



Cercles 23 (2012)

DRACULA : TEXTE MONUMENTAL

NATHALIE SAUDO-WELBY

Université de Picardie Jules-Verne, Amiens

Inspiré d'une figure historique, *Dracula* de Stoker (1897) a nourri un mythe intemporel qui continue de nous parler aujourd'hui : celui d'un passé qui fait retour sous une forme dégénérée. La transmission du passé s'y effectue sous deux formes qui s'opposent. Le vampire fait survivre sous une forme morbide un passé comme fluidifié et désincarné, circulant sans jamais se fixer et anéantissant les identités distinctes. Il libère de multiples particules et circule à travers les siècles sous la forme d'effluves¹. C'est une force de dispersion, de dissolution et de dissémination à laquelle s'opposent les Anglo-Saxons, qui représentent le progrès, la cohésion et la permanence. Leur traque aboutit à une victoire : le coup de pieu qu'ils infligent au vampire le fixe à jamais dans son cercueil. En fixant par écrit une histoire compliquée de façon à ce qu'elle devienne un véritable outil dans la lutte contre le vampire, le journal fixe le temps et l'organise. Ce texte qui prend forme et vie à l'intérieur du roman lui-même est une arme puissante.

Roman des effluves, *Dracula* est aussi une œuvre où les traces, les marques et les inscriptions occupent une place importante, parce qu'elle parle de marques et de signes, et parce qu'elle raconte l'histoire de sa propre écriture. En surface, le roman de Stoker raconte un combat manichéen : la dissolution vampirique s'oppose à la cohésion des Anglo-Saxons, l'évanescence vampirique s'oppose à la stabilité. Mais ces oppositions sont également sapées par un questionnement des formes de l'inscription, comme le montrera l'analyse de la thématique du cimetière et de la pierre tombale.

¹ Voir Nathalie SAUDO-WELBY, "‘Every speck of dust [...] a devouring monster in embryo’ : the vampire’s effluvia in Bram Stoker’s *Dracula*" [BAK 42-56].

Le rôle de la mémoire

Dracula est autant une histoire de vampires qu'une histoire d'écriture : le livre que nous tenons entre les mains est le texte qui s'écrit dans la diégèse. Les personnages se réfèrent sans cesse au livre que le lecteur tient entre les mains, décrivant le dur labeur qu'il a représenté, la lourde tâche qu'il leur incombe d'accomplir². Ce texte puissant et magique est l'arme qui permettra d'éradiquer le vampire.

Le thème de l'inscription est d'autant plus fondamental que *Dracula* consiste au deux tiers en dialogues transcrits, c'est-à-dire qu'il fixe par écrit un discours oral évanescant. Les lecteurs de romans sont habitués à accepter la capacité des héros à mémoriser à la lettre de grandes masses de texte. Dans *Dracula*, cette convention est poussée à son comble puisque des journaux intimes retranscrivent de très longues conversations tandis que la fidélité minutieuse des personnages est poussée jusqu'au rendu des accents régionaux. Comment les personnages peuvent-ils se souvenir d'une telle masse de texte ? Cette mémoire surpuissante est aussi peu crédible que le phénomène vampirique. Une lecture attentive du roman montre que la supériorité des chasseurs de vampire dans *Dracula* tient à leur mémoire³. Le texte regorge de références directes ou indirectes à son immense travail. Au début de son journal de voyage, Jonathan insère de nombreux *Mem.* (abréviation pour *memorandum*) destinés à mobiliser sa mémoire. Dans un contexte où il perd ses repères temporels (retard des trains, insomnie), Jonathan tente de fixer le temps, adoptant la forme du journal qui se caractérise par son organisation chronologique stricte. A l'opposé de *Dracula* qui adopte la première personne du pluriel pour franchir le fossé des générations et se targuer d'un passé collectif [STOKER 30-31], le roman est organisé chronologiquement par des personnages distincts qui rassemblent scrupuleusement des fragments de documents datés (extraits de journaux intimes, articles de journaux, journal de bord, télégrammes). De nombreux commentaires métatextuels renvoient à cet enregistrement minutieux du passé, et soulignent l'artificialité du processus au lieu de l'excuser. En entendant le Comte, Jonathan observe dans son journal : 'I

² Van Helsing affirme par exemple: 'I have a great task to do, and at the beginning it is to know.' [STOKER 176]

