

Du vampire et des spectres¹

ANA GONZÁLEZ SALVADOR
UEX

Un revenant étant toujours appelé à venir et à revenir, la pensée du spectre, contrairement à ce qu'on croit de bon sens, fait signe vers l'avenir.

J. Derrida

Les Carpates et l'Angleterre (Londres de préférence) constituent principalement le cadre où se déroule *Dracula*, le récit de Stoker. Deux référents géographiques et culturels se mettent ainsi en place: Europe orientale et Europe occidentale, espace rural et espace urbain, château médiéval isolé et mégapole surpeuplée, aristocratie et bourgeoisie, superstition et positivisme, tradition et révolution industrielle, atavisme et progrès... Deux lieux qui sont aussi deux temps à première vue confrontés: passé et modernité.

Cependant, au-delà de la constance de ce rapport d'opposition, le roman s'emploie à étendre sur ses pages la complexité d'un réseau qui explore les modalités (viabilité et obstacles) de la *communication*.

Rappelons-le: toute communication implique une *transmission* (dans le sens de *déplacement*) et, en principe, des *échanges*. Cela suppose des *biens* à faire passer d'un lieu à un autre, d'une personne à une autre. Cela suppose, aussi, l'existence d'un *circuit*, d'une *fluidité*, d'une *économie*. Cela requiert un *accord* (contrat) entre les parties et, enfin, des *moyens de transport*...

Faudra-t-il évoquer ici qu'entre 1850 et 1900 ont lieu les découvertes qui se trouvent à l'origine des techniques modernes de communication... à

¹ Le texte de cet article développe la communication présentée lors du VI^e Colloque des Paralittératures de Chaudfontaine (Belgique) sur *Le vampirisme dans la littérature et le cinéma*, du 11 au 13 novembre 1993.

l'origine des discours rénovateurs qui prônent le changement et le progrès... à l'origine, aussi, de la critique de ces discours... et de leur future crise?

On peut dire que dans *Dracula* (1897) la *circulation* est reine: personnes, biens, *information*, sans oublier la circulation du... *sang*.

Dans *Dracula* on voyage beaucoup.

Mouvement qui engage les personnages dans l'espace d'un point de vue *physique* et qui par ailleurs suppose, presque toujours, l'existence d'un *contrat* (document écrit) et d'un terme (une *consommation*).

Tout commence, en effet, avec un voyage d'affaires.

Jonathan Harker arrive en Transylvanie dans le but d'effectuer une opération commerciale concernant des biens immobiliers situés en Angleterre. Moyennant la signature d'un contrat, la transaction *terre contre argent* est donc *consommée*, c'est-à-dire menée à terme. Mais ce titre de propriété va au-delà du simple achat ou de la simple vente puisque *c'est lui qui ouvre au vampire la porte d'accès à Londres*.

De son côté, l'aristocrate arrive en Angleterre pour *consommer* lui aussi, quelque chose. Dès lors, ce verbe (*consommer*) ne signifie plus seulement une finalité, un terme à atteindre, car il introduit désormais un nouveau sens dans le texte: avec le vampirisme, *consommer* veut dire (selon le Robert) *amener une chose à destruction en utilisant sa substance, en faire un usage qui la rend ensuite inutilisable*.

En effet, le comte voyage à Londres pour user de l'autre, s'alimenter de l'autre, boire l'autre. Sa finalité est de vider les individus en effectuant, par succion, le transfert d'un bien vital, d'un corps à son propre corps. Le but du comte est, dans un premier temps, d'*interrompre -chez l'autre- la circulation (du sang)* pour la *dévier* ensuite en l'attirant vers lui.

Au début, l'opération se réalise apparemment sans trop de violence, avec *consentement* même d'une *victime* qui transige, ayant perdu toute volonté, toute capacité de résister: elle se trouve effectivement, nous dit le texte, dans un état de léthargie, de somnambulisme, d'hypnose... La transaction est donc à sens unique car il n'y a pas ici d'échange. Il s'agit plutôt d'un vol: *sang contre rien*.

Exceptionnellement pourtant, cette opération prend l'apparence d'un mariage, sorte d'hymen (forcé), baptême de sang qui se rapproche plutôt du viol. Ce qui compte alors c'est le mirage de l'échange, le simulacre d'une réciprocité, à double sens: *sang contre pouvoir, sang contre immortalité, sang contre éternité*.

