expérience esthétique “tournée vers

³²³ DUREAU, Yona, JÉRÉMIE, Christian. « À quoi sert le diable ? ». In JÉRÉMIE, Christian (dir.), LOUISON-LASSABLIÈRE, Marie-Joëlle (dir.). *La fabrication du diable, où pourquoi a-t-on besoin du Diable ? (XV^e-XVIII^e siècle)*. Saint-Etienne : Presses universitaires de Saint-Etienne, 2020. « Renaissance et âge classique », p. 204.

³²⁴ *Ibid.*, p. 204.

³²⁵ CALVET, *op. cit.*, p. 196.

³²⁶ "...an overwhelming affect of 'objectless anxiety.'" David Church citant Matt Hills. CHURCH, David. *Post-Horror – Art, Genre and Cultural Elevation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022, p. 17. [ma traduction].

l'événement" plutôt que "tourné vers une entité"³²⁷ ». Cette esthétique *post-horror* prend ainsi en compte les conséquences esthétiques de la révélation du monstre : il ne s'agit pas seulement d'y échapper mais de composer avec l'horreur de la confirmation de son existence. Nous retrouvons ici la valeur du vampire Nosferatu comme un événement dans et hors la diégèse : certes, le vampire est un prédateur auquel il faut échapper, mais sa véritable force terrifiante tient à ce que sa présence laisse deviner. Le *post-horror* renoue avec ce parti-pris d'une épouvante, d'une horreur qui imprègnent l'ensemble de l'œuvre et en dépassent les limites, laissant libre cours à « une angoisse généralisée sans cause apparente ni solution³²⁸ ». La réception du monstre dépasse sa seule figuration intra-diégétique : une lecture post-séculariste pourrait y lire la révélation par l'œuvre d'un Mal qui brouille les frontières entre fiction et réalité :

Dans les profondeurs de l'esprit humain persistent peurs et angoisses ancestrales, connaissance de la proximité du trépas et de la douleur qui font irruption dans le monde qui est le nôtre, qui vient du monde qui nous entoure et qui n'est pas le nôtre, comme une déchirure de l'âme insupportable qu'une représentation permet de rendre supportable, de canaliser, et de prétendument maîtriser³²⁹.

L'esthétique *post-horror* rejoint ici le post-sécularisme par sa volonté de représenter un Mal absolu en se jouant des tropes attendus. L'esthétique à la croisée de l'horreur et du film d'art est le médium par lequel la noirceur fondamentale s'exprime, au-delà de ce que la trame narrative dit. Nous nous autorisons ainsi un rapide écart vers un film qui ne relève pas du récit vampirique, mais dont la figuration du Mal au moyen de l'esthétique *post-horror* permettrait à la figure vampirique d'échapper à sa dilution actuelle. *Hereditary*³³⁰ narre la confrontation d'une famille frappée par le deuil avec une puissance démoniaque. Si ce récit paraît à première vue relever d'une trame narrative très familière aux amateurs du genre, la force de ce film tient à la manière dont il se joue des tropes attendus (objets maléfiques, lecture psychologique ou psychiatrique de la « présence » démoniaque, résolution finale). Ces tropes sont en effet déplacés, traités sous un angle qui s'attache, en plus de surprendre le spectateur, à révéler la présence du Mal au sein de cette famille. La détresse du deuil, la toxicité des rapports familiaux y sont présentés non pas comme la cause de la présence démoniaque (ce qui relèverait d'une lecture psychologique ou psychiatrique), mais comme sa conséquence : le Mal absolu, incompréhensible, injustifiable, existe, et la détresse de cette famille en est la preuve. Le tour

³²⁷ "For Hills, horror should be defined more as an 'event-based' than 'entity-based' aesthetic experience [...]." *Ibid.*, p. 17. [ma traduction]

³²⁸ "...free-floating anxieties without an apparent cause or solution." *Ibid.*, p. 7. [ma traduction]

³²⁹ DUREAU, JÉRÉMIE, *art. cit.*, dans JÉRÉMIE, *op. cit.*, p. 204.

³³⁰ ASTER Ari, *Hereditary*, PalmStar Media, 2018.

de force d'*Hereditary* est d'être à la croisée du *post-horror* et du post-sécularisme, et ainsi de proposer une figuration parfaite de ce Mal « qui vient du monde qui nous entoure et qui n'est pas le nôtre ». L'esthétique *post-horror* permet ainsi de représenter avec une grande subtilité et une grande précision la détresse émotionnelle des personnages, et élude les ressorts usuels du film d'épouvante et d'horreur. Cela offre un réalisme qui rend la présence maléfique d'autant plus terrifiante. De plus, cette présence maléfique est montrée comme telle, non pas au moyen d'une figuration déterminée, mais comme une noirceur généralisée qui imprègne l'ensemble de la narration et qui se laisse encore ressentir une fois l'espace fictif refermé. L'on retrouve ici la noirceur de *Nosferatu*, qui bien loin d'être circonscrite à la seule figure vampirique pervertit la réalité de ceux qui en ont été témoins. L'approche post-séculariste permet de ressentir au mieux la noirceur figurée par ces films, de *Nosferatu* à *Hereditary*, pour qui accepte de baisser la garde intellectualisante et invite, le temps d'une fiction, le Mal dans sa propre réalité.

Malgré son édulcoration par la romantisation, malgré sa dilution par la mise en lumière excessive, malgré les tentatives toujours renouvelées de la circonscire à une lecture idéologique ou scientifique, la figure du vampire n'a pas encore été épuisée. Il lui reste la possibilité d'une compréhension qui inclut l'irrationnel, le spirituel, le non-scientifique dans la réception de l'œuvre. Cette compréhension post-séculariste n'a pas la présomption d'expliquer le Mal, juste d'en accepter la présence telle qu'elle est traduite par l'œuvre : il s'agit de renouer avec l'effet, la sensation, l'affect, d'accepter l'horrible et le monstrueux pour ce qu'ils sont.

Les stratégies de représentation du vampire sont indissociables de la circulation de la figure. Chacune de ces stratégies, depuis l'incertitude fantastique aux mises en lumières excessives, contribue aux significations diverses apposées à la créature, aussi trompeur soit ce désir de sens. Il faut ainsi en revenir à l'effet vampirique, à ce qui surgit en creux avec la créature, à ce qui est tapi avec elle dans le silence et les ombres, sans chercher à le comprendre mais en acceptant simplement sa présence. L'approche post-séculariste est bien celle qui aujourd'hui est la plus à même de traduire la noirceur fondamentale de la créature, renouant avec l'inconnu du fantastique, avec l'horreur toujours incompréhensible du cadavre, sous ce qu'ils gardent toujours de monstrueux et de diabolique.

CONCLUSION : DE L'ABSENCE D'IMAGE SPÉCULAIRE AU DÉFAUT DU DIVIN

Entre discours et stratégies de représentation, le corps du vampire soulève des interrogations quant à la circulation et l'évolution des figures mythiques dans la culture. L'iconisation de la figure par l'image offre à la créature textuelle une corporéité parfois presque tangible lorsqu'elle est couplée à une stratégie de l'excès et de l'horreur. L'iconisation fantastique du vampire, quant à elle, souligne l'ambiguïté fondamentale de cette figure de l'entre-deux, créature d'ombres et de désespoir. Les impasses du discours se reflètent dans cette oscillation constante entre excès et absence de la figure vampirique comme la « prise de conscience de ce qui manque¹ » à notre époque séculière. L'image la plus parlante de ce manque est, peut-être, le « Rien » que reflète le vampire dans le miroir, manque fondamental au cœur de la créature, que l'étude de son iconisation permet, en creux, de révéler.

Le « rien » spéculaire

Nous concluons ce travail de thèse par une dernière réflexion sur ce qui est peut-être la plus grande absence qui caractérise la figure vampirique : celle de son reflet dans le miroir. Dans la plupart des œuvres qui écrivent, réécrivent ou adaptent le vampire, ce dernier ne peut en effet ni se voir, ni être vu dans le miroir, ce depuis le roman *Dracula* de Bram Stoker : « qu'est-il donc, ce corps dépourvu de reflet ? Le philosophe matérialiste, le scientifique, par la destitution de l'âme divine, fabriquent un corps inaltérable. L'image a disparu, le corps résiste [...] »². Le corps du vampire serait donc ce qu'il reste à la figure quand bien même l'époque s'est défaite de la question de l'âme. Insulte à la puissance divine dans le récit, le vampire comme figure littéraire et cinématographique ne circulerait donc aujourd'hui que par son corps, quand bien même la représentation de ce dernier suit les dilutions romantisantes de la créature. Le miroir dans lequel le vampire ne peut ou ne veut pas se voir est ainsi l'indice de l'horreur infigurable, irréductible, qu'il reste encore aujourd'hui à la figure, cette traduction par la négation de l'énigme que constitue la figure vampirique.

Sans image spéculaire, la figure vampirique est donc soit le signe d'un manque de la représentation (ce qui est montré ici est littéralement invisible, infigurable), soit d'un refus du monde à découvrir ce qui se terre derrière le corps vampirique. Le vampire sans reflet serait alors du domaine de l'« hallucination négative » telle qu'elle est analysée par Murielle Gagnebin, ce trouble psychiatrique par lequel le patient ne voit pas ce qui pourtant est bien

¹ Nous reprenons l'expression de Jürgen Habermas, qui est aussi le titre de son essai. HABERMAS, *op. cit.*, chap. «An Awareness of What is Missing?».

² AGUERRE, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 143.

présent : à la place de l'image de l'objet qui devrait être vu se tient ainsi une absence, un manque ; non pas la négation de l'objet mais la présence de l'hallucination de son absence : « 'nous comprenons l'hallucination négative [...] non pas comme l'absence de représentation, mais comme *la représentation de l'absence de représentation* [...] »³. Dans l'absence d'image spéculaire du vampire se révèle ainsi le manque fondamental au cœur de la figure. En insistant sur l'horreur et la terreur induites par la présence de la créature, les textes et films vampiriques donnent l'indice de la présence de quelque chose qui échappe à la représentation et au sens. La figure vampirique, et en particulier les représentations du corps vampirique s'attachent à dire par l'effet ce qui échappe à la signification :

« L'affect, dans le cas de l'hallucination négative, totalise à lui seul tout le pouvoir de la représentation. Il tient lieu de représentation de soi, vient à la fois effectuer le constat de ce qui manque à sa place, et fait surgir l'horreur qui accompagne le constat ; il va tenter, au-delà du constat, d'inscrire à tout prix sur la surface réfléchissante une représentation. C'est pour y échouer qu'il ne pourra le pallier qu'en y faisant apparaître un Autre hallucinatoire, qu'il ne reconnaîtra pas. Si identique qu'il y pourra paraître, celui-ci ne sera au mieux qu'un double, une moitié ombreuse et perdue qui revient des enfers pour le persécuter⁴. »

La figure vampirique peut certes être comprise comme cet « Autre hallucinatoire » qui apparaît à la place d'une vérité infigurable : son absence de reflet dans le miroir serait la révélation de cette vérité, ou du moins de l'impossibilité pour le discours de s'en saisir. Nous ne comptons plus les productions cinématographiques qui présentent le miroir comme un passage surnaturel vers l'au-delà, vers le double, vers les profondeurs de l'âme : vers, enfin, là où la vérité se fait, dans la mesure où cette vérité est compréhensible. Nos conclusions nous portent cependant à penser que le vampire sans reflet, lui, incarne l'angoisse d'une absence qui ne cache rien, d'une figure qui n'est rien de plus que son corps déplacé et insensé. Le vampire est l'incarnation d'un néant, au-delà même du « Rien » de la mort que nous avons précédemment mentionné : il n'y a rien, semble-t-il derrière le corps vampirique.

La perte séculière du diabolique

Jean-Claude Aguerre introduit à juste titre sa réflexion sur l'absence d'image spéculaire du vampire en rappelant que

...le vampire arrive comme un symptôme. Comme symptôme de la destitution de l'âme divine et immortelle. Des premiers vampires à Dracula, ce symptôme va se modifier, témoignant de l'évolution des pensées, de la forme de l'angoisse du moment. Chaque siècle aura son vampire qui plongera dans l'oubli l'être

³ Murielle Gagnebin citant André Green. GAGNEBIN, *L'irreprésentable...*, *op. cit.*, chap. « Hallucination négative et représentation ».

⁴ Murielle Gagnebin citant André Green. *Ibid.*, chap. « Hallucination négative et représentation ».

démoniaque qui le précède, selon les figures que l'actualité présentera⁵.

Nous retrouvons ici la qualité mythique de la figure vampirique, mais nous notons l'affirmation sans ambages de la place centrale de la question de l'âme (donc, du spirituel) dans la caractérisation du vampire. Si la « forme » du démoniaque change, le besoin de sa figuration, elle, perdure, quand bien même l'époque s'ingénie à nier la prédominance de ces angoisses en présence du Mal. Bien entendu, la lecture théologique de cette circulation mythique du vampire est en elle-même une réponse, un soulagement à ces angoisses. Figurer les impasses du « Rien », c'est déjà figurer quelque chose : « l'idée essentielle, l'idée refoulée dont le retour fait symptôme, sera toujours, en toile de fond, le refus indépassable de la promesse perdue d'éternité⁶ ». Il y a donc bien une « idée » derrière la figure vampirique, que Aguerre va jusqu'à présenter comme « la restauration d'une promesse perdue⁷ ». Non pas les promesses trompeuses susurrées par les vampires lucifériens, ni celles, plus charnelles, des vampires séduisants : le vampire, dans son horrible absurdité, peut malgré tout incarner tout le désir de sens de l'époque, quand bien même le fruit de ce désir lui est inaccessible.

D'où le caractère terrifiant du vampire sans reflet : il contredit explicitement la possibilité d'une existence d'après la disparition du corps, car une fois le corps sans âme du vampire détruit, il ne restera rien de lui, pas même l'espoir de sa rédemption, ce non-sens des écritures draculéennes de la figure. Ou bien c'est que l'horreur de l'existence vampirique, irrémédiablement liée à son corps blasphématoire, ne prend fin qu'avec la destruction de celui-ci : l'âme serait alors restituée à la créature, et sa rédemption divine, telle qu'on peut la voir dans le roman *Dracula* et dans son adaptation par F.F. Coppola, commencerait (et finirait ?) avec la simple restitution de son âme à la créature. Le caractère diabolique du vampire tiendrait ainsi non pas à ses multiples transgressions, mais à la possibilité d'une existence terrestre débarrassée de l'âme. Il nous paraît difficile, par conséquent, de ne pas recourir au post-sécularisme pour vraiment comprendre la figure vampirique : elle est l'incarnation de l'angoisse du « rien » comme modalité d'existence, un « rien » de l'âme et de l'être dissimulé par un corps omniprésent, débordant, qui supprime tout autre aspect de l'existence. Le corps excessif et déplacé du vampire constitue ainsi le seul élément compréhensible de la créature, ce corps qui semble entourer l'absence au cœur de l'existence. Le vampire est l'incarnation d'une incomplétude, d'un leurre : son corps est d'autant excessif que l'angoisse devant cette absence est grande.

⁵ AGUERRE, *art. cit.*, dans MARIGNY (dir.), *op. cit.*, p. 137.

⁶ *Ibid.*, p. 137.

⁷ *Ibid.*, p. 137.