³ Stoker fait dire à Van Helsing que le vampire a une faible mémoire, celle d'un « enfant » : 'Well, in him the brain powers survived the physical death. Though it would seem that memory was not all complete. In some faculties of mind he has been, and is, only a child.' [STOKER 280] Le vampire est pourtant le détenteur d'un passé épique qu'il raconte avec éloquence. Dans le roman, cette opposition est donc à la fois affirmée et remise en question par d'autres éléments du texte.

wish I could put down all he said exactly as he said it' [STOKER 30]. Mina écrit avant de raconter sa promenade au cimetière avec Lucy: 'I must try to remember it and put it down' [STOKER 63]. Mina va améliorer ses qualités de secrétaire et de sténographe jusqu'à nourrir le fantasme d'une retranscription exacte, ou *verbatim*, du réel. Après sa première rencontre avec Van Helsing, elle écrit :

I used to think I would like to practice interviewing. Jonathan's friend on "The Exeter News" told him that memory is everything in such work, that you must be able to put down exactly almost every word spoken, even if you had to refine some of it afterwards. Here was a rare interview. I shall try to record it *verbatim*. [STOKER 169]

Au lieu d'être discrètement effacée, la convention d'écriture qui veut que les personnages soient capables de rapporter les paroles des autres, est sans cesse soulignée lorsque ces capacités sont évaluées et commentées.

À la stratégie de dispersion du vampire, ses adversaires opposent une stratégie de l'inscription. La circulation vampirique, diffuse et incessante, contraste avec l'inscription et la transmission fidèles assurées par les Anglo-Saxons. Dracula produit de multiples marques, qu'il disperse et multiplie dangereusement : les femmes sont marquées au cou et au front, les hommes sont marqués par l'effort et la préoccupation, le fou révèle des manies nouvelles. À mesure que le texte s'écrit, il fait exister un rigoureux réseau de signes qui contrastent avec les effluves vaporeuses et indifférenciées des vampires, qu'ils tentent de cerner, de circonscrire et de fixer. Analysés par les Anglo-Saxons, les indices de la présence vampirique deviennent des signes lisibles, des symptômes interprétables. Van Helsing se livre à une analyse clinique des marques vampiriques et des stigmates de dégénérescence présentés par le vampire (poils sur la main...) Le comportement du fou nous parvient organisé sous la forme d'un journal clinique détaillé. Mina et Jonathan possèdent même un système de signes efficace inconnu du vampire et de Van Helsing : la sténographie [STOKER 42, 171]. Organisées en un recueil de témoignages établi par Mina, toutes ces marques deviennent interprétables ; elles sont un *memento* permanent qui aide les personnages dans leur quête. 'By memory of his diary I found my way to the old chapel, for I knew that here my work lay,' écrit Van Helsing [STOKER 342]. Écrit pour rester dans les mémoires, *Dracula* s'ouvre sur une notice anonyme (en fait écrite par les personnages eux-mêmes) qui prévient le lecteur que le travail d'écriture a été assisté par une mémoire infallible : 'There is throughout no statement of past events wherein memory may err, for all the records chosen are exactly contemporary, given from the standpoints and within the range of knowledge of those who made them.' [STOKER 4]

Cette association entre le texte, la pérennité et l'efficacité explique l'importance prise par les testaments dans le roman. Comme les dernières paroles et l'épithaphe, le testament est le texte qui demeure après la mort du défunt et fait revivre sa parole. Lorsque, avant de se livrer à une entreprise particulièrement risquée, Van Helsing écrit ses dernières volontés, c'est pour faire advenir le roman comme recueil d'actes de mémoire:

"Therefore I write this in case . . . Take the papers that are with this, the diaries of Harker and the rest, and read them, and then find this great UnDead, and cut off his head and burn his heart or drive a stake through it, so that the world may rest from him."

"If it be so, farewell." VAN HELSING. [STOKER 190]

Les dernières volontés de Van Helsing visent à donner aux documents rassemblés par les personnages un pouvoir performatif. Leur caractère sentencieux leur confère un surcroît d'efficacité. L'éradication du vampire et le travail d'écriture se ressemblent : la lettre et le pieu marquent, fixent et figent l'incertaine présence vampirique. Le texte contribue à permettre que le pieu puisse finalement infliger sa marque fatale. Cette mise en abyme fait du roman un monument littéraire tellement indestructible et inébranlable qu'il a créé le mythe du vampire. La monumentalité est inscrite dans le texte puisque *Dracula* est écrit pour faire date et résister aux hasards du temps.