Dans *Dracula* on voyage beaucoup.

A son tour, Mina ira en Transylvanie dans le but de ramener Jonathan en Angleterre et d'épouser son fiancé contaminé par la morsure des trois femmes-vampires. Dans ce cas, le *contrat* (de mariage) a non seulement la vertu de sauver le corps et l'âme du prisonnier de Dracula mais se trouve surtout à l'origine d'une alliance contre le Mal. L'union, garantie par l'intense communication entre les *conjurés*, est née d'un serment de fidélité, à la manière, cette fois-ci, d'un *contrat* d'honneur qui pousse le groupe (Harker, Van Helsing, Seward, Sir Arthur, Morris et Mina) à quitter Londres pour poursuivre le comte jusqu'à sa demeure orientale afin de l'anéantir et délivrer ainsi Mina -considérée comme *leur femme*- de l'*impureté* de la marque du vampire.

Le monstre ayant été détruit, tous -sauf l'américain Morris, mortellement blessé- retournent en Angleterre. Dès lors, dans un dénouement qui se veut heureux, l'ordre (social et moral) est rétabli... et la famille consolidée (mariages et progéniture).

S'il est vrai -selon l'avis de Van Helsing- que Dracula s'installe à Londres comme Vlad Tepes, son ancêtre voïvode, envahit jadis la Turquie, il est de même vrai qu'il le fait non plus moyennant la guerre mais grâce à un contrat commercial. Car, rappelons-le, c'est bien *l'argent* (un *contrat de vente*) qui fait pénétrer le vampirisme en Occident.

Observons le paradoxe: incarnation d'un temps révolu, le comte utilise pourtant les armes de la modernité (notamment l'argent) alors que pour le détruire, les conjurés, enfants du progrès, s'arment du fer et de la superstition. Dans ce sens, l'anéantissement du vampire (gorge tranchée, cœur transpercé) signifie donc un retour à des gestes primitifs qui ne peut qu'introduire le soupçon à propos de l'efficacité des discours modernes sur le savoir (Science et Technologie).

De son côté, le roman justifie cette *inversion des valeurs* par le type d'*énergie surnaturelle* qu'émane Dracula et qui provoque l'échec de tous les moyens utilisés directement contre elle -contemporains ou non, religieux ou profanes- *du moment qu'ils sont pris séparément*: transfusion (Lucy), hypnose (Mina), hôpital psychiatrique (Renfield), ail, croix, hostie (Van Helsing)... En effet, pour vaincre le fluide maléfique du vampire, il faudra non seulement épuiser l'ensemble de tous ces remèdes, mais encore voyager vers la source même du primitif, tout en assurant l'*union du groupe*, dans une *cohésion* qui, seule, peut maintenir la communication nécessaire à ce dessein.

Le récit avance ainsi vers sa fin grâce à une alliance contre le *mal* redevable non seulement d'une course contre le temps mais aussi d'une simpli-

fication quantitative et qualitative des nouvelles ressources qu'offre la modernité, à savoir toutes les techniques de communication *rapide* (phonographe, dactylographie, télégramme) mises à l'oeuvre au cours d'une écriture qui, par ailleurs, repose sur une formule narrative plus *lente*, manuscrite et personnelle: le journal *intime*.

L'allusion à la question de la frontière entre le *privé* (journal intime) et le *public* (moyens de communication publics) dans ses rapports à la notion de document *original* ou à celle de témoignage *authentique* se fait par la suite évidente:

Au retour, nous avons reparlé du vieux temps, vers lequel nous pouvons tous regarder sans désespoir, car Godalming et Seward sont tous deux mariés et heureux. J'ai repris les papiers que je gardais dans le coffre-fort depuis notre retour il y a si longtemps. Chose curieuse, dans l'ensemble des témoignages qui composent le dossier, c'est à peine s'il y a une pièce authentique: rien que des dactylogrammes, sauf le dernier agenda de Mina, de Seward et le mien, et le memorandum de Van Helsing. Le souhaiterions nous, que nous ne pourrions demander à personne d'accepter ces textes comme les preuves d'une histoire si fantastique.

