HAL
open science

Vampires littéraires du XXe siècle : la figure du vampire en prose : entre tradition et modernité

Claudia Sandra Salagean

To cite this version:

Claudia Sandra Salagean. Vampires littéraires du XXe siècle : la figure du vampire en prose : entre tradition et modernité. Littératures. 2009. dumas-00498694

HAL Id: dumas-00498694

https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00498694

Submitted on 8 Jul 2010

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.

Claudia Sandra SALAGEAN

VAMPIRES LITTÉRAIRES DU XXe SIÈCLE

La figure du vampire en prose : entre tradition et modernité

Illustration : Victoria Frances.

UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR
- UFR DES LETTRES, LANGUES ET SCIENCES HUMAINES

Master 1 : “Littérature générale et comparée”

Parcours : “Poétiques et histoire littéraires"

SALAGEAN Claudia-Sandra

VAMPIRES LITTÉRAIRES DU XXe SIÈCLE

La figure du vampire en prose : entre tradition et modernité

Mémoire dirigé par : *Hans Hartje*

Soutenu le : 03/07/2009

INTRODUCTION

J'ai connu les vampires très tôt. Étant une grande amatrice de littératures de l'imaginaire, c'est en découvrant quelques uns des ouvrages de la romancière américaine Anne Rice, dans lesquels la narration était entreprise par un vampire, que ma passion pour cette figure est née. Bien qu'étant originaire des Carpates transylvaniennes, terre consacrée des vampires dans l'imaginaire collectif, c'est la littérature qui me révéla leur existence. J'ai donc nourri le projet de consacrer ce premier mémoire de recherches au vampire littéraire du XXe siècle, plus précisément à ce que j'appelle la figure du vampire dans le récit.

Mais qu'est-ce que le vampire ? Lorsque l'on évoque ce mot, à notre époque, l'image mentale à laquelle il renvoie est celle d'un mort vivant aux canines allongées, vulnérable à la lumière du jour et qui émerge de son cercueil afin de se repaître de sang frais. Mais ceci est une image, une définition générique qui s'est formée au cours du temps. Si la littérature n'a pas d'essence et se définit en fonction d'un contexte donné, la figure du vampire n'a pas non plus de fixité à proprement parler. Si l'on s'intéresse à son histoire, le vampire se révèle être une invention culturelle que la littérature, en particulier le récit en prose, semble bien avoir mythifié, popularisé en l'espace de plus de deux siècles. De nos jours, le vampire apparaît comme la figure fantastique ayant connu la plus grande ascension sur le plan culturel. La figure du vampire littéraire s'étant construite et établie au XIXe siècle, c'est le texte de l'irlandais Bram Stoker, *Dracula*, qui modernise et façonne un archétype qui s'élargit à tous les domaines artistiques. C'est pourquoi la thématique du vampire me semble être tout à fait digne d'études de littérature générale et comparée.

J'emploie volontairement le terme de *figure* ; en effet, parler du vampire en tant que figure littéraire ne renvoie pas à un personnage spécifique à un récit. Lorsque l'on fait un cours sur la thématique du Diable dans la littérature française, par exemple, l'on ne s'intéresse pas exclusivement à la Biondetta du *Diable amoureux* de Cazotte mais aussi à d'autres références, à d'autres figures.

Mon choix se porte, ainsi que je l'ai mentionné plus haut, sur des textes du XXe siècle. En réalité, il est surtout question de récits suivant la publication de *Dracula*, qui nous servira de grande référence, s'inscrivant dans la dualité entre tradition et modernité. Néanmoins nous mettrons en relation nos récits avec des textes de référence qui ne feront pas l'objet d'une étude approfondie mais qui, appartenant à un même auteur, à un même mouvement littéraire ou bien

s'inscrivant dans une même perspective argumentative, viendront appuyer nos propos.

Notre objectif principal est de comprendre quelles caractéristiques l'archétype du vampire a perdues ou acquises au cours du XXe siècle. Nous répondrons à cette problématique à travers l'étude de neuf textes représentatifs des principales étapes de cette évolution mais aussi en ouvrant nos perspectives à des références plus diversifiées et indispensables, en particulier cinématographiques, dans notre démarche comparative.

Nous commençerons par synthétiser l'histoire du vampire, en particulier le passage du folklore à la littérature. Le roman fantastique de Mircea Eliade, *Mademoiselle Christina* (1936), nous sera indispensable dans notre définition de l'archétype du vampire à travers la figure de la femme fatale et nous amènera à nous interroger sur la question du type de récit ou genre.

Dans une seconde étape, nous nous intéresserons à Bram Stoker et à la postérité ainsi qu'à une génération d'écrivains de la seconde moitié du XXe siècle renouvelant le statut du vampire dans la narration. Nous ferons à cette occasion un lien entre *Dracula* (1897), et une relecture du roman signée Fred Saberhagen, *Les Confessions de Dracula* (1975) et nous nous intéresserons à la figure révolutionnaire de *Lestat le vampire* (1985), second tome des célèbres Chroniques des Vampires d'Anne Rice.

Dans une troisième étape, il s'agira pour nous d'illustrer le vampire dans son rapport à l'autre et à la société à l'aide de nos romans déjà présentés auxquels s'ajouteront la trilogie de l'anglaise Tanith Lee, *L'Opéra de Sang* (1992-1994), *Vamphyri* de l'américain Bryan Lumley (1988), et *Âmes perdues* (1992) de Poppy Z Brite.

Enfin, notre toute dernière partie consistera à démontrer, avec l'ensemble de nos textes et leurs références, une double caractéristique développée à la fin du XXe et au début du XXIe siècles ; l'intemporalité et l'universalité du vampire contemporain.

CHAPITRE I
Une histoire d'éternité

1. Le règne de la superstition

« La littérature fantastique, c'est ce que l'homme a su faire de ses superstitions. » (Louis Vax).

Commençons par le commencement. J'ai précisé, dans l'introduction, qu'il était nécessaire de distinguer le vampire littéraire, au centre de notre problématique, du vampire folklorique, c'est à dire de la conception originelle. En effet, il convient de retracer brièvement l'histoire du vampire, plus précisément du passage de la légende à la littérature, afin de comprendre l'image que nous même en avons aujourd'hui.

a. Cultes anciens, terreurs historiques

Que savons-nous du vampire ? Nous pourrions, le plus simplement, le définir comme un mort-vivant, c'est à dire d'un revenant, qui se nourrit du liquide vital du vivant, le sang, afin de prolonger son existence indéfiniment. Il se distingue donc des autres créatures mortes-vivantes dans ce qu'il ne peut se passer de sang pour exister, mais ça n'est pas là son unique particularité. Contrairement aux fantômes ou esprits errants, le vampire est un corps mort capable de se mouvoir, et à l'encontre des zombis[1], autre type de mort-vivant, il est doué de conscience et jouit de son indépendance.

Nous allons nous intéresser aux origines de cette création, origines folkloriques multiples et liées à une croyance universelle et primitive, celle de la vie après la mort. Le vampire, bien que très fréquemment associé à l'Europe de l'Est, nous verrons pourquoi un peu plus loin, est une créature chimérique que l'on retrouve presque dans toutes les traditions. L'*upir* dans le monde slave, le *strigoï* en Roumanie, la *chupacabra* en Amérique centrale, la goule dans le monde oriental ou encore le *gaki*[2] au Japon, pour n'en citer qu'une partie, sont tous des représentantions plus ou moins variées du mort-vivant anthropophage ou suceur de sang. Les créatures vampiriques naissent de tout un imaginaire associé aux peurs ancestrales de la mort mais aussi

1 Créatures du folklore haïtien ; corps de défunts animés par un rituel de sorcellerie.

2 L'*upir* (ou *oupire*) qui a donné le mot « vampire », et le *strigoï* désigent les revenants chez les peuples de l'Est de l'Europe. La *chupacabra* est, au même titre que le *Big Foot*, un animal sauvage effrayant dont l'existence n'a pas totalement été remise en cause mais qui a alimenté l'imaginaire. Le *gaki* signifie « esprit de colère » et est représenté comme une créature chétive mais sanguinaire, se nourrissant de chair et de sang, principale forme d'âme errante dans la religion shintoïste.

au caractère sacré du sang, considéré comme le siège de l'âme et donc interdit de consommation. Dans les anciennes religions polythéistes, l'on peut constater la présence de divinités sanguinaires qui semblent être les premières entités vampiriques représentatives. La plus ancienne, surnommée la Mère des Démons est Lilitû, ou Lilith, une divinité féminine babylonienne (apparaissant également dans la tradition juive), incarnation des contradictions et des excès, éternel opposé d'Eve dans sa sexualité débridée et son goût pour le sang. Lilith inspirera, en littérature, la thématique de la femme fatale, surtout dans la poésie romantique, celle qui inflige la mort le plaisir à la fois, nous nous y intéresserons un peu plus loin. Il existe de nombreuses autres figures dans la mythologie antique reliées à l'après-vie, c'est à dire aux enfers. Chez les Grecs antiques, les empuses, démons multiformes se nourissant de sang, mais aussi les lamies, dérivées d'un démon féminin, Lamia, femme-serpent qui dévore les foetus en ouvrant le ventre des femmes enceintes ou encore les Stryges, femmes ailées apparentées aux sirènes.

Ces figures de démons nécrophages sont donc chimériques, composites et majoritairement féminines. Mais la croyance en la résurrection du corps survient avec le christianisme qui réhabilite ainsi le sang et le sacralise.

Du Moyen Âge au XVIIe siècle, la croyance en la vie après la mort n'a jamais été aussi virulente, liée à des périodes où coïncidaient épidémies rares[3] et phénomènes posthumes inexpliqués, notamment des affaires de pillage de tombes. On attribue au vampires la profanation des tombes, le ravissement de jeunes filles vierges et la dévoration du bétail, entre autres méfaits. L'Église catholique, par ses campagnes menées contre ses grands ennemis que sont les sorcières, les bêtes monstrueuses et les vampires, alimente la terreur populaire et encourage la production de traités de démonologie ou d'inventaires inspirés des traditions et croyances de l'Europe.

La crainte des suceurs de sang se renforce avec l'apparition de criminels présumés vampires tels que Gilles de Rais[4] (XIVe siècle), un tortionnaire ayant nourri des fantasmes sanguinaires, Vlad Ţepeş[5] (XVe siècle), prince valaque associé au Dracula littéraire, et Erzebet Bathory (XVIIe siècle), comtesse hongroise friande de bains de sang de jeunes filles et obsédée par sa jeunesse. Les deux derniers noms nous intéresseront particularièment pour leur influence sur la littérature, notamment sur l'aspect exotique du vampire, par leurs origines. Dès lors, l'Europe de l'est est perçue comme le fief des vrais vampires. Derrière le fer à cheval des Carpates, pour

3 La porphyrie est la pathologie ayant le plus stimulé l'imagination collective en ce qu'elle impliquait un déficit du taux d'hémoglobine.

4 Ancien compagnon d'armes de Jeanne d'Arc.

5 Vlad Basarab (1431?-1476) : fils de Vlad Dracula (Vlad II) surnommé l'Empaleur pour sa cruauté légendaire, principalement connu pour avoir inspiré le personnage de Bram Stoker, *Dracula*.

reprendre l'excellente expression de Johannes Van Harken, se situe un véritable gouffre où se mélangent des traditions de cultures différentes.

> Si la Hongrie et la Pologne ont de solides traditions en matière de vampires, c'est surtout dans la péninsule des Balkans – englobant la Grèce, l'Albanie, la Bulgarie, la Yougoslavie, la Turquie d'Europe et la Roumanie – que s'est manifestée avec le plus de virulence l'infestation vampirique. Sans doute ce lieu de rencontre de plusieurs civilisations (...) chaque peuple ayant en quelque sorte amené avec lui ses propres démons.[6]

Ces vieilles croyances ont perduré jusqu'à notre époque dans les milieux ruraux de certaines de ces régions. Dans son enquête intitulée *Mais où sont passés les vampires ?,* publiée en 1997, Ionna Andreesco fait un compte-rendu, tandis qu'elle passe par plusieurs villages roumains, des rituels encore présents qui consistent à purifier les tombes des défunts, expliqués par des personnes pour qui le mot *vampire* traduit une réalité.

En ce qui concerne la majeure partie de la culture européenne, le vampire reste, jusqu'au XVIIIe siècle, l'objet des peurs liées à la mort et à la damnation. Figure démoniaque du profanateur en ce qu'il commet un sacrilège en niant la mort et en causant celle des autres, le vampire, s'il n'est qu'une croyance, devient une source d'inspiration pour les crimes. Passé du mythe à la superstition, comment cette entité aux multiples avatars, entre bêtes et figures démoniaques, entre-t-elle dans la littérature et surtout de quelle manière évolue-t-elle ?

b. La littérature déterre le monstre

D'éminents traités dont l'optique était un inventaire *scientifique* des types de morts-vivants, nourris des traditions rurales, du colportage et des légendes d'Europe de l'est ainsi que des phénomènes non résolus par la science, furent publiés au XVIIIe siècle. Un des grands exemples à citer est *Le traité sur les apparitions des esprits et sur les vampires, ou les revenants de Hongrie et de Moravie...*, écrit en 1746 par un abbé du nom de Dom Calmet. Apparu comme une farce grotesque en plein siècle des Lumières, aux yeux de Voltaire, cet inventaire fera l'objet d'une critique sévère de la part du philosophe et de ses congénères qui trouvent profondément absurde qu'à l'heure des idées nouvelles dépourvues de tout obscurantisme l'on puisse encore parler de vampires.

Si l'élan rationnaliste du siècle parvient à venir à bout du vampire légendaire, ce dernier n'est pas tout à fait oublié par tous les esprits. Ainsi que le remarque Francis Lacassin dans *Mythologie du fantastique* ; « Mais on n'a jamais autant parlé des vampires depuis que Voltaire

6 J Van Harken. *Histoire vraie du vampirisme.* Fannot, 1984. pp 11-12.

les a anéantis... »[7]. Le retour paradoxal du vampire au XVIIIe siècle s'effectue, comme une brèche dans un monde qui s'industrialise et s'imprègne de positivisme, grâce à un poème allemand d'Heinrich August Ossenfelder intitulé « *Der Vampir* ». D'autres poèmes suivront, mettant en scène cette fois des femmes ; la *Lenore* de Bürger en 1773, *La Fiancée de Corinthe* en 1797 de Goethe et *La Belle dame sans merci* de John Keats en 1818, pour ne citer que les plus connus de la scène poétique. Les vampires ont ici une fonction allégorique ; ils traduisent l'exaltation de sentiments contradictoires, en donnant à la mort les traits d'une femme séduisante et nocive qui n'a, bien évidemment, rien en commun avec les démons cités par Dom Calmet. Le vampire apparaît ainsi dans la poésie romantique et ce n'est pas là le fruit du hasard ; le mouvement romantique témoigne d'une époque de désenchantement et de bouleversements sociaux qui se manifeste, en poésie notamment, par une volonté de privilégier l'individu et ses sentiments les plus inavoués.

Mais c'est surtout l'entrée du vampire en prose, dans le roman gothique anglais, qui déterminera sa catégorisation. La littérature gothique se caractérise par une prose contemplative empreinte d'un sentiment de mélancolie diffuse, privilégiant un décor particulier, principalement un château, un cimetière ou une crypte et centrant l'intrigue sur l'individu au même titre que l'intrigue romantique. Ajouté à cela, le fantastique met en forme le fantasme de l'étrange et du macabre. C'est d'ingrédients contradictoires que naît ainsi la figure littéraire du vampire séducteur et monstrueux, étrange et étranger. Le roman gothique et fantastique apparaît manifestement comme un rejet de la société moderne qu'il met en scène et dans laquelle il introduit le surnaturel à travers un ensemble de thématiques.

C'est dans un tel contexte, au XIXe siècle, que sont publiés les premiers romans fantastiques mettant en scène des vampires et cette tendance s'observe tout particulièrement dans l'Angleterre victorienne. En réponse à une société de moeurs castratrices et à la primauté du matérialisme, le vampire, figure fantastique puisque surnaturelle, s'érige contre la logique impérieuse qui détermine le monde. Le côté séducteur du vampire impliquant la sexualité ne fait pas abstraction de la censure, en raison de la nature sado-masochiste de la relation entre le vampire et l'être humain, puisque le vampire n'apparaît toujours que dans son rapport à l'autre. Le vampire littéraire sert d'avatar aux expressions sentimentales contradictoires et refoulées. En même temps qu'il séduit, il apparaît comme une entité néfaste. Créé ou recréé pour contrer une morale étouffante, il connaît la censure et voit sa figure se construire sur le scandale, l'impiété, la séduction, la marginalité. Ces critères donneront lieu aux futurs récits de référence et à l'archétype du vampire aristocratique.

7 F. Lacassin. *Mythologie du Fantastique : les rivages de la nuit*. Editions du Rocher (1991).

Afin d'illustrer nos propos, nous allons prendre les exemples des figures de référence de ces premiers vampires en prose. Au XIXe siècle, le vampire est ainsi l'objet d'une quantité d'ouvrages en tous genres (romans, contes, nouvelles, pièces...) tout à fait spectaculaire. C'est cette figure du séducteur d'outre-tombe vidant ses victimes de leur sang, qui marque, en quelques sortes, une transposition du vampire légendaire dans la littérature romancée. Le sexe du vampire déterminera aussi son dynamisme dans l'intrigue, aussi, le vampire masculin apparaîtra davantage comme un prédateur cherchant à se nourrir du sang du sexe opposé tandis que la femme a une présence plus aérienne et envoûte l'esprit de ses victimes.

Le tout premier récit en prose est l'oeuvre de l'anglais John William Polidori ; il s'agit d'une nouvelle intitulée *The Vampyre*, écrite en 1819. Le protagoniste, Lord Ruthven, hérite des traits de tous les grands libertins raffinés et amateurs d'art, et rencontrera un grand succès dans le roman comme au théâtre. Polidori n'est cependant pas l'inventeur de Ruthven, il s'est inspiré de l'oeuvre de Lord Byron, véritable précurseur du vampire romantique. Polidori fut, en effet, le secrétaire de Byron, homme dont la personnalité excentrique et le mode de vie furent une source d'inspiration pour le fameux Ruthven.

C'est de ces récits publiés d'abord dans des revues que se forge l'image du vampire littéraire et romanesque ; un homme d'essence aristocratique, fascinant par son côté obscur et manifestement anti-héroïque et plutôt excentrique. Téophile Gautier publiera, en 1838, *La Morte amoureuse*, récit dans lequel c'est une courtisane revenue à la vie, la sulfureuse Clarimonde, qui cherche à séduire un jeune homme d'église. Dans la même lignée, *Carmilla* de J. Sheridan Le Fanu évoque la relation controversée entre deux femmes, l'une étant un vampire, l'autre une jeune fille pieuse et vivante. Nous nous intéresserons à quelques uns de ces récits, en particulier la longue nouvelle de Sheridan Le Fanu, afin de saisir le contexte dans lequel sera publié le roman qui nous intéresse le plus pour notre problématique, le *Dracula* de Bram Stoker, mais aussi afin de faire un inventaire des archétypes.

Nous constatons ainsi que l'écriture a arraché le vampire à la superstition pour en fabriquer un mythe littéraire dont l'empreinte persiste à notre époque. Diabolique et provocateur, ennemi des institutions et réceptacle des peurs ancestrales, il est également l'ombre d'un être humain et surtout de ses sentiments les plus inattendus. Essentiellement fils de la littérature fantastique anglo-saxonne, le vampire n'a pourtant guère de fixité en ce qu'il est principalement le fruit d'une tendance, donc voué au changement. La prochaine question sera celle du type de littérature dans lequel l'on rencontre le vampire.

2. La peur de l'insaisissable

> « L'oeuvre, comme le vampire du folklore, est un corps mort qui a besoin, pour soutenir son existence, de boire le sang, la vie et la pensée d'un être vivant. » (Louis Vax)

Dans *La Séduction de l'étrange*, Louis Vax explique que l'étrange et surtout ce qui en découle, le mystérieux, séduisent le lecteur par l'absence d'une explication. Si le vampire fascine le lecteur c'est parce qu'il est entouré de mystère mais aussi en ce qu'il est un être hybride, inspirant à ses victimes des sensations contradictoires. L'archétype du vampire se construit donc sur ces deux piliers que sont le mystère et l'hybridité.

b. Une marginalité littéraire

Le titre de cette réflexion serait davantage une question que l'on doit se poser ; le vampire est-il l'objet exclusif du genre fantastique ? Entité surnaturelle, il ne saurait en être autrement au XIXe siècle. La présence d'un vampire dans l'intrigue a pour principal objectif de produire un effet sur le lecteur. C'est pourquoi le vampire apparaît principalement dans les récits fantastiques d'épouvante. Le fantastique, selon Tzvetan Todorov, se définit comme un moment traduisant une hésitation du lecteur entre deux explications face à un élément perturbateur totalement étranger à la réalité connue. Todorov distingue plusieurs sous-genres de l'imaginaire tels que le merveilleux ou la science-fiction qui pourtant ont en commun la présence du surnaturel mais le mettent en pratique de manières différentes. Dans le premier chapitre de son essai, *Introduction à la littérature fantastique*, Todorov remarquait qu'au XXe siècle l'on nommait plusieurs catégories de cet ensemble de la littérature fantastique, faisant du genre fantastique un genre central autour duquel gravitent plusieurs types de récits ; fantasy, terreur, épouvante, science-fiction etc...

Pour tenter de définir le genre fantastique, Todorov fait surtout appel à des exemples littéraires du XVIIIe et du XIXe siècles, récits dont l'objectif était l'effet sur le lecteur. Mais afin d'éviter toute erreur d'interprétation, il faut garder à l'esprit que tout ce qui constitue un récit imaginaire n'est pas créé ex nihilo mais à partir d'éléments réels, connus. C'est en cela que l'imaginaire débouche sur la notion d'hybridité ; en effet, le texte est une expérience quasi alchimique dans lequel les éléments de la réalité se combinent ou se déforment, la réalité en est ainsi transformée. Le vampire est ainsi imaginaire mais il est fait à partir de caractéristiques

réelles ; mort-vivant. L'imaginaire nécessite donc la réalité comme le fantastique en a besoin pour exister en tant que tel.