Cette conclusion soulève cependant une difficulté dans la mesure où elle va à l'encontre de l'instabilité et de l'anxiété qui caractérisent le genre gothique. Le plaisir que nous ressentons à la lecture de *Dracula* ne tient-il pas plus à l'évanescence vampirique et ses incertitudes qu'à la rigoureuse exactitude d'une Mina ? Comme il apparaîtra dans la seconde partie de cette analyse, le roman questionne aussi la fiabilité des inscriptions à travers une réflexion sur les inscriptions gravées sur la pierre, symboles de l'immuable.

Persistance et Disparitions

En apparence, la croisade morale s'achève sur une victoire absolue. Les traces s'effacent : la marque sur le front de Mina disparaît ; le corps des vampires sombre dans la déliquescence et subit le même sort. L'effacement des multiples signes infligés par le vampire signifie une libération par rapport au passé : le présent est lavé des souillures. Racontée par Van Helsing dans son anglais légèrement incorrect, la déliquescence des sœurs de *Dracula* est décrite en les termes suivants : 'hardly had my knife severed the head of each, before the whole body began to melt away and crumble into its native dust, as though the death that should have come centuries ago had at last asserted himself and say at once and loud ' "I am here !"'

[STOKER 345]. Ce court extrait raconte une disparition. Pourtant, encouragé par les allusions dispersées dans le texte, un lecteur attentif peut s'interroger sur la distinction établie entre ce qui survit et ce qui ne survit pas. Le sens premier de l'énoncé 'I am here !' qui clôt la citation exprime la présence et non la disparition. Le corps des vampires défie les formes les plus radicales de disparition : il peut circuler, revivre et réapparaître à volonté.

Un autre exemple souvent commenté est *l'excipit* ambigu, dont l'intérêt repose sur une tension entre persistance et disparition: 'Every trace of all that had been was blotted out. The castle stood as before, reared high above a waste of desolation' [STOKER 351]. Le lecteur de romans gothiques des années 1890 en sait trop long sur les châteaux et la tradition romantique des ruines pour ne pas trouver suspect le 'as before', qui évoque un château intact et permanent. Le château est-il un monument à la mort de Dracula, consacrant sa disparition ? N'est-il pas plutôt une trace de son passage, un vestige prêt à revivre ?

À la fin du roman, la naissance du bébé coïncide de façon appropriée avec la naissance du livre, lui-même érigé en monument à la mémoire de sa mère et des aventures passées. Le petit Quincey consacre la victoire de la vie et de la pureté. Mais, si l'on respecte la logique transgressive du roman, et que l'on s'inspire de l'esprit de 'King Laugh' invoqué par Van Helsing, celui qui préside aux rapprochements inconvenants [STOKER 163]⁴, nous sommes forcés de conclure qu'ayant reçu le nom d'un mort dont il honore la mémoire, Baby Quincey est un mort-vivant. Au moment où le texte suggère une lecture moins optimiste de l'heureux dénouement, Jonathan se prend à douter de l'authenticité des documents : les personnages ont-ils écrit sous l'effet de l'hyper-émotion un livre mensonger ?

L'incertitude entoure aussi la forme la plus fiable d'inscription du passé : ce qui est gravé sur la pierre. La plus célèbre disparition associée à *Dracula* est celle d'un chapitre publié par la veuve de Stoker après la mort de celui-ci sous le titre 'Dracula's Guest'. Ayant tenu à explorer un village abandonné, Jonathan découvre la tombe de la Comtesse Dolingen. Telle une feuille de papier, celle-ci est pourvue d'un recto et d'un verso. Sur une face, le tombeau comporte la mention

COUNTESS DOLINGEN OF GRATZ

IN STYRIA

⁴ Un tel esprit scandaleux est mis en œuvre lorsque Van Helsing qualifie Lucy de 'sweet polyandrist' ou Mina de 'banquet' [STOKER 164, 274].