Mais, entre temps, avant d'arriver à la conclusion rassurante qu'est cette dernière page, le récit a déjà montré l'autre face de la monnaie. Prenant en effet comme point de départ une modernité dite civilisée il aboutit à une fin où règne un primitivisme brutal: on se déplace à cheval, on apprend par intuition, on lutte corps à corps, on tue avec le fer ...

C'est pourquoi, un dénouement *heureux* exaltant l'ordre bourgeois conquis sur le cadavre tombé en poussière du vampire -bête, peste, monstre, diable- n'arrive pas à effacer l'empreinte de cette ombre, figure latente, menaçante, prête à se déchaîner -*au sein même du présent*- du sauvage dans le civilisé... de l'animalité dans l'humain... de la folie dans la raison... présence invraisemblable, *chez l'individu moderne, de la chose: le milieu des paumes était couvert de poils*. (Stoker, 1977: 65).

1897: *Dracula*. Un spectre, en provenance de l'Est, hante en effet l'Europe. Pour le combattre, l'Angleterre (Harker, le droit; Godalming, l'argent; Seward, la science; Mina, la famille) et la Hollande (Van Helsing, le savoir sur l'occulte) s'allient à l'Amérique (Morris, la force pragmatique).

1847: Un spectre hante l'Europe: le spectre du communisme. Toutes les puissances de la vieille Europe se sont unies en une Sainte Alliance pour traquer ce spectre: le

pape et le tsar, Metternich et Guizot, les radicaux de France et les policiers d'Allemagne. (Marx et Engels, 1966: 25).

Le parallélisme est frappant.

Dracula (1897) se déplace d'Est en Ouest, tout comme le fit -quelques années plus tôt- le *Manifeste* rédigé par Marx et Engels, délégués en 1847 au congrès de Londres par la Ligue des Communistes, société ouvrière internationale alors secrète. Le manuscrit, envoyé à Londres pour son impression, est traduit à l'anglais en 1850, comme l'indiquent les auteurs dans leur Préface du 24 juin 1872.

Attentif à son époque, Stoker a sans doute connu ce texte. Son roman aurait-il donc donné un contenu particulier -le vampire- à la métaphore *spectrale* du communisme? En d'autres termes, dans notre lecture de *Dracula*, le fantôme qui hante l'Europe peut-il s'articuler sur le fantôme qui hante le roman? La comparaison doit en effet être posée avec réserve d'autant plus qu'il semble risqué de rapprocher, pour les assimiler, deux des figures apparemment les plus opposées de l'Histoire: l'aristocratie (le comte) et le mouvement prolétaire (le communisme).

Ce paradoxe pourrait néanmoins se dissoudre si l'on pense qu'à partir de 1789 le bras de l'ordre bourgeois n'a eu cesse de s'armer contre les grands ennemis du libéralisme économique et politique, l'aristocratie d'abord, le prolétariat ensuite, vives incarnations, toutes les deux, du *spectre* de sa peur.

Qui plus est. La *logique spectrale* et son *effet de terreur* (Derrida, 1993: 227) constituent, dans la deuxième moitié du XIX^e s.², un phénomène suffisamment généralisé pour qu'il puisse désigner aussi bien le fantôme venu du passé (le comte dans la fiction) que les fantasmes qui se révèlent au sein même de la modernité, non seulement chez les *conjurés* de la Sainte-Alliance, mais encore chez les communistes mêmes. Car, comme l'indique Derrida, *le plus manifeste du Manifeste* (p.34) (...) *c'est la terreur que ce spectre inspire à toutes les puissances de la vieille Europe* (p.163) *ainsi que l'effroi que l'expérience du fantôme déclenche (réflexe réflexif) chez les communistes, eux aussi, au cours de la même chasse, de la même persécution, de la même poursuite infernale: c'est comme s'ils avaient eu peur* -ajoute Derrida- *de quelqu'un en eux-mêmes:*

² Derrida évoque la constante de cette thématique du fantôme, par exemple chez des auteurs comme Kant ou Schopenhauer dans son *Essai sur les fantômes*, de 1851.