Définir le fantastique est une entreprise aussi problématique que la définition de la littérature elle-même puisqu'une définition rend, quelque part, nécessaire la fixité, or la littérature n'en a pas, à proprement parler. Le fantastique n'a pas non plus de réelle fixité, néanmoins, il possède des caractéristiques propres en ce qu'il implique la présence du surnaturel, de l'extraordinaire. Notre but n'est ni de passer en revue les démarches de T. Todorov ni de nous pencher nous-mêmes sur cette question. Mais avant d'en revenir aux vampires, figures incontestablement fantastiques, arrêtons-nous sur la nécessité du surnaturel dans ce type de récit. Le surnaturel est un événement ou une entité inhabituelle et par définition au-dessus de la réalité, qui la dépasse. Par ailleurs, le surnaturel est l'exclusivité de la forme romanesque. Le vampire en tant que figure allégorique, en particulier dans la poésie romantique, a une fonction symbolique, il sert alors à représenter les désirs les plus obscurs et contradictoires de chaque être humain. Le vampire romanesque, lui, est un personnage qui a pour fonction de s'opposer à la réalité par son caractère surnaturel. Todorov appelait ainsi le « moment fantastique » le passage du monde de l'esprit dans le monde réel, c'est à dire le passage de l'extraordinaire dans le monde ordinaire. L'exemple romanesque le plus saisissant des premiers pas du vampire dans la prose, est un *penny dreadful*[8] très dense dont la paternité est très incertaine[9], publié en 1845 et intitulé *Varney the Vampyre,* dont on peut trouver les quatre premiers chapitres traduits dans l'anthologie dirigée par Léa Silhol, *Vampyres*[10]. Le cadre n'a rien de surprenant pour un lecteur du XXe siècle, habitué aux conventions des récits d'épouvante ; un paysage urbain nocturne perturbé par une aura mystérieuse, une chambre à coucher au lourd décor victorien dans lequel repose la figure innocente d'une jeune femme, puis l'apparition de l'ombre du vampire. Le récit ne montre d'abord qu'une forme vague mais aux dimensions menaçantes, puis un visage rouge monstrueux ; « Que – qu'était-ce ? Haleta-t-elle ; réalité ou illusion ? Oh, mon Dieu, qu'était-ce ? Une silhouette haute et sinistre, tentant depuis l'extérieur de déverrouiller la fenêtre. »[11] La révélation du visiteur ne s'opère que par fragments, c'est à dire que tout au long du récit, le portrait de l'intrus est morcelé ; une silhouette, un visage, des yeux. La nature de cette présence, car le vampire n'est présenté que comme une présence, échappe à toute explication. Le lendemain, Flora, la jeune victime, est retrouvée terrorisée et affaiblie, deux marques ressemblant à des piqûres dans le cou. Finalement, l'enquêteur Marchdale nomme la chose

8 Récit d'horreur à petit prix, nommé ainsi en raison de la mauvaise qualité d'impression.
9 L'on attribue le récit à un certain J. Malcolm Rymer.
10 Voir bibliographie des références.
11 J. Malcolm Rymer. « Varney the Vampyre » in *Vampyres* [Emblèmes 1]. Editions de l'Oxymore, 2001, p. 25 (traduction de Léa Silhol).

responsable de cet incident ni plus ni moins anormal ; c'est un *vampyre*.

Le vampire est courament mis en scène de cette façon, dans les récits dit fondateurs, comme une forme ou une présence indiscernable, faisant son apparition dans une pièce, s'apprêtant à se nourrir de la vitalité d'une jeune et belle vierge, traqué par des opposants de sexe masculin , en général le jeune prétendant de la victime accompagné d'un scientifique ayant quelque connaissances sur l'occulte.

La trame fantastique se focalise principalement sur les sentiments du narrateur ou personnage confronté à l'insaisissable. Dans le *Dracula* de Bram Stoker, inspiré en partie par *Varney the Vampyre*, on retrouve le même type de mise en scène lorsque Mina Harker, une jeune femme convoitée par le vampire, se sent observée dans sa chambre et se retrouve paralysée par la peur en trouvant la fenêtre ouverte.

> Je me souvins que j'avais pourtant fermé la fenêtre avant de me remettre au lit ; je voulus m'en assurer, mais un engourdissement semblait enchaîner mes bras, mes jambes et même ma volonté.[12]

Face à l'étrange, l'esprit du héros est impuissant et ne coordonne plus ses gestes. Dans un article de la revue en ligne *Belphégor* consacré à la lecture du fantastique et de la peur littéraire, l'on s'interroge sur les motifs centraux du fantastique que sont la mort et la peur de l'autre. Ainsi que le remarque Fabienne Soldini, auteur de cet article, le fantastique est une forme narrative que l'on peut présenter « comme un terrain symbolique d'expression de problèmes humains, certes individuels, mais aussi et surtout sociaux... »[13]. Le personnage craint, en réalité, ce qu'il ne comprend pas, et, bien souvent, les textes mettant en scène des vampires utilisent cet aspect fragmentaire, physique ou psychique, pour renforcer un sentiment de gêne dans l'incompréhension. La lecture du fantastique, tout comme celle d'un conte, nécessite une adaptation du lecteur au type de contexte proposé par l'écriture. La sensation produite par le texte n'est donc pas un processus passif (ce qui est le cas dans la réalité), mais un processus qui se construit à travers la lecture. Le lecteur est pris par ce que Soldini appelle le vertige littéraire, passant par l'identification au personnage. Son imaginaire est stimulé par l'insaisissable parce qu'il va automatiquement chercher à se représenter le vampire.

Pour d'autres textes en prose, le caractère insaisissable du vampire ne se traduit pas dans le portrait, c'est à dire dans ce que le personnage voit, mais davantage dans la personnalité du vampire. En effet, dans les textes du XIXe siècle, le vampire prend rarement la parole ; il s'adresse aux victimes et à ses opposants à l'aide de paroles douces pour séduire les premiers,

12 B. Stoker. *Dracula*. BeQ. p. 566.
13 F. Soldini. « La lecture du fantastique : terreurs littéraires, peurs sociales » in *Belphégor* n°2 (revue en ligne).

des condamnations pour provoquer les seconds. Mais il n'est pas d'usage que le vampire soit doté, dans le récit, d'une personnalité à proprement parler. La parole n'est donnée au vampire que pour le rendre encore plus impénétrable.

Dans le récit de Sheridan Le Fanu ; lorsque Laura pose des questions à Carmilla sur sa vie, celle-ci ne laisse pas échapper un seul indice ; « ... ne cherche pas à en savoir davantage sur moi et les miens... »[14] La vie du vampire, son histoire, se révèle au niveau de l'enquête menée par des adjuvants, mais non pas de la bouche même du vampire. Créature fantastique des ténèbres, incarnant ce qu'il existe de plus négatif, le vampire ne permet pas l'identification du lecteur. Le récit de vampire étant, par principe, le récit d'un duel manichéen, le vampire pourtant au premier plan reste une entité littéraire dont l'action, puisqu'il se manifeste par ses actes et non pas par le discours, justifiera l'exécution finale.

Le vampire en tant que personnage romanesque reste lié à la notion de genre, de catégorisation en ce qu'il est codifié ; un vampire reste, par définition, un mort-vivant se nourrissant de sang, vulnérable à la lumière du jour, aux crucifix et au feu, séduisant ses futures victimes. Ses aspects changent en fonction des tendances, mais il préserve ce qui le distingue des autres créations folkloriques en littérature. Son aura mystérieuse, son caractère énigmatique le rendent hermétique, distant et quelque part dénué de sens.

Le succès que rencontrent les grandes figures vampiriques du récit en prose les conduit à être adaptées au théâtre, notamment par Charles Nodier qui a écrit une pièce sur la création du Dr. Polidori. Mais après la publicaton du *Dracula* de Bram Stoker, la figure du vampire est principalement l'affaire des auteurs de littérature fantastique. Jean Marigny explique cela ; « L'inconvénient d'un tel procédé est que l'on risque de sombrer très vite dans le stéréotype. Le vampire étant par excellence un personnage enfermé dans une codification très précise... »[15] Mircea Eliade, spécialiste des mythes et foklores, est l'un des rares auteurs de renom à avoir consacré un ouvrage romanesque au vampire, catégorisé et donc présentant très peu d'intérêt pour la littérature générale. En France, la littérature fantastique du début du siècle est rare et le vampire presque absent. L'on compte néanmoins quelques ouvrages reprenant la trame traditionnelle tels que *La Poupée sanglante* de Gaston Leroux. Contrairement aux récits du XXe siècle, les récits du siècle précédent présentaient des titres moins explicites dans lesquels ne figurait pas, à quelques exceptions près, le mot *vampire*.

Le vampire, s'il paraît dans d'autres types de récits, n'aura nullement la même signification que dans une intrigue fantastique. Les auteurs de romans policiers ont recours au vampire pour

14 J. Sheridan Le Fanu, *Carmilla*. Paris : LGF, 2004. p. 53.
15 J. Marigny. *Le Vampire dans la littérature du XXe siècle.* Paris : Honoré Champion, 2003. p. 55.

le surnaturel expliqué tels que *Le Vampire du Sussex* d' A. Conan Doyle en 1924. Les humoristes s'inspireront principalement du *Dracula* adapté au cinéma pour rendre le personnage dérisoire comme le fera Woody Allen en 1971 dans « Le Comte Dracula » dans lequel le personnage est burlesque au point d'être assez stupide pour se retrouver calciné malgré lui en plein jour. Il en est de même pour les autres figures imaginaires que sont les zombis, les sorcières ou la créature de Frankenstein qui jouissaient d'une toute autre dimension lors de leurs premières apparitions en littérature. La figure de Dracula ridiculisée, rendue sympathique conquiert le public enfantin dans la littérature de jeunesse après les années soixante dix comme *Little Dracula* en 1989 qui évoque la jeunesse du vampire.

Au XXe siècle, le vampire n'effraie donc plus, il est banalisé et l'apparition de textes fondés sur des scénarios de films complète cet argument. Jusqu'à la période suivant la Seconde Guerre Mondiale, le vampire littéraire subit un premier déclin au profit de la cinématographie. On le retrouve, certes, dans tout type de récits et sa fonction s'en retrouve ainsi modifiée. L'étude comparée d'ouvrages du XIXe siècle et du XXe siècle engendre des questionnements touchant à l'histoire des idées et des concepts et qui nous rappellent, si nous ne le savons pas encore, que la littérature n'a finalement ni essence ni fixité mais une réalité mouvante s'inscrivant dans une époque au même titre que le vampire. L'on oublie souvent que la littérature n'est en rien une représentation du concret, elle a sa propre réalité indépendante, il en est de même pour le récit fantastique. Le récit fantastique ou imaginaire est une preuve de cette liberté de créer de laquelle est né le vampire. Par son *essence*, le vampire implique que le récit qui le met en scène soit un récit fantastique. Il ne représente rien d'autre que lui-même, une entité créée à partir de morceaux de réel combinés. À l'occasion de notre étude sur *Dracula*, dans une seconde grande étape, nous essayerons de mieux comprendre cette évolution.

Après avoir porté un regard sur le caractère profondément énigmatique du vampire, être silencieux et distant, mis à l'écart, nous allons nous pencher sur la question de l'hybridité, l'autre grande particularité du vampire, à travers la figure de la feminité.

b. La femme fatale

La figure du vampire féminin a d'abord connu ses heures de gloire en poésie. Si l'on distingue le vampire poétique du vampire dans le récit, le premier occupe une fonction allégorique. La féminité démoniaque dans la forme romanesque se concrétise sous les traits de grandes figures telles que Carmilla ou Clarimonde, *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier.

Dans un article paru dans le septième numéro des *Cahiers du Gerf*[16], intitulé « L'hybride », l'on compare ces deux figures auxquelles vient s'ajouter une troisième, moins connue du public mais représentative de cette aspect, Christina, personnage du roman *Mademoiselle Christina* de Mircea Eliade. Selon cet article, l'hybridité est caractéristique du vampire ; il est à la fois mort et vivant. La figure féminine du vampire en prose hérite de la même particularité dont elle jouissait en poésie ; elle inspire un double sentiment d'amour et de répulsion. *Carmilla*, la longue nouvelle de Joseph Sheridan Le Fanu, publiée en 1871 et considérée comme le chef-d'oeuvre précurseur de *Dracula*, est le plus connu des exemples de cette hybridité de la femme fatale. Dans la Styrie autrichienne du XIXe siècle, une jeune aristocrate solitaire, Laura, archétype de l'héroïne des récits gothiques, accueille par le plus pur des hasards, une étrangère dans sa maison. Accidentée sur la route menant au domaine de la narratrice, Carmilla, la jeune et éblouissante créature, envoûte son hôte et noue avec elle une relation plutôt ambiguë. Les jours passent et une étrange épidémie vient à bout de nombreuses femmes de tous rangs sociaux dans la région. Laura elle-même frappée par la maladie, est hantée par la personnalité insensée de Carmilla qui se révèle être la défunte comtesse Mircalla Karnstein, revenue à la vie.

> Or, à vrai dire, cette belle inconnue m'inspirait un sentiment inexplicable. J'étais effectivement, selon ses propres termes, « attirée vers elle », mais j'éprouvais aussi une certaine répulsion à son égard. Néanmoins dans cet état d'âme ambigu, l'attirance l'emportait de beaucoup.[17]

Dans ce passage, la narratrice évoque à contre-coeur son sentiment incompréhensible, négatif et positif à la fois, traduit par le double mouvement « attraction-répulsion ». Cette confusion conduit la narratrice à nourrir un sentiment d'épouvante. La femme-vampire incarne donc cette dualité constante que nous allons cerner dans le personnage de *Mademoiselle Christina*. Publié pour la première fois en 1936 en Roumanie sous le titre original de *Domnişoara Christina*, le roman du philosophe, critique essayiste et écrivain Mircea Eliade paraît en français en 1979. Cette édition étant la première, nous prélèverons des passages dans cette édition. Roman fantastique dans la continuité des *ghost stories*[18] anglais, *Mademoiselle Christina* relate le séjour de deux hommes, un peintre du nom de Egor ainsi qu'un archéologue du nom de Nazarie, dans un manoir situé en bordure du Danube, ayant appartenu à des propriétaires influents dont il ne reste qu'une vieille femme, sa fille et sa petite-fille. Très tôt,

16 Revue consacrée à la littérature fantastique, regroupant des études et colloques (voir bibliographie des ouvrages critiques).
17 J. Sheridan Le Fanu, *op. cit.,* p. 49.
18 Histoires de fantômes : nouvelles et récits fantastiques mettant généralement en scène un voyageur dans un manoir hanté.

Egor s'éprend de Sanda, la jeune femme extravertie aux alentours de son âge. Mais alors que la nuit tombe, les deux hommes ressentent une présence dans le manoir qui se manifeste par un puissant parfum de violettes. L'intrigue se focalise, à partir du milieu du roman, sur Egor, l'élu de Christina, une morte-vivante d'une extraordinaire beauté, revenue hanter le manoir. Sanda, la rivale vivante du vampire, est alors frappée par une maladie qui l'affaiblit, tandis que Simina, la plus jeune, se met à séduire Egor et à faire preuve de violence. Le texte se divise en récits parallèles ; d'une part la lutte d'Egor afin d'échapper à l'envoûtement du vampire, d'une autre part l'enquête menée par Nazarie auprès des Mosco et de leurs paysans.

La lutte que mène Egor pour échapper à l'envoûtement de Christina est vaine. Le parcours d'Egor dans sa fuite est une errance labyrinthique à mettre en parallèle avec une errance intérieure ; « Il lui sembla courir dans un couloir sans fin, inconnu, sinistre... »[19]. Le personnage, qui connaît pourtant le plan du manoir, a la sensation que ses repères lui échappent. À ce moment s'engage une lutte entre deux mondes ; celui de la réalité et celui de l'irréalité. Au-delà, on peut également y voir une dualité entre le bien et le mal, la relation entre un vampire et un être vivant étant contre-nature et provoquant la souillure du corps mais aussi de l'esprit.

Christina effraye Egor en même temps qu'elle l'attire. C'est sa beauté si exceptionnelle et surnaturelle qui paralyse l'esprit. Dans le récit, Christina apparaît sur un portrait (de même que Carmilla), mais ce portrait semble vivant et regarde Egor avec insistance. La femme-vampire, si elle reste liée à la laideur et aux ténèbres, est une source de beauté, de jeunesse et de vie ce qui contraste avec son état de morte-vivante. Christina, manifeste cette esthétique des contraires lors de la scène d'amour où Egor ressent de la chaleur émaner du souffle de la revenante et un désir fou pour cette dernière ; « Elle avait parlé avec tant de passion avec une telle avidité d'amour qu'Egor en fut épouvanté »[20]. Ces sentiments paradoxaux vont de pair en ce qui concerne le vampire ; il inspire à la fois l'amour et la terreur. L'érotisme du vampire fait partie intégrante de son hybridité. Egor, dans les bras de Christina, est en proie à des sentiments contradictoires que l'on peut lier à ceux de Laura, la narratrice de *Carmilla* ; « « J'éprouvais une étrange exaltation, très agréable certes, mais à laquelle se mêlait une vague sensation de crainte, de dégoût. »[21] L'on peut également faire un lien avec un épisode de *Dracula* dans lequel Jonathan Harker, le clerc de notaire invité dans le château du vampire éprouve les mêmes sentimens pour l'une des trois épouses du comte Dracula ; « L'haleine en un sens était douce, douce comme du miel (...) mais quelque chose d'amer se mêlait à cette odeur, quelque chose

19 M. Eliade. *Mademoiselle Christina*. Paris : France Loisirs, 1979. p. 148.
20 *Ibid,* p.148
21 J. Sheridan Le Fanu, *op. cit.,* p. 53.

d'amer comme il s'en dégage de l'odeur du sang. »[22]

Mais ce désir controversé pour le mort-vivant traduit également le plaisir de la trangression puisque la relation entre l'être humain et le vampire est contre-nature et contre tout précepte moral par définition. Cet amour, synonyme de profanation et de corruption de l'âme, est un amour incompréhensible, un leurre que le vampire séducteur utilise pour infléchir le désir et le jugement de sa proie ; « En même temps que la terreur et le dégoût qui l'accablaient comme un délire, il ressentit l'aiguillon d'une volupté morbide, d'un plaisir empoisonné qui l'humiliait et l'affolait à la fois. »[23] La construction oxymorique des descriptions vient compléter le caractère hybride du vampire. Dracula lui-même développe un aspect double, négatif et positif. Malgré son caractère obscur, Harker souligne, lors de sa visite au château, l'extrême courtoisie du personnage, l'élégance de sa stature en même temps que ses traits inquiétants et sa froideur cadavérique. Pour décrire le vampire, le récit de Stocker alterne les adjectifs afin de mieux rendre le double sentiment qu'il inspire ; la répulsion-fascination. Mina elle-même décrira Dracula comme « sensuel » en plus de « cruel » dans son journal et de même Jonathan, entouré des trois épouses du compte, se sent épouvanté et subjugué par leurs beautés indéfinissables.

Christina semble être ce que Jean Marigny, spécialiste des vampires littéraires dont les ouvrages critiques nous serviront de principales illustrations à la réflexion, classe dans la catégorie des vampires psychiques. En effet, notre vampire-fantôme est entre le rêve et la réalité et dans l'envoûtement, elle n'existe qu'en étant désirée par Egor. Cependant elle ne boit pas son sang, bien qu'elle semble le désirer. Il s'agit d'une forme de parasitisme de l'esprit ; le vampire conduit alors sa victime à l'aliénation. Le choix d'un lexique de la sensation et plus tard, lors des scènes d'amour, du toucher renforce ainsi cette perception modifiée à travers le mouvement, l'odorat et le toucher. La réalité ne se transforme pas que pour Egor, mais pour les autres personnages, y compris Nazarie, l'esprit rationnel de l'intrigue. Ainsi, quelques chapitres plus loin, sa perception devient trouble.

> Il lui sembla percevoir de quelque part une respiration profonde ; une respiration unique qui n'en finissait pas. M. Nazarie se boucha les oreilles. Ne pas perdre l'esprit, ne pas se perdre... Un, deux, trois, quatre... Sainte Vierge mère de Dieu !...[24]

La beauté du vampire féminin terrorise et empêche tout jugement. Dans les derniers paragraphes, cet effet paradoxal sur Egor est maintenu par la disparition de Christina.

22 B. Stoker, *op. cit.,* p. 106.
23 M. Eliade, *op. cit.,* p. 223.
24 *Ibid,* p. 186.

> Ainsi donc, *c'est vrai ! s*ongea-t-il. Il sourit avec tristesse. Tout avait été vrai. C'était lui, lui-même qui l'avait tuée. Désormais, d'où attendre la moindre espérance, à qui adresser une prière et quel miracle ramènerait près de lui la hanche chaleureuse de Christina ?...[25]

Lui qui s'est acharné à détruire le vampire est en proie au regret, et quant aux domestiques qui lui annoncent que Sanda est mourante, il les entend à peine, ne distinguant plus les limites de la réalité, comme si la *mort* de Christina avait endigué son esprit critique ainsi que ses sentiments.

Si Christina ne boit pas le sang d'Egor, elle vampirise sa lucidité et l'affaiblit mentalement. Christina, comme la plupart des vampires dits *classiques* (c'est à dire tout récit précédent *Dracula*), est symbolisée par le poids du souvenir, du passé qui se traduit par la persistance du parfum de violettes. Au-delà de la lutte intérieure s'engage une lutte entre le bien et le mal, un manichéisme qui deviendra une convention pour tout récit mettant en scène un vampire. Christina reste un monstre à tuer au nom du salut. Sa beauté ne suffit pas à inspirer la sympathie du lecteur et Eliade invoque un argument de poids ; le sadisme dont elle faisait preuve de son vivant lorsque son plus grand plaisir consistait à punir les paysans. Le vampire doit être détruit entièrement ; Egor enfonçe un pieu de fer dans le coeur du vampire pendant son sommeil en vain, il lui faut également détruire ce qui rappelle Christina. Il incendie sa chambre, assimilée au coeur dans le récit, ainsi que ses biens matériels, purifiant ainsi le manoir de son envoûtement.

Si l'on se réfère aux arguments de Fabienne Soldini dans son article sur l'épouvante, la peur est une expérience que connaît le personnage et, à travers lui, le lecteur. Terrifié par le vampire et conscient du danger, Egor s'engage dans une double lutte pour le salut de son âme ; il doit sauver son âme de la damnation qu'entraînerait son adhésion à cet envoûtement mais il doit aussi tout faire pour garder un esprit sain et déjouer l'aliénation. La lecture initiatique donne l'occasion de remettre en équilibre le déséquilibre engendré par l'élément surnaturel. En ce sens, le roman fantastique peut être rapproché du roman d'apprentissage ; l'intensité de la peur ressentie par le lecteur dépend de l'écriture mais elle ne peut être ressentie que si le lecteur adhère au texte en y intégrant ses propres références.