Comprise comme une icône, la figure vampirique brouille ainsi les frontières entre réalité et fiction, entre mythe et angoisse existentielle, entre l'objet et sa représentation. Dominique Chateau rappelle que « l'icône est une représentation qui se suffit à elle-même, sans avoir à passer par le constat d'un lien physique avec l'extérieur⁸ » : l'on pourrait ainsi avancer que l'approche post-séculière du vampire n'est qu'un champ d'analyse de la figure parmi tant d'autres, que, pas plus que les autres courants critiques, elle ne touche à une vérité absolue de la figure vampirique. L'écriture d'une absence dissimulée par un corps excessif ne serait alors rien de plus qu'un fait littéraire, dont le passage à l'image cinématographique permet les réécritures que l'on connaît : rien de plus donc, qu'une production née du « plaisir de l'horreur » que nous mentionnions précédemment. C'est sans compter la vertu « hallucinatoire » que Chateau rappelle ensuite, suivant les travaux de Pierce :

Le tableau, en tant qu'iconique, n'est pas comme la fenêtre ouverte sur le monde qui nous met visuellement en connexion physique avec lui ; le monde qu'il représente peut très bien ne pas exister, mais tout se passe comme si, en tant que simulation, sa représentation contenait la présupposition de son existence⁹.

Le corps de la figure vampirique relève de cette hallucination, de ce besoin d'attribuer un codage visuel compréhensible à l'angoisse d'une absence qui viendrait trouer l'existence. Il est, dans la représentation de la figure vampirique, l'équivalent du cadre du tableau, « indice de l'entrée dans un monde à part¹⁰ », le « lieu où s'opère le moment du basculement du monde réel dans le monde de la fiction¹¹ ». L'horreur du corps du vampire traduirait ainsi l'impossibilité de cette absence dans le monde réel : l'horreur acte le passage à la fiction, détache la figure de la réalité connue, et la circonscrit à l'extérieur de la réalité. Le réconfort de cette perspective est indéniable, et renoue avec la compréhension séculière de la figure vampirique, qui permet de la circonscrire à une ou des significations précises, ramenables à l'aune du discours.

Mais ceci serait occulter ce qui relève de l'effet de la créature, effet dont on peut difficilement nier l'existence, et qui en lui-même révèle un lien entre icône et réalité. Rappelons les mots de Dominique Chateau quant à ce tableau qui, s'il n'est pas une « fenêtre ouverte sur le monde », est pourtant la supposition de l'existence d'un monde¹². C'est cette idée de la présence du Mal au cœur de la figure vampirique que nous nous proposons de réhabiliter, suivant l'approche post-séculariste : manière, bien entendu, d'éluder l'angoisse de l'évidence

⁸ CHATEAU, *op. cit.*, p. 89.

⁹ *Ibid.*, p. 89.

¹⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹¹ *Ibid.*, p. 89.

¹² Voir citation précédente.

du « Rien ». Cette approche post-séculariste n'est pas une fin en soi : elle se propose seulement d'examiner le problème vampirique sous un nouvel angle, afin de nous approcher au plus près d'une résolution de son énigme. Marie-José Mondzain rappelle que « nous sommes [...] encore et toujours les héritiers de l'iconocratie chrétienne, stimulée dans son intérieur même par ses profanateurs attitrés¹³ ». L'approche post-séculariste de la figure vampirique n'est donc en rien anachronique.

Comprise comme une incarnation du Mal, la figure vampirique est de toute évidence éclairée par le discours religieux, quand bien même le concept d'un Mal absolu reste difficilement appréhensible : nous ne pouvons qu'être témoins de ses exactions, sans pour autant parvenir à le figurer réellement. Le vampire en serait une traduction parmi d'autres. Paradoxalement, réintroduire la question spirituelle dans la compréhension de la figure vampirique reviendrait ainsi à admettre notre incapacité à tout ramener au concept, au discours : il s'agirait d'admettre l'existence d'un « autre », d'une « énergie », pour reprendre le terme de Jean-François Bordron¹⁴. Cette « énergie » par laquelle naît l'affect à la réception de la figure relèverait alors de l'indice sensoriel de la présence du spirituel dans la figure elle-même. Dans cette perspective, la figure vampirique relèverait de l'art sacré tel que le définit Daniel Gustafsson : « l'art sacré est cet art qui ne permet pas au spectateur de se reposer sur ou de se retrancher derrière les modèles explicatifs séculiers, matérialistes, ou centrés sur l'immanence¹⁵ ». La pérennité de la figure vampirique à notre époque séculière serait donc le signe de notre impossibilité (ou refus ?) à saisir véritablement ce qu'elle cherche à nous dire : l'angle séculier condamne la véritable compréhension de la créature.

Peut-on ainsi continuer à qualifier la figure vampirique d'icône, née d'un processus d'iconisation, possédant une iconicité indéniable, si l'on refuse la lecture spirituelle de la créature ? Rappelons qu'une « icône » dans son sens le plus religieux acte l'existence du saint ou de la déité représentée. Ainsi, dans l'Église orthodoxe, « si l'on retire une icône du contexte liturgique, culturel et ontologique de l'Église, elle cesse d'être une icône¹⁶ ». L'absence d'image spéculaire du vampire ne serait que cela : une icône vide, un portrait sans « énergie », un signe qui ne renvoie à rien. Réhabiliter la figure vampirique comme icône reviendrait à résoudre

¹³ MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie – les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Éditions du Seuil, 1993. « L'ordre philosophique », p. 214.

¹⁴ BORDRON, *op. cit.*, p. 150.

¹⁵ « ...sacred art is art that does not allow its audience to rest within, or retreat into, secular, materialist, or immanent models of explanation. » GUSTAFSSON, Daniel. "Beyond Making and Unmaking: Re-Envisioning Sacred Art". In DŽALTO, Davor (ed.). *Religion and Art – Rethinking Aesthetic and Auratic Experiences in 'Post-Secular' Times*. Basel (Switzerland): MDPI, 2019, p. 42. [ma traduction]

¹⁶ Daniel Gustafsson rappelant Pavel Florensky. GUSTAFSSON, *art. cit.*, dans DŽALTO, *op. cit.*, p. 43. [ma traduction]

(métaphoriquement parlant) cette aporie de l'absence d'image spéculaire de la créature, en comprenant la figure non pas comme une fin en soi, mais comme un vecteur : « ce que l'icône imite, ce n'est pas la vision de l'homme sur les choses, mais le regard imaginé de Dieu sur les hommes¹⁷ ». La figure vampirique renouerait alors avec sa qualité première d'avertissement, de garde-fou contre les excès de l'orgueil humain, à une époque où le péché et le blasphème n'existent plus.

Le vampire comme figure kénotique ?

À l'ère séculière, la figure vampirique est, dans l'absolu, une aporie : son examen n'ouvre sur rien. Aucune certitude, aucune vérité fondamentale ne se détache des multiples significations qui ont été apposées à la figure. Son iconisation n'est que l'attribution d'un corps déplacé autour d'un vide du sens que seul le recours au post-sécularisme pourrait combler : non pas comme la révélation d'un Mal absolu, mais comme l'acceptation de la présence d'un « autre » infigurable. Comme une parodie blasphématoire du Verbe fait chair, le vampire séculier révèle l'orgueil inhérent au discours qui n'accepte que lui-même comme clé de compréhension du monde : si le seul recours au discours permet de comprendre l'énigme vampirique et, ainsi, rend sa romantisation acceptable et légitime, alors le vampire n'est pas la représentation par le texte et l'image d'une forme ou d'une autre du Mal. Ici, il est autre chose, dont la pertinence tient à sa malléabilité : une figure mythique dont le sens se trouve dans sa circulation. La chair romantisée ou diluée dans la lumière du vampire ne peut être le reflet d'un Mal absolu, ou alors c'est admettre que ce Mal est désormais compris comme enviable et séduisant, qu'il n'est plus tenu à l'écart comme une figure de l'altérité absolue, mais intégré au quotidien, à la norme. Corps sans âme, la figure vampirique séculière est perméable à toutes les relectures, toutes les dilutions. La lecture post-séculière du vampire, en réhabilitant l'origine religieuse des problèmes incarnés par la figure, permet de prévenir sa dilution, en revenant à la question fondamentale de l'incarnation.

Marie-José Mondzain rappelle le problème au cœur de la question de l'incarnation divine :

Dire que Jésus est toujours resté image du Père pourrait être compris de la façon suivante : le Christ a dû nécessairement être le plus beau et le plus intelligent des hommes possibles, épargné par la souffrance et la mortalité, l'image naturelle conférant au visible toute la manifestation distribuée de sa perfection. C'est une solution sans issue qui conduirait à l'inutilité du sacrifice, puisqu'il ne nous

¹⁷ MONDZAIN, *op. cit.*, p. 217.

ressemblerait plus¹⁸.

Le divin n'a pu se présenter à l'homme sous sa forme christique sans se conformer à l'imperfection humaine. Ainsi, si, suivant Yann Calvet, nous comprenons la figure du vampire, et en particulier celle de Nosferatu, comme le revers sombre de la figure christique¹⁹, il faudrait supposer que la représentation du vampire n'est jamais aussi pertinente que lorsqu'elle figure explicitement sa noirceur et son horreur : comme le Christ figurant la présence du divin parmi les hommes, le vampire doit figurer la présence du diabolique. Mais, à l'inverse de la figure christique s'adaptant à l'imperfection de l'humanité pour mieux la sauver²⁰, le vampire ne doit pas s'adapter, il doit être maintenu à l'écart comme une incarnation de l'altérité, et ce afin de conserver sa qualité diabolique. Le vampire a certes forme humaine, mais c'est une humanité monstrueusement déformée, déplacée, transgressive, qui dit explicitement l'altérité fondamentale de la créature. Le vampire serait dès lors maintenu dans son altérité fondamentale, absolument non humain, à l'inverse du Christ comme incarnation de la parole divine que mentionne Marie-José Mondzain. Dans cette impasse christique de l'incarnation de la perfection divine par l'humain faillible, se reflète en creux une réflexion sur la représentation du Mal, entre altérité absolue et inclusion dans le monde humain.

Il faut bien pourtant que le vampire conserve une part d'humanité afin de conserver son ambiguïté, sa place à l'entre-deux : trop éloigné de nous, il perdrait tout son sens. Trop proche de nous, il n'est plus diabolique : sa fonction mythique change, il devient autre chose, comme si son apparence seule, son corps, faisait sens : si celui-ci change, passe d'horrible à séduisant, le sens du vampire change aussi, tel une coquille vide que l'on aurait repeinte de couleurs vives. Le corps du vampire est ainsi toujours le reflet du sens qu'on lui donne : « ce qui fait loi dans l'icône, c'est ce dont elle figure pour nous le manque²¹ ». Les lectures séculières du vampire s'appliquent à trouver une multitude de significations à la créature, contournant sans cesse l'absence séculière au cœur de la figure. À l'inverse, la lecture post-séculière comprend la figure vampirique comme une incarnation du Mal qui déborde sa propre représentation, débordement qui se traduit dans le texte et l'image par le recours à l'horreur et à la monstruosité physique. Absence et excès sont ainsi les deux axes de compréhension d'une même figure, selon qu'on la lise ou non comme la présence d'un Mal infigurable. Par ailleurs, si l'on comprend le vampire

¹⁸ *Ibid.*, p. 111.

¹⁹ Rappelons cette citation : « une sorte de double négatif du Christ, tous deux prêchant résurrection et immortalité, l'un par la pureté spirituelle, l'autre par l'excès physique ». CALVET, *op. cit.*, p. 176.

²⁰ « ...l'image naturelle du Père a accepté de nous imiter. » MONDZAIN, *op. cit.*, p. 112.

²¹ *Ibid.*, p. 120.

comme une incarnation christique du Mal, il faut admettre que le corps donné au vampire par le texte et l'image ne suffisent pas à circonscrire sa portée diabolique :

En aucun cas, l'icône n'est pleine du Christ. En aucun cas, ses limites graphiques n'ont contenu ni maintenu captive l'essence du Verbe. Le trait iconique, comme la matrice virginale, est donc le seuil pour toujours débordé d'une existence du Verbe, pour un regard qui fait le deuil de sa circonscription²².

La lecture post-séculariste du vampire admet les limites de sa représentation ; les lectures séculières de la figure se concentrent sur ce que la représentation rend visible. La figure vampirique est ainsi une discussion du rôle de la représentation elle-même, soit qu'elle fasse preuve en elle-même de vérité, soit qu'elle soit l'indice d'une vérité infigurable.

De plus, ramener le vampire à sa représentation, c'est déjà le comprendre comme une figure kénotique : la kénôse signifie l'évidement du divin au moment de l'incarnation. La volonté divine telle qu'elle est incarnée par le Christ est donc momentanément un paradoxe, celui de la présence du divin figurée par son absence au sein du corps christique. L'absence paradoxale du divin dans son incarnation christique n'est donc pas à lire comme un « Rien » mais comme le signe d'un « quelque chose » ultérieur : « la kénôse désigne cet évidement de la divinité et du sacré [...] qui touche à ce qui est le profane ultime : la mort. En un sens, on pourrait dire qu'on substitue à la mort, qui échappe à toute symbolisation, la catégorie, non point du vide, mais de l'évidement [...]»²³. Lire le vampire dans son seul corps, c'est donc d'emblée privilégier sa chair à ce qu'il incarne potentiellement. Dépossédée du divin (ou en l'occurrence du diabolique), la figure vampirique est donc *a priori* réductible à ce que sa représentation montre d'elle.

C'est sans compter, suivant ce parallèle avec la figure christique, le rôle qu'une telle figure tient dans la culture : « le trait iconique est une faille qui désigne le corps du Christ comme une défaillance passagère de Dieu, à la fois volontaire et salvatrice²⁴ ». La kénôse christique était le seul moyen pour Dieu d'acter sa présence (dès lors paradoxale) parmi les hommes ; la kénôse vampirique permet certes la circulation de la figure mythique, mais dépossède le vampire de son rôle initial. Dépossédé du diabolique, le vampire est porté à tous les vents interprétatifs, perméable aux lectures les plus romantisantes. Il est la figuration d'une absence, mais ce n'est pas l'absence dans la chair christique qui révèle d'autant la puissance du divin : c'est l'absence de la figuration explicite du Mal, qui acte sa perversion insidieuse du monde des hommes. Un autre aspect de la kénôse est que le retrait du divin est le prix à payer

²² *Ibid.*, p. 121.

²³ *Ibid.*, p. 179.

²⁴ *Ibid.*, p. 125.

pour la rédemption humaine : l'absence momentanée est la promesse d'une félicité éternelle. L'absence au cœur du vampire, à l'inverse, ne propose rien en retour de son retrait, dans les lectures séculières de la figure : celle-ci est ramenée à une temporalité de l'instant, coincée dans une absence du « maintenant », qui s'étire sans fin.