La Sainte-Alliance est terrorisée par le fantôme du communisme et engage contre lui une guerre qui dure encore, mais une guerre contre un camp qui est lui-même organisé par la terreur du fantôme, celui qui est en face de lui et celui qu'il porte en lui. (Derrida, 1993: 171)

Une généralisation de cette *logique de la peur spectrale* peut en effet contribuer à expliquer la contradiction ci-dessus signalée. Cependant, la possibilité d'un nouveau paradoxe apparaît dès que l'on avance dans la lecture des oeuvres de Marx. En effet, dans *Le Capital* (1890), la métaphore du *vampire* -le *spectre* du *Manifeste* acquiert ici une concrétion animale- est utilisée cette fois-ci par l'auteur -à supposer qu'on puisse assimiler ces deux figures fantomatiques- pour désigner non plus le communisme (*spectre*, on l'a vu, pour l'Europe capitaliste) mais le *travail mort* qu'est le capital (*spectre*, ici, pour le communiste) qui ne sait obtenir son aliment qu'en suçant le *travail vivant* (fourni par l'ouvrier).³

Il faut de plus remarquer que la fin du chapitre VIII du *Capital* continue à utiliser la métaphore du vampire en posant la question du simulacre de liberté que pour l'ouvrier représente le *contrat* moyennant lequel il vend sa *force de travail* au capitaliste. Leurré, il découvrira par la suite qu'il n'est pas un *agent libre* et que l'apparente liberté dont il jouit, grâce à ce contrat, pour vendre son travail cache en réalité une *obligation*:

son vampire ne le lâchera aussi longtemps qu'il lui restera encore un muscle, un tendon, une goutte de sang à sucer⁴

Cette interrogation ouverte quant à l'idée de *liberté* dans son rapport au *vampirisme* ne peut manquer d'évoquer les moments qui, dans *Dracula*, font allusion à la même question.

Par exemple, le début du roman où Jonathan accède à la demeure du comte en franchissant (librement) le seuil du château:

-Soyez le bienvenu chez moi! Entrez de votre plein gré!

³ Chap. VIII du *Capital*, sur "La Journée de travail". Quelques pages plus loin, l'auteur fait allusion à la limite du temps de travail en relation avec le sang des enfants transformé en capital.

⁴ Ici, Marx -*id. ibid.*- cite Engels, *Die Lage der Arbeitenden in England...*

Il n'avança pas d'un pas vers moi, il restait là, semblable à une statue, comme si le premier geste qu'il avait eu pour m'accueillir l'avait pétrifié. Pourtant, à peine avais-je franchi le seuil qu'il vint vers moi, se précipitant presque (...). (Chap. I)

Ou, encore, dans la bouche de Van Helsing qui détaille les pouvoirs -et les limites- du vampire:

Il est capable de tout cela, oui, et pourtant il n'est pas libre. Il est prisonnier, plus qu'un homme condamné aux galères, plus qu'un fou enfermé dans son cabanon. Aller là où il en aurait envie lui est interdit. (...) Toutes les portes ne lui sont pas ouvertes; il faut au préalable qu'on l'ait prié d'entrer ; alors seulement il peut venir quand il le désire (...). Il jouit d'une certaine liberté, mais en des moments précis. (Chap. XVIII)

Idée qui revient plus tard:

car le vampire qui, par la suite, peut entrer dans une maison quand et comme il le veut, doit, pour y pénétrer une première fois, être introduit par un familier de la maison. (Chap. XXIII)

Nouveau paradoxe? Le vampire ne force aucune porte. On... quelqu'un, quelque chose, ouvre celle-ci pour qu'il y pénètre.

En d'autres termes, au sein même de la modernité se trouvent les ouvertures par où s'infiltrer (sous diverses apparences) le *spectre* du passé. Ou encore: le progrès évoque, pour in-corporer ses fantasmes les plus contemporains, les fantômes les plus archaïques.

La biographie de Stoker, sa connaissance de la légende roumaine, peuvent expliquer, à un niveau anecdotique, l'utilisation de la figure historique de Vlad Tepes. Cependant, cette convocation de l'Histoire dans un présent révolté peut signifier aussi l'obéissance à un autre type de nécessité:

Il faut aiguïser le paradoxe: plus le nouveau fait irruption dans la crise révolutionnaire, plus l'époque est à la crise, plus elle est *out of joint*, plus on a besoin de convoquer l'ancien, de lui *emprunter*. (Derrida, 1993: 178).