Le vampire, féminin ou masculin, se définit par l'hybridité. Figure diabolique de séducteur, il pousse le protagoniste à un dilemme qui consistera à choisir entre le retour à la vie et la mort, qu'il incarne dans un plaisir paradoxal. Bien plus qu'une histoire de fantômes, le roman de

25 *Ibid,* p. 280.

Mircea Eliade reprend l'ensemble du folklore caractérisant le vampire ; Christina repose sous terre mais en sort afin de commettre ses méfaits, elle séduit et provoque la maladie de sa rivale et va même jusqu'à faire de la jeune Simina son suppôt. Pour détruire le vampire, le pieu dans l'être de chair et le feu pour purifier son souvenir. C'est sur ces critères que se façonne l'archétype du vampire, séducteur impie et non-mort, il est l'incarnation du mal et doit être tué. Mais cette hybridité, au XXe siècle, servira à rééquilibrer la balance, à remettre en question cet archétype réducteur qui omet l'humanité pourtant réelle du vampire.

CHAPITRE II
L'aube nouvelle

---

1. L'âge d'or

> « Tout ce que je demande, c'est d'être considéré comme un homme semblable aux autres... » Vlad Dracula (F. Saberhagen, *Les Confessions de Dracula*).

Dans cette étape, il s'agira pour nous de revenir sur le contexte de la réalisation de *Dracula*, de présenter le roman et de faire un lien avec deux romans novateurs dans la fonction qu'ils attribuent au vampire ; *Les Confessions de Dracula* ainsi que *Lestat le vampire*. Précisons que nous n'hésiterons pas à nous référer au roman de Bram Stoker pour éclairer les idées que nous avancerons dans les quatre étapes de notre démarche.

a. Dracula, du mot à l'image

Avec le Siècle des Lumières, le poids des croyances s'allège considérablement. L'ère industrielle réorganise le monde et la pensée et renvoie le vampire derrière la barrière qui sépare le monde rationnel du gouffre des superstions. Les pays en plein essor industriel que sont la France, l'Allemage et l'Angleterre bannissent tout ce qui touche à l'imaginaire, les vampires n'ont pas leur place dans une société articulée par le solide triangle que forment la religion, le progrès et le rationnel.

C'est dans l'un des pays qui incarnent le plus férocement ces valeurs socio-culturelles immuables que naîtra le fléau nommé Dracula, l'Angleterre victorienne. En 1897, Abraham Stoker, auteur irlandais, donne naissance à la grande référence vampirique ; *Dracula*. Roman polysémique s'inscrivant dans le genre épistolaire, composé d'extraits de journaux, de billets, de télégrammes et de morceaux de presse, *Dracula* remet au goût du genre un condensé d'éléments folkloriques du vampire, une matière traditionnelle qui distingue le personnage des héros romantiques rafinés à la Byron. Bram Stoker fait voyager son lecteur au coeur des légendes des terres de l'Est.

Il convient de résumer l'histoire avant de s'y intéresser en détail ; Jonathan Harker, un jeune clerc de notaire anglais est envoyé en Transylvanie où l'attend le comte Dracula afin de régler et faire signer des achats de propriétés sur le sol britannique. Le jeune homme voyage sur une

terre reculée avec des préjugés qu'il sera fort surpris de voir confirmés ; « Il paraît que toutes les superstitions du monde se retrouvent dans les Carpates, et ne manquent pas de faire bouillonner l'imagination populaire. »[26] Sur place, il connaît un accueil mémorable : arrivé en *plein Walpurgis Nacht*[27], il rencontre des villageois en proie à une véritable démence superstitieuse qui se divise en figures folkloriques de noms variés. Parmi ces créatures, le vampire. Lorsque Harker fait connaître son projet de se rendre au château Dracula, les villageois se signent et le mettent en garde.

Sur le chemin, Harker, encore trop sceptique, est transporté dans une course folle à travers le paysage transylvanien, vers le gigantesque château du comte. « Soyez le bienvenu chez moi ! Entrez de votre plein gré ! »[28] Le comte Dracula n'a rien de bien singulier, c'est un homme à l'aspect physique quelque peu atypique (sourcils broussailleux, nez en bec d'aigle...), à la peau glacée, exaltant l'époque d'Attila, appréciant les hurlements des loups, ne participant pas aux repas de son invité, absent le jour. Mais les choses prennent une tout autre tournure lorsque devant la glace, tandis qu'il se rase, Harker n'apperçoit pas le reflet du comte derrière lui.

> Et pourtant son image n'était pas reproduite dans la glace ! (...) ... ses yeux étincelèrent d'une sorte de fureur diabolique et, tout à coup, il me saisit la gorge. Je reculai brusquement et sa main toucha le chapelet auquel était suspendu le petit crucifix. À l'instant, il se fit en lui un tel changement...[29]

Surviennent alors plusieurs évènements étranges ; Harker est séduit par trois femmes, les épouses du comte, à la fois enchanteresses et terrifiantes, Dracula se transforme, sous ses yeux, en chauve-souris, les portes se ferment... L'esprit du jeune narrateur Harker se trouble, croyant être pris au piège par un monstre, mais il sera libéré et passera plusieurs semaines dans un sanatorium.

De retour en Angleterre, Harker retrouve sa fiancée, Wilhelmina (Mina). Mais l'heure n'est pas au repos. Un navire accoste les îles de Grande-Bretagne presque vide, les matelots sont hystériques. Dans l'entourage des futures époux Harker, Lucy, la meilleur amie de Mina, est prise de somnambulisme à répétition, de faiblesses physique et de perte de sang. Après sa mort, des enfants se font mystérieusement enlever près d'un cimetière. En pleine excursion à Londres, Harker reconnaît son hôte, Dracula, mais ce dernier a rajeuni. Dans un asile psychiatrique, un

26 B. Stoker, *op. cit.,* p. 32.
27 Nuit associée au Sabbat des sorcières.
28 *Ibid,* p. 58.
29 *Ibid,* p. 80.

patient s'échappe et dit communiquer avec un personnage obscur qu'il sunomme « son maître ».

Les évènements se succèdent dans la stupéfaction des narrateurs, passifs et paralysés par le manque d'explications. Un seul homme saura tout expliquer ; le professeur Van Helsing, un scientifique hollandais ayant quelques connaissances en matière de vampires. Car c'est un vampire qui est l'auteur de ces troubles, le comte Dracula lui-même.

> – Mes amis, dit-il (Van Helsing), nous affrontons un grand danger et nous avons besoin d'armes de plusieurs genres. La menace que fait peser sur nous notre ennemi n'est pas seulement d'ordre spirituel.[30]

Le vampire est donc un monstre à tuer, aucun récit, au XIXe siècle, n'échappe à cette règle. Le vampire littéraire tel que nous l'ont dépeint Sheridan Le Fanu ou Stoker est un être de non-sens, diaboliques, occultes. Il est inévitable qu'un personnage antithétique, savant et croyant, s'érige contre cette créature et parvienne à s'en débarrasser. La trame classique de ce duel entre le bien et le mal est reprise au début du XXe siècle dans des récits méconnus tels que *Mademoiselle Christina* de Mircea Eliade, roman dans lequel le vampire féminin est, à l'égal de Carmilla, un être démoniaque, insaisissable et séducteur qu'il faut détruire à tout prix. Le vampire ne peut être dissociable du mal. Dracula est un prédateur qui prend plaisir à transgresser. La cruauté dont il faisait preuve de son vivant est d'autant plus vivace qu'il est un vampire. Il est, à ce propos, intéressant de remarquer un lien entre la soif de sang de Dracula et la soif de connaissance et de conquête qui, selon Van Helsing, est le motif qui l'a conduit à franchir le sol britannique.

> Il apprend des langues étrangères ; il s'initie à une autre vie de société, à un renouvellement de ses anciennes coutumes, à la politique, aux lois, aux finances, à la science, aux habitudes d'un pays nouveau, d'un peuple nouveau venu après lui. Ce qu'il en entrevoit ne fait qu'aiguiser son appétit et son désir.[31]

Le vampire correspond ici au portrait d'un envahisseur étranger. Nous développerons cet aspect singulier et important dans notre troisième étape. Plus le vampire connaît le monde des humains, plus il est nuisible. Bram Stoker est le premier à insister sur la vie et les moeurs de l'humain devenu vampire afin de donner un sens à sa condition. Le vampirisme apparaît donc

30 *Ibid,* p. 547.
31 *Ibid,* p. 692.

comme la conséquence des actes passés ainsi que comme une forme de parasitisme de la société moderne.

Pour se défaire de l'emprise maléfique, le vivant doit lutter notamment en remettant son âme sous la protection de la foi religieuse. L'intérêt des récits de vampires est en ce sens la morale. C'est au travers d'une enquête que se dessine le portrait du vampire. Van Helsing est formel, ce qu'il décrit est la pire des créatures que la terre ait jamais portée.

> Il faut savoir que ce *nosferatu*[32] ne meurt pas, comme l'abeille, une fois qu'il a fait une victime. Au contraire, il n'en devient que plus fort ; et, plus fort, il n'en est que plus dangereux. Le vampire qui se trouve parmi nous, possède, à lui seul, la force de vingt hommes ; il est plus rusé qu'aucun mortel, se sert de la nécromancie, (...) et tous les morts dont il peut approcher sont à ses ordres. C'est une brute, et pis qu'une brute ; c'est un démon sans pitié, et il n'a pas de coeur ; il peut, avec pourtant certaines réserves, apparaître où et quand il veut et sous l'une ou l'autre forme de son choix ; il a même le pouvoir, dans une certaine mesure, de se rendre maître des éléments...

Ces attributs complexifient et codifient davantage le vampire ; immortalité, force physique supérieure, manipulation de serviteurs morts, diabolie, aptitude à la métamorphose en animal et emprise sur le climat. Bram Stoker, inspiré par les récits de ses prédecesseurs mais s'étant surtout documenté sur le folklore enrichit la figure du vampire, en faisant un véritable surhomme que rien ne peut arrêter, hormis quelques éléments ; le soleil, le feu le détruisent, l'ail, le crucifix et l'hostie le repoussent. Comment expliquer ces faiblesses ? Au sens religieux, le feu comme le soleil sont deux sources élémentaires dévoratrices. Le vampire étant un corps mort, il ne peut supporter les rayons de l'astre symbolisant la vie terrestre[33]. S'érigeant contre tout principe religieux, le vampire ne peut précisément pas tolérer les objets consacrés.

Le mal que subissent les personnages qui rencontrent le vampire se traduit par des symptômes divers qui contribuent chacun à une dégradation physique évidente et à une perte de vitalité. Le vampire classique se manifeste ainsi comme une maladie. Chez Bram Stoker, la « maladie » qui frappe Lucy Westenra et Mina Harker se traduit aussi par une perte évidente de vitalité mais aussi par l'apparition de signes distinctifs appartenant aux vampires (des trous dans le cou, des crocs, une répugnance à l'égard de l'ail et de l'hostie, capacité à communiquer par télépathie avec le vampire etc). Ce motif de la maladie qui finit par la mort puis la résurrection s'explique par la relation entre le vampire et l'être humain, un contact nocif entre le mort et le vivant duquel résulte la souillure. Mais la dégradation n'est pas seulement physique ; Egor,

32 Autre appellation du vampire empruntée au folklore d'Europe de l'est.

33 Dans la Genèse, c'est la lumière du soleil baigne la Terre de ses premiers rayons, au commandement de Dieu, que la vie se manifesste.

principale victime de l'amour corrupteur de Christina subit une dégradation mentale, sa perception rationnelle étant mise en doute et anihilée par l'esprit de la défunte, au même titre que Harker, prisonnier du château du comte. Le doute entre deux explications naît ainsi de ce lien dangereux avec l'anormalité. Le vampire déséquilibre, frustre et détruit l'esprit en même temps que le corps.

Lorsque Lucy meurt de faiblesse, exsangue, elle revient à la vie, devenue elle-même un vampire méconnaissable en apparence ; « ... la haine que m'inspirait cette chose odieuse qui avait pris la forme de Lucy sans rien garder de son âme. »[34]. Pour détruire le vampire, un pieu dans le coeur et la tête tranchée sont les méthodes que le roman rend officielles. La figure de Dracula hante les esprits. La narration transcrit un sentiment de peur lié à la damnation, sentiment constant et étouffant.

Les sources historiques et folkloriques dans lesquelles l'auteur a puisé son inspiration contribuent au succès du roman ; Dracula serait inspiré de Vlad Dracula, prince de Valachie. Dans un souci de réalisme, Stoker a choisi d'associer un personnage fictif à un personnage historique ayant nourri les légendes pour sa cruauté sanguinaire. Mêlé à cette arrière-plan, Dracula hérite des traits des grands criminels de la littérature lorsqu'il rôde dans les rues de Londres dans son costume de gentleman.

Jean Marigny fait un constat intéressant, à propos des adaptations cinématographiques. Le cinéma étant un art visuel, l'hésitation du spectateur devient impossible et, quelque part, remet en cause l'existence d'un cinéma dit fantastique, malgré certaines exceptions. Au-delà de l'apparition du vampire sur grand écran, Marigny suggère que la mise en images, contrairement au texte, ne laisse pas de place au travail d'imagination, de visualisation. La filmographie dédiée au vampire tout au long du XXe siècle (plus particulièrement pendant la première moitié) fait de son principal objet un prétexte. Les cinéastes ne se conforment pas aux textes dans leur totalité et vont retravailler, chacun à leur manière, l'image du vampire. Les scénarios se diversifient, s'éloignent des textes, l'image du vampire se modifie, se détruit et se reconstruit. Le cinéma, s'il est indubitablement l'un des principaux moteurs de la popularisation du vampire, contribue au détournement de l'héritage classique légué par les pères littéraires du personnage. Mais en innovant, en allant jusqu'à inventer les suites les plus inattendues à l'histoire de Dracula, le cinéma de ce début de siècle façonne cette image et la modernise.

La gloire de Dracula est posthume ; il ne devient une légende du XXe siècle que lorsqu'il est

34 *Ibid,* p. 471.

représenté sur grand écran. Le costume de soirée, la cape[35], les cheveux luisants de Bela Lugosi[36] en 1931 font de Dracula un gentleman qui réussit à envoûter le public, bien que cette représentation ne corresponde pas au personnage de Stoker. C'est cette représentation du vampire dans toute sa splendeur qui éclipsera les autres, notamment l'excessive image du monstre du *Nosferatu*[37] de Murnau en 1922, ainsi que d'autres adaptations sur d'autres héros vampires comme Carmilla qui passent inaperçues. Le mythe devient international et franchit les limites du roman. C'est ce remaniement de l'histoire et cette espèce de rivalité entre la représentation du monstre et celle du gentleman violeurs de principes qui font entrer Dracula dans la légende. À partir des années 1960, la thématique se renouvelle sans cesse et se diffuse en masse grâce à la bande dessinée, au théâtre et à la télévision ainsi que la littérature, et bien que l'on s'éloigne sans arrêt de l'image du vampire léguée par Stoker, le vampire continue d'exprimer la fascination pour le sang et la mort qu'il a toujours exprimé depuis la nuits des temps.

Le personnage connaît alors un profond déclin pendant la période d'après-guerre et devient ridicule, caricaturisé. C'est Christopher Lee, paraissant dans *Horror of Dracula* de Terence Fisher en 1958 qui redore le blason du vampire. La cinématographie fait ainsi renaître la figure, les textes foisonnent de nouveau.

Dracula devient une véritable industrie ; sa gloire profite à la cinématographie comme à la littérature, il devient ainsi un personnage populaire à part entière et ne représente plus un genre mais lui-même. L'impact de Dracula sur l'imaginaire collectif grandit l'intérêt du monde pour sa patrie si lointaine, en Roumanie. La cité touristique de Sigişoara ainsi que les lieux apparaissant dans le roman ont été modifiés afin d'offrir aux visiteurs une imitation de l'imaginaire de Stocker, un exemple qui prouve l'importance de la littérature dans la renaissance du mythe. Dracula est aussi décliné qu'il s'agisse d'un ridicule personnage de bande-dessinée ou du héros d'un roman de jeunesse inspirant la sympathie. Mais c'est surtout lui qui a engendré tout un ensemble de productions cinématographiques ; c'est en effet sa figure littéraire qui a permis de façonner de nouveaux héros contemporains.

b. La parole à l'accusé

La plupart des récits classiques de vampires nomment, dans leurs titres, leurs personnages (Varney, Carmilla, Dracula...), n'est-ce pas leur conférer une certaine humanité ? Si le vampire

35 La cape n'est pas une fantaisie anodine ; lorsque l'acteur écarte les bras, la cape déployée ressemble ainsi à des ailes en référence à la chauve-souris.

36 Bela Lugosi Blasko, acteur d'origine hongroise ayant incarné Dracula dans le film de Tod Browning en 1931.

37 Ce film muet donne des traits monstrueux au vampire. En prenant la parole sur grand écran dans d'autres films, l'apparence du vampire est moins singulière, plus humaine.

est un mort-vivant, l'on oublie qu'il a été un être humain. Nous avons démontré que dans son ensemble, le vampire littéraire du XIXe siècle était un être secret, nébuleux, hermétique, qu'il fallait vaincre à tout prix.

Ce processus d'humanisation s'opère véritablement dans la seconde moitié du XXe siècle, durant une période *novélisation*[38]. Apparaissent alors les premiers textes dans lesquels la narration est assurée par un vampire. Faire du vampire un narrateur, c'est, en quelque sorte, laisser la parole au condamné et une chance de se justifier. C'est là la première et principale condition d'une humanisation du vampire puisque l'on donne la parole à un mort-vivant dont on a presque négligé, au XIXe siècle, l'humanité. L'enjeu est de taille puisqu'il implique que le lecteur entre dans l'intériorité d'un narrateur qui va être capable de décrire la mort (ou la non-vie). Mais ne prenons nous pas ainsi le risque de démythifier le vampire en levant le voile et en faisant abstraction du mystère qui le caractérisait ? Il s'agit plutôt d'un remaniement du mythe vampirique qui participe à la modernisation de la figure qui se manifeste davantage comme un symbole, un écho de valeurs moins qu'une fantaisie arbitraire. L'héritage classique n'est nullement renié par les auteurs contemporains mais il est détourné.

Dans le roman de Bram Stoker, le silence est dévastateur ; les personnages communiquent peu entre eux et, dans l'ombre, le vampire gagne en puissance. Lorsque les explications fusent dans la bouche de Van Helsing, les personnages deviennent moins passifs et le vampire recule dans le texte comme il recule géographiquement pour rentrer dans sa terre natale.

Il tire sa puissance du mystère qu'il représente aux yeux des autres ; plus l'on a peur, plus il gagne du terrain.

Fred Saberhagen, auteur américain spécialisé dans le fantastique, décide de reprendre, en 1975, l'histoire du célèbre comte Dracula, en donnant la parole au vampire lui-même. Cette *biographie* inattendue est rapportée sous forme de neuf cassettes audio dans lesquelle le comte entreprend de donner sa propre version des faits. Relecture révolutionnaire, *Les Confessions de Dracula* [*Dracula Tapes*], s'il n'est pas le premier récit à donner la parole au vampire, est la première relecture du roman initiateur.

Un couple du nom de Harker[39] est admis dans un hôpital, suite à l'emprunt de leur véhicule par un étrange personnage aux intentions louches. On y retrouve, à l'occasion d'une enquête sur des tombes profanées, huit cassettes sur lesquelles s'enregistre un individu parlant un excellent anglais mais présentant néanmoins « un léger accent insaisissable »[40]. Il y évoque une sombre

38 À partir des années 1950-1960, l'on assiste à un foisonnement de productions littéraires de forme romanesque mettant en scène le vampire.
39 Descendants de Jonathan et de Mina Harker.
40 F. Saberhagen. *Les Confessions de Dracula*. Paris : Pocket, 1995. p. 8.

histoire remontant à plus d'un siècle et précise que son objectif est de rétablir la vérité en donnant sa propre version des faits. Ce que les Harker de la nouvelle génération prennent pour une farce grotesque risque fort de les surprendre ainsi que nous lecteurs ayant déjà lu *Dracula*.

> ... ce bouton, mes paroles seront gravées là électriquement pour la postérité. Comme c'est pratique. Bien, si nous devons enfin révéler la vérité, quels crimes réels peut-on me reprocher ? Quels péchés méritant la damnation éternelle sans espoir de rédemption ?[41]

Ce passage donne l'illusion d'être un pacte autobiographique[42] ; le narrateur justifie son choix de se confier au grand public et jure de ne dire que la pure vérité. Le roman est à la fois une relecture (intégrant des passages de l'ouvrage initiateur) et une réécriture. Dracula, que l'on a cru réduit en poussière après un coup de poignard fatal et réduit en cendres par les lueurs de l'aube, ne s'avoue pas vaincu. Celui qui incarnait l'impiété parle, dans le temps présent, de rédemption. Il cherche à reconstituer l'ensemble des éléments de l'intrigue et à se justifier au nom de la vérité et non pas au nom de la superstition qu'il accuse avec vivacité tout au long du roman. « L'heure n'est pas encore venue pour moi de reposer sous cette pierre massive où n'est gravé qu'un seul mot. Simplement... *Dracula*. »[43] Le ton est donné, le vampire brise le silence de pierre qui l'a retenu près d'un siècle et compte narrer sa propre histoire.

Les drames qui lui sont reprochés, Dracula les explique. Nous pouvons citer quelques exemples ; la scène fondatrice de l'absence de reflet dans le miroir fut une négligence de sa part, il n'a pas réalisé la portée de l'incident en oubliant de retirer le miroir. De même, il aurait commis une monumentale erreur en oubliant de fermer les appartements d'Anna, Wanda et Mélisse, ses trois épouses enfin nommées, ce qui a permis l'accès à Harker. Loin d'éprouver de la jalousie en surprenant le quatuor, Dracula explique qu'il craignait en réalité que les trois femmes ne le dévorent. Enfin, ce que Harker a pris pour le gémissement étouffé d'un enfant dans le sac du comte, avant de s'évanouir, était le couinement d'un cochon de lait. Saberhagen dresse ainsi le portrait d'un vampire hors du commun, capable d'erreurs humaines.

L'originalité du texte est la reprise de passage des journaux des narrateurs de *Dracula*, des impressions de ces derniers quant à sa personne, qu'il tourne volontiers en dérision.