SOUGHT AND FOUND DEATH

1801

[STOKER 357]

Par ces mots, le corps défunt de la Comtesse est circonscrit et enfermé dans la tombe. La référence au pieu qui suit ce passage confirme que l'inscription sur la pierre est associée à la permanence et la sécurité : 'On the top of the tomb, seemingly driven through the solid marble—for the structure was composed of a few vast blocks of stone—was a great iron spike or stake' [STOKER 357]. La date agit dans le temps à la manière du cercueil, du pieu et des murs du tombeau dans l'espace : elle circonscrit une présence. Mais lorsque Jonathan fait le tour de la tombe, il prend conscience que le message au verso en subvertit la nature : 'On going to the back I saw, graven in great Russian letters :

THE DEAD TRAVEL FAST'

[STOKER 357]

Cette citation du poème de Gottfried Bürger 'Lenore' questionne tout à la fois la mort, l'inscription sur la pierre et l'œuvre du pieu. Les repères et les marques s'effacent, toute fixité disparaît et Jonathan se met à trembler : 'it gave me a turn and made me feel quite faint' [STOKER 357]. L'inscription sur la pierre relativise son propre message. La tombe remet en question sa propre fonction. La problématique de la disparition et de la persistance s'applique à plus d'un titre puisque une trace de ce chapitre subsiste dans la version finale du roman : le poème est cité par l'un des voyageurs qui accompagnent Jonathan [STOKER 13]. L'épisode a également persisté dans la version finale sous la forme d'une énigmatique référence à une femme vampire blonde envers laquelle Jonathan éprouve un sentiment d'inquiétante étrangeté : 'I seemed somehow to know her face, and to know it in connection with some dreamy fear, but I could not recollect at the moment how or where' [STOKER 38]. Sous l'effet du trouble vampirique, la mémoire défaille.

La question de la mobilité des morts, du territoire qui leur est assigné et du rapport entre le corps mort et son nom dépasse le domaine de la littérature gothique. L'ouvrage du sociologue Arnaud Esquerre, *Les os, les cendres et l'État* (2011), rassemble plusieurs études sur la perception moderne et contemporaine des corps morts : cadavres, cendres, reliques, restes humains. Elles font apparaître qu'une même hantise de la mobilité des corps morts a gouverné les décisions politiques depuis la Révolution française, et que la capacité de ces corps à se doter d'un contenu symbolique est très

élevée. Ainsi en est-il de la différence entre violation de sépulture, profanation et exhumation, entre reliques et corps humains, entre monument et tombeau. Sans jamais mentionner les vampires⁵, Arnaud Esquerre utilise de nombreuses formulations qui les rappellent. Il situe la naissance d'une 'communauté morte-vivante' dans les années 1970 en Europe afin de rendre compte de la façon dont l'État a essayé de contrôler la circulation des corps morts et la prolifération symbolique dont ils ont fait l'objet [ESQUERRE 305-311]. S'exprimant dans un entretien au sujet de la crémation en France avant la loi de 2008, il disait : « les morts se baladent en quelque sorte [...] les morts deviennent mobiles, de manière massive. On ne sait pas ce qu'ils deviennent exactement. On n'a pas d'études très précises sur leur devenir. [...] Et on peut les disperser dans la nature ou ailleurs » [19/11/2011, « La Suite dans les Idées »]. Ces propos sur la crémation rappellent que la pierre tombale et les épitaphes gravées sur la pierre remplissent la fonction essentielle de circonscrire spatialement et symboliquement le corps mort. Plusieurs sociétés proposent d'ailleurs de transformer les cendres des défunts en diamants, symboles de durabilité et d'immutabilité.

Les pierres mensongères

La question du texte mensonger et de la trace ambiguë est soulevée à l'intérieur de *Dracula* à travers une réflexion sur l'inscription monumentale et le cimetière.

Il n'est pas de bon ton de douter du contenu des tombes ou de la vérité des inscriptions qui la recouvrent. Au cours de leurs promenades dans le cimetière de la falaise de Whitby, Lucy et Mina sont néanmoins amenées à réfléchir sur cette question lorsque le vieux marin, Mr Swales, leur parle des épitaphes fallacieuses et des pierres tombales mensongères. L'existence de cette digression peut étonner. La notice anonyme qui précède le roman a averti le lecteur que son écriture avait obéi à un principe d'économie strict : 'All needless matters have been eliminated' [STOKER 4]. Tout ce qui a été inclus dans le roman est donc utile. Cette consigne de lecture tient le lecteur en éveil et l'encourage à chercher du sens dans les passages qui ont des allures de digression.

⁵ Il s'en défend même en écrivant : « On m'objectera que j'ai introduit l'expression de 'communauté morte-vivante', qui n'est employée par aucun acteur et que je dote d'un sens précis ». [ESQUERRE 213-14] Arnaud Esquerre mentionne brièvement les revenants pour les évacuer parce qu'ils sont attachés à un territoire [ESQUERRE 13], mais ce n'est certes pas le cas des vampires, qui, s'ils ont une origine (Transylvanie chez Stoker, Nouvelle-Orléans chez Anne Rice), sont en général singulièrement colonisateurs.