Olivier Rey le dit bien : « puisque aucune image n'est adéquate au mystère divin, ce n'est qu'en assumant cette inadéquation que celui-ci peut être signifié [...]»²⁵ ». La même chose peut être dite du mystère diabolique, que les représentations contemporaines s'attachent pourtant souvent à rendre compréhensible, intelligible, comme s'il s'agissait, en prétendant le figurer explicitement, de nier l'infigurable (et donc l'insaisissable du Mal). La figure diabolique dans laquelle l'on nie la présence du Mal est donc une parodie de kénôse, une tromperie par la représentation. Le « rien » qui est figuré dans cette absence que l'on clame haut et fort est dans la figure diabolique le reflet d'un discours qui se contient en lui-même et nie la transcendance. La figure kénôtique du vampire est un symbole de l'omniprésence non pas du Verbe, mais du discours.

Excès de chair et excès de noirceur ; excès de significations et excès de représentations : la figure vampirique dévoile par ses multiples excès ce que le discours ne parvient jamais vraiment à lui faire dire. Par sa nature fondamentalement ambiguë, par sa place aux divers entretiens qui la constituent, la figure vampirique révèle en creux notre incapacité à comprendre le monde à l'aune seule du discours. Le vampire dit notre peur devant l'incertain, devant l'infigurable, devant l'ambigu trompeur qui semble se laisser comprendre pour mieux éloigner de la vérité. Reste l'acceptation potentielle de l'existence d'un Mal absolu dont la figure vampirique serait une représentation véritablement kénotique : l'absence au cœur de la figure qui se donne à lire comme un avertissement contre les présomptions du discours.

²⁵ REY, Olivier. *Gloire et misère de l'image après Jésus-Christ*. Trocy-en-Multien : Éditions Conférence, 2023. « Agora », p. 145.

ANNEXES

Portraits historiques de Dracula



Fig. 1 : Portrait de Vlad III, dit « Vlad Tepes ». Auteur inconnu, seconde moitié du XVI^e siècle. Propriété du château d'Ambras (Innsbruck, Autriche).



Fig. 2 : Vlad Tepes dînant entouré de ses victimes. Gravure de M. Ayrer (Allemagne), XV^e siècle.

Exemples de Diable composite



Fig. 3 : *L'Enfer* (détail). *Polyptique de la vanité terrestre et de la rédemption céleste*, Hans Memling (Strasbourg), vers 1485.



Fig. 4 : *Saint Augustin et le Diable*, Michael Pacher (Autriche), 1471-1475.

Lord Byron



Fig. 5 : *Lord Byron in Albanian dress*, Thomas Phillips (Angleterre), 1835.

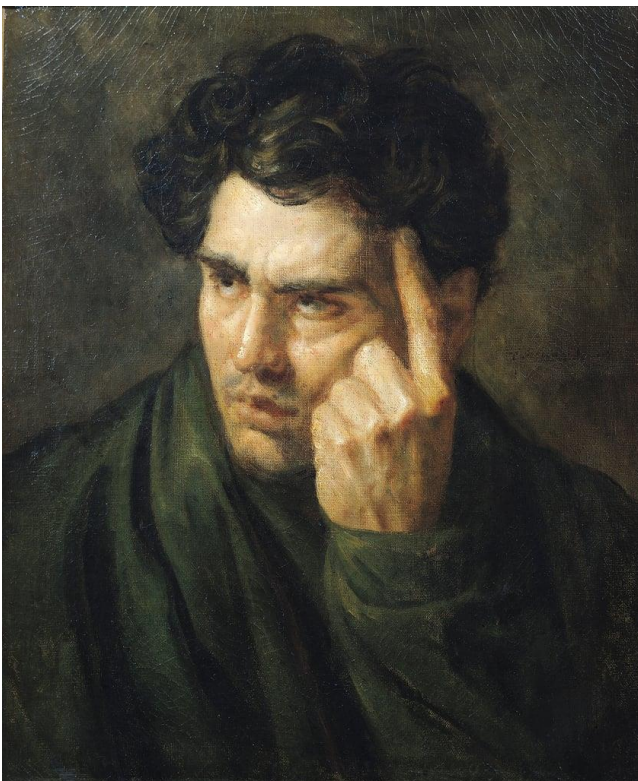


Fig. 6 : *Portrait de Lord Byron*, Théodore Géricault (France), 1810 ?

Vampires séduisants



Fig. 7 : Les vampires Lestat (Tom Cruise) et Louis (Brad Pitt), *Interview with the Vampire* de Neil Jordan, 1994.



Fig. 8 : Le vampire Louis (Brad Pitt), *Interview with the Vampire* de Neil Jordan, 1994.



Fig. 9 : Dracula (Jonathan Rhys-Meyers) dans la série *Dracula* de Cole Haddon (2013-2014).

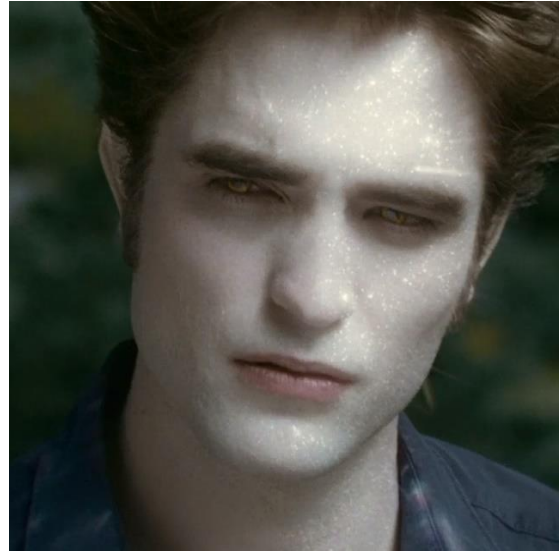


Fig. 10 : Le vampire Edward Cullen (Robert Pattinson), *Twilight* de C. Hardwicke (2008).



Fig. 11 : Dracula (Luke Evans), *Dracula Untold* de Gary Shore (2014).



Fig. 12 : Adam (T. Hiddleston) et Eve (T. Swinton), *Only Lovers Left Alive* de J. Jarmusch (2014).



Fig. 13 : Adam (T. Hiddleston) et Eve (T. Swinton), *Only Lovers Left Alive* de J. Jarmusch (2014).

Incarnations de Dracula au cinéma



Fig. 14 : Dracula (B. Lugosi) et Mina Harker (Helen Chandler), *Dracula* de T. Browning (1931).



Fig. 15 : Dracula (Bela Lugosi), *Dracula* de Tod Browning (1931).



Fig. 17 : Dracula (Christopher Lee), *Horror of Dracula* de Terence Fischer (1958)



Fig. 16 : Le « rouge Hammer », *Horror of Dracula* de Terence Fischer (1958).



Fig. 18 : Dracula (Christopher Lee), *Horror of Dracula* de Terence Fischer (1958)



Fig. 19 : Dracula (Christopher Lee), *Horror of Dracula* de Terence Fischer (1958).



Fig. 20 : Dracula (Frank Langella), *Dracula* de John Badham (1979).



Fig. 21 : Dracula (Frank Langella), *Dracula* de John Badham (1979).



Fig. 22 : Scène d'amour entre Dracula (Frank Langella) et Lucy Seward (Kate Nelligan), *Dracula* de John Badham (1979).



Fig. 23 : Dracula (Gary Oldman), *Bram Stoker's Dracula* de F.F. Coppola (1992).



Fig. 24 : Dracula (Gary Oldman), *Bram Stoker's Dracula* de F.F. Coppola (1992).



Fig. 25 : Dracula (Gary Oldman) et Mina Harker (Winona Ryder), *Bram Stoker's Dracula* de F.F. Coppola (1992).



Fig. 26 : Dracula (Gary Oldman), *Bram Stoker's Dracula* de F.F. Coppola (1992).



Fig. 27 : Dracula (Gary Oldman), *Bram Stoker's Dracula* de F.F. Coppola (1992).



Fig. 28 : Dracula (Gary Oldman), *Bram Stoker's Dracula* de F.F. Coppola (1992).



Fig. 29 : Dracula (Gary Oldman), *Bram Stoker's Dracula* de F.F. Coppola (1992).



Fig. 30 : Dracula (Claes Bang) dans la mini-série *Dracula* de Mark Gatiss et Steven Moffat (2020).



Fig. 31 : Dracula (Claes Bang) dans la mini-série *Dracula* de Mark Gatiss et Steven Moffat (2020).



Fig. 32 : Dracula (Claes Bang) dans la mini-série *Dracula* de Mark Gatiss et Steven Moffat (2020).



Fig. 33 : Dracula (Claes Bang) dans la mini-série *Dracula* de Mark Gatiss et Steven Moffat (2020).

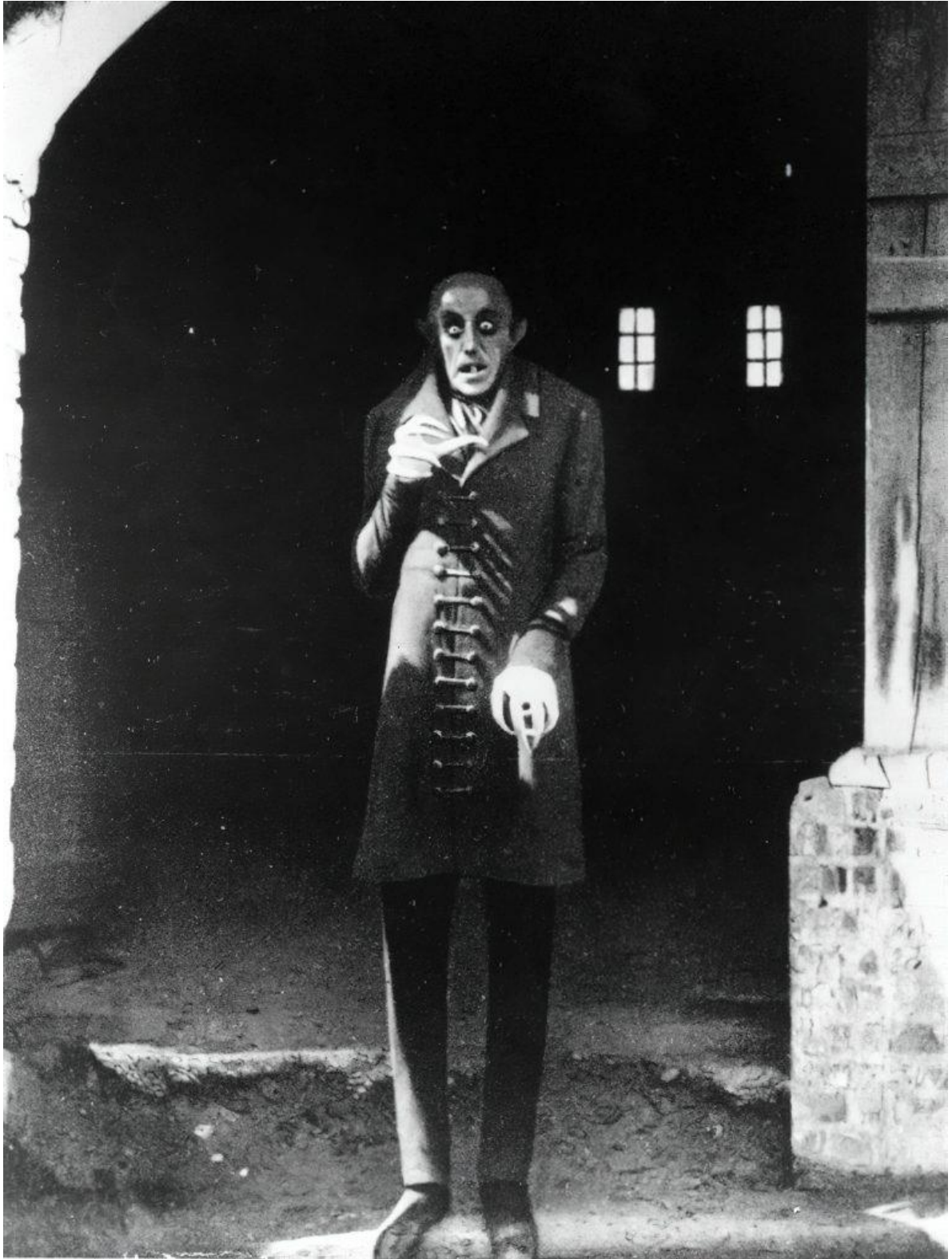


Fig. 34 : Le Comte Orlok (Max Schreck), *Nosferatu le vampire* de F.W. Murnau (1922).



Fig. 35 : Le Comte Orlok (Max Schreck), *Nosferatu le vampire* de F.W. Murnau (1922).



Fig. 36 : Le Comte Orlok (Max Schreck), *Nosferatu le vampire* de F.W. Murnau (1922).



Fig. 37 : Dracula (Klaus Kinski), *Nosferatu, fantôme de la nuit* de Werner Herzog (1979).



Fig. 38 : Jonathan Harker (Bruno Ganz) et Dracula (Klaus Kinski), *Nosferatu, fantôme de la nuit* de Werner Herzog (1979).

Dracula dans les arts graphiques

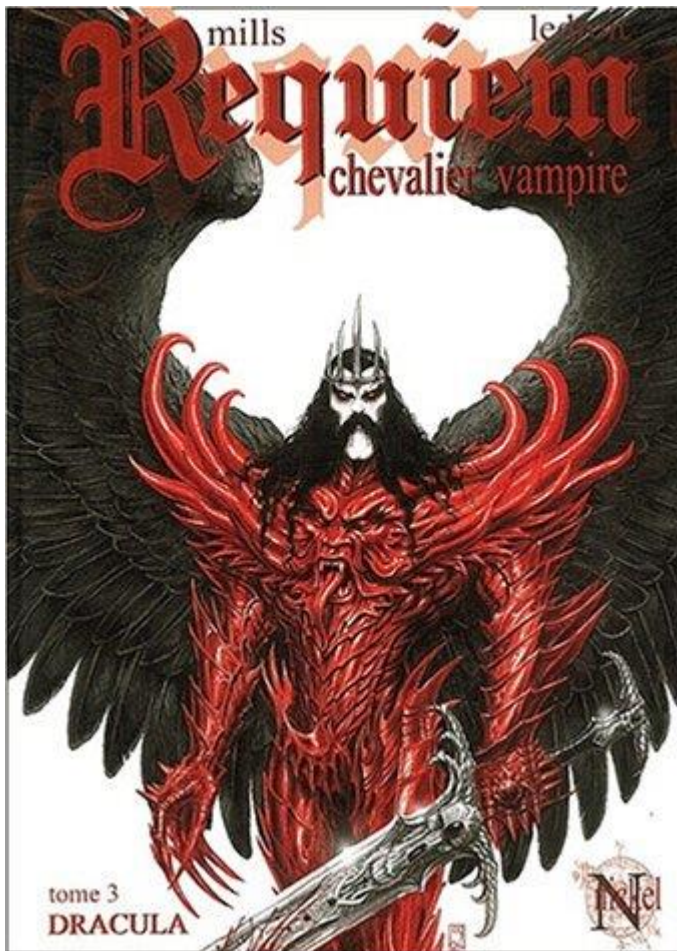


Fig. 39 : Dracula dans *Requiem, chevalier vampire* de Pat Mills et Olivier Ledroit (2002).



Fig. 40 : Dracula dans *Requiem, chevalier vampire* de Pat Mills et Olivier Ledroit (2002).



Fig. 41 : Dracula dans *Requiem, chevalier vampire* de Pat Mills et Olivier Ledroit (2002).