> D'après le journal de Harker, pour moi inoubliable et que je cite *verbatim*, mes « yeux brillèrent d'une fureur démoniaque » dès que je vis son sang et je le « saisis à la gorge ». (...) J'ai toujours

41 *Ibid,* p. 7.
42 Le titre est un clin d'oeils aux ouvrages autobiographiques des grands hommes de lettres (ex : Rousseau, Saint Augustin etc) dont le titre commençait par le mot « confessions ». C'est Philippe LeJeune qui a traité cette convention.
43 *Ibid,* p. 11.

ressenti, je l'admets, un certain trouble à la vue du sang[44]. Toutefois, ce fut mon souci du bien-être de Harker, cela et rien d'autre, qui me poussa à tendre la main vers la blessure.[45]

Dans le roman initiateur de Stoker, Mina, dans les morceaux de journal intime, décrit le prétendu somnambulisme de Lucy. Dracula, dans le roman de Saberhagen, évoque ainsi une relation cachée et consentie de la part de la jeune femme, fascinée par le vampire. Les accès de somnambulisme ne seraient qu'une ruse de la part de Lucy qui était bel et bien tombée amoureuse du comte. Notre lady si convoîtée par un total de trois prétendants se révèle être une femme bien frivole et charnelle qui contredit son propre discours de femme fidèle. Pour elle, comme pour Mina, Dracula est comme un rêve qui parvient à les séduire par son côté exotique non pas par sa nature démoniaque.

Sa répulsion contre le crucifix est dû à son horreur de la croyance aveugle. Pour lui, ces objets ne sont que des « babioles » allant à l'encontre de la modernité. Une originalité supplémentaire est de démontrer que le vampire en tant qu'immortel ayant vécu au XIVe siècle a su faire évoluer ses propres moeurs. Le roman entier n'est pas qu'un plaidoyer mais une véritable dévalorisation de la superstition aveugle et du manque d'esprit critique de l'ensemble des opposants.

À titre d'exemple, voici l'affrontement entre les deux vieux ennemis.

_ Retourne en enfer ! Explosa-t-il (Van Helsing).

_ Vous n'avez rien de plus malin à me dire, professeur ?

_ Ce sera... (Sa voix se brisa et il dut se reprendre.) Ce sera la guerre, entre nous, vampire. Une guerre à mort.

_ Et moi, je demande la paix. Ou plutôt la tolérance.[46]

La figure de Van Helsing est ridiculisée, tout le long du texte. La situation est renversée ; l'envahisseur censé avoir incarné la férocité des siècles auparavant revendique la paix tandis que son opposant déclare la guerre. À ce propos, le texte insiste davantage sur l'identité associée au personnage, à savoir Vlad Dracula. Le narrateur rappelle, non sans jubiler de démentir les accusations de Van Helsing, qu'il fut un chrétien de son vivant. Ainsi, lorsqu'il remarque le petit chapelet de Harker, offert par la femme de l'aubergiste l'ayant acceuilli, il avoue ne pas l'avoir arraché, par souci de bonne conduite.

44 Harker se coupe avec son rasoir en sursautant.
45 *Ibid,* p. 29.
46 *Ibid,* p. 128.

> ... il se trouve que je suis moi-même chrétien, quoique de foi orthodoxe ; à l'époque où je respirais encore, j'ai créé cinq monastères. (...) ... un jeune homme ignorant mais bien intentionné, qui ne comprenait sans doute pas totalement pourquoi on lui avait confié ce porte-bonheur.[47]

Van Helsing, du moins son discours réprobateur, est responsabilisé, c'est à lui qu'est attribuée la culpabilité ressentie par Mina, transformée en vampire et croyant être damnée à jamais. Mais Dracula l'accuse d'une faute bien plus grave ; le meurtre.

> Je n'ai pas tué Lucy. Ce n'est pas moi qui ai planté ce grand pieu dans son coeur. Ce ne sont pas mes mains qui ont tranché son col délicat ni farci d'ail sa bouche – et *quelle bouche* – comme si elle avait été un porc préparé pour quelque banquet barbare.[48]

Le véritable responsable de la mort de Lucy est Van Helsing, du moins son traitement. En effet, personne n'en vint à penser que ce furent les transfusions sanguines qui auraient pu ruiner sa santé à cause d'une incompatibilité de son sang avec celui de son fiancé (un vrai coup de maître de la part de Saberhagen). Comment expliquer, en effet, qu'elle ait retrouvé la vitalité pendant un temps, pour la reperdre après une énième intervention du scientifique ? Dracula cherchait à guérir Lucy en lui offrant l'immortalité, chose qu'elle aurait acceptée, mais semble être arrivé trop tard.

De plus, Mina ne désavoue pas son incompréhension ; Van Helsing se refuse constamment à expliquer ses méthodes et apparaît comme un homme aussi « pénible, triste et difficile à comprendre »[49], pour reprendre les propos du docteur Seward[50], que la curieuse affaire qui réunit les personnages. Van Helsing hypnotiserait son auditoire afin de se faire passer pour un héros. Sa puissance charismatique parvient à faire croire l'impossible. Pour nous démontrer l'efficacité de la manipulation, Dracula improvise un crucifix à l'aide de deux branches et demande à Mina de toucher. Son hésitation s'explique par le discours du scientifique et son influence. Aussi, Dracula entreprend d'éclairer ses lecteurs sur la fonction utilitaire de ces fameux instruments.

> L'amputation de la tête à l'aide d'une lame en métal, praticable une fois que du bois a percé le coeur du vampire, sert à interrompre le flux nerveux, empêchant ainsi le cerveau toujours actif de procéder à la régénération des tissus cardiaques endommagés - ce qui lui serait, sinon, tout à fait possible. Une autre mesure de précaution, pour le chasseur de vampires, consiste à laisser la pointe

47 *Ibid,* p. 29.
48 *Ibid,* p. 9.
49 B. Stoker, *op. cit.,* p. 457.
50 Directeur de l'asile psychiatrique, s'occupant du cas de Renfield qui deviendra le suppôt de Dracula.

du pieu en place, au moins jusqu'à ce que le corps ait atteint un état de décomposition avancé.[51]

Après cette minutieuse et concise explication, il avoue ne pas lui-même comprendre la nécessité d'utiliser de l'ail qu'il pense être le fruit d'une confusion grotesque entre une forme de médecine et les arts culinaires.

L'un des derniers traits de caractère du vampire de Saberhagen, outre le fait qu'il semble avoir une conscience aiguë, est sa capacité d'aimer. « Si, moi aussi je peux aimer. »[52] proteste Dracula tandis que ses épouses, ayant séduit son invité, l'accusent du contraire. Un monstre peut-il éprouver des sentiments ? Si le vampire en est capable et le revendique, c'est qu'il n'est pas totalement monstrueux.

Dans le roman de Saberhagen, Dracula explique que la cessation de fonctions biologiques n'empêche nullement d'éprouver des passions voire de l'amour. La relation qui s'établit avec Mina est plus explicite d'autant qu'elle trouve sa légimité dans le roman de Bram Stoker, lorsque le vampire propose à Mina d'être sienne.

> J'étais comme étourdie et, chose étrange, je n'avais nulle envie de m'opposer à son désir. (...) Ainsi, vous aussi, vous voulez déjouer mes plans, vous vous faites la complice de ces hommes qui cherchent à m'anéantir.[53]

On retrouve ici le sentiment contradictoire de la victime. Son esprit lutte contre son désir, tandis que le vampire lui offre de son sang. Les reproches faits à Mina suggèrent qu'il y a eu comme une complicité entre elle et le comte, qu'elle passera sous silence lors d'un interrogatoire. Saberhagen s'empare de ce genre de petites énigmes pour reprendre l'histoire. Mina est bel et bien tombée amoureuse du vampire et seuls ses devoirs d'épouse ainsi que la crainte de la souillure l'empêchent de réaliser son désir.

> _ Aux yeux du monde, vous êtes l'épouse de mon ennemi, murmurai-je, mais, dans nos coeurs, nous savons tous deux que vous êtes mienne.
> _ Oui Vlad.[54]

L'auteur fait de Mina et de Dracula un couple malheureux dont les parties sont prises par leurs engagements. Le comportement de Mina, dans le roman de Bram Stoker, suscite quelques questionnements ; Mina confie à son journal qu'elle ne voyait pas la nécessité de poursuivre le

51 F. Saberhagen, *op. cit.,* p. 135.
52 B. Stoker, *Dracula, op. cit.,* p. 108.
53 *Ibid.,* p. 627.
54 F. Saberhagen, *op. cit.,* p. 157.

comte. De plus, au moment où ses alliés s'apprêtent à frapper le comte, elle pousse un hurlement de terreur. Les deux amants se disent adieu, Mina gardant jusqu'à sa mort le secret de son amour pour le comte, que l'on croyait mort.

Le silence est bien ce qui est le plus dangereux. L'absence de communication, d'explication entre les personnages de Stoker est flagrante. Plus l'on a peur, plus le monstre gagne en puissance.

Saberhagen reprend le *Dracula* de Stocker en se faisant l'avocat du Diable, dans un récit empreint d'humour et de dérision. Il comble chaque zone d'ombre par la parole, au lieu d'effrayer, le vampire amuse et s'adresse à ses lecteurs. Le vampire porte un regard à distance sur le récit et renverse la situation, se positionnant comme la victime d'un gigantesque malentendu et malmené par un concours de circonstances. La réécriture du roman de Bram Stoker témoigne d'une volonté de moderniser la figure du vampire en l'accordant aux moeurs du temps présent.

Anne Rice est l'auteur ayant le plus exploré cette nouveauté. Ses *Chroniques des Vampires* font sa réputation en ce que chaque récit est narré par le vampire. Le roman qui nous intéresse tout particulièrement, *Lestat le vampire,* publié en 1985, est ce qu'il conviendrait d'appeler une parfait autobiographie de vampire, de son enfance lointaine au moment de l'écriture. Dès l'incipit de *Lestat le vampire*, un anonyme qui n'est en rien une grande figure classique, se présente en tant que vampire avant de se présenter en tant qu'être humain. C'est sa condition qui le définit.

> Je suis Lestat le vampire. Je suis immortel. Ou peu s'en faut. La lumière du soleil, la chaleur soutenue d'un feu intense risqueraient peut-être de me détruire, mais rien n'est moins sûr. (...) Ma nature vampirique transparaît dans ma peau excessivement blanche et réflectrice (...) Et si je suis en manque de sang, je suis à faire peur...[55]

Rares furent les incipits de romans de vampires avec de telles phrases introductives. Les romans de Rice lèvent d'emblée le voile sur la nature du narrateur. L'enjeu n'est donc plus de savoir si l'on est confronté à un vampire mais d'entrer dans sa psychologie. La description de Lestat reprend le portrait synthétique du vampire en réduisant sa vulnérabilité au soleil et au feu sous le mode hypothétique.

Laisser les brides de la narration au vampire c'est donc l'humaniser et permettre au lecteur de s'identifier à lui. L'altérité détestée, source de rejet et de peur, sucite, en se dévoilant au lecteur,

55 A. Rice. *Lestat le vampire, op. cit.,* p. 11.

son empathie. Ces nouveaux vampires narrateurs, sur quel plan se situent-ils ?

---

2. Horreurs ou miracles

« Nous sommes des horreurs, ou des miracles... »
Lestat de Lioncourt (A. Rice, *Lestat le vampire*).

La narration permet de mieux connaître le vampire et de se forger une opinion sur sa condition. Monstre ou miracle, l'on ne peut se prononcer. Mais en modernisant son image, la littérature a peut-être su trouver un compromis. N'avons-nous pas déjà appris du vampire qu'il est un être hybride ? L'on peut supposer, dans ce cas, qu'il est capable d'accorder ses contradictions.

a. Victimes du mal du siècle

_ Pourtant, c'est bien là le problème, je suis totalement incapable de mourir.
_ Pourquoi pas ?
_ Parce que je ne suis pas vivant.[56]

Cité par Jean Marigny dans *Le Vampire dans la littérature du XXe siècle,* ce dialogue, extrait d'un récit contemporain intitulé *Blood Brother*, peut sembler absurde mais il n'en est rien. Le vampire qui s'adresse à son psychiatre tente de se définir lui-même ; s'il est mort, il ne peut assurément pas mourir. L'immortalité d'un vampire se prolonge par la consommation de sang, or le sang est la vie. C'est bien là la malédiction du vampire ; il ne peut se passer de sang. Dans la chaîne alimentaire, le vampire serait le dernier degré. En ce sens, ne semble-t-il pas injuste de le condamner ? Les romans contemporains, en particulier lorsqu'ils accordent de l'importance au dialogue du vampire, renoncent peu à peu au manichéisme pesant et inversent la situation, positionnant le vampire comme une victime.

Dans la nouvelle intitulée « Le Vampire, roi des corbeaux », écrite par Nancy A. Collins et que l'on peut lire dans l'antologie *Vampyres*, dirigée par Léa Silhol, la narratrice, elle-même vampire depuis des siècles, décrit cette malédiction de l'immortalité ; « Voyez-vous, mon sort si exceptionnel et non-désiré m'a refusé beaucoup de choses (...) Et pour me venger de cette

56 J. Marigny, *Le Vampire dans la littérature fantastique*. Paris : l'Harmattan, 2003. p. 60

transformation non-voulue, j'ai passé des décennies à nier le monstre en moi. »[57] Le vampire étant un corps mort n'est plus censé connaître les bienfaits de la vie et ne ressent donc plus rien. De plus, le vampire porte le carcan de la monstruosité puisqu'il tue pour survivre. Nous avons, vu, avec *Les Confessions de Dracula*, que le vampire pouvait apparaître comme une victime de l'incompréhension, donc malmenée par la société à laquelle il cherche à participer.

Cette position est plus saisissante dans le roman de l'américaine Poppy Z Brite, *Âmes perdues.* Publié en 1993, *Lost Souls* (titre original) est l'une des grandes références littéraires du mouvement gothique et punk des années 1980-1990. La directrice de l'anthologie *Eros Vampire*, s'intéressant de près à l'érotisme du vampire, est également une fervente défenseuse des droits des homosexuels. Ses personnages vampires sont principalement des marginaux dans leurs sexualité débridée mais aussi dans leur non-conformisme. Le roman est celui de la dérive, de l'errance. Le nouveau visage du vampire n'est plus un aristocrate d'origine lointaine, mais un pur produit de la société contemporaine, un adolescent quelque peu bizarre du nom de Nothing.

Ayant grandi dans une famille adoptive, le jeune Jason, quinze ans, préfère les hommes aux femmes, le rock metal à toute autre forme d'expression musicale, la poésie de Dylan Thomas et le sang, le seul caprice qu'il n'explique pas. Apprenant que ses parents, archétype du couple américain puritain désespéré et intimidé par leur fils, ne sont pas les siens, il se lance à l'aventure, au coeur de la nuit, sur la route de Missing Mile, n'ayant pour repère qu'un message remis à ses parents adoptifs. Dans ce message, il apprend qu'il n'est pas Jason, mais Nothing, laissé à sa naissance dans un panier sur le seuil de la porte de sa maison. Sa quête des origines le conduit à rencontrer un trio de désaxés, Zillah, Molochai et Twig qui adorent mêler les boissons alcoolisées à du sang humain.

> C'étaient des vampires. L'idée cynique qu'il puisse s'agir d'un trio de psychopathes buveurs de sang ne traversa même pas l'esprit de Nothing. Il avait toujours cru, implicitement, au surnaturel, à tout ce qui transcendait le monde prosaïque qui était le sien.[58]

Le texte fait planer un doute constant sur la nature des personnages. Mais celle-ci se révèle par étapes. Nothing se sent revigoré lorsqu'il goûte au sang et apprend, tardivement, que l'un des trois présumés vampires, Zillah, est son propre père, bien qu'il ait l'apparence d'un jeune homme à peine plus âgé que lui, et qu'il serait né d'une mère humaine dont il aurait déchiré l'utérus. Dans les toutes dernières pages du roman, accusé d'avoir fécondé et tué une jeune

57 Nancy A. Collins. « Le Vampire roi des corbeaux » in *Vampyres.* Montpellier : l'Oxymore, 2001. p.86.
58 P. Z Brite, *Âmes perdues.* Paris : Gallimard, 1994. p. 222.

femme, Zillah et ses acolytes sont exécutés par le conjoint de la victime et brûlent, touchés par les premiers rayons de l'aube.

> Mais les vampires, Ghost... les vampires ! C'est là un sujet qu'on n'aborde pas à la légère. Oubliez les romans à quatre sous et les légendes hollywoodiennes. (...) les mythes sont erronés. (...) Ils ne sont jamais morts. Certains d'entre eux ne meurent jamais, du moins pas avant que plusieurs siècles ne se soient écoulés. Ils appartiennent à une autre race...[59]

Cette description est faite par le propriétaire d'une boutique ésotérique. Ghost et Steve, deux musiciens à l'origine du groupe des Lost Souls ?[60], enquêtent sur la mort de l'ex-compagne de Steve, dont on a retrouvé le corps déchiqueté. Le vieil homme qu'ils rencontrent dans la boutique disqualifie entièrement le vampire classique littéraire et cinématographique ; les vrais vampires naissent et vieillissent[61], même si leur vie peut être plus longue que celle des humains. Ces affirmations donnent, si l'on peut s'exprimer ainsi, un coup de vieux à Dracula. Le vampire n'a donc rien, si l'on s'en tient à ce passage, de l'image que l'on en a diffusée. Curieusement, le vampire est proche de l'humain. Il est issu d'une « race » différente et hybride (né de parents mixtes). Cette obsession de l'image populaire du vampire parcourt l'ensemble du roman. La figure mythique du vampire séduit encore un public d'adolescents rêveurs adeptes du romantisme morbide. Le texte évoque ainsi les effets de la fascination ; le passage de la fiction à la réalité. Les personnages du romans sont, si l'on emprunte les termes de Jean Marigny, des vampires *humains*. La quête menée par les âmes perdues, au sens littéral, que sont Nothing, et auparavant sa mère Jessy[62], consiste à trouver dans la réalité ce qui est fiction.

Ces vampires humanisés sont déchargés des codes classiques, ce qui les rapproche des humains. L'on peut trouver le même type de définition dans la trilogie fantastique de l'anglaise Tanith Lee, *L'Opéra de sang*, dans laquelle l'héroïne est invitée à rejoindre sa famille paternelle, les Scarabae, des vieillards prétendant avoir plus d'un siècle ; « Les Scarabae ne présentaient aucun signe de maladie incapacitante, pas d'arthrite, pas de déformation corporelle, pas de démarche tordue. »[63] Ces vampires particuliers s'inscrivent dans la préservation des traditions anciennes et rejettent la société humaine qu'ils condamnent. Dans le premier tome de la trilogie, l'un des Scarabae, Camillo, un personnage farfelu, presque dément, évoque ses souvenirs d'enfance dans la Russie des tsars et raconte comment lui et ses parents furent

59 *Ibid,* p. 380.
60 Le point d'interrogation fait partie du nom de ce groupe.
61 L'épilogue du roman évoque Nothing dans le futur, ridé et nourri de sang à la seringue.
62 Jessy apparaît dans l'incipit. Elle rencontre Zillah dans un bar et se laisse séduire par lui, pensant qu'elle va devenir un vampire. Elle meurt en accouchant de Nothing.
63 T. Lee. *La Danse des Ombres* [L'Opéra de Sang I]. Paris : Presses de la Cité, 1993. p. 69.

victimes de pogroms. Dans un traîneau, le père de Camillo prononce une mise en garde qui restera gravée dans la mémoire de l'enfant ; « Ce ne sont pas les loups qu'il faut craindre, mais les hommes. »[64] La scène décrite est une chasse aux sorcières ; en tant que marginaux, les Scarabae auraient été chassés tout au long de leur existence et vivent en retrait, attendant un sang jeune pour renaître. Ces vampires entre humanité et monstruosité peinent à trouver une place dans la société qu'ils occupent. Certaines figures traduisent pourtant une réelle adaptation au monde moderne, dans l'éloignement de l'archétype, et parviennent à se fondre dans la masse. Nous allons prendre exemple sur Christian, un des personnages du roman *Âmes perdues*. Tenancier d'un bar, ce personnage d'une trentaine d'années en apparence, est un véritable vampire qui ne ressent guère de fierté à l'être.

> Et si la lune[65] avait pu scruter les yeux de Christian, elle aurait vu que Christian n'aimait pas ce qu'il venait de faire mais qu'il avait apaisé sa faim. (...) Il ne pouvait pas transformer le garçon en vampire, pas plus que le garçon n'aurait pu le transformer en humain par sa morsure. Ils faisaient partie de deux races distinctes...[66]

Le vampire, en proie à des remords après avoir vidé de son sang un adolescent naïf, n'ayant pas eu la possibilité de maîtriser son instinct de tueur, incarne la figure du vampire maudit. Il s'oppose au personnage de Zillah qui ne se manifeste pas par le discours mais par des actes sanguinaires qu'il revendique.

Nous constatons ainsi que la morsure n'est pas un échange, il ne s'agit que d'un acte nécessaire à la survie du vampire, un acte monstreux et sublime à la fois puisque l'adolescent meurt lentement et son portrait figé au clair de lune attendant de « revenir d'entre les morts »[67] est incontestablement tragique. Par opposition, Zillah détruit ses victimes non pas par nécessité mais par plaisir, laissant se déchaîner ses instincts de meurtrier. Christian ressent de la pitié pour l'adolescent qu'il a tué mais aussi pour le vieux Wallace, le père infortuné de Jessy, traquant les vampires responsables de la mort de sa fille.

La scène de la rencontre entre les deux hommes apparaît comme un affrontement illégal et montre combien les temps ont changé pour les vampires.

> Il enleva la chaîne passée autour de son cou et fit un pas vers Christian, brandissant le crucifix comme une arme. « Disparais de la surface de la terre, ô créature malfaisante, monstre issu de la

64 *Ibid,* p. 293.
65 La lune est un motif récurrent dans les récits de vampires puisqu'elle est considérée comme l'amie de leur infortune.
66 P. Z Brite. *Âmes perdues, op. cit.,* p. 99
67 *Ibid,* p. 99.

nuit, suppôt de la mort... » (...) « Vous êtes un imbécile, dit Christian. Un imbécile qui se fie à des mythes erronés. Si vous me touchiez avec ce bijou, il ne me brûlerait pas la chair.[68]

Le discours de Wallace transparaît dans la figure d'un Van Helsing vieilli, crédule et faible. Le paradoxe est le suivant ; dans son discours, Christian, le vampire, s'érige contre la fiction. C'est ce même personnage qui a éloigné Nothing de son père, espérant ainsi lui épargner un modèle destructeur.

Âmes Perdues est un roman qui va à l'encontre de l'archétype du vampire en le socialisant, en lui faisant porter la marque du temps et en le rendant ainsi invulnérable aux objets qui étaient censés lui nuire. La jeunesse gothique[69] représentée incarne la nostalgie d'une figure vieillie et romantique du vampire. Les figures actives du roman ne s'éloignent pas du mythe mais sont retravaillées et modernisées afin de mieux correspondre à la figure de l'anti-héros et plus proches que jamais de l'être humain et du lecteur.