Un premier élément d'explication réside certainement dans les sensations qu'elle suscite. Après la Réforme et la guerre civile, la Grande-Bretagne était un pays de ruines : de nombreuses abbayes avaient été détruites et de nombreux cimetières et monuments vandalisés. Avec la distance des années, ces ruines devinrent aussi plaisantes et pittoresques que les ruines antiques romaines. Dans les premières pages de son ouvrage sur le roman gothique, Maurice Lévy s'intéresse à la vogue pour la ruine et prolonge son propos par une description de l'engouement pour les cimetières. Le cimetière avait en effet fait l'objet dans la seconde moitié du XVIII^e siècle d'une véritable vogue, qui suivit celle de la ruine, autre évocation du passage du temps et du déclin. Parlant d'une série de gravures d'églises et d'abbayes gothiques anglaises en ruine publiée entre 1726-42, Lévy écrit des lignes qui s'appliquent également aux cimetières :

Mais ces gravures délicates qui représentent des voûtes effondrées, des murs couverts de lierre et des colonnes brisées s'adressent davantage à la sensibilité qu'à l'érudition. Le Passé qu'elles évoquent est moins celui de l'historien, que du poète. Le contraste tragique qu'elles soulignent entre leur première splendeur et leur misère présente est plus propre à encourager une méditation mélancolique sur la fuite du temps qu'une spéculation historique. Ces planches sont comme des illustrations anticipées des poèmes qui, peu d'années plus tard, envahiront les colonnes du *Gentleman's Magazine* et d'autres périodiques. [LÉVY 17]

Dans la description du lieu de promenade, le cimetière se transforme en lieu d'agrément, selon l'esprit du XIX^e siècle (celui des 'garden cemeteries'). L'histoire des cimetières européens peut schématiquement se résumer en trois étapes : le déplacement des tombes dans un enclos entourant l'église, puis de cet enclos jusque dans un espace particulier (XVII^e-XVIII^e). Au XIX^e siècle, on expulsa les cimetières hors des villes par souci sanitaire. Dans un troisième temps, les préoccupations hygiéniques s'accompagnèrent de considérations esthétiques et on souhaita transformer le cimetière en lieu d'agrément, de même que Rousseau avait dispersé des cénotaphes (des tombeaux vides) dans son jardin d'Ermenonville. On vit naître le rêve d'un cimetière arcadien, où la mort ne se présenterait que sous son plus beau jour : le monument.

La description qui suit contient plusieurs chutes inattendues qui confirment que le cimetière (réel, littéraire ou artistique) ne remplit plus guère sa fonction morale traditionnelle, ou ni même une fonction didactique et historique :

CHAPTER 6 MINA MURRAY'S JOURNAL 24 July. [...]

The houses of the old town—the side away from us, are all red-roofed, and seem piled up one over the other anyhow, like the pictures we see of Nuremberg. Right over the town is the ruin of Whitby Abbey, which was sacked by the Danes, and *which is the scene of part of "Marmion," where the girl was built up in the wall.* It is a most noble ruin, of immense size, and *full of beautiful and romantic bits. There is a legend that a white lady is seen in one of the windows.* Between it and the town there is another church, the parish one, round which is a big graveyard, all full of tombstones. This is to my mind *the nicest spot in Whitby,* for it lies right over the town, and has a full view of the harbour and all up the bay to where the headland called Kettleless stretches out into the sea. It descends so steeply over the harbour that part of the bank has fallen away, and some of the graves have been destroyed. In one place part of the stonework of the graves stretches out over the sandy pathway far below. There are walks, with seats beside them, through the churchyard, and *people go and sit there all day long looking at the beautiful view and enjoying the breeze.* I shall come and sit here often myself and work. Indeed, I am writing now, with my book on my knee, and listening to the talk of three old men who are sitting beside me. (je souligne) [STOKER 61]

Dans ce cimetière qui fournit à Stoker l'occasion d'une évocation poétique et esthétique, les deux promeneuses sont venues admirer la vue comme des touristes. Elles détournent en effet le tombeau de son usage pour le transformer en siège (Mina continuera d'ailleurs à désigner ce lieu comme 'our seat'). Elles vont prendre conscience à leurs dépens que leur siège est une tombe, un *memento mori*. Plus grave encore, elles apprennent qu'elles sont assises sur la tombe d'un suicidé, et que, selon Mr Swales, ce suicidé n'est que trop heureux de les tenir sur ses genoux. La description culmine dans un moment d'érotisme qui fait revivre le défunt.