Le voïvode des Carpates serait donc, dans le roman de Stoker, l'*emprunt* qui prêterait son corps au *spectre* de l'inquiétude, de l'angoisse, du doute (l'autre face du progrès), tout comme

(...) Luther prit le masque de l'apôtre Paul, que la Révolution de 1789 à 1814 se drapa successivement dans le costume de la République romaine, puis dans celui de

l'empire romain, et que la révolution de 1848 ne sut rien faire de mieux que de parodier tantôt 1789, tantôt la tradition révolutionnaire de 1793 à 1795.⁵

Si -comme nous l'avons déjà signalé- la modernité évoque les fantômes les plus archaïques pour in-corporer ses fantasmes les plus contemporains, c'est que, quelque part dans le présent existent des *portes* qui s'ouvrent pour accueillir (librement, de plein gré?) le passé. Le présent a plus d'une faille comme le spectre a plus d'un masque.

Le fantôme peut adopter, entre autres, les apparences de l'animalité: vampire, loup, rat... Et ce faisant, il peut rappeler *le traumatisme biologique de la descendance animale de l'homme découverte par Darwin* (Derrida, 1993: 161).

Le vampire peut s'aider de la folie... Et ce faisant, il peut rappeler *le traumatisme psychologique* infligé par Freud dans la bonne conscience contemporaine, à savoir la présence d'un *pouvoir de l'inconscient sur le moi conscient* (Derrida, 1993: 160). Le vampire peut être femme. Une femme d'abord vidée de son sang (victime) pour ensuite vider l'homme de son... sang. Une femme qui cherchera, de plus, ses proies parmi les enfants. Une femme déviée donc, par le sexe même, de sa fonction biologique (maternité) et de sa fonction sociale (épouse). Une nouvelle femme? La femme... future?

Un *spectre*, en effet, hante l'Europe et ce *spectre*, qui a plus d'un masque, connaît en outre les ouvertures par où il arrivera à s'infiltrer. Dans le roman de Stoker, ces portes, ce sont les alliés du vampire en Occident: *l'argent* (Harker), *la folie* (Renfield), *le sexe* (Lucy).

C'est à travers ces (nouvelles?) failles du système produites ou nommées par la modernité que pénètrent dans *Dracula* les fantasmes les plus archaïques -ceux du sang- qui, jusque là, ont assuré la transmission de la propriété patriarcale, déviés maintenant de leur fonction jusqu'au point de proposer un mode de reproduction pervers.

Cependant, loin de prôner l'immobilisme, le roman -on l'a vu- met en scène une intense *circulation* (celle de l'*information*) à la manière d'une arme qui lutterait précisément contre le pouvoir (vampirisme) qui risque d'interrompre et de détourner l'autre *circulation* (celle du *sang*). Les moyens mis à l'oeuvre pour liquider le *spectre* sont tout d'abord ceux de la *communication* par le langage, avec l'appui de la machine: journal intime,

⁵ K. Marx, *Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte*, cité par J. Derrida, *opus cit.*, p. 180.

lettre, aide-mémoire, mémorandum, télégramme, presse, dactylographie, sténographie, télégraphie, phonographe. Moyens qui s'avèreraient pourtant insuffisants, impuissants même, sans le concours d'un apport financier *bien employé*, comme le souligne Mina:

Il me faut admirer aussi le pouvoir de l'argent. Que ne peut-il réaliser lorsqu'il est bien employé? Et quel mal il peut faire dans le cas opposé! Je suis si reconnaissante à Lord Godalming d'être riche, et à lui et à Mr. Morris, qui aussi a tant d'argent, de le dépenser avec une telle largesse. S'ils ne l'avaient point fait, notre petite expédition n'aurait pas pu prendre le départ, ni si rapidement, ni si bien équipée. (Chap. XXVI)

De la sorte, même si le dénouement semble abandonner, afin de détruire la Bête, les armes du progrès technologique pour en adopter de plus primitives, le roman CAPITALISE, tout le long de ses pages -et comme un *bien-* non seulement l'argent mais aussi l'*information* obtenue par le biais d'une sorte de communication plus *fiable* que celle que fournit la modernité.