La thématique du duel entre le vampire et le pieux est repris. Les deux personnages sont l'un comme l'autre déchus, l'un par sa condition, l'autre par la mort d'un être cher. La scène de l'affrontement entre les deux figures, qui ne sont pas si différentes l'une de l'autre, est une transcription de la confrontation entre Van Helsing et Dracula, non pas celle du roman de Bram Stoker mais de celui de Fred Saberhagen. Le dialogue du vampire ne vise pas à provoquer le prêcheur mais à affirmer l'impuissance de la croyance aveugle et de la place de chacun dans ce monde qui est bien celui des vivants. Les deux figures se livrent un combat dénué de sens qui se solde par la victoire du vampire.

Le vampire reste donc un marginal, un ennemi des valeurs et prisonnier de sa condition. Cependant n'existe-t-il aucun contre-exemple de cette fatalité ?

b. Anne Rice, nécromantique

Anne Rice est un nom connu des vampirophiles. Mère des vampires contemporains entre tradition et modernité, c'est en 1976 qu'elle réinvente, sans le savoir, le mythe du vampire dans le premier volume des *Chroniques des Vampires*[70], *Entretien avec un vampire*, dans lequel Louis Pointe du Lac, le narrateur, raconte son histoire à un journaliste intrigué par son personnage. Le succès triomphant pousse Rice à continuer dans cette voie en publiant le second tome, *Lestat le vampire,* dont la figure reste la plus célèbre, reprenant partiellement une partie du premier tome mais aussi du troisième, *La Reine des damnés*.

Rice n'innove pas en laissant les brides de la narration à un immortel, mais elle s'éloigne du

68 *Ibid,* p. 129
69 Mouvement musical et mode vestimentaire des années 1990 s'inspirant en partie des vampires.
70 L'on compte au total neuf romans dans la série.

stéréotype et approfondit ses personnages, les complexifie et les héroïse. Elle n'hésite pas à exploiter les caractéristiques du vampire qui présentent un avantage. En effet, il est difficile de ne pas reconnaître en Lestat un surhomme réalisant les rêves les plus fous de n'importe quel être humain ; immortalité, force physique supérieure, beauté, invulnérabilité probable, perception extra-sensorielle, talents déployés... Au XIXe siècle, ce qui caractérisait le vampire n'était pas censé être des qualités. Les vampires de Rice diffèrent de Dracula, par exemple, en ce qu'ils ne se métamorphosent pas, leurs apparences sont à jamais fixées, ce qui peut être une vraie bénédiction ; dans la troisième partie du roman *Lestat le vampire*, le narrateur transforme sa mère, mourante, en vampire, lui épargnant ainsi la mort et lui rendant sa jeunesse ; « Les meurtrissures sous ses yeux avaient disparu de même que les quelques défauts et flétrissures dont je me rappelai vaguement. À présent, elle était parfaite. »[71] Le vampire acquiert donc un double statut ; il est aussi bien le *healer* qu'il est le *killer*.

La télépathie est également l'une des caractéristiques vampiriques héritées de Stoker ; tandis qu'ils voyagent à bord de l'Orient Express afin d'atteindre la Transylvanie, Van Helsing, le docteur Seward, Harker et Arthur Holmwood[72] s'en remettent à Mina pour les guider. Son délire révélateur les conduit ainsi sur les traces du comte. Le sang transmis à la jeune femme lui permet de communiquer mentalement avec le vampire, retraçant les éléments d'un paysage qu'elle n'a jamais vu de sa vie. Rice préserve cette faculté pour ses propres personnages qui parviennent à lire les pensées des humains mais aussi des autres vampires à quelques exceptions près ; « Et captant les pensées de ces musiciens, j'ai su à quoi ils ressemblaient, ce qu'ils voyaient... »[73]

L'intérêt majeur des romans de Rice est une volonté de faire partager au lecteur les avantages ou inconvénients du vampirisme, non seulement dans la description de la non-vie (ou non-mort) mais aussi dans l'absorption de sang, dont Rice fut la première à y donner un sens complexe. Dans la seconde partie du roman, Lestat se fait enlever par Magnus, qu'il voit d'abord comme une créature ténébreuse effrayante mais dont il ne perçoit l'humanité qu'après avoir reçu le Don Ténébreux[74]. Il décrit alors la morsure qu'il reçoit comme un « ravissement » dans le sens d'arrachement à la vie dans une souffrance fatale que décrit le narrateur ; « Ma soif était insupportable. J'ouvrais bouche béante, je cambrais les reins. C'était donc cela l'horreur finale, la mort... »[75]

Après cette *mort* dans la souffrance, Magnus propose son sang et l'immortalité. Vient alors le

71 A. Rice. *Lestat le vampire, op. cit.,* p. 179.
72 Prétendant de Lucy Westernra, également appelé Lord Goldaming.
73 *Ibid.,* p. 13.
74 Nom donné à l'échange qui consiste à donner à la victime du sang de vampire.
75 *Ibid*, p. 104.

plaisir ultime dans le goût du sang qui est à la fois doté d'une saveur mais aussi porteur d'images mentales de la vie de Lestat, défilant dans son esprit. « Son nom remonta du fond de tous les contes que j'avais entendus enfant, comme un noyé revint des eaux noires pour renaître en pleine lumière. »[76] La résurrection s'effectue dans l'acte de succion qui renvoie ici à l'enfance, donc à l'innocence qui se fond dans les eaux noires (traduisant la mort) pour renaître.

> Mais le plaisir suprême restait le goût de ce sang doux et onctueux. (...) S'il y avait un Dieu, il ne comptait plus. Il appartenait à un royaume morne et sinistre, dévasté depuis longtemps. C'était ici même que se trouvait le centre palpitant de la vie.[77]

Les références religieuses sont nombreuses dans le récit ; Lestat est catholique et, en devenant un vampire, n'est plus censé être une créature de Dieu, or, s'il renonce à sa religion, ça n'est pas pour servir le diable. Devenu vampire, son esprit s'éclaire soudainement, notamment en ce qu'il revendique son indépendance. Le vampire nouvellement créé semble donc voir le monde d'une toute autre façon. Le rapport à la religion diffère pour les personnages qui s'éloignent de la convention. Lestat ne craint ni les crucifix, ni l'eau bénite, pas plus que l'ail. Lorsque l'on lit *Carmilla*, cette dernière se bouche les oreilles et est prise d'hystérie à l'approche des chants mortuaires, lors de funérailles. Les vampires comme Lestat apprécient ces chants et se sentent toujours les bienvenus dans la maison de Dieu, rappelant que le Seigneur allant jusqu'à émettre l'idée qu'un Dieu miséricordieux tolère toutes les créations de ce monde.

Le soleil et même le feu ne viennent pas à bout du vampire ; Lestat, trahi par Louis et Claudia, deux personnages du roman *Entretien avec un vampire* que l'on retrouve dans l'épilogue de notre roman principal, sera brûlé vif et renaîtra de ses cendres. Dans *La Reine des damnés*, troisième tome des Chroniques, il assistera même à un lever de soleil en compagnie d'Akasha, la toute puissance mère de tous les vampires.

Fred Saberhagen avait auparavant, lui aussi, fait des aptitudes de Dracula des avantages que le lecteur était en mesure et en droit d'imaginer ; « Comme vous le savez, sans doute, je dispose d'une certaine influence sur le vent et les intempéries : j'avais, bien sûr, envisagé de l'utiliser pour faciliter mon voyage. »[78] Dans ce passage empreint d'humour, le comte Dracula cherche à expliquer les incidents du Demeter, le paquebot à bord duquel il voyageait vers l'Angleterre. Afin d'accélérer la cadence, il a commandé au vent de propulser le navire et n'a pas réussi à contrôler la tempête survenu au même moment, ce qui a fait passer par-dessus bord plusieurs

76 *Ibid,* p. 96.
77 *Ibid,* pp. 106-107.
78 F. Saberhagen, *op. cit.,* p. 54.

matelots. Moins comique dans le ton, les Scarabae, eux aussi, peuvent domestiquer l'environnement qui les entoure ; « Ils commandaient aux choses et aux éléments, ainsi qu'aux gens. »[79] Les Scarabae sont percus comme des êtres supérieurs. Cette impression qui envahit Rachaela définit par la même occasion le vampire en tant que figure manipulatrice. Dans les romans classiques, l'emprise maléfique du personnage n'épargne ni l'homme, ni l'environnement.

L'autre grand intérêt des romans de Rice est un récit basé sur l'intemporalité du vampire. L'on pourrait difficilement parler de roman fantastique, puisque le récit commence in medias res et que l'objectif n'est pas de révéler la nature du vampire mais d'en décrire les effets. Les romans de Rice appartiennent davantage au genre de l'uchronie en ce qu'ils construisent l'intrigue sur l'intemporalité du vampire qui parcourt les âges de l'Histoire. La présence du surnaturel apparaîtrait alors presque comme un prétexte au récit historique. La narration ainsi que les titres des grandes parties ; « L'éducation et les aventures de jeunesse de Lestat le vampire » situent le récit entre le genre autobiographique et le roman d'apprentissage. De plus, la polysémie qui avait en partie fait la singularité du roman de Bram Stoker est reprise ; l'intemporalité donne lieu à la pluralité des récits permettant à d'autres vampires d'enrichir le récit du narrateur.

Lestat et les autres vampires des Chroniques sont les fruits de l'héritage classique et de la modernité puisque leur nouvelle nature est valorisée ; ainsi, vampiriser l'autre n'est plus un acte de cruauté ou un acte de survie mais cet acte permet d'accéder à de nouvelles connaissances et de sauver un proche. Enfin, le vampire contemporain, lorsque la fonction de narrateur lui est accordée, réaffirme une hybridité paradoxalement humaine ; entre ombre et lumière, bonté et cruauté, force et faiblesse.

Jamais le vampire n'a eu autant de présence, de poids dans la narration, que lorsqu'il se charge lui-même de cette fonction qu'on lui avait refusée et qui ouvre une porte autrefois scellée sur sa psychologie. Ce qui fut une fantaisie devint une révolution au centre de laquelle le vampire littéraire devint une figure active et moderne, à la fois déterminé par sa nature et capable de renouvellement, à l'image du temps.

Mais le fait d'être si exceptionnel ne rend-t-il pas le vampire trop différent ? Trop marginal ? L'on ne peut totalement l'affirmer. En prenant la parole, le vampire s'humanise, il n'est plus une ombre imperméable étrangère au monde. Il continue d'être ce que l'imaginaire humain en a fait mais se rapproche du lecteur comme il se rapproche de la société. C'est dans son rapport à l'autre qu'il prend forme, c'est dans ce même rapport qu'il réforme.

79 T. Lee. *La Danse des Ombres, op. cit.,* p. 63.

CHAPITRE III
Du solitaire au meneur

1. Sociétés de l'ombre

> « Nous avons l'avantage du nombre, puisque le vampire est toujours seul et que nous sommes plusieurs. » Van Helsing (B. Stoker, *Dracula*).

Lorsqu'il était encore chargé d'une aura mystérieuse, le vampire suscitait la peur. Les peurs sociales, selon Fabienne Soldini, se distinguent des peurs individuelles en ce qu'elles sont le fruit de l'oralité, de l'écrit, de l'image et de la diffusion. Le vampire incarnait la peur de l'autre, de l'étranger. Les récits comme *Carmilla* ou *Dracula* traduisent, au-delà d'une peur collective et superstitieuse, la peur culturelle. Le vampire dans le récit se définit par son rapport à l'autre et apparaît comme un étrange étranger. Dans sa solitude, il recherche son homologue humain ou vampire. Ombre solitaire autrefois, il se met à fonctionner en groupe. Mais quels sont ses desseins réels ?

a. L'étrange étranger

Selon Jean Marigny, *Dracula* peut être lu comme une « fable politique » ; en effet, le comte peut implicitement représenter un barbare cherchant à envahir le monde, à commencer par la Grande-Bretagne, centre culturel et économique de l'Europe au XIXe siècle.

Le vampire apparaît ainsi, suivant cette lecture, comme la métaphore de l'altérité détestée. Dracula vient d'un pays qui contraste avec l'Angleterre ; Harker manifeste son ahurissement devant la psychose des villageois et l'incroyable immensité des étendues sauvages, vierges. « Nous sommes en Transylvanie, et la Transylvanie n'est pas l'Angleterre. Nos us et coutumes ne sont pas les vôtres, et il y a bien des choses qui vous paraîtront insolites. »[80] dit le comte à son invité quelque peu ahuri par le voyage singulier qu'il vient de faire. Dans un pays dépourvu de tout progrès, le personnage du comte Dracula symbolise le barbare, l'envahisseur étranger qui menace les fondements de la société civilisée. Le choix du nom de la propriété achetée par

80 B. Stoker, *op. cit.,* p. 70.

le comte n'est peut-être pas, dans ces circonstances, anodin. Carfax, faisant référence au français *Quatre Faces* symbolise aussi le point de départ des quatre points cardinaux. Si le comte s'empare de cette demeure, il cherche par la même occasion un point de départ de sa future conquête des quatre coins de la planète. De même, le fait qu'il s'en prenne à Lucy Westernra n'est pas un hasard et s'explique dans le prénom symbolique du personnage ; Lucy renvoie à la lumière et *western* se traduit par *ouest* en français. L'envahisseur conquiert ainsi la lumière de l'ouest.

Van Helsing est formel lorsqu'il résume, en quelques phrases, les projets de son adversaire d'après son passé guerrier inspiré des exploits de Vlad III de Valachie, faisant ainsi un parallèle étonnant entre la Roumanie et la Grande-Bretagne, toutes deux menacées, l'une dans le passé, l'autre dans le présent.

> ... il (comte Dracula) cherche la solution dans la routine. Sa seule ressource est son passé. La seule page que nous en connaissions (...) il rentra dans son pays après avoir tenté d'en envahir un autre et là, sans renoncer à son objectif, se prépara à une nouvelle tentative. Il revint à la charge, mieux équipé, et gagna la partie. C'est ainsi qu'il parvint à Londres pour conquérir un pays nouveau.[81]

Ce discours décrit un envahisseur qui, malgré les décennies qui le séparent des guerres entre la Valachie et l'empire Ottoman, reste un conquérant assoiffé de sang. Le vampire, participant rarement au dialogue dans les récits d'avant-guerre, est ainsi défini et caractérisé par ceux qui l'affrontent. En devenant narrateur, Dracula choisit la liberté de rompre le silence et de briser son carcan.

Nous pouvons penser que l'acte de déracinement, c'est à dire l'abandon de la terre natale pour la capitale, est un acte qui modernise le vampire et le fait entrer dans le XXe siècle. Dracula, en prenant sa propre défense, marque un tournant ; les temps ont changé, il n'est plus un guerrier et sa conquête est celle du savoir.

Le caractère monstrueux du vampire s'explique par une vie de débauche, de crime et de perversité ainsi que d'un rapport extrêmement fort au monde puisque le vampire refuse la mort et l'oubli. Il revient ainsi à la vie et dans les mémoires de ceux qui restent. Mais le vampire est étranger au monde en ce qu'il est corrompu. Nous avons vu, avec *Les Confessions de Dracula*, que le vampire apparaissait comme une victime de l'incompréhension. Le roman tourne en dérision l'ensemble des idées préconçues sur le vampire sans foi ni loi. Or Dracula justifie lui-même sa décision ; « J'allais rejoindre l'espèce humaine, quitter mon arrière-pays pour

81 B. Stoker, *op. cit.,* p. 735.

participer à l'évolution du monde moderne. »[82] Le projet de déracinement consistait ainsi non pas en une invasion, comme l'affirmait le docteur Van Helsing mais bien en une volonté de savoir et de participation à la modernité. La « routine » évoquée par Van Helsing dans le passage cité plus haut est ce qui détermine ce choix ; le vampire contemporain se refuse à la solitude et à l'étrangeté.

Néanmoins, c'est Anne Rice qui innove une fois de plus en explorant cette quête du semblable. Les vampires des Chroniques recherchent tous, à commencer par Louis Pointe du Lac, narrateur d'*Entretien avec un vampire,* d'autres immortels. Lestat et Louis partent en quête d'autres vampires dans le but d'enrichir leurs connaissances sur cette singulière condition, le génie de Rice étant de commencer le récit à une époque où le vampire n'existe encore que dans les légendes. Dans *Lestat le vampire*, la secte des Enfants des Ténèbres fonctionne comme un clan qui nie le monde et refuse de se mélanger aux humains. En s'opposant à leur endoctrinement, Lestat recherche parmi les vampires un idéal qu'il voit en Marius, l'un des plus anciens étant né à Rome sous Auguste. Lestat recherche ainsi un père de substitution ; son père biologique l'ayant ignoré et son créateur, Magnus, l'ayant abandonné. La figure de Marius est convoîtée en ce qu'il est l'un des rares vampires prônant des valeurs humaines ; vivre en harmonie, respecter l'autre (humain ou vampire), être libre de ses convictions et transmettre son savoir. Indirectement Lestat recherche en Marius un modèle de modernité, un esprit éclairé et maître de lui-même.

Cependant, tous les vampires contemporains ne sont pas si idéalisés. Certains demeurent volontairement étrangers à la société et revendiquent l'indépendance totale de leurs races. La trilogie fantastique de Tanith Lee, *L'Opéra de sang*, est incontestablement un exemple de ces sociétés de l'ombre.

Composée de trois romans, *La Danse des Ombres*, *Le Festin des ténèbres* et *Caïn l'Obscur*, *L'Opéra de sang* évoque les aventure de Rachaela, une libraire asociale et rêveuse, quittant une vie réglée dans la capitale anglaise pour un domaine isolé, la Demeure de la famille Scarabae, la famille d'un père qu'elle n'a jamais vu.

Mais les Scarabae[83] n'ont rien d'une famille ordinaire ; ils sont âgés, craignent la lumière et surtout, ils restent muets sur leurs intentions. Rachaela finit par réaliser qu'elle est prisonnière d'une famille d'êtres intemporels, élue pour porter l'héritier d'Adamus, son propre père, et perpétuer la lignée par le sang. Dans le premier volume intitulé *La Danse des Ombres*,

82 F. Saberhagen, *op. cit.,* p. 14.

83 Il est difficile de déterminer le sens du nom. Tanith Lee fait remonter la famille à l'Egypte ancienne et le nom traduirait en fait « scarabée », un insecte symbole de résurrection dans le polythéisme égyptien.

Rachaela, se laisse guider, après maintes hésitations, vers cette famille dont elle n'était jamais censée retrouver la trace, les Scarabae. Arrivée dans la Demeure[84], elle se sent une intruse ; les Scarabae sont tous des personnes d'âge mur qui semblent vivre dans le passé. Rachaela apprend qu'ils appartiennent à une dynastie familiale divisée en plusieurs clans dont les membres viennent des quatre coins de la planète et que cette famille est très ancienne. Mais tout au long du récit, les quelques échanges de dialogue avec ces êtres absurdes et inquiétants les rendent inaccessibles, complexes et d'autant plus terrifiants.

> _ La famille est ancienne.
> _ Et mal aimée, gloussa Stephan.
> _ Les peurs superstitieuses des ignorants.
> _ Peurs de quoi ?
> _ Nous sommes *différents,* dit Anna.[85]

Dans ce dialogue, au cours d'un dîner, l'on relève quatre adjectifs significatifs : « ancienne » ; « superstitieuses » ; « ignorants » ; « différents », presque disposés pour encadrer le substantif « peur ». Ce court passage résume à lui seul le statut des vampires dans l'Histoire : la superstition, fille de l'ignorance, est à l'origine de la peur culturelle. Les Scarabae situent l'origine de la famille à des siècles d'intervalle pour certains, à un millénaire pour d'autres. Ils incarnent, dans leur vieillesse, la figure du vampire tel qu'il était perçu autrefois. Or, lorsque dans le second volume, intitulé *Le Festin des Ténèbres*, Rachaela finit par se convaincre de leur nature exceptionnelle, ils rajeunissent. Ce détail n'est en rien une nouveauté ; Dracula rajeunissait au fur et à mesure que l'intrigue évoluait et que son personnage envahissait les esprits terrifiés des narrateurs, que son poids au centre de l'intrigue s'alourdissait, que sa passivité devenait activité.

Dans notre seconde partie consacrée à l'aube nouvelle, nous avons classé les Scarabae dans la catégorie des « vampires humains » et des vampires victimes. Dans notre roman, le rapport à l'Histoire est problématique ; les Scarabae nient tout ce qui touche à l'extérieur de leurs murs et exècrent les temps modernes. Les exemples pullulent dans la description des éléments de l'environnement qui leur appartient ; absence d'électricité, village désert, plage aux allures de précipice[86]... Mais l'exemple le plus saisissant se trouve dans le premier volume ; tandis qu'elle visite la Demeure, Rachaela entre dans une bibliothèque et y surprend Sylvian, l'un des

84 Nom de la propriété des Scarabae.
85 T. Lee. *La Danse des Ombres, op.cit.,* p. 63.
86 Référence au château de Dracula construit sur un précipice symbolisant, dans le symbolisme imagé, la frontière du monde, récurrente dans les récits fantastiques.

vieillards, en train de rayer à la règle et au crayon les mots de chaque livre, ainsi que les noms, sur un atlas géographique, des différents pays desquels les membres de la grande famille universelle furent chassés.

_ Les mots n'ont aucune signification, dit enfin Sylvian. Ils s'amassent comme de la poussière.

_ Les mots expriment des concepts et des rêves, rétorqua Rachaela.