"Oh, why did you tell us of this? It is my favourite seat, and I cannot leave it, and now I find I must go on sitting over the grave of a suicide." "That won't harm ye, my pretty, an' it may make poor Geordie gladsome to have so trim a lass sittin' on his lap. That won't hurt ye. Why, I've sat here off an' on for nigh twenty years past, an' it hasn't done me no harm. Don't ye fash about them as lies under ye, or that doesn' lie there either! It'll be time for ye to be getting scart when ye see the tombsteans all run away with, and the place as bare as a stubble-field. There's the clock, and I must gang. My service to ye, ladies!" And off he hobbled. [STOKER 65]

Le passage introduit un motif central de l'œuvre : la transgression. Celle-ci touche même au sacrilège lorsque Mr Swales dénonce la vanité des épitaphes flatteuses en prenant des exemples parmi les tombes qui les entourent, et soutient la thèse que l'art funéraire est mensonger. Dans l'un

des quelques moments où l'horreur bascule dans le cocasse, Mr Swales décrit les morts se relevant au jour du jugement dernier, leur pierre tombale sous le bras, pour tenter de duper Dieu :

Look here all around you in what airt ye will. All them steans, holdin' up their heads as well as they can out of their pride, is acant, simply tumblin' down with the weight o' the lies wrote on them, 'Here lies the body' or 'Sacred to the memory' wrote on all of them, an' yet in nigh half of them there bean't no bodies at all, an' the memories of them bean't cared a pinch of snuff about, much less sacred. Lies all of them, nothin' but lies of one kind or another! My gog, but it'll be a quare scowderment at the Day of Judgment when they come tumblin' up in their death-sarks, all jouped together an' trying' to drag their tombsteans with them to prove how good they was, some of them trimmlin' an' dithering, with their hands that dozzened an' slippery from lyin' in the sea that they can't even keep their grup o' them. [STOKER 63]

L'inscription sur la pierre, synonyme de permanence et de vérité, est mensongère. Elle ne révèle que vanité et imposture. Le spécialiste des épitaphes, John Weever, l'auteur de *Ancient Funeral Monuments of Great-Britain, Ireland and the Islands Adjacent* (1631), affirmait que

the frequent visiting, and advised reviewing of the tombs and monuments of the dead (but without all touch of superstition) with the often reading, serious perusal, and diligent meditation, of wise and religious epitaphs, or inscriptions, found upon the tombs of monuments of persons of approved virtue, merit, and honor, is a great motive to bring us to repentance. [WEEVER IX]

Ses recommandations sont entièrement ignorées par les protagonistes de *Dracula*, qui se livrent non seulement à d'agréables promenades dans les cimetières, mais aussi à des exhumations et à des violations de sépultures. Stoker a détourné l'évocation du cimetière de ses fonctions principales. Érotisme, ironie, et sacrilège se substituent à la méditation sur la mort.

La scène est en outre compliquée par ce qui suit : une dizaine de jours plus tard, la veille de l'arrivée de Dracula à Whitby, Mr Swales vient trouver Mina pour s'excuser de ses propos, comme s'il avait menti. Il exprime alors le souhait que les jeunes filles se souviennent après sa mort qu'il ne voulait pas dire ce qu'il a dit : 'I didn't mean them' [STOKER 71]. Les propos transgressifs de Swales ont rapproché de la mort celui qui avait déjà un pied dans la tombe, et il préfère les reprendre. C'est le vampire qui semble avoir parlé en lui, pour le réclamer, comme Renfield et Lucy.

L'écriture sur la pierre a donc un statut complexe. L'inscription dit A, Swales affirme non-A, mais revient en disant non-non-A, avant que

l'histoire réaffirme non-A puisque la tombe est le lieu choisi par Dracula pour faire mentir la mort. Ce monument marqué d'inscriptions équivoques laissera lui-même de multiples marques. Ce lieu magique exercera une influence mystérieuse sur un chien [STOKER 84] et donnera une preuve de sa puissance en devenant le lieu où trépassera Mr Swales, le visage marqué par la terreur. C'est également à cet endroit qu'aura lieu la vampirisation de Lucy, qui reviendra de sa promenade nocturne « marquée » ('there are two little red points like pin-pricks', [STOKER 88]). Ces diverses marques renvoient le lecteur au manuscrit du roman lui-même, qui lui permet d'établir des convergences mais non de conclure.