BIBLIOGRAPHIE ET FILMOGRAPHIE

Sources primaires

Romans, poèmes et nouvelles

- BÜRGER, Gottfried August. "Lenore" (1774). In CRAWFORD, Heide. *The Origins of the Literary Vampire*. London: Rowman & Littlefield, 2016. ISBN 978-1-4422-6674-2.
- BYRON, George Gordon (Lord). *Augustus Darvell, a Fragment of a Ghost Story* (1816) [en ligne]. COCHRAN, Peter (ed.). *Peter Cochran's Website*, 2009 [dernière consultation le 17/05/2022]. Disponible sur le Web: <https://petercochran.files.wordpress.com/2009/03/augustus_darvell.pdf>
- CHAMBERS, Robert, CHAMBERS, William. « The Mysterious Stranger » (1853) [en ligne]. *Chambers's repository of instructive and amusing tracts*. Vol. 4 (1853), n° 49-64, pages 428-460. *Internet Archive : Digital Library*, 2012 [dernière consultation le 26/04/2022]. Disponible sur le Web: <<https://archive.org/details/chamberssreposit00cham/page/n427/mode/2up>>
- MEYER, Stephenie. *The Twilight Saga*. London: Hachette Digital/Little Brown Book Group, 2005-2020. Kindle e-books.
- NEWMAN, Kim. *Anno Dracula* (1992). London: Titan Books, 2011. Kindle e-book. ISBN 978-0-85768-533-9.
- OSSENFELDER, Heinrich August. "The Vampire" (1748). In CRAWFORD, Heide. *The Origins of the Literary Vampire*. London: Rowman & Littlefield, 2016. ISBN 978-1-4422-6674-2.
- POLIDORI, John. *The Vampyre* (1819). In BALDICK, Chris (ed.), MORRISON, Robert (ed.). *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford: Oxford University Press, 2008. "Oxford World's Classics". ISBN 978-0-19-955241-2.
- RICE, Anne. *Interview with the Vampire* (1976). New York: Ballantine Books, 1997. ISBN 978-0-345-40964-5.
- RYMER, James Malcolm, PECKETT PREST, Thomas. *Varney the Vampyre Or, The Feast of Blood* (1847). New York: Dover Publications, 2015. "Dover Horror Classics". Kindle e-book. ISBN 978-0-486-80294-7.
- SABERHAGEN, Fred. *The Dracula Tape* (1975), Albuquerque: Tom Doherty Associates/JSS Literary Productions, 2011. Kindle e-book. ISBN 978-0-979-62572-6.
- STOKER, Bram. *Dracula* (1897). AUERBACH, Nina (ed.), SKAL David J. (ed.). New York/London: Norton & Company, 1997. "Norton Critical Editions". ISBN 978-0-393-97012-8.
- STOKER, Bram. *Dracula* (1897), London: Penguin Books, 2003. "Penguin Classics". ISBN 978-0-141-43984-6.
- VON WACHSMANN, Karl. *L'étranger des Carpathes* (1844). Mercuès (France) : Le Castor Astral, 2013. ISBN 978-2-859-20970-4.

VON WACHSMANN, Karl. *Der Fremde* (1844) [en ligne]. *Würzburger Conversationsblatt*. N° 56-76 (1847), pages 223-302. *Bayerischen Staatsbibliothek* [dernière consultation le 26/04/2022]. Disponible sur le Web : <https://opacplus.bsbmuenchen.de/Vta2/bsb10346852/bsb:7357109?queries=vampyr&language=de&c=default>

Roman graphique

MILLS, Pat (scén.), LEDROIT, Olivier (dess.). « Dracula ». *Requiem chevalier vampire*. Tome 3. Viry-Châtillon : Nickel Productions, 2002.

Films

BADHAM, John (real.). *Dracula*. Royaume-Uni/États-Unis : Universal Pictures/The Mirisch Corporation, 1979. 109 minutes.

BROWNING, Tod (real.). *Dracula*. États-Unis : Universal Pictures, 1931. 75 minutes.

CLEMENT, Jemaine (real.), WAITITI, Taika (real.). *What we do in the shadows*. Nouvelle-Zélande : Unison Films/Resnick Interactive Development/New Zealand Film Commission, 2014. 86 minutes.

CONDON, Bill, HARDWICKE, Catherine, et al. *The Twilight Saga*. Lionsgate/Summit Entertainment, 2008-2012.

COPPOLA, Francis Ford (real.). *Bram Stoker's Dracula*. Royaume-Uni/États-Unis : Columbia Pictures/American Zoetrope, 1992. 128 minutes.

CUARTAS, Jonathan (real.). *My Heart Can't Beat Unless You Tell It To*. États-Unis : Jesse R. Brown, Patrick Fugit, Anthony Pedone, 2020. 90 minutes.

FISHER, Terence (real.). *Horror of Dracula*. Royaume-Uni : Hammer Film Productions, 1958. 82 minutes.

HARDWICKE, Catherine (real.), WELTZ, Chris (real.) et al. *The Twilight Saga*. États-Unis : Temple Hill Entertainment/Maverick Films/Imprint Entertainment, 2008-2012.

HERZOG, Werner (real.). *Nosferatu : Phantom der Nacht (Nosferatu, fantôme de la nuit)*. Werner Herzog Filmproduktion/Gaumont, 1979. 107 minutes.

JARMUSCH, Jim (real.). *Only Lovers Left Alive*. Royaume-Uni/Allemagne : Recorded Picture Company/Pandora Film, 2013. 123 minutes.

JORDAN, Neil (real.). *Interview with the Vampire*. États-Unis : The Geffen Film Company, 1994. 122 minutes.

MURNAU, Friedrich Wilhelm (real.). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (Nosferatu le Vampire)*. Allemagne : Prana Film, 1922. 79 minutes.

SHORE, Gary (real.). *Dracula Untold*. États-Unis : Legendary Pictures/Michael De Luca Productions, 2014. 92 minutes.

SPIERIG, Michael (real.), SPIERIG, Peter (real.). *Daybreakers*. Australie/États-Unis : Lionsgate/Screen Australia, 2010. 98 minutes.

Séries télévisées

- BALL, Alan (real.). *True Blood*. Your Face Goes Here Entertainment/HBO Entertainment, 2008-2014.
- FALCHUK, Brad (real.), MURPHY, Ryan (real.). *American Horror Story: Hotel*. États-Unis : Brad Falchuk Teley-Vision/Ryan Murphy Productions/20th Century Fox Television, 2015.
- FAUST, John Benjamin (real.). *Varney the Vampire or the Feast of Blood*. Faust John Benjamin, 2016.
- GATISS, Mark (real.), MOFFAT, Steven (real.). *Dracula*. Royaume-Uni : BBC one/Netflix, 2020.
- HADDON, Cole (real.). *Dracula*. Royaume-Uni/États-Unis : Universal Television/Carnival Films, 2013-2014.
- JONES, Rolin (real.). *Interview with the Vampire*. États-Unis : AMC Studios, 2022.
- LOGAN, John (real.). *Penny Dreadful*. Royaume-Uni/États-Unis : Showtime/Sky Atlantic, 2014-2016.

Sources secondaires

Vampires

- ABBOTT, Stacey. *Celluloid Vampires - Life After Death in the Modern World*. Austin: University of Texas Press, 2007. Kindle e-book. ISBN 978-0-292-78449-9.
- AGUERRE, Jean-Claude. « Si la chair n'était pas faible ». In MARIGNY, Jean (dir.). *Dracula*. Paris : Éditions Autrement, 1997. « Figures mythiques ». ISBN 2-86260-699-5.
- AGUERRE, Jean-Claude. « Résistance de la chair, destitution de l'âme ». In FAIVRE, Antoine (dir.). *Les Vampires – Colloque de Cerisy*. Paris : Albin Michel, 1993. « Cahiers de l'Hermétisme ». ISBN 978-2-85076-893-4.
- AUERBACH, Nina. *Our Vampires, Ourselves*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995. ISBN 978-0-22605-618-0.
- BALLESTEROS-GONZÁLEZ, Antonio. "The postmodern Vampire". In SIPIÈRE, Dominique (ed.). *Dracula – insémination-dissémination*. Amiens : Presses de l'UFR de Langues-Université de Picardie, 1996. « Sterne ». ISBN 0982-3581.
- BANDÉRIER, Gilles. *Les vampires, aux origines du mythe*. Grenoble : Éditions Jérôme Millon, 2015. ISBN 978-2-84137-315-4.
- BOÏA, Lucian. « Dracula, version roumaine ». In FIEROBE, Claude (dir.). *Dracula – Mythe et métamorphoses*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005. « Irlande ». ISBN 2-85939-931-3.
- BOISSONNEAU, Mélanie (dir.), MÉNÉGALDO, Gilles (dir.), PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie (dir.). *Le Studio Hammer : laboratoire de l'horreur moderne ?*. Cadillon : Le Visage Vert, 2023. ISBN 978-2-91806-155-7.
- BOUVIER, Michel, LEUTRAT, Jean-Louis. *Nosferatu*. Paris : Gallimard, 1981. « Cahiers du Cinéma ». ISBN 978-2-07023-883-5.

- BOZETTO, Roger. « Le trésor du vampire ». In FAIVRE, Antoine (dir.). *Les Vampires – Colloque de Cerisy*. Paris : Albin Michel, 1993. « Cahiers de l’Hermétisme ». ISBN 978-2-85076-893-4.
- CALVET, Yann. *Cinéma, Imaginaire, Ésotérisme (Murnau, Dreyer, Tourneur, Lewin)*. Paris : L’Harmattan, 2016. « Champs visuels ». ISBN 2-7475-5072-9.
- CHAREYRE-MÉJAN, Alain. « La place du mort ou le cadavre se porte bien (Essai d’ontophénoménologie du vampire) ». In FAIVRE, Antoine (dir.). *Les Vampires – Colloque de Cerisy*. Paris : Albin Michel, 1993. « Cahiers de l’Hermétisme ». ISBN 978-2-85076-893-4.
- CRAWFORD, Heide. *The Origins of the Literary Vampire*. London: Rowman & Littlefield, 2016. ISBN 978-1-44226-674-2.
- DU MESNILDOT, Stéphane. « Hollywood Gothic : tous des vampires ». In ORLÉAN Matthieu (dir.), TISSOT Florence (dir.). *Vampires*. Paris : La Cinémathèque Française, 2019. ISBN 978-2-7118-7448-4.
- EIGHTEEN-BISANG, Robert, MILLER, Elizabeth. *Bram Stoker’s Notes for “Dracula” – a Facsimile Edition*. Jefferson (North Carolina): McFarland & Company, 2008. ISBN 978-0-7864-7730-2.
- FAIVRE, Antoine (dir.). *Les Vampires – Colloque de Cerisy*. Paris : Albin Michel, 1993. « Cahiers de l’Hermétisme ». ISBN 978-2-85076-893-4.
- FAIVRE, Antoine. « Du vampire villageois aux discours des clercs – Genèse d’un imaginaire à l’aube des Lumières ». In FAIVRE, Antoine (dir.). *Les Vampires – Colloque de Cerisy*. Paris : Albin Michel, 1993. « Cahiers de l’Hermétisme ». ISBN 978-2-85076-893-4.
- FIEROBE, Claude (dir.). *Dracula – Mythe et métamorphoses*. Villeneuve d’Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005. « Irlande ». ISBN 2-85939-931-3.
- FINNÉ, Jacques. « Vade retro, Dracula ! ». In MARIGNY, Jean (dir.). *Dracula*. Paris : Éditions Autrement, 1997. « Figures mythiques ». ISBN 2-86260-699-5.
- FINNÉ, Jacques. « Le sang n’est pas tout : la dimension érotique du vampire ». In SADOUL, Barbara (dir.). *Visages du vampire*. Paris : Éditions Dervy, 1999. ISBN 2-85076-970-3.
- FINNÉ, Jacques. « Aperçu de littérature vampirique ». In SADOUL, Barbara (dir.). *Visages du vampire*. Paris : Éditions Dervy, 1999. ISBN 2-85076-970-3.
- FINNÉ Jacques, MARIGNY Jean, POZZUOLI Alain. *Dictionnaire des littératures vampiriques*. Dinan : Terre de Brume, 2020. ISBN 978-2843626746.
- FRANCO, Bernard. « Métamorphoses d’un mythe moderne : Dracula ou la décadence du vampire ». In MONTANDON, Alain. *Mythes de la décadence*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001. « Littératures ». ISBN 978-2-84516-148-1.
- FRAYLING, Christopher. *Vampyres – Lord Byron to Count Dracula*. London: Faber and Faber Ltd., 1991. ISBN 0-571-16792-6.
- GREINER, Virginie. « Le Dracula de F.F. Coppola ou les Limbes du Romantisme ». In SADOUL, Barbara (dir.). *Visages du vampire*. Paris : Éditions Dervy, 1999. ISBN 2-85076-970-3.
- ISHAGHPOUR Youssef. « Le pays que le soleil parcourt pendant la nuit ». *Cahiers du Cinéma*, septembre 1981, n° 327, pages 54-55.

- JAILLOUX, Pierre. « Pas du sang, du rouge. Les débordements colorés de la Hammer ». In BOISSONNEAU, Mélanie (dir.), MÉNÉGALDO, Gilles (dir.), PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie (dir.). *Le Studio Hammer : laboratoire de l'horreur moderne ?*. Cadillon : Le Visage Vert, 2023. ISBN 978-2-91806-155-7.
- JEAN, Theodora. "BBC's 2020 Dracula and its Others" [en ligne]. *Journal of Victorian Culture Online*. 8 mai 2020[dernière consultation le 16/08/2022]. Disponible sur le Web: <<https://jvc.oup.com/2020/05/08/dracula-and-its-others/>>
- LEATHERDALE, Clive. *Dracula: The Novel and The Legend - A Study of Bram Stoker's Gothic Masterpiece* (1985). United Kingdom: Desert Island eBooks, 2011. Kindle e-book. ISBN 978-1874287445.
- LOUIS, Stella. « *Love that horror !* ». In BOISSONNEAU, Mélanie (dir.), MÉNÉGALDO, Gilles (dir.), PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie (dir.). *Le Studio Hammer : laboratoire de l'horreur moderne ?*. Cadillon : Le Visage Vert, 2023. ISBN 978-2-91806-155-7.
- LE CORFF, Isabelle. « *Interview with the Vampire : place et résonances dans l'œuvre de Neil Jordan* ». In FIEROBE, Claude (dir.). *Dracula – Mythe et métamorphoses*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005. « Irlande ». ISBN 978-2-85939-931-3.
- LUCACI, Dorica. *Dracula, le mal-aimé de l'histoire*. Paris : Les Éditions de l'Opportun, 2019. ISBN 978-2-36075-804-3.
- MARIGNY, Jean (dir.). *Dracula*. Paris : Éditions Autrement, 1997. « Figures mythiques ». ISBN 2-86260-699-5.
- MARIGNY, Jean. « Le vampirisme, de la légende à la métaphore ». In FAIVRE, Antoine (dir.). *Les Vampires – Colloque de Cerisy*. Paris : Albin Michel, 1993. « Cahiers de l'Hermétisme ». ISBN 978-2-85076-893-4.
- MARIGNY, Jean. « Un vampire renaît de ses cendres ». In MARIGNY, Jean (dir.). *Dracula*. Paris : Éditions Autrement, 1997. « Figures mythiques ». ISBN 2-86260-699-5.
- MARIGNY, Jean. « 'Je' est vampire, ou : la métamorphose du lecteur ». In SADOUL, Barbara (dir.). *Visages du vampire*. Paris : Éditions Dervy, 1999. ISBN 2-85076-970-3.
- MÉNÉGALDO, Gilles. « Figurations du mythe de Dracula au cinéma : du texte à l'écran ». In FIEROBE, Claude (dir.). *Dracula – Mythe et métamorphoses*. Villeneuve d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005. « Irlande ». ISBN 2-85939-931-3.
- MÉNÉGALDO, Gilles. « L'écran noir de nos terreurs ». In MARIGNY, Jean (dir.). *Dracula*. Paris : Éditions Autrement, 1997. « Figures mythiques ». ISBN 2-86260-699-5.
- RAMSLAND, Katherine. « Anne Rice et ses vampires ». In SILBOL, Léa (dir.). *Vampire, portrait d'une ombre*. Montpellier : Éditions OxyMORE, 1999. ISBN 978-2-913939004.
- RAUGER, Jean-François. « 'Pourquoi devrait-on aimer les films de Terence Fisher ?' ». In BOISSONNEAU, Mélanie (dir.), MÉNÉGALDO, Gilles (dir.), PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie (dir.). *Le Studio Hammer : laboratoire de l'horreur moderne ?*. Cadillon : Le Visage Vert, 2023. ISBN 978-2-91806-155-7.
- ROGER, Alain. *Hérésies du désir – Freud, Dracula, Dali*. Seyssel : Éditions du Champ Vallon, 1985. « L'Or d'Atalante ». ISBN 978-2-90352-859-1.
- RONAY, Gabriel. *The Dracula Myth*. London/New York: W.H. Allen, 1972. ISBN 0-491-00893-7.