_ Ce n'est rien non plus.[87]

Par ces gestes quotidiens, Sylvian traduit ouvertement une rupture indéniable avec le monde des hommes. La parole est l'acte primaire ayant distingué l'humanité, dans l'ordre naturel des choses, des autres créatures vivantes. L'écriture est l'acte par lequel l'homme devient un animal culturel et par lequel il va concevoir et définir le monde que sa perception traduit. En niant la verbalité, Sylvian nie la culture des hommes et illustre, implicitement, la fragilité du sens donné aux choses. Peut-on interpréter ces propos comme une volonté de remettre en cause le sens donné aux vampires ? Cela est, effectivement, admissible dans la mesure où les Scarabae revendiquent leur supériorité ; « Nous sommes notre propre pays. Tous nos pays et aucun pays. »[88] dit Alice, l'une des femmes Scarabae un peu plus loin. Les Scarabae sont donc un monde à eux seuls qui ne se plie pas au reste du monde. Leur Demeure est donc un bouclier architectural, une cellule de marbre qui les maintient hors de portée du commun des mortels et bien évidemment, hors de portée du temps et de l'Histoire ; « La Demeure était un sépulcre. Ces créatures apeurées par la lumière du jour n'avaient pas à se cacher dans une boîte quelconque. Les double portes et les fenêtres à vitraux les protégaient. »[89]

Les Scarabae, bien que vampires, sont donc les fantômes, les souvenirs d'une royauté décadente et poursuivent, dans le présent, les traditions et les rituels d'autrefois. Le présent, la modernité sont des obstacles, les Scarabae sont régis par leurs propres lois et rejettent la temporalité. Dans le second volume de la trilogie *Le Festin des Ténèbres*, et dans le troisième, *Caïn l'Obscur*, l'on constate une division au sein de la grande famille ; les adeptes de la modernité d'une part et les inflexibles d'une autre. Au coeur de Londres, Rachaela rencontre d'autres Scarabae plus proches d'elle en âge et en esprit critique ; Malach et Althene (un travesti), aux prises avec un certain Caïn, considéré comme le plus ancien vampire, vivant dans une pyramide dans un désert de glace et ne jurant que par une seule perspective ; « Tenebrae sum. Je suis les ténèbres. »[90] Cette division manifeste une faille dans cet empire Scarabae et Malach moque l'absurdité de cet enfermement, devenant un mouton noir qui subira la torture en

87 *Ibid,* p. 63.
88 *Ibid,* p. 288.
89 *Ibid,* p. 97.
90 T. Lee. *Caïn l'Obscur* [L'Opéra de Sang III]. Paris : Presses de la Cité, 1995. p. 352.

réponse à ses contestations.

Nous pourrions citer d'autres références contemporaines dans lesquels les vampires fonctionnent en groupe. Dans le roman de Poppy Z Brite, le trio que forment Zillah et ses compères Twig et Molochai est un trio de prédateurs qui affiche ouvertement une logique de transgression sociale par le meurtre et le viol de victimes féminines[91] ainsi que par la consommation de stupéfiants et de substances alcoolisées qu'ils mêlent au sang.

Au XXe siècle, le vampire rajeunit ; il reprend du service et ne vagabonde plus en solitaire. Cela ne signifie pas qu'il soit dénué de son sens classique d'étranger. Certaines hiérarchies vampires, nous l'avons vu avec Tanith Lee et Poppy Z Brite, préfèrent cultiver leurs différences, tandis que les figures du Dracula revisité de Saberhagen ou le Lestat d'Anne Rice recherchent à s'intégrer au monde moderne et surtout à y trouver une place.

Mais certains auteurs reprennent la thématique du vampire envahisseur. Jean Marigny, dans sa reconstitution historique des représentations du vampire littéraire dans *Dracula*, revient sur la Seconde Guerre Mondiale et la période suivant la Libération, lorsque le vampire servait à caricaturer les nazis. Le premier auteur à avoir développé cette thématique fut l'américain Richard Matheson dans *Je suis une légende* en 1954, oeuvre de science-fiction dans laquelle le monde est frappé par un virus qui contamine ses habitants et les transforme en vampires, laissant un seul survivant, le narrateur. Nous allons nous arrêter sur le discours de l'envahisseur à travers l'étude d'une oeuvre fantastique significative faisant écho au roman de Bram Stoker, *Vamphyri* écrit par Brian Lumley, une autre relecture un peu plus catégorique de l'histoire de Vlad III, alias Dracula/

b. Le discours de l'envahisseur

Brian Lumley est un écrivain anglais ayant inclus, dans la plupart de ses séries fantastiques, des bribes de souvenirs de l'armée britannique à laquelle il a sacrifié une considérable partie de sa vie. Le roman qui nous intéresse fait partie de la série *Necroscope* dont le protagoniste, Harry Keogh, est l'un des meilleurs éléments d'une organisation en lutte contre les créatures nocturnes pour son don de nécroscope ; c'est à dire qu'il est capable de communiquer avec les morts. Volume indépendant de la série, *Vamphyri* met en scène une armée de vampires. Harry doit cette fois enquêter sur un certain Bodescu, présumé vampire, contaminant l'Angleterre dans la discrétion. Pour ce faire, il communique avec un très ancien vampire, Faethor, ayant combattu sous les ordres d'un certain Dracula et qui semble en savoir beaucoup plus sur ce dernier qu'un certain scientifique hollandais ayant fait son apparition en 1897. Le roman se

91 Les trois vampires sont bisexuels mais cultivent une préférence pour le même sexe.

déroule dans deux décors et dans deux époques ; la Roumanie du XIVe siècle et l'Angleterre de la fin du XXe siècle.

Sous terre dort *la Vieille Chose*, un vampire pluricentenaire qui n'est autre que Thibor Ferrenczy, un ancien mercenaire ayant combattu sous l'ordre du Dragon, ordre de chevalerie du plus célèbre des vampires historiques, Vlad Dracula. Le vampire Thibor renaît du sang d'un meurtre, qui s'écoule sous la terre qui le recouvre ; « Le sang... la vie !... nourrit le vampire, retendit ses nerfs vieux de plusieurs siècles, lui redonna ses sens incroyables, inhumains, immédiatement vigilants. »[92] L'éveil en plein XXe siècle est synonyme de renouveau. La vieille Chose, ainsi que le vampire est nommé durant son sommeil, redevient Thibor et compte reprendre du service afin de se venger de son vieil ennemi et créateur, Faethor, en lui lançant un défi de taille ; conquérir le monde, à commencer par la Grande-Bretagne. Nous pouvons remarquer que le sang meurtrier, ici une jeune femme abattue, revigore le vampire « inhumain » ; meurtrier lui-même par le passé, le sang versé réanime les souvenirs du guerrier.

Le roman se révèle être un écho inattendu au roman de Bram Stoker, mais Lumley modifie légèrement les sources historiques.Si Bram Stoker associe son personnage, Dracula, au prince valaque à cause la réputation de ce dernier ; Vlad III, surnommé Vlad l'Empaleur ou Vlad Dracula fut un conquérant qui châtiait ses ennemis avec cruauté, ce qui n'avait rien de bien exceptionnel à cela près que sa réputation de démon[93] était fondéE sur le plaisir qu'il ressentait dans la souffrance de ses ennemis et du sang sur son épée qu'il goûtait en signe de triomphe.

> Dès lors, faut-il s'étonner que nous soyons une race conquérante et fière (...) Mais le temps des guerres est passé. Le sang est considéré comme chose trop précieuse, en notre époque de paix déshonorante ; et toute cette gloire de nos grands ancêtres n'est plus qu'un beau conte...[94]

Dans ce passage, Jonathan Harker rapporte dans les morceaux de son journal, le premier entretien qu'il a eu avec le comte, dissertant sur la gloire familiale. Le sang est présenté comme une semence précieuse dans la dimension guerrière du vampire. D'une telle semence, le vampire peut lever une armée. Le sang a, par ailleurs, un rapport explicite à la transmission de l'Histoire ; du sang versé naît l'Histoire si l'on admet que tous les grands empires se sont bâtis par la guerre. Le roman de Lumley attribue la même connotation guerrière à ses personnages vampires pour qui le sang est un trophée de bataille ; « Vraiment, il n'y a pas un morceau du sol qui n'ait été enrichi du sang de tous ces hommes, patriotes ou envahisseurs. Ce fut une

92 *Ibid,* p. 87.
93 Le mot « dracul » a deux significations en roumain ; « dragon » en référence à l'ordre de chevalerie du père de Vlad III, Vlad II, « diable » dans la bouche du peuple en référence à sa cruauté.
94 B. Stoker, *op. cit.,* p. 89.

époque extraordinaire. »[95]

Or le texte éclaire la réputation de Vlad Dracula en attribuant ses actes sanguinaires à un vrai vampire, le dénommé Thibor ; « En effet, l'Empaleur, l'un des scélérats les plus célèbres de l'Histoire, en pâtit à tort : il était cruel, oui-da, mais en fait, il a été nommé ainsi pour les actes de Thibor. »[96] Dans la Roumanie non unifiée du XIVe siècle, Thibor, un guerrier farouche, aurait proposé ses services à Vlad Dracula qui lui a confié une mission ; faire disparaître un boyard rival du nom de Faethor Ferrenczy. Le château du Ferrenczy et le chemin sinueux pour s'y rendre est tout à fait conforme à la description faite par Jonathan Harker : un chemin fait de pentes et de précipices mortels, un château entouré de douves, surveillé par les Snagy (les bohémiens) et perché sur la roche, décoré de gargouilles et autres monstres légendaires. L'entretien entre le combattant et le seigneur ressemble à s'y méprendre à celui de Harker et du comte ; Faethor Ferrenczy, à ce propos, accueille son hôte avec la célèbre phrase attribuée à Dracula ; « Entrez de votre plein gré » et se comporte de la même manière que le comte Dracula, dans le roman initiateur de Stoker. Les mises en garde de Thibor sont vaines, il se réveille dans une cellule et apprend que Faethor est un vampire, plus précisément un Wamphyri[97], qui compte faire de lui son héritier. Thibor n'échappe pas à la transmission et devient un vampire, mais il se rebelle contre son créateur, le détruit en l'incendiant et remplit ainsi son devoir. De retour auprès de Dracula, il devient un guerrier légendaire et féroce. Il désire alors que Vlad le récompense d'un étendart représentant une chauve-souris noire, l'emblème du vampire.

Le portrait physique de Thibor (un nez en bec de faucon, les sourcils broussailleux...) correspond davantage à celui que fait B. Stoker de Dracula, comme si le récit cherchait à faire croire délibérément à une confusion entre les deux personnages, stipulant que Thibor Ferrenczy serait celui que la littérature appela Dracula en 1897, le récit de Lumley passe ainsi pour être la véritable histoire de Dracula qui se révèle être un usurpateur d'identité.

L'autre particularité du roman réside dans la figure du vampire, ou Wamphyri. Ce sont des vampires *ordinaires*, destructribles à l'ancienne ; « Les vieilles méthodes, les pieux, la décapitation, le feu, il n'y a pas d'autres moyens. »[98] Mais en tant que race conquérante, les vampires revisités par Lumley se distinguent des hommes dans leurs puissance et seuls ceux qui savent combattre sans merci sont prédestinés à devenir des Wamphyri. L'élu doit être plutôt

95 B. Lumley. *Vamphyri.* Bruxelles : LeFrancq, 1997. p. 71.
96 *Ibid,* p. 328.
97 Le sens est le même, le néologisme doit faire partie des nombreuses appellations contemporaines du vampire.
98 *Ibid,* p. 351.

fort de caractère, avoir « l'esprit vif, de préférence froid et insensible. » Les vampires dans le roman sont donc des machines de guerre conformes au portrait qu'avait imaginé Bram Stoker dans le discours du professeur Van Helsing.

La transformation en vampire dans ce roman est pour le moins originale ; le Wamphyri transmet une graine contenue dans sa langue qui se développe dans le corps de la victime et transforme son état physique, décuplant sa force et sa violence. Lorsque Thibor dévoile son récit à Harry Keogh, il évoque ainsi les circonstances de sa transformation ; « Les longues mâchoires du vampire (Faethor Ferrenczy) s'ouvrirent et un serpent écarlate trembla au fond des ténèbres, derrière des dents qui s'étaient transformées en dagues dans sa bouche. »[99] Mais les victimes reçevant la graine maléfique ne sont pas toutes dotées d'intelligence. Proche de la zombification, la reproduction des Wamphyri peut aussi bien engendrer de puissants vampires dotés des mêmes pouvoirs, ou de simples serviteurs qui ne seront que des corps animés obéissant aux ordres.

L'originalité se situe surtout dans un sentiment de cohabitation, voire de dualité ; « ... le vampire en moi me soigna puis me soigna... »[100] La victime vampirisée n'est plus qu'un corps dans lequel cohabitent l'humain et la bête. Lorsque la bête prend le dessus, le Wamphyri subit une transformation physique pour le moins explicite : des griffes, un visage féroce entre le loup et la chauve-souris, une peau fripée, des pupilles écarlates dans des orbites noires et une dentition monstrueuse. La description de la créature manifestement composite est un clin d'oeil quelque peu ironique au personnage de Stoker et à ses métamorphoses variées. Le vampire tel que l'imagine Brian Lumley engendre ses semblables grâce à une semence démoniaque qui consiste, à travers la morsure, à implanter un oeuf, ou graine qui, nourri de l'organisme de l'humain, va faire naître un vampire en lui. L'on constate cependant que la victime reste humaine mais qu'elle est en proie à ce double maléfique. Le lien est néanmoins un lien de fratrie, le vampire devenant un jumeau diabolique ressentant tout ce que ressent l'humain à la puissance deux.

> Nous n'avons pas vraiment de sexe, dit-il (Faethor) en regardant Thibor à travers la cellule. Seulement le sexe de nos hôtes. Ah ! mais nous multiplions leur élan une centaine de fois ! Nous n'avons pas de désir, seulement les leurs que nous doublons et redoublons. Nous pouvons, et nous le faisons, les conduire aux excès, dans toute leur passions, mais nous guérissons leurs blessures aussi...[101]

99 *Ibid,* p. 186.
100*Ibid,* p. 317
101*Ibid,* p. 179.

Ces paroles prononcées par Faethor avant la vampirisation de Thibor donnent une tout autre signification à la condition des vampires qui démultiplie les passions et les mène à l'excès sous toutes ses formes. L'on peut remarquer l'exclusivité d'un lexique de la quantification dans le discours du vampire envahisseur ; « centaine » ; « doublons » ; « redoublons ». Mais ce *double* vampirique est qualitativement inférieur à l'humain en ce qu'il n'est qu'une copie plus puissante et qu'il n'a pas de désirs.

Mais les vampires ne sont pas que des envahisseurs et la filiation peut avoir un tout autre sens. Brian Lumley exploite et réinvente la dimension guerrière qui avait principalement défini le personnage de Bram Stoker afin de reconstruire le mythe du personnage historique à l'origine de la figure de Dracula. Dans le texte, le vampire est proche de son animalité et incarne ce que l'être humain a de plus infâme. Mais la filiation vampirique n'a pas le même sens d'un texte à l'autre.

---

2. La filiation

« Que d'amour dans le baiser du vampire ! »
Lestat de Lioncourt (A. Rice, *Lestat le vampire*).

Avec la publication de *Dracula*, le vampire acquiert la capacité de se reproduire en offrant ?. de son sang à certaines de ses victimes. Au XXe siècle, le processus *d'humanisation* du vampire passe par sa capacité à se reproduire biologiquement. La littérature contemporaine donne une signification plus profonde aux liens du sang, mais ceux-ci sont loin d'être infaillibles.

a. Le pacte du sang

Le vampire est malfaisant en ce qu'il transgresse le tabou du sang. La plupart des auteurs du XIXe siècle passent sur les détails de cet acte interdit et choquant ; la morsure est constatée par les personnages mais n'est en aucun cas décrite. *Varney the Vampyre* semble bien être le premier texte à briser ce tabou. La jubilation avec laquelle est décrit l'acte renforce le caractère extrêmement diabolique, pervers du vampire ; « ...le sang ruisselle et il s'ensuit un bruit hideux de succion. »[102]. En cinématographie, les longs métrages ne montrent ce qui se déroule sous la cape de soie du comte Dracula qu'avec l'adaptation couleur du célèbre roman par Terence

102Traduction de Jean Marigny.

Fisher en 1958. La figure barbouillée de sang, le vampire, incarné par Christopher Lee, s'extasie de ce liquide vital et jouit de son acte.

La littérature de la seconde moitié du XXe siècle ne lésine pas sur les moyens pour faire appel à l'ensemble des sensations, conférant à l'horreur un caractère plus réaliste mais aussi plus provocateur. Au moment d'un relâchement des moeurs, l'on assiste à une libération de la cruauté presque menée à son paroxysme vers les années quatre vingt-dix ; le sang est « hyperbolisé » selon J. Marigny et acquiert un sens nouveau passant ainsi de la monstruosité au plaisir sexuel.

Vampirisme et érotisme sont, dans la majorité des récits classiques et contemporains, indissociables, mais les textes se font moins discret au XXe siècle. Jean Marigny explique ceci par une connotation sexuelle attribuée à la morsure vampirique, de par la forme phallique des canines. La morsure d'un vampire est similaire à l'acte sexuel et à ses conséquences ; plaisir et douleur. Le relâchement progressif des moeurs dans la seconde moitié du XXe siècle a permis à de nombreux auteurs, en particulier aux Etats-Unis, de décrire plus explicitement cet acte qui apportait la mort.

Dans les romans de Brian Lumley et de Poppy Z Brite, la morsure n'est un plaisir que pour le vampire, la victime meurt dans la souffrance.

Dans la fourgonette du trio Zillah-Twig-Molochai, Nothing, en fugue, goûte, pour la toute première fois, au sang, lorsqu'ils prennent un autostoppeur en qui il reconnaît son petit-ami. Les trois vampires le dévorent et invitent Nothing à faire de même. Malgré ses sentiments, le vampire se laisse aller à la soif de sang qu'il réalise avoir toujours eue en lui mais qu'il a, en quelque sorte, occultée ; « Il enfonça ses dents dans la peau, secoua la tête, et sentit la peau s'écarter de la veine. Puis il sentit la veine elle-même pulser contre ses lèvres. »[103] Le réalisme de la scène est tel que le lecteur pourrait se figurer cette scène aisément.

Dans *La Danse des Ombres* de Tanith Lee, Rachaela rencontre Adamus, son père biologique qui n'a rien d'un vieil homme mais tout d'un beau vampire ténébreux. Malgré la haine qu'elle lui voue pour son abandon, Rachaela tombe sous le charme du vampire censé être son amant selon la loi des Scarabae voulant que la lignée soit perpétuée par les liens du sang. Comme pour Nothing dans *Âmes perdues*, c'est lors d'un rapport sexuel que se produit la morsure.

> Dans le tumulte des sensations, elle sentit la seconde invasion, la morsure de deux dents impitoyables. Elle voulut crier son nom mais elle était sans voix, vaincue. Elle découvrit la sensation de son propre sang aspiré par la bouche de son amant, et c'était comme des cordes de soie

103P. Z Brite, *op. cit.,* p. 224.

> tirées de se veines.Il la possédait avec une férocité de lion, se précipitant en elle tandis que ses lèvres buvaient sa vie.[104]

Les vampires de la trilogie ne se nourrissent pas de sang. Ils absorbent de la nourriture machinalement. C'est lors de ces rapports amoureux que le vampire se manifeste dans l'acte qui le définit le mieux, la morsure. Adamus ne vide pas Rachaela de son sang, il en absorbe une quantité minime qui est associée à la semence ; si le sang est la vie, le vampire se l'approprie. Il y a, dans la même scène, une association entre le sperme, semence de l'homme, et le sang, représentant de manière symbolique la semence de la femme. Le sang n'a donc pas une signification unique ; il n'est pas une simple nourriture mais un plaisir dont le sens est plus catégorique chez Anne Rice. Le sang est aussi ce qui assure la perpétuité ; si les Scarabae vouent un culte à la « reproduction de la race », c'est aussi pour échapper à l'oubli, pour exister dans leur progéniture. Le sang est donc un liquide sacré qui ne peut se mélanger au commun des mortels.

Pour les vampires d'Anne Rice, l'immortalité est un don qu'il n'est convenable d'administrer qu'à ceux qu'ils jugent dignes de le recevoir. Magnus décide de transformer Lestat après l'avoir observé en train de tuer des loups. Il voit en lui un meurtrier, mais il en sera tout autrement. Lorsque Lestat est enlevé par Magnus, il choisit de vivre et accepte donc le sang de son créateur.

> Du sang, encore du sang. Ce n'était plus seulement cette soif inextinguible que je sentais apaisée, mais tous les besoins, tous les désirs, tous les chagrins, la faim jamais endurés. (...) Je sentais le sang couler dans ma gorge.[105]

Les sensations fusionnent dans l'absorption du sang qui comble l'ensemble des désirs de Lestat, alors qu'il reçoit le Don Ténébreux de Magnus. Mais ces besoins faisaient partie de l'humanité de Lestat, il ne ressent que le plaisir et, une fois ces besoins apaisés, il formule la même phrase que prononceront Louis et Claudia ; « J'en veux encore ». Le sang n'a plus rien d'une nécessité, pour la majeure partie des textes contemporains, il relève du simple désir.

La relation incestueuse avait déjà été développée dans *Entretien avec un vampire*, repris à la fin du roman *Lestat le vampire* : Louis s'est laissé séduire par sa propre fille à la fois adoptive et biologique, Claudia. Armand, l'ancien meneur des Enfants des Ténèbres parle d'elle comme d'une amante. De même, Lestat entrentiendra une relation différente avec sa mère, qu'il

104T. Lee. *La Danses des Ombres, op. cit.,* p. 166.
105*Ibid,* p. 106.

n'appellera plus ainsi mais Gabrielle. Transformée en vampire, celle-ci ne joue plus un rôle de mère mais presque d'amante. Le processus s'inverse, l'enfant *engendre* sa propre mère qu'il n'appelle plus ainsi mais par son prénom ; « Gabrielle, c'était le seul nom que je pouvais lui donner désormais. »[106] La relation mère-fils s'en voit ainsi transformée en une relation de couple.

La littérature moderne recréée le lien qui existait entre le vampire et sa victime. Le vampire donne la vie éternelle à ceux qu'il juge digne de recevoir ce don. La morsure n'est plus un crime, elle devient un échange salutaire. Source de guérison, simple fantasme ou nourriture spirituelle, si l'on admet qu'il véhicule l'âme, le sang du vampire est un antidote générique qu'il faut manier avec précaution. Parfois, les nouveaux êtres qu'il façonne désobéissent et l'utilisent au nom du mal.

b. Enfants des ténèbres, enfants-massacres

La morsure du vampire, dans sa connotation sexuelle, est l'acte par lequel il peut engendrer des semblables, appelés enfants. Tous les vampires ne se reproduisent pas pour des questions d'ordre politique. Certains souhaitent engendrer des enfants pour combler la solitude à laquelle les oblige leur condition. Mais bien souvent, ces enfants ténébreux deviennent, parfois malgré eux, des enfants-massacres. Voici un extrait d'une nouvelle contemporaine écrite par un auteur français du nom de Fabrice Colin, que l'on trouve dans l'anthologie publiée sous la direction de Léa Silhol, *Vampyres*, intitulée « Intérieur nuit ».