En somme, et par métaphore, on pourrait alors parler plutôt de *transfusion* -elle est aussi présente dans le roman- que de *succion* et, en même temps, de *libre-échange* (libéralisme) plus que de mise en commun ou de propriété collective (*communisme*).

Le récit de Stoker semble ainsi s'orienter vers le souhait d'un type de communication né d'un échange *généreux* (un *don* presque) à l'intérieur du groupe (amitié, famille). Plus que mu par un *contrat*, par un papier, par le code de l'intérêt, l'individu agirait donc au sein de l'alliance, du pacte, du serment, d'une parole (code de l'honneur).⁶

Car, pour Stoker, l'ennemi semble être, avant tout, un individualisme mal compris, cet *égoïsme contemporain* qui creuse l'espace où peut s'incorporer, se loger, tout *spectre -qu'il soit capitaliste ou communiste-*, dirions-nous.⁷

⁶ Stoker, comme l'indique Tony Faivre dans son introduction à l'édition citée de *Dracula*, appartenait à la *société secrète de la 'Golden Dawn in the Outer'*. (p. 16).

⁷ D'où les apparentes contradictions ci-dessus signalées et qui font de *Dracula* un roman dont l'ambiguïté et la complexité ont par la suite généré, dans la série, la richesse -et, dans certains cas, la pauvreté- des différentes versions.

Mina est le personnage qui dans le roman représente l'antithèse de tous les égoïsmes, pièce fondamentale qui assure une communication basée sur ce que Stoker semble entendre par générosité. Proche de la figure maternelle, Mina est -comme le remarque Van Helsing- *une femme de Dieu* (et non plus du Diable, comme Lucy):

Il l'a faite de Sa propre main pour nous prouver, à nous les hommes et aussi aux autres femmes, qu'il existe un paradis où nous entrerons un jour et que, dès maintenant, sa lumière peut nous éclairer sur la terre. Un être si fidèle à soi-même et aux autres, si doux, si généreux, qui se donne tout entier à son entourage -cela, laissez-moi vous le dire aussi, c'est rare et c'est, de ce fait, beaucoup dans notre siècle de scepticisme et d'égoïsme. (Chap. XIV)

Le roman défendrait-il, comme certains le soutiennent, les idées les plus conservatrices? Ne serait-il que trop... victorien? Ou serait-il moderne, à la manière de quelques contemporains de l'auteur, contre tout progrès technique et idéologique? Une part d'ironie est-elle d'ailleurs impossible?

Par définition, dirions-nous, le *spectre* -ici le vampire- ne peut désigner que paradoxalement le phénomène de l'in-corporation: *on ne sait pas si c'est vivant ou si c'est mort*, si c'est tangible ou intangible, si ça fait partie des forces les plus archaïques ou des forces les plus modernes, s'il est virtualité ou simulacre...

Fantôme, visibilité de l'invisible, il est sans doute *travail du deuil* (Derrida, 1993: 25)... en cours.

Et il revient.

Une chose, au moins, est donc sûre: *ça spectre, ça apparitionne* -selon l'expression de Derrida:

Il s'agit, dans la neutralité de cette forme verbale (*es spukt*) toute impersonnelle, de quelque chose ou de quelqu'un, ni quelqu'un ni quelque chose (...) du mouvement passif d'une appréhension, d'une expérience appréhensive prête à accueillir, mais où? dans la tête? (...) un étranger qui se trouve déjà au-dedans (das *Heimliche-Unheimliche*) plus intime à soi que soi-même, la proximité absolue d'un étranger dont la puissance est singulière et anonyme (*es spukt*) une puissance innommable et neutre, c'est-à-dire indécidable, ni active ni passive, une an-identité qui occupe invisiblement et *sans rien faire* des lieux qui ne sont finalement ni les nôtres ni les siens. (Derrida, 1993: 273)

C'est sans doute pour cela que Dracula dure... dans l'indécidable de la circulation d'un sang devenu anonyme.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

* DERRIDA, (1993). *Spectres de Marx*. Paris: Ed. Galilée.

* MARX, K. (1890). *Le Capital*.

* MARX, K., ENGELS, Fr. (1966). *Manifeste du parti communiste*. Paris: Editions Sociales.

* STOKER, B. (1977). *Dracula*. Verviers: Marabout.