La pierre tombale et le cimetière donnent ainsi lieu à une réflexion méta-textuelle sur l'inscription et la transmission du passé qui déstabilise le texte.

La défaite du minéral

Contrairement aux particules et aux effluves vampiriques en constante transformation et circulation, on s'attendrait à ce que l'inscription gravée sur la pierre, sur la tombe néanmoins poreuse d'où le vampire entre et sort, soit un symbole de permanence et de pérennité. Pourtant, dans *Dracula*, la pierre parle des difficultés à garder la mémoire, elle fait mentir le passé. En traitant ce thème, *Dracula* s'inscrit dans la continuité de la Graveyard School of Poetry, dans laquelle la littérature gothique a trouvé son origine. La poésie des cimetières dans laquelle un lecteur moderne identifiera spontanément les clichés du genre gothique (la chouette hurlante, la tour couverte de lierre et les ifs) contient une réflexion historique. Cet extrait du poème de David Mallet, *The Excursion* (1728), le montre bien:

Behind me rises huge an awful pile,
Sole on this blasted heath, a Place of tombs,
Waste, desolate, where rain dreary dwells,
Brooding over sightless skulls, and crumbling bones.
Ghastful he sits, and eyes with steadfast glare
The column grey with moss, the falling bust,
The time-shook arch, the monumental stone,
Impaired, effaced, and hastening into dust,
Unfaithful to their charge of flattering fame. (je souligne) [MALLET 1728 : 23]⁶

⁶ Dans l'édition de 1759,
'(...) the falling roof,
The time-shook Arch, the column grey with moss,
The leaning wall, the sculptured stone defaced,
Whose monumental flattery, mixed with dust
Now hides the name it vainly meant to raise.' [MALLET 1759 : 78]

La dimension évocatrice de ces images de ruines et de déliquescence n'est que trop évidente. Mais la leçon historique qui se dégage des vers est que la pierre n'est pas fidèle à la fonction qui lui revient, elle ne résiste pas au temps. D'abord parce qu'elle n'est pas inusable et indestructible, mais aussi parce que, dans la mesure où elle répond à des intentions vaniteuses il n'est que trop souhaitable que les inscriptions qu'elle contient s'effacent.

Les historiens et moralistes qui réfléchissaient sur le cimetière étaient préoccupés par l'effacement des traces de l'histoire, la disparition des leçons laissées par l'histoire à la mémoire. Ce qui devrait rester tend à disparaître, ce qui devrait disparaître tend à persister (l'odeur de la mort). Dans son ouvrage sur les cimetières, publié en 1843, le botaniste et paysagiste John Claudius Loudon (1783-1843) citait John Strang, l'auteur de *Necropolis Glasguensis* (1831) : 'In Scotland it is of every-day occurrence, to find the lie given to the most pompous monuments, a few months after their erection, by the moss over-growing and obscuring the epitaph which vows and intends unceasing remembrance of the dead' [LOUDON 11]. Lorsque la tombe est envahie par la végétation, ou sous l'effet de la sédimentation, on assiste à la défaite du minéral devant l'organique. Le minéral n'est que mort ; la vie reprend ses droits.

Inversement, lorsque les hygiénistes s'inquiétaient des miasmes morbides et des germes qui planaient sur les tombes et les cimetières, ils étaient confrontés à la force de permanence du cimetière, lorsque le passé et la mort, refusant de disparaître, se retournaient contre les vivants pour persister. Dans un autre poème de la même école, *Night Thoughts on Life, Death, Mortality* (1742-45), Edward Young s'exclamait : 'How populous, how vital, is the Grave!' [YOUNG 4]. Certains hygiénistes victoriens répondaient que la tombe était grouillante de vie : 'Now a body to be buried is not simply dead organic matter. Under ordinary circumstances, it is the abode of myriads of living organisms' [STEVENSON 710]. Ils observaient de surcroît que les atomes dont sont composés les défunts sont recombines dans les vivants. Les vivants sont faits des morts. Ils affirmaient ainsi : 'There is life in death' [STEVENSON 700]. Écrit à la fin du XIX^e siècle, *Dracula* est influencé par les réflexions des hygiénistes victoriens sur la morbidité. Il donne à voir sous une forme imaginaire une mort qui, loin d'annihiler, infecte et survit. *Dracula* montre la porosité des tombes, mais aussi la perméabilité des frontières entre l'asile d'aliénés et le cimetière, le cimetière et la maison bourgeoise.