> Et quand Carol apparaît, le cadavre d'un lièvre sauvage, exsangue, serré contre sa petite robe, et du sang partout, sur les mains, sur les avant-bras, la bouche comme une grotesque parodie de carnaval...[107]

Dans cette scène, le prénom de Carol désigne une enfant d'une dizaine d'années. Fabrice Colin imagine, dans sa nouvelle, une famille américaine venue s'installer dans une région d'Europe de l'est. Menant une enquête avec son ami journaliste, le narrateur est amené à rencontrer les parents de la défunte Carol. Ces derniers projettent une vidéo des derniers jours de la vie de leur fille devenue soudainement assoiffée de sang. La nouvelle évoque un passage de l'innocence à la malice. Ce qui est décrit comme une enfant gracieuse et affectueuse devient subitement un monstre carnivore qui supplie son propre père de mettre fin à ses jours. Carol est une illustration assez significative des conséquences de la filiation pour les vampires.

106*Ibid,* p. 180.
107Fabrice Colin. « Intérieur nuit », in *Vampyres* [Emblèmes I]. Montpellier : l'Oxymore, 2001. p. 86.

Les vampires modernes se reproduisent de deux manières : traditionnellement, à partir de la publication de *Dracula*, c'est en faisant boire à sa victime un peu de son sang. Avec Poppy Z Brite et Tanith Lee, nous voyons que les vampires dits *humains* peuvent enfanter biologiquement comme le font les humains.

Le premier vampire *enfanté* auquel nous nous sommes intéressés était Lucy Westernra. Pieuse, vierge, fidèle et dévouée, sa transformation en vampire fait d'elle un monstre avide et une séductrice diabolique. En accordant la parole au comte Dracula, Fred Saberhagen éclaire cet incident d'une toute autre lumière ; le vampire voulait sauver la vie de Lucy or il n'a pas eu l'occasion de lui enseigner son savoir. Par ce manque d'éducation, Lucy devient une tueuse sans scrupules. Dans *Les Confessions de Dracula*, la relation qui unit Dracula et Mina mêle amour paternel et passion charnelle ; « Et toi, Mina, ma bien-aimée, tu devins la chair de ma chair, le sang de mon sang... »[108] Et Mina ne devient en aucun cas une meurtrière, elle acquiert le pouvoir de télépathie qui servira, malgré elle, à aider Van Helsing à retrouver la trace du vampire. En bon père, Dracula rassure Mina sur sa condition et commence par lui apprendre à se méfier du discours de Van Helsing. En outre, si Dracula est le *père* de Mina, il devient son amant. Les relations incestueuses ne sont pas une nouveauté, si nous avons lu les trois volumes de *L'Opéra de Sang*.

La petite Simina Mosco dans *Mademoiselle Christina*; devenue malgré elle le suppôt de la vampire, provoque les adultes, choque l'homme victimisé qu'est Egor dans la perte visible de son innocence, au même titre que Renfield, un patient de l'asile psychiatrique dirigée par le docteur Seward, dans *Dracula*. Mais ces suppôts ne servent que d'intermédiaires. Les enfants de vampires sont indépendants, rebelles.

Chez Anne Rice, il s'agit pour Lestat, dans *Entretien avec un vampire,* repris synthétiquement dans une partie du même nom à la fin de *Lestat le vampire*, d'offrir de la compagnie à son premier *enfant*, Louis. Il transforme alors la petite Claudia en vampire, et pensant ainsi rendre sa joie de vivre à Louis en le gratifiant de la présence d'une soeur. Mais l'enfant se maturise dans un corps d'enfant et finit par reprocher à son père, Lestat, son immortalité contraignante. « Mes enfants s'étaient finalement révoltés contre moi... »[109] ; en revenant, dans l'épilogue du roman d'Anne Rice, sur l'époque où il partageait sa vie avec Louis et Claudia, Lestat fait état des conséquences de la filiation. Louis et Claudia sont deux enfants engendrés malgré leur volonté. Louis désirait mourir, or Lestat lui a offert la vie et la transformation ne fut assumée que dans l'éloignement. La création de Claudia fut beaucoup

108F. Saberhagen, *op. cit.,* p. 158.
109A. Rice. *Lestat le vampire, op. cit.,* p.

plus désastreuse ; la loi de filiation émise par les Enfants des Ténèbres, le clan impie qui entre en scène vers le milieu du roman, interdit d'engendrer des vampires trop jeunes. Prisonnière de son extrême jeunesse, Claudia se venge sur son père Lestat avec la complicité de Louis en mettant le feu à leur demeure. Enfant gâtée et pervertie, devenue une femme vénale miniature et malmenée, elle se laisse emporter par son dédain et en sera punie de mort par les serviteurs d'Armand.

Dans le premier tome de *L'Opéra de Sang*, Rachaela met au monde la petite Ruth[110], enfant de l'inceste qu'elle éduque avec distance et froideur. Durant la grossesse, Rachaela ne cesse de craindre ce qu'elle porte en elle ; « Cette chose était un monstre. »[111]La fillette grandit à une allure anormale et se transforme en femme inquiétante. Diagnostiquée psychotique, l'enfant se laisse emporter par une folie meurtrière et devient une criminelle incendiant les maisons qu'elle visite. Malach, faisant son entrée dans le second tome, *Le Festin des ténèbres*, intervient dans l'intrigue afin de faire comprendre à Ruth qu'elle est une criminelle. Mais l'argument qu'il invoque est celui de la famille ; avoir tué un Scarabae, un être du même sang, puisque Ruth a assassiné l'une des femmes du clan, est un crime dont la gravité est bien plus considérable que le fait d'avoir tué des humains. Dans un jeu d'associations de mots, Malach cherche à pénétrer l'esprit malade de la fillette et de lui inculquer les lois sacrées de la filiation ; « Tu es une Scarabae. C'est ton nom. Oublie le reste. Oublie ces épithètes de films d'horreur. »[112]

Dans le roman de Brian Lumley, *Wamphyri*, c'est le jeune Yulian Bodescu qui subit les conséquences néfastes de la filiation, contaminé dès sa naissance par la graine maléfique. Né d'un mère anglaise et d'un père roumain, le petit Yulian est un nourrisson tout à fait singulier. En effet, lors de son baptême, le bébé est pris de convulsions ; sa peau prend une teinte rouge sang, son hurlement rappelle le rugissement d'un tigre et deux bosses gonflent sur son front tandis que sa gueule révèle une dentition un peu trop précoce. Yulian grandit dans un hermétisme de pierre, passant son temps à lire des essais et traités sur la magie noire, la sexualité et la bestialité imaginaire. De plus la jeunesse de l'élu semble être plus propice : un jeune enfant n'ayant pas l'expérience d'un adulte succombera bien plus tôt à son instinct meurtrier. Ayant pris conscience de sa double nature, Yulian massacre sa famille et réduit sa mère, sa tante et sa cousine en esclaves.

Dans le roman de Poppy Z Brite, Nothing, né d'une union mixte (un père vampire et une mère humaine) n'a rien d'un bébé ordinaire. Mis dans un panier à sa naissance et découvert par

110Le prénom Ruth serait l'anagramme de « hurt » qui signifie « blesser » en anglais.
111T. Lee. *La Danse des Ombres, op. cit.,* p. 194.
112T. Lee. *Le Festin des ténèbres.* Paris : Presses de la Cité, 1994. p. 207.

un couple d'humains en mal d'enfant, il ouvre sa mâchoire encore dépourvue de dents à l'approche de la main de son père adoptif. La filiation chez les vampires de Brite est synonyme d'abandon. Géniteur sans scrupules, Zillah, leader du trio antisocial qu'il forme avec ses compères Twig et Molochai, laisse sa semence terrible dans le ventre de ses victimes féminines consentantes qu'il méprise. Le vampire évoluant dans le corps humain n'a alors plus rien d'un enfant normal. Il s'enfante seul en déchirant les entrailles de sa mère. Jessy, la jeune gothique désespérée, mère du jeune Nothing, meurt ainsi dans la souillure.

L'ensemble de ces âmes perdues que sont les enfants des vampires sont donc corrompus par le sang de leurs créateurs d'abord parce qu'ils ne reçoivent pas de véritable éducation, étant pour la plupart abandonnés (Lestat vouera ainsi un éternel mépris à son créateur, Magnus, pour s'être donné la mort sans avoir répondu à ses questions). Et alors qu'ils recherchent dans le semblable leurs repères, des réponses, l'on s'aperçoit qu'ils deviennent à l'image de leurs parents des errants, des destructeurs.

CHAPITRE IV
Intemporel et universel

1. Le voyageur du temps

> « Il change comme bouge le socle des continents, de façon imperceptible mais irrésistible. Il se nourrit de tout et de tout le monde, et rien ne le limite. Aucune loi, aucun obstacle. » Malach Scarabae (T. Lee, *Caïn l'Obscur*).

La pérennité du vampire lui permet de passer les âges de l'Histoire, de marcher sur le temps. Dans les récits fondateurs du XIXe siècle, il est fort rare qu'un vampire parle de l'époque de son vivant mais il émet quelques bribes de nostalgie. Les récits contemporains ont cherché à développer davantage l'intemporalité du vampire, à lier son histoire individuelle à celle du reste du monde dans lequel il évolue. Intemporel, il est capable de narrer ce que l'homme du présent ne peut avoir vu, sa mémoire, à l'égal de son corps, ne pouvant guère lui faire défaut. Universel, il voyage dans l'ombre, quittant ses terres natales silencieuses, son tombeau, pour rejoindre les lieux du groupe et de l'action, pour conquérir la grande ville, symbole du progrès.

a. *Veni, vidi, vici*[113]

Les morts, voyagent vite. Les vampires, s'ils sont intemporels, peuvent être les uniques témoins des époques qu'ils ont visitées.

Nous avions déjà constaté que le vampire littéraire était le fantôme ou l'image d'une époque et d'une société révolues. Dans le roman de Bram Stoker, lors d'un dialogue entre Jonathan Harker et son hôte singulier, il est question d'une époque lointaine que Dracula, ancien chef de guerre, décrit avec une telle précision qu'elle en surprend notre narrateur.

> Tandis qu'il parlait des choses et des gens, et surtout quand il parlait de batailles, on eût dit qu'il

113« Je suis venu, j'ai vu, j'ai vaincu » ; phrase en latin anonciatrice de victoire prononcée par Jules César.

avait assisté à toutes les scènes qu'il me décrivait. (...) Il me semblait entendre toute l'histoire du pays.[114]

Le fait d'avoir vécu cette époque de l'Histoire permet au vampire de reconstituer le passé avec minutie. C'est avec les premiers romans accordant le privilège de la narration au vampire que naît cette tendance du vampire *historien*, à la fin du XXe siècle. Les romans du XIXe siècle ainsi que les récits d'avant-guerre ne fournissaient que peu de détails sur le vampire et son histoire. Dans le roman de Bram Stoker, Van Helsing révèle l'identité de l'ennemi commun des narrateurs à travers l'enquête. Mais c'est Dracula lui-même, dans son élan nostalgique lors de l'entretien avec Harker, qui donne une tonalité au récit de ses exploits historiques. Contrairement au travail des enquêteurs, dans lequel l'Histoire n'est qu'un détail, la narration entreprise par le vampire lui-même permet de nouer récit historique et autobiographique.

Les chroniques d'Anne Rice sont connues pour avoir fait du vampire un personnage à la fois intemporel et universel, narrant sa propre histoire depuis le tout début. Récit polyphonique, *Lestat le vampire* laisse les brides de la narration à un ensemble de personnages faisant leur entrée en scène successivement. Pour certains de ces narrateurs intemporels, l'histoire remonte à l'Antiquité gréco-romaine, pour d'autres, à la France du siècle des Lumières. Cet aspect du vampire dans l'Histoire, chez Rice, semble limiter la trame fantastique, si bien que le roman donne l'illusion d'appartenir au genre autobiographique ou au roman historique.

Lestat est une lumière parmi les ténèbres. Il prône le savoir contre l'obscurantisme chéri par la secte des Enfants des Ténèbres qui défendent le culte du Diable et la vie recluse dans un tombeau. Figure avant-gardiste, rebelle, Lestat entreprend une démarche dans l'espace, quittant son Auvergne natale pour Paris, capitale des idées nouvelles et de l'art, puis en Egypte, sur les traces de Marius, l'idéal de vie et de non-vie, jusqu'en Amérique, le continent où tout est possible. L'intemporalité produit un effet paradoxal sur la figure du vampire ; sa présence est lumineuse, vivante dans la narration. Historien, philosophe, artiste, penseur, observateur, scientifique, la figure du vampire chez Rice est un monstre au sens culturel et esthétique. Dans le récit, Lestat insère les récits des autres vampires qu'il rencontre ; nous apprenons ainsi qu'Armand, le chef de la secte des Enfants des Ténèbres, fut un orphelin élevé par Marius, citoyen romain sous le règne d'Auguste, peintre de talent et découvreur des créateurs de la race vampirique ayant refusé le culte du Diable et prôné la sagesse et la liberté.

L'intemporalité, marque de fabrique de Rice, permet au vampire d'évoluer sur le plan psychologique. Loin d'être morte, sa conscience vampirise le monde, dévore l'Histoire pour

114B. Stoker, *op. cit.,* p. 86

enrichir sa petite histoire. Il est intéressant de constater une mise en relation de la recherche des origines avec la soif de sang, sachant que les vampires des Chroniques s'approprient les connaissances de vie de leurs victimes.

La narration permet aussi au vampire de nouer deux récits ; celui de son vivant et celui de sa non-vie. L'intérêt repose sur les changements produits par la métamorphose et l'acquisition d'un nouveau mode de pensée. La vie en tant que souvenir permet de porter un regard à distance sur une époque et sur la condition humaine ainsi que sur l'Histoire.

Voici un passage très explicite, extrait du neuvième tome des Chroniques de Vampires, *Le Domaine Blackwood*.

> En lui, je vis Athènes. La célèbre Acropole, populeuse et florissante. (...) Je connaissais la langue des gens qui m'entouraient, je distinguais la pierre dure de la rue sous mes sandales, j'avais conscience du sang qui se répandait en moi, inondait mon coeur et mon âme. [115]

Dans ce passage, le narrateur, Tarquin Blackwood, un jeune aristocrate en proie à une double personnalité et grand lecteur de Lestat, devenu écrivain, se voit offrir le Don Ténébreux par un très ancien vampire et, au contact du sang de ce dernier, reçoit des images mentales profondément ancrées dans la mémoire de son créateur. Il est intéressant de constater que le sang de vampire contient tout un savoir ; en transmettant son sang à un humain, le vampire lui transmet son savoir, sa propre vie. Le sang vampirique véhicule ainsi l'histoire et la grande Histoire. Dans de telles circonstances, le vampire passerait presque pour un prétexte au récit historique.

Dans la dernière partie de *Lestat le Vampire*, l'Histoire rejoint la littérature dans le discours de Lestat qui émet des observations intéressantes sur les vampires littéraires.

> Tout au long du XIXe siècle, les vampires furent « découverts » par les écrivains européens. Lord Ruthven, création du Dr Polidori, céda la place à Sir Francis Varney dans les journaux bon marché ; vint ensuite la magnifique et sensuelle Carmilla Karnstein, de Sheridan Le Fanu, et, finalement, le croque-mitaine du monde vampirique, le comte Dracula, un Slave hirsute qui se transformait à volonté en chauve-souris. Tous ces êtres imaginaires alimentaient l'insatiable appétit des amateurs de récits « fantastiques ». Nous étions, tous les trois, l'essence même de cette invention du XIXe siècle...[116]

115A. Rice, *Le Domaine Blackwood.* Paris : Plon, 2004. p. 491.
116A. Rice. *Lestat le Vampire, op. cit.,* p. 554.

L'on voit ici le trait de génie de Rice qui lie le mythe littéraire au simulacre de vérité qu'est l'histoire de Lestat, que ce dernier prétend authentique ; l'adjectif « imaginaires » sorti de la bouche d'un vampire renforce cette illusion d'authenticité soutenue par Anne Rice dans l'ensemble des Chroniques. Ce passage est à lui seul emblématique de la modernité du vampire à la fois observateur et critique. Il peut ainsi donner sa propre définition du vampire qu'il illustre de son récit.

Dans ce précédent passage, il était question de fascination ; les vampires ont toujours fasciné les hommes. Mais le vampire en tant que narrateur est capable d'expliquer cette fascination.

> Dans cet univers, le vampire n'est qu'un Dieu Ténébreux. Un Enfant des Ténèbres. Il ne saurait en être autrement. Et s'il exerce un pouvoir sur les esprits des hommes, c'est uniquement parce que l'imagination humaine est un endroit secret, peuplé de souvenirs primitifs et de désirs inavoués. [117]

Nous pouvons lier ce passage à notre première partie consacrée aux premiers vampires littéraires et à la question du fantastique. Si nous expliquons les propos de Lestat, il signifie que le vampire n'est fantastique uniquement parce qu'il implique une lecture magique du texte. C'est donc l'imagination humaine et son pouvoir qui rend, malgré elle, le vampire réel. Là encore, le récit confronte l'imaginaire à l'Histoire et donne sens au vampire en tant qu'invention culturelle existante. Faisons maintenant un lien avec un autre ouvrage de notre corpus, *La Danse des Ombres* de T. Lee. Tout au long du récit, l'héroïne ne cesse de s'interroger sur la nature de ses hôtes qui présentent quelques unes des caractéristiques du vampire (crainte de la lumière, rajeunissement, force physique...) mais qui ne l'affirment pas directement. Au bout du compte, Rachaela finit par admettre leur étrangeté, après avoir compris qu'ils incarnaient un univers différent du sien et du reste du monde. Les Scarabae, dans la trilogie de Tanith Lee, comme tout être imaginaire, nécessitent la croyance de l'autre pour exister, en perpétuant la lignée, le passé, ils cherchent à retrouver de la vitalité, à exister de nouveau ou renaître.

L'intérêt de *Lestat le vampire*, comme de la plupart des Chroniques, est de donner un certain réalisme au vampire historien de son temps, dans ce lien permanent qui unit la grande Histoire à la petite histoire permis par la narration. Dans *La Danse des Ombres*, au contraire, les Scarabae restent mystérieux et le lecteur reste sur sa faim. Leur histoire est aussi obscure qu'ils le sont dans leurs idées farfelues et déroutantes. L'on constate ainsi que la narration permet au vampire d'adopter un regard différent suivant les époques et les moeurs. En ce sens, seule la

117A. Rice, *Lestat le vampire, op. cit.,* p. 515.

voix d'un vampire peut prétendre à la véracité historique.

b. Nostalgie des temps anciens, idées nouvelles

La diversité est la seconde grande caractéristique du vampire moderne. C'est Anne Rice, une fois de plus, qui exploite avec brio l'universalité du vampire, inventant des personnages venus des quatre coins de la planète. L'exotisme du vampire était une innovation signée Bram Stoker, mais Rice va bien plus loin en liant l'origine des vampires aux mythes anciens, notamment à l'Egypte, berceau du vampirisme. Ce choix s'explique, entre autres, par le culte de la mort et de l'après-vie qui était très vivace dans la terre des Pharaons. Les personnages de Rice, issus de toutes les époques et de tous les horizons, sont ainsi des êtres au savoir extrêmement riche et capables, au rythme du temps, de changer leurs moeurs et porter un nouveau regard sur l'Histoire.

L'on constate, avec Anne Rice et Tanith Lee, qu'il existe un conflit entre les générations de vampires ; contrairement aux vampires très anciens, que l'on appelle les Aînés, les jeunes vampires revendiquent au contraire des valeurs nouvelles malgré leur curiosité et leur soif de connaissances du passé.

Les *Chroniques des Vampires* ont sourtout un point commun digne d'intérêt ; la quête des origines. Lestat, *enfant*[118] abandonné sans indications sur sa condition, cherche non-seulement à trouver ses semblables, mais aussi à comprendre l'origine de ce mal. Le roman fait ainsi voyager le lecteur à travers le temps, grâce à l'intervention d'autres personnages. Le voyage aboutit dans l'Egypte, lieu imaginaire du commencement, berceau du vampirisme qui se trouve être un fléau déclenché par les époux Enkil et Akasha, nommés « Ceux-qu'il-faut-garder », c'est à dire les premiers de la race et les détenteurs de l'ultime vérité.

La quête de Lestat remonte ainsi dans l'Antiquité, temps des divinités du sang, des divinités particulières. Osiris (comparé au Dionysos grec), est la divinité double choisie par Rice pour recréer le mythe du vampire. Dieu des récoltes, de la vie, dieu solaire, il devient, victime de la jalousie fratricide de Seth, comparé à la figure de Caïn, un dieu mort. Isis, en épouse dévouée, reconstitua le cadavre morcelé d'Osiris et parvint à le réanimer. Incarnations du couple divin, le pharaon Enkil et son épouse, Akasha, deviennent les parents de tous les vampires. Après avoir lutté contre les adeptes du cannibalisme, ils furent pris au piège par des rebelles qui profitère d'un exorcisme pour tuer les époux. Amel, esprit maléfique de la dévoration (au sens spirituel), entre en Akasha. Telle Eve, elle réussit à transmettre à son mari cette condition. Le couple

118Le terme est générique et désigne les nouveaux vampires nés d'une morsure. A. Rice est le premier écrivain à utiliser cette appellation, reprise par le célèbre jeu de rôle inspiré des vampires littéraires, *Vampire la Mascarade.*

pétrifié, sacralisé, est devenu un monument silencieux que Lestat profane d'abord en réveillant les morts avec sa musique puis en séduisant la séductrice, enfin, en tuant les époux sacrés, affirmant ainsi l'autonomie de la race dans le troisième volet des Chroniques, *La Reine des Damnés*.

Nous avons ainsi une intrusion de la mythologie dans l'Histoire, renvoyant aux origines divines du vampirisme. En donnant la mort à Akasha pour qui la souveraineté reste l'unique moyen de préserver la race, Lestat donne la mort aux anciennes croyances.

Dans le troisième tome de *L'Opéra de* Sang, intitulé *Caïn l'Obscur*, le vampire Caïn cherche à régner sur l'ensemble du clan Scarabae et exprime son attachement aux traditions anciennes. Lorsque Rachaela, la protagoniste des deux premiers tomes, tombe sous le charme d'Althene qu'elle croit alors être une femme, le couple donne naissance à une fillette tout aussi précoce que Ruth, nommée Anna. Cette dernière est enlevée par une partie adverse du clan qui cherche à en faire l'épouse de Caïn, le plus ancien et le plus puissant des vampires, afin de générer une race de conquérants. Anna est emmenée au coeur des glaces[119], dans une pyramide gigantesque où elle fait la connaissance d'un couple de dieux vampires ; Caïn et Lilith[120].