- SADOUL, Barbara (dir.). *Visages du vampire*. Paris : Éditions Dervy, 1999. ISBN 2-85076-970-3.
- SADOUL, Barbara. « Du vampire au loup-garou ». In SADOUL, Barbara (dir.). *Visages du vampire*. Paris : Éditions Dervy, 1999. ISBN 2-85076-970-3.
- SADOUL, Barbara. « La solitude du vampire ». In SADOUL, Barbara (dir.). *Visages du vampire*. Paris : Éditions Dervy, 1999. ISBN 2-85076-970-3.
- SAGE, Victor. “Dracula and the codes of Victorian pornography”. In SIPIÈRE, Dominique (dir.). *Dracula – insémination-dissémination*. Amiens : Presses de l’UFR de Langues-Université de Picardie, 1996. « Sterne ». ISBN 0982-3581.
- SENF, Carol A.. *The Vampire in Nineteenth Century English Literature* (1988). Madison: University of Wisconsin Press/Popular Press, 2013. Kindle e-book. ISBN 978-0-299-26383-6.
- SILBOL, Léa (dir.). *Vampire, portrait d’une ombre*. Montpellier : Éditions Oxymore, 1999. ISBN 978-2-91393-900-4.
- SIPIÈRE, Dominique (dir.). *Dracula – insémination-dissémination*. Amiens : Presses de l’UFR de Langues-Université de Picardie, 1996. « Sterne ». ISBN 0982-3581.
- SIPIÈRE, Dominique. « Dracula : de la figure binaire à l’éblouissement polyphanique ». In FIEROBE, Claude (dir.). *Dracula – Mythe et métamorphoses*. Villeneuve d’Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005. « Irlande ». ISBN 2-85939-931-3.
- SIPIÈRE, Dominique. « L’altérité du vampire dans les versions cinématographiques de *Dracula* ». In SIPIÈRE, Dominique (dir.). *Dracula – insémination-dissémination*. Amiens : Presses de l’UFR de Langues-Université de Picardie, 1996. « Sterne ». ISBN 0982-3581.
- SMOLDERS, Olivier. *Nosferatu contre Dracula*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 2019. ISBN 978-2-87449-648-9.
- STANZICK, Nicolas. « Et les Français découvrirent Frankenstein, Dracula et C° ». In BOISSONNEAU, Mélanie (dir.), MÉNÉGALDO, Gilles (dir.), PAQUET-DEYRIS, Anne-Marie (dir.). *Le Studio Hammer : laboratoire de l’horreur moderne ?*. Cadillon : Le Visage Vert, 2023. ISBN 978-2-91806-155-7.
- WATTERS, John. “Religion and Superstition in Dracula”. In FIEROBE, Claude (dir.). *Dracula – Mythe et métamorphoses*. Villeneuve d’Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, 2005. « Irlande ». ISBN 2-85939-931-3.

Romantisme et gothique

- BLANNING, Tim. *The Romantic Revolution*. New York: Modern Library/Random House, 2012. ISBN 978-0-75382-865-6.
- BOUCÉ, Elizabeth. *Spectres des Lumières : du frissonnement au frisson: Mutations gothiques du XVIIIe au XXIe siècle*. Paris : Publibook, 2008. « Publibook Université ». Édition numérique Kindle. ISBN 978-0-75382-865-6.
- CLUBBE, John, LOVELL, Ernest J., Jr.. *English Romanticism – The Grounds of Belief*. London: The MacMillan Press Ltd., 1983. ISBN 978-0-33334-905-2.
- FRYE, Northrop. *A Study of English Romanticism*. New York/Toronto: Random House, 1968.

- GAMER, Michael. *Romanticism and the Gothic: Genre, Reception, and Canon Formation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. "Cambridge Studies in Romanticism". Kindle e-book. ISBN 978-0-52177-328-7.
- MAGISTRALE, Tony. *Abject Terrors*. New York: Peter Lang Publishing, 2005. ISBN 978-0-82047-056-6.
- MCCONNELL STOTT, Andrew. *The Poet and the Vampyre*. New York: Pegasus Books, 2014. ISBN 978-1-60598-614-2.
- PRAZ, Mario. *La chair, la mort, et le diable : le romantisme noir*. Paris : Denoël, 1977. ISBN 2-207-23467-3.
- WILSON, Frances. *Byromania: Portraits of the Artist in Nineteenth- and Twentieth-Century Culture* [en ligne]. New York: Springer, 1999 [dernière consultation le 21 janvier 2018]. Disponible sur le Web: https://books.google.fr/books/about/Byromania.html?hl=fr&id=vr6uCwAAQBAJ&redir_esc=y

Diable, satanisme, dionysisme

- ARASSE, Daniel. *Le Portrait du Diable*. Paris^o: Les Éditions Arkhê, 2009. ISBN 978-2-91868-201-1.
- ARP, Robert, MCCRAW, Benjamin. *Philosophical Approaches to the Devil*. London/New York: Routledge, 2016. "Routledge Studies in the Philosophy of Religion". ISBN 978-0-36714-417-3.
- DUREAU, Yona, JÉRÉMIE, Christian. « À quoi sert le diable ? ». In JÉRÉMIE, Christian (dir.), LOUISSON-LASSABLIÈRE, Marie-Joëlle (dir.). *La fabrication du diable, où pourquoi a-t-on besoin du Diable ? (XV^e-XVIII^e siècle)*. Saint-Etienne : Presses universitaires de Saint-Etienne, 2020. « Renaissance et âge classique ». ISBN 978-2-86272-717-2.
- LASCAULT, Gilbert. « Le diabolique et le monstrueux ». In MILNER, Max (dir.). *Entretiens sur l'homme et le diable*. Paris/La Haye : Mouton & Co, 1965.
- LISSARAGUE, François. « Du côté des satyres – regards sur l'Athènes dionysiaque ». DELUERMOZ, Quentin, INGRAO, Christian *et al.* *Sensibilités – Histoire, critique et sciences sociales*, novembre 2017, numéro « Corps au paroxysme ». Paris : Anamosa. ISBN : 979-10-95772-35-4.
- LYONS, Siobhan. « Nietzsche, Satan, and the Romantics : The Devil as 'Tragic Hero' in Romanticism ». In ARP, Robert and MCCRAW, Benjamin. *Philosophical Approaches to the Devil*. London/New York: Routledge, 2016. "Routledge Studies in the Philosophy of Religion". ISBN 978-0-36714-417-3.
- MILNER, Max (dir.). *Entretiens sur l'homme et le diable*. Paris/La Haye : Mouton & Co, 1965.
- NEAL, Adam D.. « Devil in the Details: Tracing the Biblical Genealogy and Origin of the Satan-Lucifer Myths ». In ARP, Robert, MCCRAW, Benjamin. *Philosophical Approaches to the Devil*. London/New York: Routledge, 2016. "Routledge Studies in the Philosophy of Religion". ISBN 978-0-36714-417-3.

Horreur, abject, excès

- ALDANA REYES, Xavier. *Horror Film and Affect: Towards a Corporeal Model of Viewership*. London/New York: Routledge, 2016. "Routledge Advances in Film Studies". Kindle e-book. ISBN 978-1-315-79585-0.
- ASTIC, Guy. « Se délecter du pire ». In ASTIC, Guy. *Oustrance et ravissement – Images et mots de l'horreur 1*. Aix-en-Provence : Rouge Profond, 2017. « Décors ». ISBN 978-2915083941.
- CARROLL, Noel. *The Philosophy of Horror: Or Paradoxes of the Heart* (1990). London/New York: Routledge, 2004. ISBN 978-1-13596-503-7.
- CHURCH, David. *Post-Horror – Art, Genre and Cultural Elevation*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2022. ISBN 978-1-4744-7589-1.
- DUMOULIÉ, Camille. « Esthétique de l'excès et excès de l'esthétique » [en ligne]. *Malice*, n°3, mai 2012 [dernière consultation le 01/09/2023]. « Littérature comparée et Esthétique(s) ». Disponible sur le Web : <<https://cielam.univ-amu.fr/malice/articles/esthetique-lexces-exces-lesthetique>>
- KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Éditions du Seuil, 1980. « Points ». ISBN 978-2-02-006603-7.

Laideur et monstruosité

- ANCET, Pierre. *Phénoménologie des corps monstrueux* (2006). Paris : Presses Universitaires de France, 2015. Édition numérique Kindle. ISBN 978-2-13073-874-9.
- ATALLAH, Marc (dir.). *La Parade Monstrueuse*. Paris : Cernunnos/Dargaud, 2020. ISBN 978-2-37495-161-4.
- BAYCHELIER, Guillaume. « Méduse à l'épreuve des affects : iconologie interartiale des figures monstrueuses radicales ». In CHASSAY, Jean-François (dir.), MACHINAL Hélène (dir.) et MARRACHE-GOURAUD Myriam (dir.). *Signatures du monstre*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017. « Interférences ». ISBN 978-2-75355-669-0.
- CHAPERON, Danielle. « Du monstrueux et du fantastique, et de quelques autres adjectifs... ». In ATALLAH, Marc (dir.). *La Parade Monstrueuse*. Paris : Cernunnos/Dargaud, 2020.
- CHASSAY, Jean-François (dir.), MACHINAL Hélène (dir.) et MARRACHE-GOURAUD Myriam (dir.). *Signatures du monstre*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2017. « Interférences ». ISBN 978-2-75355-669-0.
- ECO, Umberto (dir.). *Histoire de la laideur*. Paris : Flammarion, 2007. ISBN 978-2081268845.
- GAGNEBIN, Murielle. *Fascination de la laideur : L'En-deçà psychanalytique du laid* (1994). Paris : Champ Vallon, 2014. « L'or d'Atalante ». Édition numérique Kindle. ISBN 978-2-87673-789-1.
- LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental – un problème esthétique* (1973). Paris : Klincksieck, 2017. « Collection d'esthétique ». ISBN 978-2-252-03426-2.

Cadavre et mort

- AFEISSA, Hicham-Stéphane. *Esthétique de la charogne*. Harmonia Mundi/Éditions Dehors, 2018. ISBN 978-2-36751-014-9.
- DUFOUR, Éric. *Le cinéma d'horreur et ses figures*. Paris : Presses Universitaires de France, 2006. ISBN 978-2-13-055826-2.
- FALARDEAU, Éric. *Le corps souillé : gore, pornographie et fluides corporels*. Québec : Les éditions de l'Instant Même, 2019. « Instant ciné ». ISBN 978-2-89502-422-4.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *Le pur et l'impur* (1960). Paris: Flammarion, 2015. « Champs ». ISBN 2-08-081037-5.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La mort* (1977). Paris : Flammarion, 2017. « Champs ». Édition numérique Kindle. ISBN 978-2-08141-931-5.
- THOMAS, Louis-Vincent. *Les chairs de la mort*. Paris : Sanofi-Synthélabo, 2000. « Les empêcheurs de penser en rond ». ISBN 978-2-84324-120-8.

Fantastique et inquiétante étrangeté

- BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique – la poétique de l'incertain*. Paris : Librairie Larousse, 1974. « Thèmes et textes ». ISBN 978-2-03035-023-2.
- CAILLOIS, Roger. *Au cœur du fantastique*. Paris : Éditions Gallimard/NRF, 1965.
- CAILLOIS, Roger. *Images, images... Essais sur le rôle et les pouvoirs de l'imagination*. Paris : Librairie José Corti, 1966.
- FREUD, Sigmund. « L'inquiétante étrangeté (Das Unheimliche) » (1919). In FREUD, Sigmund. *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris : Éditions Gallimard/NRF, 1985. « Connaissance de l'inconscient ».
- GAGNEBIN, Murielle. *L'irreprésentable ou les Silences de l'œuvre* (1984). Paris : Presses Universitaires de France, 2015. Édition numérique Kindle. ISBN 978-2-13067-566-2.
- GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort* (1967). Paris : Le Livre de Poche/Librairie José Corti, 1993. « Essais ». ISBN 2-253-06535-8.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Éditions du Seuil, 1970. « Points ». ISBN 978-2-7578-5013-8.
- ROSSET, Clément. *L'objet singulier*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1979. « Critique ». ISBN 2-7073-0285-6.
- LEUTRAT, Jean-Louis. *Vie des fantômes – Le fantastique au cinéma*. Paris : Éditions de l'Etoile, 1995. « Cahiers du cinéma ». ISBN 2-86642-158-2.

Mythe

- CAILLOIS, Roger. *Le mythe et l'homme* (1938 – édition revue de 1972). Paris : Éditions Gallimard, 1987. « Folio Essais ». ISBN 2-07-032410-9.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe* (1963). Paris : Gallimard, 2021. « Folio Essais ». ISBN 978-2-07-032488-0.

- LÉONARD-ROCQUES, Véronique (dir.). *Figures mythiques – Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008. ISBN 978-2-84516-384-3.
- LÉONARD-ROCQUES, Véronique. « Avant-propos ». In Véronique (dir.). *Figures mythiques – Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008. ISBN 978-2-84516-384-3.
- LÉONARD-ROCQUES, Véronique. « Figures mythiques, mythes, personnages – Quelques éléments de démarcation ». In Véronique (dir.). *Figures mythiques – Fabrique et métamorphoses*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2008. ISBN 978-2-84516-384-3.