La puissance et la complexité de l'évocation du cimetière dans la littérature du XIX^e siècle provient donc de sa formidable ambivalence. Il

représente la persistance (insalubrité du lieu, mémoire laissée à la postérité) mais aussi la disparition (décomposition du cadavre, usure de la pierre, effacement de l'inscription). *Dracula* donne à voir la confrontation de ces deux réalités en action et en dialogue : le passé revient s'inscrire sur le corps des vivants, mais le roman dénonce aussi les illusions de l'inscription fixe et fidèle, dont on dit qu'elle est « gravée sur la pierre ». L'inscription sur le papier, qui ne prétend pas à l'éternité, fait figure de compromis salutaire : passagère, et facile à faire circuler, mais potentiellement fallacieuse, elle ne prétend ni à la pérennité ni à la fiabilité, mais autorise et encourage même le doute.

La lutte contre *Dracula* est gouvernée par l'idée que pour cerner celui-ci, le sens aussi doit être circonscrit : il faudra ordonner et fixer le passé par écrit, le transcrire '*verbatim*' afin de faire sens des événements à la façon d'une enquête policière, qui livre des réponses. Pourtant, des éléments du texte encouragent aussi le lecteur à percevoir le texte de façon plus subversive comme nécessairement lacunaire, potentiellement trompeur, reproductible, mobile, et susceptible d'interprétations transgressives⁷. Le lecteur de *Dracula* doit lire envers et contre les efforts des Anglo-saxons en brisant la chronologie stricte du texte pour repenser les épisodes antérieurs, en renonçant aux illusions de l'univocité, et en savourant les interprétations transgressives. C'est parce que le vampire persiste au-delà du texte, en dépit des efforts des Anglo-Saxons pour l'achever, que le monumental *Dracula* continue de nous parler.

Bibliographie

Sources primaires

- BLAIR, Robert. *The Grave* (1743). London: Scatcherd & Whitaker, 1787.
GRAY, Thomas. *An Elegy Wrote in a Country Church Yard*. 1751.
LOUDON, J.C. *On the Laying Out, Planting and Managing of Cemeteries; and On the Improvement of Churchyards*. London: Longman, 1843.
MALLET, David. *The Excursion*. London: Walthoe, 1728.
MALLET, David. 'The Excursion'. *The Works of David Mallet*. Vol 1. London: Millar, Vaillant, 1759.

⁷ Des interprétations perçoivent par exemple *Dracula* comme le double de Jonathan, et remettent ainsi en question deux identités distinctes.

- ROGERS, Charles. *Monuments and Monumental Inscriptions of Scotland*. London: 1871.
- STEVENSON, Thomas & MURPHY, Shirley. *A Treatise on Hygiene and Public Health*. London: Churchill, 1896, vol. 2.
- STOKER, Bram. *Dracula*. Westminster: A. Constable & Co., 1897 (Roger Luckhurst, ed. Oxford: University Press, 2011).
- STRANG, John. *Necropolis Glasguensis : With Observations on Ancient and Modern Tombs and Sepulture*. Glasgow: [Edward Khull], 1831.
- WEEVER, John. *Ancient Funerall Monuments within the Vnited Monarchie of Great-Britaine, Ireland and the Islands Adiacent*. London: Printed by Thomas Harper, 1631.
- YOUNG, Edward. *Night Thoughts on Life, Death and Immortality* (London: Printed for G. Hawkins, 1742-45). 1839.

Sources secondaires

- ASHURST, John & DIMES, Francis G. (eds.) *Conservation of Building and Decorative Stone*. London: Butterworths, 1990 (Paperback ed. Oxford: Butterworth-Heinemann, 1998).
- BAK, John S. ed., *Post/modern Dracula: From Victorian Themes to Postmodern Praxis*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2007.
- CURL, James Stevens. *The Victorian Celebration of Death : The Architecture and Planning of the 19th Century Necropolis with some Observations on the Ephemera of the Victorian Funeral and a special Chapter on Cemeteries and Funeral Customs in America*. Detroit: Partridge Press, 1972 (Stroud: Sutton, 2000).
- ESQUERRE, Arnaud. *Les os, les cendres et l'État*. Paris : Fayard, 2011.
- LEVY, Maurice. *Le Roman « gothique » anglais 1764-1824*. Paris : Albin Michel, 1995.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the present day*. New-York/London : Longman, 1980.
- VOVELLE, Michel. *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*. Paris : Gallimard, 1983.