Figure, iconicité, image

- BORDRON, Jean-François. *L'iconicité et ses images – études sémiotiques*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011. « Formes sémiotiques ». ISBN 978-2-13-058485-8.
- CHATEAU, Dominique. *Le bouclier d'Achille : théorie de l'iconicité*. Paris : Éditions l'Harmattan, 2000. « Champs visuels ». ISBN 978-2738450340.
- CLAIR, Jean. *Éloge du visible – Fondements imaginaires de la science*. Paris : Gallimard/NRF, 1996. « Connaissance de l'inconscient ». ISBN 978-2-07074-675-0.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon, logique de la sensation*. Paris : Éditions du Seuil, 2002. « L'ordre philosophique ». ISBN 978-2-02-050014-2.
- LEFEBVE, Maurice-Jean. *L'Image fascinante et le surréel*. Paris : Plon, 1965.
- LOUVEL, Liliane. *Le tiers pictural : Pour une critique intermédiaire* (2010). Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2016. « Interférences ». Édition numérique Kindle. ISBN 978-2753546981.
- LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure* (1971). Paris : Klincksieck, « Collection d'esthétique ». 2002. ISBN 2-252-03368-2.
- MONDZAIN, Marie-José. *Image, icône, économie – les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Éditions du Seuil, 1993. « L'ordre philosophique ». ISBN 978-2-02-020867-3.
- REY, Olivier. *Gloire et misère de l'image après Jésus-Christ*. Trocy-en-Multien : Éditions Conférence, 2023. « Agora », p. 145.

Postmodernisme, altéricide ; post-sécularisme

- ALVIS, Jason W., STAUDIGL, Michael. *Phenomenology and the Post-Secular Turn: Contemporary Debates on the 'Return of Religion'*. New York: Routledge/Taylor and Francis, 2019. Kindle e-book. ISBN 978-1-138-54316-4
- DŽALTO, Davor (ed.). *Religion and Art – Rethinking Aesthetic and Auratic Experiences in 'Post-Secular' Times*. Basel (Switzerland): MDPI, 2019. ISBN 978-3-03921-032-9.
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours* (1970). Paris : Gallimard/NRF, 1971. ISBN 978-2-07027-774-2.

- GUSTAFSSON, Daniel. "Beyond Making and Unmaking: Re-Envisioning Sacred Art". In DŽALTO, Davor (ed.). *Religion and Art – Rethinking Aesthetic and Auratic Experiences in 'Post-Secular' Times*. Basel (Switzerland): MDPI, 2019. ISBN 978-3-03921-032-9.
- HABERMAS, Jürgen et. al.. *An Awareness of What is Missing: Faith and Reason in a Post-secular Age* (2008). Cambridge (UK): Polity Press, 2010. Kindle e-book. ISBN 978-0-7456-9470-2.
- LYOTARD, Jean-François. *La condition postmoderne* (1979). Paris : Les Éditions de Minuit, 2013. « Critique ». ISBN 978-2-7073-0276-2.
- QUESSADA, Dominique. *L'inséparable – Essai sur un monde sans Autre*. Paris : Presses Universitaires de France, 2013. « Perspectives critiques ». Édition numérique Kindle. ISBN 978-2-13-062484-4.

Événement

- LECERCLE, Jean-Jacques. *Badiou and Deleuze Read Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. ISBN 978-0-74864-905-1.
- MORIN, Edgar. « Le retour de l'événement » [en ligne]. *Communications*, numéro 18, 1972 [dernière consultation le 15/06/2022]. « L'événement ». Disponible sur le Web: <https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1972_num_18_1_1254>
- ROMANO, Claude. *L'Événement et le monde*. Paris : Presses Universitaires de France, 1998. « Épiméthée ». ISBN 978-2-13-082389-6.
- ROMANO, Claude. *L'Aventure temporelle*. Paris : Presses Universitaires de France, 2010. « Quadrige ». ISBN 978-2-13-059485-7.
- ZOURABICHVILI, François. *Deleuze, une philosophie de l'événement*. Paris : Presses Universitaires de France, 1994. « Philosophies ». ISBN 2-13-046543-9.

Formes brèves

- DE MIN, Sylvia. « Les temps de la fulgurance sur scène – Pauses iconographiques ». In MEYNARD, Cécile, THOMAS, Karima. *L'ultra-bref – le temps de la fulgurance*. Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2021. ISBN 978-2869067752.
- MEYNARD, Cécile, THOMAS, Karima. *L'ultra-bref – le temps de la fulgurance*. Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2021. ISBN 978-2869067752.
- MEYNARD, Cécile, THOMAS, Karima. « Introduction : Les temps de la fulgurance. La brièveté en question ». In MEYNARD, Cécile, THOMAS, Karima. *L'ultra-bref – le temps de la fulgurance*. Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2021. ISBN 978-2869067752.
- MONTANDON, Alain. *Les formes brèves*. Paris : Hachette, 1994. « Contours littéraires ». ISBN 2-01-019552-3.
- VERNADAKIS, Emmanuel. « Les noms propres: formes fulgurantes de fiction brève ? ». In MEYNARD, Cécile, THOMAS, Karima. *L'ultra-bref – le temps de la fulgurance*. Tours : Presses Universitaires François Rabelais, 2021. ISBN 978-2869067752.

Autres

- AUBRON, Hervé. « Un cri sans fin (l'expressionnisme, le sublime et nous) ». In AUMONT, Jacques (dir.), BENOLIEL, Bernard (dir.). *Le cinéma expressionniste, de Caligari à Tim Burton*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes/La Cinémathèque Française, 2009. ISBN 978-2753507630.
- AUMONT, Jacques. « Où commence, où finit l'expressionnisme ? ». In AUMONT, Jacques (dir.), BENOLIEL, Bernard (dir.). *Le cinéma expressionniste, de Caligari à Tim Burton*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes/La Cinémathèque Française, 2009. ISBN 978-2753507630.
- AUMONT, Jacques (dir.), BENOLIEL, Bernard (dir.). *Le cinéma expressionniste, de Caligari à Tim Burton*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes/La Cinémathèque Française, 2009. ISBN 978-2753507630.
- FRANZOSINI, Edgardo. *Bela Lugosi – Biographie d'une métaphore* (1984). Genève : Éditions La Baconnière, 2020.
- SIETY, Emmanuel. « Quel 'isme' pour Murnau ? ». In AUMONT, Jacques (dir.), BENOLIEL, Bernard (dir.). *Le cinéma expressionniste, de Caligari à Tim Burton*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes/La Cinémathèque Française, 2009. ISBN 978-2753507630.
- SIMMEL, Georg. « La signification esthétique du visage » (1901). In SIMMEL, Georg. *La Tragédie de la culture* (1988). Paris : Éditions Rivages, 2015. « Rivages poches – Petite bibliothèque ». ISBN 978-2869306288.

INDEX

A

abject, 14, 29, 30, 102, 104, 107, 152, 188, 190, 196, 206, 207, 209, 211, 218, 285, 356
abjection, 20, 62, 68, 102, 205, 218, 282, 285
absence, 15, 85, 92, 105, 119, 157, 160, 196, 209, 228, 231, 236, 255, 258, 266, 267, 287, 291, 293, 311, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331
agentivité, 18, 39, 125, 149, 150, 155, 156, 157, 161, 163, 165, 171, 226, 235, 296, 307
Aguerre, Jean-Claude, 323, 325
Aldana Reyes, Xavier, 282, 285, 356
altéricide, 19, 172, 173, 181, 187, 191, 210, 211, 227, 310, 320, 358
altérité, 18, 20, 21, 48, 71, 97, 99, 122, 126, 134, 135, 141, 142, 145, 147, 148, 149, 152, 153, 155, 159, 165, 169, 172, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 210, 214, 216, 222, 223, 224, 227, 228, 232, 239, 241, 242, 250, 256, 260, 271, 292, 303, 305, 312, 313, 328, 329, 354
Alvis, Jason W., 311, 312, 313, 316, 358
ambiguïté, 15, 22, 24, 59, 69, 80, 82, 84, 91, 95, 96, 101, 119, 122, 123, 129, 133, 139, 150, 151, 153, 156, 163, 167, 185, 190, 197, 209, 219, 223, 226, 230, 232, 233, 238, 240, 241, 242, 270, 271, 286, 303, 305, 307, 308, 313, 323, 329
Ancet, Pierre, 275
animal, 17, 20, 32, 33, 34, 35, 45, 48, 82, 83, 90, 95, 96, 99, 100, 101, 102, 109, 110, 113, 168, 200, 206, 207, 209, 211, 212, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 235, 239, 270, 275
apparence, 7, 19, 24, 27, 28, 32, 33, 34, 37, 38, 42, 46, 48, 49, 51, 52, 53, 67, 69, 73, 76, 78, 80, 81, 83, 88, 89, 91, 92, 95, 96, 97, 99, 101, 112, 122, 125, 126, 132, 138, 139, 147, 149, 155, 162, 166, 167, 168, 172, 174, 182, 183, 184, 185, 190, 191, 193, 194, 197, 198, 203, 210, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 227, 230, 237, 238, 241, 243, 246, 247, 253, 255, 256, 258, 268, 269, 279, 284, 297, 301, 307, 318, 329
apparition, 7, 12, 20, 24, 32, 48, 77, 82, 86, 92, 96, 97, 126, 134, 137, 141, 145, 149, 189, 195, 197, 207, 222, 226, 228, 230, 233, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 247, 248, 250, 253, 255, 256, 257, 264, 269, 275, 286, 300, 317, 318
Astic, Guy, 282, 285, 310, 356
Atallah, Marc, 291
Aubron, Hervé, 296, 360
Auerbach, Nina, 60, 64, 72, 75, 84, 126
Aumont, Jacques, 294, 295, 296, 297, 299, 300, 360
avertissement, 15, 17, 98, 216, 284, 318, 319, 328, 331

B

Badham, John, 139, 171, 180, 350
Ball, Alan, 12, 19, 135, 138, 140, 192, 195, 351
Bandérier, Gilles, 26, 28

beauté, 16, 19, 53, 55, 67, 68, 69, 70, 73, 80, 91, 101, 120, 133, 153, 166, 168, 172, 181, 182, 183, 184, 190, 191, 215, 224, 294, 295
Bessière, Irène, 315
Blanning, Tim, 59
Bordron, Jean-François, 9, 327, 358
Browning, Tod, 11, 70, 138, 294, 301, 302, 350
Bürger, Gottfried August, 15, 37, 41, 42, 44, 45
Byron, George Gordon (Lord), 72, 193
byronien, byronienne, 11, 16, 44, 55, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 83, 84, 93, 106, 119, 120, 122, 123, 149, 151, 161, 165, 184, 192, 206, 267

C

Caillois, Roger, 317, 318
Calvet, Yann, 320, 329
Carroll, Noel, 282, 283, 284, 285, 286, 297, 356
Chaperon, Danielle, 291
charogne, 20, 125, 190, 191, 201, 203, 204, 215, 357
Chassay, Jean-François, 216
Chateau, Dominique, 10, 13, 289, 326, 358
Church, David, 320, 356
Clair, Jean, 301
Clement, Jemaine, 12, 162, 350
Clubbe, John, 68
codage, 17, 20, 95, 99, 111, 115, 116, 119, 136, 137, 149, 172, 173, 174, 177, 178, 182, 205, 206, 209, 210, 211, 212, 214, 215, 224, 226, 227, 232, 257, 307, 312, 326
Condon, Bill, 12, 19, 167, 195, 350
contamination, 9, 17, 199, 205, 207, 209, 211, 215, 290, 312
Coppola, Francis Ford, 6, 11, 19, 102, 117, 139, 192, 301, 306, 350
corps-cadavre, 28, 50, 189, 190, 207, 209, 215, 224, 227, 235, 246, 284, 298
crise, 24, 60, 64, 66, 67, 68, 187, 220, 312
Cuartas, Jonathan, 12, 141, 350

D

Deleuze, Gilles, 13, 289, 290
déplacement, 22, 24, 29, 30, 35, 46, 49, 52, 73, 80, 86, 151, 168, 174, 197, 202, 224, 232, 239, 240, 247, 267, 270, 271, 304
dévoilement, 21, 56, 161, 180, 264, 301
diabolisme, 6, 9, 17, 20, 21, 33, 69, 87, 95, 96, 99, 106, 107, 110, 111, 114, 120, 122, 123, 127, 205, 207, 217, 220, 222, 226, 232, 250, 271, 273, 274, 279, 281, 314, 319, 320
dilution, 21, 125, 126, 149, 208, 263, 301, 302, 306, 307, 308, 320, 321, 322, 328
discours, 8, 10, 14, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 35, 42, 56, 93, 102, 116, 123, 126, 135, 138, 140, 141, 142, 149, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 164, 165, 167, 190, 191, 196, 201, 202, 217, 221, 241, 251, 255, 256, 257, 258, 278, 287, 288, 293, 311,

314, 315, 316, 317, 318, 319, 323, 324, 326, 327, 328,
331, 352, 358
Dufour, Éric, 279, 284, 287, 288
Dumoulié, Camille, 291, 293, 356
Dureau, Yona, 320, 321, 355

DŽ

Džalto, Davor, 327, 358, 359

E

entre-deux, 15, 29, 33, 38, 77, 98, 101, 104, 114, 123,
133, 154, 176, 190, 210, 219, 239, 240, 260, 270, 290,
292, 317, 323, 329, 331
étoilement, 18, 142
événement, 6, 8, 9, 13, 20, 67, 145, 199, 228, 229, 230,
231, 242, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254,
255, 256, 257, 258, 260, 262, 265, 269, 272, 283, 284,
288, 289, 321, 359
exception, 64, 132, 156, 180, 252
excès, 14, 15, 21, 29, 50, 51, 56, 69, 85, 89, 90, 91, 142,
151, 159, 190, 207, 208, 209, 215, 224, 225, 228, 229,
232, 273, 274, 279, 281, 286, 288, 289, 290, 291, 293,
294, 299, 300, 301, 310, 311, 319, 323, 328, 329, 331,
356
expressionnisme, 21, 273, 294, 295, 296, 299, 300, 301,
360

F

Faivre, Antoine, 26, 27, 30, 59, 70, 207, 208, 243, 244,
246, 255, 256
Falchuk, Brad, 152, 351
familiarité, 16, 43, 46, 58, 79, 80, 81, 84, 122, 224, 228,
273
fantastique, 14, 20, 21, 45, 48, 75, 87, 89, 96, 104, 136,
151, 158, 189, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237,
238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 250, 251, 258, 260,
262, 263, 264, 270, 271, 273, 278, 289, 290, 293, 298,
308, 309, 315, 317, 320, 322, 323, 356, 357
Faust, John Benjamin, 153, 351
Fierobe, Claude, 182
Fisher, Terence, 11, 70, 136, 138, 301, 350
folklore, 12, 19, 23, 42, 46, 53, 115, 158, 194, 195, 313
Franzosi, Edgardo, 302, 360
Frayling, Christopher, 28, 30, 60, 63, 66
Freud, Sigmund, 81, 82
Frye, Northrop, 59
fulgurance, 127, 254, 255, 256, 257, 359

G

Gagnebin, Murielle, 151, 160, 324
Gatiss, Mark, 11, 137, 147, 180, 259, 308, 351
Gustafsson, Daniel, 327, 359

H

Habermas, Jürgen, 14, 310, 313, 314, 315, 323, 359
Haddon, Cole, 69, 184, 351
Hardwicke, Catherine, 12, 19, 167, 195, 350

Herzog, Werner, 12, 19, 21, 66, 155, 199, 230, 350
horreur, 6, 8, 10, 14, 15, 17, 19, 21, 22, 28, 29, 30, 34, 35,
36, 38, 42, 43, 50, 57, 60, 65, 70, 75, 77, 78, 79, 82,
83, 85, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 102, 108, 109, 110,
111, 112, 125, 136, 148, 149, 152, 155, 159, 162, 163,
166, 172, 173, 178, 180, 181, 183, 184, 189, 191, 192,
193, 194, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 207,
208, 209, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219,
220, 221, 222, 223, 224, 228, 232, 234, 235, 240, 241,
242, 243, 244, 246, 247, 249, 251, 252, 253, 254, 255,
256, 257, 258, 259, 260, 262, 267, 268, 269, 271, 272,
273, 275, 277, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286,
287, 288, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 304,
305, 306, 307, 308, 309, 310, 317, 318, 319, 320, 321,
322, 323, 324, 325, 326, 329, 351, 353, 354, 356, 357
hybridité, 20, 32, 96, 216, 217, 219

I

icône, 9, 10, 13, 92, 96, 224, 326, 327, 329, 330, 358
iconicité, 7, 9, 10, 92, 227, 279, 280, 289, 310, 327, 358
iconisation, 9, 10, 13, 14, 323, 327, 328
image, 7, 9, 10, 13, 20, 21, 22, 27, 29, 33, 34, 37, 40, 43,
44, 50, 53, 54, 55, 60, 62, 63, 64, 66, 70, 74, 80, 90,
102, 105, 109, 121, 122, 123, 130, 131, 135, 136, 137,
141, 142, 145, 146, 153, 155, 158, 169, 172, 175, 178,
180, 182, 183, 188, 190, 197, 202, 203, 205, 207, 208,
211, 213, 214, 222, 224, 226, 230, 231, 232, 234, 235,
238, 240, 242, 243, 245, 247, 248, 252, 253, 254, 255,
256, 257, 258, 260, 261, 263, 266, 267, 268, 270, 271,
273, 274, 276, 279, 280, 281, 282, 283, 286, 287, 288,
289, 290, 291, 292, 296, 299, 300, 301, 304, 305, 306,
307, 308, 309, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 331, 357,
358
immatérialité, 103, 106
impur, 14, 26, 204, 210, 276, 357
incertitude, 14, 33, 38, 58, 63, 64, 68, 78, 81, 82, 88, 89,
153, 223, 228, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 237, 238,
240, 241, 242, 243, 244, 251, 258, 260, 263, 272, 273,
279, 298, 308, 316, 322, 331, 357
indermédialité, 7, 13, 124
inquiétante étrangeté, 52, 79, 80, 81, 82, 88, 153, 181,
189, 192, 224, 239, 272, 307, 357
intimité, 22, 50, 66, 70, 71, 72, 74, 84, 95, 102, 122, 252,
267, 297, 303, 306
intrusion, 50, 51, 70, 71, 75, 77, 79, 81, 87, 88, 89, 102,
104, 122, 145, 147, 152, 223, 231, 237, 239, 242, 243,
244, 245, 255, 258, 266, 271, 304

J

Jankélévitch, Vladimir, 317
Jarmusch, Jim, 12, 139, 350
Jérémy, Christian, 320, 321, 355
Jones, Rolin, 135, 183, 351
Jordan, Neil, 11, 19, 69, 135, 138, 165, 350

K

kénôse, 328, 330, 331

L

laideur, 16, 20, 53, 54, 55, 56, 75, 83, 101, 112, 128, 131, 133, 152, 183, 190, 211, 215, 219, 220, 221, 223, 224, 225, 233, 295, 299, 356
Lascault, Gilbert, 14, 277, 297, 316, 319, 356
Lecerle, Jean-Jacques, 250
Ledroit, Olivier, 11, 21, 274, 280, 350
Lissarague, François, 276, 355
Logan, John, 166, 351
Louvel, Liliane, 8, 13, 292, 358
luciférianisme, 120, 121, 122, 184, 210, 280, 286, 315, 325
lumière, 7, 21, 22, 64, 76, 77, 107, 125, 153, 160, 168, 185, 187, 199, 211, 215, 228, 229, 233, 235, 244, 255, 258, 259, 265, 266, 267, 273, 292, 294, 299, 300, 301, 303, 305, 307, 308, 316, 317, 318, 319, 322, 328
Lumières, 7, 15, 22, 24, 25, 27, 30, 31, 35, 39, 40, 58, 154, 195, 204, 352, 354
Lyotard, Jean-François, 13, 358

M

Mal, 6, 7, 8, 9, 14, 15, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 31, 32, 33, 34, 35, 59, 61, 63, 67, 68, 70, 85, 95, 111, 114, 115, 119, 121, 122, 123, 125, 126, 134, 136, 142, 144, 146, 150, 152, 155, 157, 158, 159, 164, 168, 170, 172, 185, 186, 187, 204, 207, 211, 213, 214, 215, 221, 226, 229, 235, 240, 241, 256, 263, 265, 266, 267, 269, 271, 273, 279, 281, 289, 293, 296, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 315, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331
Marigny, Jean, 9, 59, 70, 122, 323, 325, 352
masculinité, 7, 9, 10, 12, 15, 18, 21, 22, 24, 53, 54, 56, 69, 95, 107, 123, 125, 136, 137, 138, 140, 148, 168, 181, 182, 183, 190, 209, 217, 226, 276, 308, 310, 311, 315
métamorphose, 13, 32, 34, 48, 50, 95, 96, 101, 102, 103, 105, 106, 116, 117, 142, 146, 163, 169, 170, 182, 184, 192, 203, 219, 279, 351, 352, 353, 354, 358
Meyer, Stephenie, 12, 174
micro-récit, 127, 147, 208, 256, 257, 262
micro-récits, 127, 147, 208, 256, 257, 262
Mills, Pat, 11, 21, 274, 280, 350
Moffat, Steven, 11, 137, 147, 180, 259, 308, 351
Mondzain, Marie-José, 327, 328, 329, 358
monstre, 9, 14, 17, 19, 22, 40, 46, 54, 58, 60, 71, 74, 75, 77, 78, 81, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 101, 116, 135, 145, 146, 149, 151, 152, 153, 158, 160, 163, 164, 165, 168, 169, 170, 173, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 188, 190, 192, 195, 196, 198, 200, 212, 213, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 223, 228, 229, 233, 234, 235, 238, 239, 241, 243, 244, 247, 248, 261, 267, 274, 277, 279, 283, 286, 288, 290, 291, 292, 293, 297, 301, 303, 304, 306, 307, 316, 318, 320, 356
monstruosité, 14, 20, 21, 33, 58, 60, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 112, 117, 125, 136, 163, 164, 170, 176, 183, 184, 190, 199, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 224, 225, 228, 232, 279, 284, 285, 287, 290, 291, 303, 304, 318, 329, 356
Montandon, Alain, 254, 359
Morin, Edgar, 249, 359

mort, 7, 9, 13, 14, 15, 16, 19, 20, 25, 26, 28, 29, 31, 34, 36, 37, 38, 41, 43, 44, 45, 46, 52, 53, 55, 56, 59, 62, 67, 68, 71, 74, 81, 82, 85, 86, 91, 93, 104, 107, 117, 118, 120, 141, 151, 152, 154, 172, 177, 180, 183, 185, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 216, 221, 224, 225, 227, 228, 229, 230, 235, 237, 239, 240, 241, 246, 248, 251, 253, 254, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 276, 277, 280, 286, 293, 294, 296, 302, 303, 306, 307, 313, 314, 316, 317, 324, 330, 352, 355, 357
Mort, 38, 46, 81, 192, 228, 258, 261, 262, 317
morte secca, 19, 196, 197, 199, 200, 201, 262, 268
Murnau, Friedrich Wilhelm, 6, 11, 12, 19, 21, 66, 192, 196, 230, 261, 294, 350
Murphy, Ryan, 152, 351
mythe, 6, 13, 23, 25, 48, 58, 73, 85, 119, 123, 126, 127, 133, 134, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 169, 171, 172, 176, 187, 189, 226, 236, 248, 256, 271, 301, 303, 315, 326, 351, 352, 353, 357, 358

N

Newman, Kim, 11, 21, 274, 275, 276, 277, 278
nihilisme, 203, 205, 257, 269
noirceur, 6, 9, 10, 12, 16, 19, 20, 21, 69, 70, 125, 141, 143, 149, 150, 153, 155, 159, 161, 164, 183, 185, 188, 189, 211, 213, 225, 228, 229, 236, 254, 256, 263, 264, 265, 266, 267, 271, 272, 273, 278, 288, 291, 293, 295, 296, 300, 301, 303, 304, 306, 307, 308, 310, 313, 315, 319, 320, 321, 322, 329, 331

O

ombre, 6, 20, 48, 75, 77, 78, 79, 80, 84, 103, 105, 153, 154, 160, 164, 166, 168, 188, 215, 216, 222, 228, 230, 232, 233, 234, 235, 244, 258, 260, 261, 262, 265, 266, 267, 270, 271, 293, 296, 300, 301, 303, 304, 305, 307, 322, 323, 324, 353, 354
Ossenfelder, Heinrich August, 15, 39, 43, 44

P

Polidori, John, 16, 61, 62, 63, 66, 68, 69, 72, 81, 149, 192
post-horror, 312, 318, 320, 321
post-sécularisme, 229, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 319, 321, 325, 328, 358
pourriture, 20, 201, 285
Praz, Mario, 62, 63, 65, 66, 67, 68
prédation, 20, 35, 56, 62, 64, 69, 73, 74, 79, 81, 83, 95, 96, 99, 100, 102, 104, 106, 108, 110, 112, 113, 138, 165, 170, 174, 176, 178, 181, 183, 205, 209, 280, 304, 305, 306, 321

Q

Quessada, Dominique, 19, 186, 187

R

Ramsland, Katherine, 175

révélation, 38, 85, 96, 150, 203, 206, 222, 228, 230, 232, 233, 234, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 261, 267, 279, 300, 314, 321, 324, 328
 Rice, Anne, 11, 18, 138, 149, 163, 205
 Rien, 20, 141, 171, 230, 257, 258, 262, 268, 269, 271, 279, 283, 312, 316, 317, 319, 323, 324, 325, 327, 330
 romance, 6, 15, 19, 72, 149, 161, 163, 165, 166, 168, 169, 170, 173, 180, 181, 203, 308, 309
 Romantisme, 11, 15, 16, 17, 22, 23, 29, 30, 36, 39, 42, 44, 45, 55, 57, 58, 60, 63, 64, 67, 69, 70, 71, 75, 84, 86, 93, 120, 121, 122, 149, 151, 161, 164, 165, 166, 169, 184, 203, 309, 352, 354
 Rosset, Clément, 238, 239, 240, 241, 293
 rouge, 55, 87, 180, 212, 214, 215, 217, 280, 302, 338, 353, 367
 Rymer, James Malcolm, 16

S

Sadoul, Barbara, 31, 65, 70, 176, 352, 353
 saleté, 209, 276, 278
 sang, 8, 14, 16, 20, 22, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 34, 35, 38, 39, 43, 49, 53, 60, 61, 63, 73, 79, 87, 90, 105, 108, 110, 113, 125, 135, 136, 140, 144, 155, 162, 168, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 199, 203, 205, 206, 207, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 224, 225, 234, 246, 251, 254, 258, 262, 263, 265, 276, 280, 281, 284, 299, 307, 352, 353
 satanisme, 39, 40, 44, 66, 67, 70, 111, 120, 122, 123, 184, 187, 210, 211, 213, 219, 227, 241, 276, 312, 313, 315, 355
 science, 12, 15, 16, 19, 24, 30, 36, 39, 48, 54, 205, 214, 246, 276, 355, 358
 scientisme, 15, 31, 58, 315
 sécularité, 7, 117, 229, 257, 259, 283, 293, 310, 311, 313, 314, 315, 316, 317, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331
 séduction, 16, 31, 43, 44, 45, 48, 53, 54, 55, 58, 62, 68, 69, 80, 84, 93, 95, 107, 108, 109, 123, 151, 168, 172, 181, 184, 202, 285, 305
 sensationnalisme, 20, 22, 23, 40, 57, 58, 76, 79, 84, 88, 92, 93, 205, 212, 214, 215, 217, 231, 235, 249

sentimentalité, 19, 138, 155, 161, 165, 172, 182, 307, 313
 sexualisation, 19, 69, 102, 149, 172, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 203, 205, 214, 276, 277, 307
 Shore, Gary, 11, 131, 350
 Siety, Emmanuel, 294, 360
 silence, 6, 20, 76, 100, 126, 153, 228, 234, 259, 262, 264, 265, 268, 271, 303, 322
 Simmel, Georg, 298, 301, 360
 Smolders, Olivier, 288, 301, 307
 Spierig, Michael Et Spierig, Peter, 12, 140, 166, 195, 350
 Staudigl, Michael, 311, 312, 313, 316, 358
 Stoker, Bram, 6, 17, 97, 208, 236
 surgissement, 7, 8, 9, 16, 20, 22, 28, 32, 33, 38, 48, 50, 75, 78, 79, 84, 87, 92, 93, 134, 136, 153, 155, 203, 208, 210, 212, 219, 222, 228, 230, 233, 234, 238, 239, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 252, 253, 254, 256, 261, 265, 272, 288, 292, 322

T

terreur, 6, 21, 22, 24, 33, 34, 35, 45, 46, 48, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 86, 87, 89, 90, 104, 110, 111, 113, 119, 122, 134, 136, 139, 152, 153, 154, 155, 160, 162, 163, 168, 169, 176, 181, 183, 196, 197, 212, 215, 221, 222, 225, 226, 233, 234, 235, 238, 240, 241, 242, 244, 245, 251, 252, 258, 263, 266, 267, 271, 272, 281, 283, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 303, 305, 306, 309, 313, 318, 320, 321, 322, 324, 325
 tiers pictural, 8, 9, 292, 358
 transgression, 22, 38, 39, 42, 43, 45, 56, 67, 68, 83, 95, 118, 120, 123, 136, 173, 175, 178, 180, 182, 185, 206, 213, 277, 280, 281, 306, 314, 319, 320

V

Vlad Tepes, 66, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 169, 275, 332, 367
 Von Wachsmann, Karl, 12, 15, 48, 53, 55, 56

W

Waititi, Taika, 12, 162, 350

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	4
Introduction	6
I. Le vampire masculin : une nouvelle figuration du Mal ?	22
1. Entre corps et spectre : le paradoxe au cœur de la naissance du vampire	24
1. Avant le vampire littéraire : une figure du déplacement	24
1) Vers le surnaturel : le vampire au défi du discours scientifique	25
2) Le déplacement vers la littérature	30
3) L'angle zoologique : une vision pragmatique du Mal ?	32
2. Esthétiser et (re)dire : apprivoisement et approfondissement du vampire par les poètes allemands	35
1) Une poétisation nécessaire ?	35
2) Une figure de transgression	39
3) La séduction de l'innocence : un topos fondamental	43
3. Du poème au roman : « Der Fremde », synthèse vampirique ?	46
1) De <i>Der Fremde</i> à <i>Dracula</i> : une première mise en texte du mythe	48
2) Le renouveau du cadavre vampirique	51
3) Le vampire séducteur : quelle masculinité pour le vampire de <i>Der Fremde</i> ?	53
2. De Lord Ruthven à Sir Francis Varney : une dichotomie de la figure vampirique	58
1. Le vampire byronien ou la sublimation du monstre	58
1) Au-delà du sang : l'influence byronienne sur le vampire	60
2) La crise et l'exception chez le vampire byronien	64
3) Une sublimation du Mal : derrière la beauté du vampire	68
2. L'emprise vampirique par la corruption de l'intimité	71
1) Le vampire « byronien » : l'intimité corrompue	72
2) <i>Varney the Vampire</i> : l'intimité violée	74
3) L'inquiétante étrangeté du vampire : une aberrante déformation du familier	79
3. Vers <i>Dracula</i> : une première lecture de la monstruosité vampirique	84
1) La révélation du vampire par l'horreur du corps	85
2) Le vampire comme monstre : le plaisir du sensationnalisme	88
3) Définir la figure vampirique : vers <i>Dracula</i>	91
3. La figure draculéenne : une concentration du Mal vampirique	95
1. Le vampire prédateur : la preuve du Mal	95
1) L'animalité de <i>Dracula</i> : de l'ambiguïté du Comte à la révélation du prédateur	96
2) Métamorphoses et immatérialité : la prédation insidieuse du vampire	103
3) <i>Dracula</i> et les femmes : la prédation diabolique	107
2. Lecture religieuse de <i>Dracula</i> : le diabolisme chrétien du vampire	111
1) <i>Dracula</i> : un corps diabolique	111
2) Le codage chrétien dans <i>Dracula</i> : contrôle de la créature diabolique ou représentation du Mal absolu ?	115
3) L'apport Romantique : <i>Dracula</i> comme une figure luciférienne	120
II. Dire, montrer, « monstrier » : entre sens de la figure et aporie du corps vampirique	125
1. De la naissance du mythe à sa dilution dans la polysémie	126
1. Au centre du mythe : le nom du vampire	127
2. Lectures contemporaines de la figure vampirique : non pas un mais des vampires	134
3. Le mythe vampirique comme étoilement du sens	142
2. Du monstre à l'amant : la dilution du vampire	149
1. Le Mal vampirique, à la périphérie du récit	150
1) Le vampire comme une impasse de la représentation	150
2) Le vampire sans agentivité narrative : garder le Mal à la périphérie	155
2. Du plaidoyer du vampire à sa romantisation	161
1) De la confession à la romance : le dévoilement excessif du vampire	161
2) La sentimentalité du vampire : du Romantisme à la romance	165

3.	Sexe, amour, et altéricide	172
1)	Amours vampiriques : l'humanisation par la sexualisation	173
2)	La beauté du monstre comme un signe de son altéricide	181
3.	La charogne, le monstre et le corps-cadavre	190
1.	Sémiotique du cadavre vampirique	191
1)	Quel corps mort pour le vampire ?	191
2)	Nosferatu : l'illusion de la <i>morte secca</i>	196
3)	Le vampire pourrissant : l'affront aux sens	200
2.	Le sang vampirique ou le spectacle de l'abjection	205
1)	Le sang abject : le véritable diabolisme du vampire ?	207
2)	Le « rouge Hammer » ou le sang comme spectacle	212
3.	Monstruosité et laideur : l'excès par-delà le cadavre	215
1)	De l'animal au monstre : l'horreur de l'hybridité	216
2)	Nosferatu, la laideur du désespoir	221
III.	Absence, excès : jeux de représentation de l'énigme vampirique.....	228
1.	Dynamiques de la figure vampirique : de l'incertitude fantastique à l'événement du « Rien »	230
1.	De « Varney the Vampire » à « Nosferatu » : incertitudes fantastiques du vampire	231
1)	Incertitudes, ombres et spectres : figurations vampiriques de l'incompréhensible	232
2)	Le fantastique du vampire : figurer l'énigme	236
3)	Entre altérité et fantastique	239
2.	Le temps de l'événement vampirique	242
1)	Sidération et surgissement	243
2)	L'événement vampirique comme révélation	248
3)	L'effet de l'événement vampirique, entre horreur et désespoir	251
4)	La fulgurance de l'événement vampirique : l'horreur en pointillés	254
3.	Un avènement du « Rien » : nihilisme de la mort vampirique	257
1)	La chute fantastique de la frontière entre vie et mort : l'intrusion vampirique comme l'incarnation du « Rien »	258
2)	Montrer le « Rien » de Nosferatu, entre ombres et silence	262
3)	Le corps du « Rien »	268
2.	L'excès illusoire de la figure vampirique	273
1.	Excès de l'image : deux portraits contemporains de Dracula	273
1)	Expliciter le monstre : Anno Dracula et Requiem, chevalier vampire	274
2)	Le plaisir de l'image scandaleuse	281
3)	Une image-monstre du vampire ?	288
2.	De la représentation de l'excès à la représentation excessive	294
1)	L'excès expressionniste : l'horreur par le cri des autres	294
2)	Dracula par Bela Lugosi : l'impossible mise en lumière	301
3)	La représentation excessive : l'impasse du vampire familial	308
3.	Au-delà de la représentation : vers une compréhension post-séculariste du vampire ?	310
1)	Lecture post-séculariste du vampire	312
2)	<i>In the presence of evil</i> : pour un vampire <i>post-horror</i>	318
	Conclusion : de l'absence d'image spéculaire au défaut du divin.....	323
	Annexes	332
	Bibliographie et filmographie	349
	Index	361
	Table des matières	365
	Table des figures.....	367

TABLE DES FIGURES

Fig. 1 : Portrait de Vlad III, dit « Vlad Tepes ». Auteur inconnu, seconde moitié du XVI ^e siècle. Propriété du château d'Ambras (Innsbruck, Autriche).	332
Fig. 2 : Vlad Tepes dînant entouré de ses victimes. Gravure de M. Ayrer (Allemagne), XV ^e siècle. ...	332
Fig. 3 : <i>L'Enfer</i> (détail). <i>Polyptique de la vanité terrestre et de la rédemption céleste</i> , Hans Memling (Strasbourg), vers 1485.	332
Fig. 4 : <i>Saint Augustin et le Diable</i> , Michael Pacher (Autriche), 1471-1475.	332
Fig. 5 : <i>Lord Byron in Albanian dress</i> , Thomas Philips (Angleterre), 1835.	333
Fig. 6 : <i>Portrait de Lord Byron</i> , Théodore Géricault (France), 1810 ?	333
Fig. 7 : Les vampires Lestat (Tom Cruise) et Louis (Brad Pitt), <i>Interview with the Vampire</i> de Neil Jordan, 1994.	334
Fig. 8 : Le vampire Louis (Brad Pitt), <i>Interview with the Vampire</i> de Neil Jordan , 1994.	334
Fig. 9 : Dracula (Jonathan Rhys-Meyers) dans la série <i>Dracula</i> de Cole Haddon (2013-2014).	335
Fig. 10 : Le vampire Edward Cullen (Robert Pattinson), <i>Twilight</i> de C. Hardwicke (2008).	335
Fig. 11 : Dracula (Luke Evans), <i>Dracula Untold</i> de Gary Shore (2014).	335
Fig. 12 : Adam (T. Hiddleston) et Eve (T. Swinton), <i>Only Lovers Left Alive</i> de J. Jarmusch (2014). .	336
Fig. 13 : Adam (T. Hiddleston) et Eve (T. Swinton), <i>Only Lovers Left Alive</i> de J. Jarmusch (2014). .	336
Fig. 14 : Dracula (B. Lugosi) et Mina Harker (Helen Chandler), <i>Dracula</i> de T. Browning (1931). ...	337
Fig. 15 : Dracula (Bela Lugosi), <i>Dracula</i> de Tod Browning (1931).	337
Fig. 16 : Le « rouge Hammer », <i>Horror of Dracula</i> de Terence Fischer (1958).	338
Fig. 17 : Dracula (Christopher Lee), <i>Horror of Dracula</i> de Terence Fischer (1958).	338
Fig. 18 : Dracula (Christopher Lee), <i>Horror of Dracula</i> de Terence Fischer (1958).	338
Fig. 19 : Dracula (Christopher Lee), <i>Horror of Dracula</i> de Terence Fischer (1958).	338
Fig. 20 : Dracula (Frank Langella), <i>Dracula</i> de John Badham (1979).	339
Fig. 21 : Dracula (Frank Langella), <i>Dracula</i> de John Badham (1979).	339
Fig. 22 : Scène d'amour entre Dracula (Frank Langella) et Lucy Seward (Kate Nelligan), <i>Dracula</i> de John Badham (1979).	339
Fig. 23 : Dracula (Gary Oldman), <i>Bram Stoker's Dracula</i> de F.F. Coppola (1992).	340
Fig. 24 : Dracula (Gary Oldman), <i>Bram Stoker's Dracula</i> de F.F. Coppola (1992).	340
Fig. 25 : Dracula (Gary Oldman) et Mina Harker (Winona Ryder), <i>Bram Stoker's Dracula</i> de F.F. Coppola (1992).	340
Fig. 26 : Dracula (Gary Oldman), <i>Bram Stoker's Dracula</i> de F.F. Coppola (1992).	340
Fig. 27 : Dracula (Gary Oldman), <i>Bram Stoker's Dracula</i> de F.F. Coppola (1992).	341
Fig. 28 : Dracula (Gary Oldman), <i>Bram Stoker's Dracula</i> de F.F. Coppola (1992).	341
Fig. 29 : Dracula (Gary Oldman), <i>Bram Stoker's Dracula</i> de F.F. Coppola (1992).	341
Fig. 30 : Dracula (Claes Bang) dans la mini-série <i>Dracula</i> de Mark Gatiss et Steven Moffat (2020).	342
Fig. 31 : Dracula (Claes Bang) dans la mini-série <i>Dracula</i> de Mark Gatiss et Steven Moffat (2020).	342
Fig. 32 : Dracula (Claes Bang) dans la mini-série <i>Dracula</i> de Mark Gatiss et Steven Moffat (2020).	343
Fig. 33 : Dracula (Claes Bang) dans la mini-série <i>Dracula</i> de Mark Gatiss et Steven Moffat (2020).	343
Fig. 34 : Le Comte Orlok (Max Schreck), <i>Nosferatu le vampire</i> de F.W. Murnau (1922).	344
Fig. 35 : Le Comte Orlok (Max Schreck), <i>Nosferatu le vampire</i> de F.W. Murnau (1922).	345
Fig. 36 : Le Comte Orlok (Max Schreck), <i>Nosferatu le vampire</i> de F.W. Murnau (1922).	345
Fig. 37 : Dracula (Klaus Kinski), <i>Nosferatu, fantôme de la nuit</i> de Werner Herzog (1979).	346
Fig. 38 : Jonathan Harker (Bruno Ganz) et Dracula (Klaus Kinski), <i>Nosferatu, fantôme de la nuit</i> de Werner Herzog (1979).	346
Fig. 39 : Dracula dans <i>Requiem, chevalier vampire</i> de Pat Mills et Olivier Ledroit (2002).	347
Fig. 40 : Dracula dans <i>Requiem, chevalier vampire</i> de Pat Mills et Olivier Ledroit (2002).	347
Fig. 41 : Dracula dans <i>Requiem, chevalier vampire</i> de Pat Mills et Olivier Ledroit (2002).	347

Titre : Réécritures intermédiaires de la figure du vampire masculin : le rôle de l'iconicité

Mots clés : Vampire, Dracula, Nosferatu, intermédialité, iconicité, corps, horreur

Résumé : Cette thèse de doctorat examine la question de la représentation du vampire masculin dans la littérature et le cinéma. Il s'agit d'analyser les stratégies mises en place par le texte et l'image pour retranscrire la « vérité » vampirique telle qu'elle se laisse deviner dans ces œuvres. Nous examinons ce que nous nommons « iconicité du vampire », c'est-à-dire cette faculté de la figure à laisser entrevoir son sens véritable dans l'entre-deux de la représentation, entre effet et signification, entre texte et image.

Cette thèse débute par une nécessaire étude des origines du vampire de la fiction littéraire et cinématographique, depuis les épidémies vampiriques en Europe centrale au XVIII^e siècle jusqu'au roman *Dracula* de Bram Stoker paru pour la première fois en 1897. La question du corps vampirique se révèle d'emblée prépondérante dans la représentation de la créature, puisque ce corps traduit au mieux la nature transgressive et déplacée du vampire comme anomalie ontologique. Cette première partie de notre étude conclut sur une analyse de la nature diabolique de Dracula dans le roman de Bram Stoker.

La seconde partie de ce travail de thèse s'intéresse plus particulièrement à la tendance contemporaine à dévoiler la « vérité » de la créature. L'intérêt se porte ici sur la visibilité donnée à la figure. Il faut interroger sa charge idéologique et mythique, avant de poursuivre par une analyse de l'évolution du vampire contemporain et de sa dilution dans la romance. Cette seconde partie se clôt sur une étude du corps vampirique comme preuve indiscutable de sa nature diabolique. La troisième et dernière partie s'intéresse spécifiquement aux stratégies de représentation du vampire. Les conclusions obtenues au cours des parties précédentes permettent d'articuler cette dernière analyse autour des thèmes de l'absence et de l'excès appliqués aux adaptations littéraires et cinématographiques de la figure vampirique.

Ainsi, le vampire nous apparaît comme l'incarnation d'une absence, d'un impossible à dire, ce qui en fait une icône au sens fort du terme, puisqu'il se constitue en incarnation kénotique du mal dans les œuvres étudiées ici.

Title: Intermedial variations on the figure of the male vampire: the point of iconicity

Keywords: Vampire, Dracula, Nosferatu, intermediality, iconicity, body, horror

Abstract: This thesis examines the representation of the male vampire in literary and cinematographic embodiments of the creature. It aims at analyzing the strategies deployed by textual and pictorial renderings of the vampiric figure in order to provide an exact transcription of the vampiric "truth." The question of the "iconicity" of the vampiric figure underlies this study: the "truth" of the vampire does not reside in its meaning, but at the intersection of sensation and meaning, of text and image.

This study opens with a necessary examination of the origins of the literary and cinematographic vampire, beginning with the vampiric cases of eighteenth-century Central Europe, and culminating in the 1897 novel *Dracula* by Bram Stoker. The matter of the vampiric body immediately appears to be an essential element of the creature's representation, as the body of the vampire translates its transgressive and displaced nature as an ontological anomaly. This first part of the study closes with an analysis of the vampire Dracula as an embodiment of evil in Bram Stoker's novel.

The second part of this study focuses on the contemporary commitment to reveal the "truth" of the vampiric figure. The question of the visibility of the vampire underlies the matters examined in this second part. This part begins with the question of the vampire as ideological discourse and mythical figure and follows with an analysis of the evolution of the vampire in contemporary culture from the original embodiment of evil to the creature's dilution in romance. This second part of our thesis then concludes with an examination of the vampiric body as the indisputable sign of its inherently evil nature. The third and final part focuses on actual strategies of representation of the vampire. The conclusions of the previous parts of this study allow for a final analysis articulated along the themes of "lack" and "excess" when it comes to literary and cinematographic approaches to the vampiric figure. The vampire seems to embody an unspeakable and indescribable absence: it can therefore be understood as an icon in the strong sense of the word, as the vampiric figure, in the novels and films studied here, appears to be a kenotic personification of evil.