> C'était une vision incroyable. Une montagne dont la forme était celle du plus antique des tombeaux, une pyramide blanche fendue de marches en roche sombre, couronné d'un ciel qui tournait maintenant au bleu.[121]

Ce domaine, quelque peu inconventionnel si l'on rattache le vampire aux bâtisses médiévales en ruines, est tout à fait exceptionnel dans la mesure où le récit se déroule à la fin du XXe siècle. Caïn, le maître du domaine, est considéré comme un traître par les autres Scarabae. Malach l'accuse de vénérer la reproduction de la race vampirique et les traditions ancestrales. Les Scarabae sont donc scindés en deux parties ; ceux qui vivent dans le passé et ceux qui préfèrent le présent. Malach, le Scarabae de la partie adverse se refuse à ces traditions qu'il considère absurdes et revendique la liberté du choix.

Ce qui est intéressant, dans la trilogie de cette dynastie familiale, est une lutte entre le mythe et l'Histoire. Caïn cherche à faire vivre le culte du sang et de la reproduction en raison de leur

---

119Le fait que la pyramide ne soit pas dans le désert n'est pas anodin ; considérée comme le coeur des ténèbres, le climat aride est inapproprié pour les vampires. Il y a aussi un possible lien entre le vampirisme antique et la saison hivernale, saison des morts.

120Les deux figures sont associées en ce qu'elles s'opposent au couple d'Adam et Eve dans l'Ancien Testament. Caïn est le premier meurtrier, celui qui a fait couler le sang et donc le premier Enfant des Ténèbres. Il sera repris par bien d'autres auteurs contemporains qui en feront un vampire malfaisant. Son épouse ne peut ainsi être autre que Lilith, la mère des démons.

121T. Lee. *Caïn l'Obscur* [L'Opéra de Sang I]. p. 223.

connotation blasphématoire. Voici ce qu'il dit en l'honneur d'un repas ; « _ Que-Celui-qui-est-la-vie-dans-la-mort bénisse ce repas. Et que toute chose maligne tombe sur moi, votre père. Quiconque mange dans ma maison est sous ma protection. »[122] Ces paroles prononcées nous font aussitôt penser à la Cène dans le Nouveau Testament. Jean Marigny, dans son ouvrage *Sang pour Sang : le réveil des vampires*, évoque la réhabilitation chrétienne du sang ; le Christ verse son sang pour les hommes, or le sang versé est un sacrilège pour les hommes. Le dernier tome de la trilogie confronte ainsi christianisme et paganisme. Le personnage de Caïn, incarnation de la perversité, est, comme tous les autres Scarabae, un vampire humain s'identifiant à un Dieu et pour qui le sang est moins une nourriture qu'un plaisir au nom du sacrilège. En outre, le roman est celui d'un conflit au sein même du clan entre deux formes de pensées et, indirectement, entre deux représentations du vampire.

Dans la quatrième partie du roman *Lestat le vampire,* Lestat et Gabrielle sont amenés de force dans un cimetière, repaire d'un groupe de vampires de tous âges, les Enfants des Ténèbres. Satanistes convaincus, ils revendiquent la dissimulation, l'intimidation et le tombeau comme lieu de vie. Deux discours s'engagent, celui des Enfants des Ténèbres et celui de l'Enfant de la Lumière qui est Lestat lui-même. Dans son refus d'adhérer à leur mode de vie, ce dernier peut être ainsi surnommé si l'on confère au mot *lumière* le sens que lui donnaient les grands penseurs du XVIIIe siècle. Les vampires du groupe sataniste, issus pour la plupart d'une époque qui semble remonter à l'âge médiéval, revendiquent la terreur, la violence tandis que

Voici, afin d'appuyer nos arguments, ce que répond Lestat à la porte-parole de la secte qu'il qualifie de « vieille reine ».

> _ Au nom du diable, criais-je pour couvrir sa voix. Pourquoi le diable vous a-t-il créés beaux, agiles, visionnaires, doués de pouvoirs d'hypnose ? Vous gaspillez vos dons. Pis encore, vous gaspillez votre immortalité ! Il n'est rien au monde de plus absurde et contradictoire que vous, sinon les mortels qui vivent en proie aux superstitions du passé ![123]

L'ensemble des arguments de Lestat, en particulier la comparaison blessante aux mortels et à leurs croyances aveugles, font partie du discours de l'opposant, un curieux écho aux discours des Lumières qui condamnaient la superstition. De plus, lorsque Lestat rencontre le chef du groupe, Armand, il tente désespérément de discerner chez lui un esprit critique. Armand est un trompeur, il se sert de la croyance des moutons de son troupeau, mais se refuse à la quête de la vérité, espérant ainsi gagner en puissance grâce à ses adeptes. Mais en même temps, il émet

122*Ibid,* p. 270.
123A. Rice. *Lestat le vampire, op. cit.,* p. 249.

l'idée de préserver le mythe, à savoir le mythe folklorique du vampire. Ce qui est intéressant, dans l'ensemble des Chroniques, est que les personnages vampires s'érigent contre les anciennes croyances desquelles ils sont pourtant censés être issus. C'est par cette rupture avec le passé que Rice modernise la figure du vampire dans son propre discours narratif (d'où l'un des avantages de donner la parole au vampire).

Si l'on compare *Caïn l'Obscur* à *Lestat le vampire,* l'on observe le même type de conflit entre les temps présents et les temps anciens ; Caïn règne sur le fanatisme de ses adeptes au même titre que les Enfants des Ténèbres et, à l'image de Lestat, le personnage de Malach moque ce sectarisme qu'il considère absurde à une époque où la religion n'a plus de pouvoir.

Lestat est un vampire révolutionnaire, à l'inverse des Enfants des Ténèbres qui restent attachés aux traditions (culturelles) de la vie mortuaire. Lestat refuse de vivre dans les tombeaux, écoeuré par la crypte et l'obscurité. Il recherche la vie nocturne, le luxe, une vie parmi les mortels. En ce sens, il est l'une des figures de vampire moderne les plus démonstratives ; il refuse la vie cachée.

Ces conclusions nous amènent à davantage nous concentrer sur l'urbanité en contradiction avec la ruralité qui traduisent deux types de décors fantastiques disctincts dans lesquels évolue le vampire.

---

2. Les lumières de la ville[124]

> « Il n'y a que les humains pour coire que les vampires ont besoin de reposer sur une couche de sol natal. » Sonja Blue (Nancy A. Collins « Le Vampire roi des corbeaux »)

Dans son essai sur les *Territoires des fantastiques, des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*[125], Roger Bozetto reprend les différents éléments qui constituent ce que l'on appelle *l'espace fantastique*. Toute confrontation du héros au fantastique est une expérience dans un territoire qui met à l'épreuve la raison. Louis Vax, dans *La Séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique* avance l'idée selon laquelle il existe une géographie fantastique dans laquelle l'aventurier pénètre et se perd. Cet « espace fantastique » a clairement un caractère labyrinthique, dérisoire, puisque le héros ne peut en sortir que s'il résout

124 Référence à *Entretien avec un vampire*. Dans l'incipit du roman, Louis Pointe du Lac affirme que les vampires adorent la lumière mais il parle de la lumière artificielle.

125Voir bibliographie des ouvrages critiques.

une énigme. Le décor fantastique *classique* des récits mettant en scène un vampire est une région isolée, volontairement éloignée de la ville (synonyme de repère), dans laquelle se situe le domaine du vampire. Celui-ci est habituellement constitué de trois zones d'exploration, chacune ayant une fonction particulière ; la zone sauvage (une lande ou une forêt dans laquelle les éléments terrestres et animaliers sont les principaux acteurs), le village (peu peuplé, il fournit des témoins et indique le type de moeurs de la région) puis la demeure (un château ou un manoir qui désigne l'antre de la créature).

a. La ville craint la campagne

C'est avec l'entrée en scène de Dracula, que cette codification de l'univers vampirique s'applique à la majorité des récits de la première moitié du XXe siècle, en outre à cause de l'origine ethnique lointaine du vampire. Premier roman à s'être pleinement inspiré du folklore d'Europe centrale pour son personnage, *Dracula* nous fait ainsi voyager dans ce qui devient un archétype du cadre spatio-temporel propre au vampire. L'itinéraire dans la région la plus reculée de Transylvanie vécu par Harker, au début du roman, se compose de trois étapes ; la nuit passée avec les villageois superstitieux inquiétants, la course effrenée dans la voiture du vampire à travers le paysage roumain baigné par la lune et les cris effrayants des loups, puis l'isolement et la perte à l'intérieur du château. À l'inquiétude succèdent la terreur puis une forme de folie ; Jonathan Harker constate qu'il ne parvient plus à sortir du château et, une fois le caractère surnaturel des évènements admis, il devient aliéné.

Le roman de Mircea Eliade, *Mademoiselle Christina,* reprend à son tour cette trame qui, à l'époque de la première publication en 1936, n'est pas encore tout à fait un archétype. Les deux invités de la famille Mosco, Nazarie l'archéologue et Egor le peintre, pénètrent un univers relativement dérangeant ; en pleine campagne près du Danube, et se sentent sans arrêt observés. Le roman correspond surtout à la trame habituelle des *ghost stories* anglaises, au XIXe siècle, dans lesquels le héros reconstitue l'histoire d'une famille en observant le manoir et ses souvenirs. Dès le premier chapitre, scène du dîner de bienvenue au sein de la famille, Egor est mal à l'aise et trouve ses hôtes insolites, ce qui traduit le fossé entre les deux mondes distincts représentés par les deux visiteurs et les Mosco, les premiers venant de la ville.

L'espace fantastique déroute le héros qui hésite à admettre la chose surnaturelle qui définit cet univers. Même le professeur Nazarie, homme de sciences sceptique, finit par sentir le parfum de violettes qui plane dans la maison. Et puis le vampire-fantôme fait son apparition, hante l'esprit de la petite Simina, provoque la maladie de sa rivale et séduit l'étranger. Pour faire face au fléau, le héros doit procéder à une exorcisation des lieux. Il effectue ainsi une enquête

personnelle en fouillant, à travers les objets du manoir, l'histoire de la morte-vivante. La lutte consiste, dans le cas d'une histoire de fantôme, à purifier le manoir en plus de détruire la tombe du vampire revenu hanter les lieux.

Observons un peu plus ces objets symboliques. Il y a d'abord le portrait, vestige ayant survécu au temps, qui révèle l'identité du vampire. Egor découvre le portrait de Christina qui lui semble vivant et qui le fixe avec intensité. Dans le récit attribué à J.M Rymer, *Varney the Vampire*, le revenant est également identifié à l'aide d'un portrait. Sheridan Le Fanu, dans *Carmilla*, donne également un sens à la descendance des vampires ; Laura, la narratrice, descend des Karnstein, Carmilla serait donc son ancêtre. La relation qui lie les deux femmes s'éclaire ainsi dans le discours de Carmilla lorsqu'elle parle d'un lien qui semble les unir. Dans le court et poignant récit du français Claude Seignolle, *Le Chupador*, l'art est un révélateur de la nature maléfique du peintre qui utilise, par d'obscures voies, le sang du narrateur pour réaliser ses toiles. L'on constate un double intérêt au portrait ou au tableau lié au vampire.

Le lien du sang ; le vampire est un revenant qui cherche à réafirmer sa présence au sein de sa propre lignée, il lutte ainsi contre l'oubli par la hantise de la génération présente. C'est l'art sous forme de portrait qui permet de retourner dans le passé.

Une « présence artistique » ; Dans nos récits, le portrait des aristocrates devenus vampires donnent l'impression d'être vivants, ce qui fait partie d'un ensemble de conventions littéraires propres au fantastiques voulant que chaque objet de l'espace dans lequel agit le héros joue sur sa perception. Mais ce qui est intéressant est de constater que l'art a un double objectif. L'objet d'art manifeste le talent de son créateur mais il garantit aussi l'éternité puisque l'oeuvre survit à l'artiste. Les portraits rendent l'image du sujet immortelle. Le portrait, en mettant en valeur l'être vivant s'oppose au miroir manifestant, par l'absence de réflection, l'être mort. Or l'art n'est pas un miroir. Avec Claude Seignolle, l'art revêt une signification plus complexe puisqu'il cherche à vivre au détriment même de la santé mentale du narrateur, ce qui traduit le versant obscur du génie l'esthétique du monstrueux. « Il donne l'impression d'en tirer cette encre étonnante et inépuisable avec laquelle il nourrit son oeuvre... »[126]. Claude Seignolle associe le vampirisme à l'art, lui conférant une symbolique esthétique. Tel le sang inépuisable, le talent l'est également.

Le transport est aussi un élément récurrent ; tout vampire de sang noble paraît dans une voiture. Carmilla, dans la longue nouvelle de Sheridan Le Fanu, entre en scène lorsqu'elle s'accidente dans sa voiture. Harker, dans *Dracula*, une fois arrivé sur place et attendant la voiture qui le conduira au château du comte, ressent de l'inquiétude en observant le mimétisme

126C. Seignolle. *Le Chupador*. Axium, 1969. p. 36.

de pierre du cocher dont il n'aperçoit pas le visage. Egor, en s'aventurant vers les écuries des Mosco, remarque la calèche de la défunte Christina et ressent sa présence à l'intérieur. Le transport est, certes, un signe de prospérité passée mais, dans le cas du vampire il se voit attribuer la même importance symbolique que le reste de ses biens ; tout ce qui appartient au vampire porte la marque de sa malédiction. Il existe néanmoins une autre explication ; dans le folklore d'Europe centrale, les histoires de goules et vampires voulaient que les suceurs de sang dérobent les jeunes enfants avec leurs transports pour les emmener dans leurs demeures. La calèche, dans le roman de Mircea Eliade, est commentée par la jeune Simina qui lie l'importance de ce bien à la cruauté passée de Christina ; c'est dans cette calèche qu'elle visitait les champs pour punir les paysans.

Le dernier élément n'est pas un objet mais ce que nous pourrions appeler un animal-totem. En effet, le vampire, tel que nous le connaissons, est lié à un certain type de bestiaire, principalement des animaux offensifs, en ce qu'il se métamorphose en animal. La première source de cet argument est *Carmilla*, de Le Fanu, dans laquelle Laura, la narratrice, évoque la présence d'un immense félin dans les ténèbres de sa chambre, supposé plus tard être le vampire Carmilla. Le récit de Stoker explore davantage cette thématique ; dans son journal, J. Harker s'aventure en pleine forêt la nuit et rencontre une bête qui le terrifie ; « À travers mes cils, je vis au-dessus de moi les deux grands yeux flamboyants d'un loup gigantesque. »[127] Lorsqu'il rencontre le comte, il avoue ne pas saisir en quoi le cri des loups, que Dracula appelle « Enfants de la nuit », peut le ravir. Le loup est aussi la seconde métamorphose du célèbre vampire, après le chiroptère. Plus proche de nous, *La Danse des Ombres* de Tanith Lee utilise aussi la présence d'animaux carnivores ; tandis que Rachaela, prisonnière de la Demeure Scarabae, s'aventure en pleine nuit pour trouver une issue, elle rencontre une bête curieuse. La scène paraît presque être un remaniement du passage de *Dracula*, cité plus haut ; « Des yeux verts brillaient au-dessus du sol. Un chat. Pourtant ses yeux se trouvaient à une telle hauteur qu'il ne pouvait s'agir d'un chat normal. »[128] Cette bête surnaturelle est le compagnon d'Adamus, le maître de la Demeure. Dans le second tome de la trilogie, *Le Festin des ténèbres*, le vampire Malach est souvent accompagné de deux énormes chiens bicolores à qui il ordonne d'attaquer les malfaiteurs. Ce rapport à l'animal, que l'on constate moins dans les récits contemporains que dans les récits précédent *Dracula*, est expliqué de deux manières. D'abord, c'est le cas pour Bram Stoker en particulier, le vampire folklorique dans ses représentations est lié à la bestialité. Il faut savoir que les peuples slaves représentaient le vampire comme une bête poilue de

127B. Stoker, *op. cit.,* p. 21.
128T. Lee, *La Danse des Ombres* [L'Opéra de Sang I], *op. cit.,* p. 86.

physionomie proche du loup (un lien évident avec la lycanthropie). Le félin, comme le loup, fait partie des représentations, en iconographie, de la Gueule du Démon, ou Gueule Dévorante, symbolisant la fin de toute vie. Dans la mythologie grecque, c'est un chien à trois têtes qui garde le royaume des morts et qui dévore la chair, libérant ainsi l'âme. Le vampire lui-même est une gueule dévorante qui ne dévore pas la chair mais aspire le sang, c'est à dire la vie, et arrête, par la même occasion, le temps non pas la vie. Le chiroptère, quant à elle, est devenue le blason du vampire avec *Dracula* et fait référence aux espèces de chauve-souris vampire d'Amérique.

Ces éléments analysés, il convient de s'intéresser au terrain qui constitue le lieu de l'intrigue, de l'action. Les récits classiques mais aussi quelques romans plus proches de notre époque font évoluer un personnage dans un manoir hanté, un lieu clos qui, dans le cas du roman fantastique, est une ouverture sur le surnaturel. Le manoir ou le château du vampire oblige le prisonnier à effectuer un itinéraire aveugle, dans lequel il doit ouvrir chaque porte pour espérer accéder à la vérité. Le parcours est donc labyrinthique, truffé de pièges et c'est le bon sens en plus de la lucidité du héros qui sont mis en jeu. Dans le roman de Bram Stoker, plus Jonathan ouvre la voie, plus il réalise qu'il est enfermé dans le château, plus son esprit lutte pour ne pas éclater, proche de la vérité ; « Je sursaute rien qu'à voir mon ombre, et toutes sortes d'idées, plus horribles les unes que les autres me passent par la tête. »[129]

Le roman de Tanith Lee, *La Danse des Ombres*, est l'exemple contemporain le plus saisissant de cette perte à la fois dans l'espace et en soi. Au début du roman, l'omniprésence du brouillard a pour effet de dissourdre les limites du monde réel et de faire entrer le lecteur dans l'univers dérisoire de la famille Scarabae. La Demeure des Scarabae est un édifice ancien bordé par l'océan, proche d'un village abandonné, dont les pièces ont des dimensions intérieures déroisoires. Archétype du domaine du vampire hérité de Bram Stoker, la Demeure fausse le rythme de vie de l'héroïne et anihile sa volonté ; « Le plan de la Demeure lui échappait. C'était un kaléidoscope mouvant d'ombres et de verre teintés. En fait, les pièces étaient bien plus sombres le jour que la nuit. »[130] Dans ce dédale de couloirs, Rachaela, la protagoniste, s'égare et l'on constate que le rôle de la lumière est inversé ; le soleil tant craint par l'étrange famille révèle la complexité déroutante de l'architecture de la Demeure. La nuit, l'héroïne parviendra, à l'inverse, en avançant aveuglément, à retrouver son chemin. Par ailleurs, le mode actif est repris tout au long du texte ; un escalier naît de la nuit, les murs vacillent, les clés changent de serrures, la lande semble vampiriser son énergie... Les éléments du décor paraissent ainsi agir par eux-mêmes ou par une force supérieure provenant de l'intérieur du domaine.

129B. Stoker, *op. cit.* p. 97.
130T. Lee, *op. cit.,,* p. 57.

Au niveau du style, l'auteur de textes fantastiques utilise, bien souvent, le mode actif pour désigner les éléments du décor censés être privés de toute forme de vie. Voici un exemple extrait de *Mademoiselle Christina* ; « En effet, le décor avait brusquement changé. Au commandement de mademoiselle Christina, les ombres s'étaient évanouies... »[131] Ainsi, le vampire manipule, commande l'univers qui est le sien. Le vampire fait corps avec son domaine, au même titre qu'un fantôme ordinaire. La voix active dans le texte renforce le malaise du personnage qui perçoit les anomalies. Notons que la perception du monde change pour Egor, comme si la rencontre avec Christina jouait sur ses sens ; il peine par exemple à reconnaître sa propre chambre, comme si l'environnement connu était vu pour la première fois. Celà s'explique, si l'on reprend la théorie de Todorov sur le fantastique, l'entrée du monde de l'esprit dans le monde matériel.

L'aventure fantastique se révèle être un voyage au coeur de l'étrange, aux confins du réel, dasns l'impossible que le mot et l'imagination rendent possible. C'est pourquoi le terme de territoire fantastique s'applique à notre problématique. Le héros qui pénètre dans le récit fantastique perd ses repères et sombre dans l'angoisse, le décor se complexifie, s'assombrit comme la propre conscience du héros. Le héros du récit fantastique n'a pas une perception normale de l'univers qui l'entoure mais une perception extra-sensorielle, comme nous l'avons expliqué dans l'introduction en citant T. Todorov. L'espace classique fantastique se distinguait de tout autre décor pour sa situation géographique éloignée par opposition à l'espace quotidien. Dans un récit mettant en scène un vampire, l'on constate que l'espace et l'esprit du vampire fusionnent. Fantôme d'une époque révolue, le vampire ne fait qu'un avec les vestiges de sa propre histoire.

Mais la campagne ténébreuse est-elle le seul lieu de l'action ? Si nous lisons *Dracula*, nous constatons que le roman se déroule en deux temps : en Transylvanie d'abord, en Angleterre ensuite. Nous avions émis l'argument selon lequel le déracinement, c'est à dire le passage à l'urbanité, le renoncement à la solitude, traduisait l'entrée dans la modernité et surtout, dans l'ère de changements du XXe siècle. Ce sont les romans de la seconde moitié du siècle qui privilégient le décor urbain comme principal lieu de l'intrigue. Le vampire renonce aux tombeaux, se fond dans la société, se modernise, s'humanise. La ville et ses lumières nocturnes sont le nouveau terrain de chasse de nos vampires mais aussi, le nouveau lieu de l'intrigue fantastique.

b. La mode dépassée

131M. Eliade, *op. cit.,* p. 95.

La ville est aussi bien le lieu de l'action et du danger que peut l'être le château perdu en pleine Transylvanie. Chez Mircea Eliade, Egor et Nazarie sont deux citadins qui quittent Bucarest pour la campagne. Chez Bram Stoker, Jonathan Harker se rend en Roumanie, dans une région reculée, loin de la capitale anglaise. Chez Tanith Lee, plus proche de nous, Rachaela Day se sépare d'une vie régulée et de l'urbanité rassurante pour pénétrer une zone semblant échapper à toute logique. Les protagonistes humains opèrent donc un passage d'une dimension à une autre, du monde ordinaire au monde extraordinaire, labyrinthique, duquel ils ne sortent que s'ils en résolvent l'énigme.

Dans notre précédente étude sur l'univers et les objets fantastiques, nous en sommes venus à la conclusion suivante : les vampires sont un univers entier. Leur emprise est telle qu'elle s'étend sur le domaine lui appartenant, conférant à ses biens symboliques un peu de sa force posthume. Nous avons vu, avec la trilogie de Tanith Lee, *L'Opéra de Sang*, que les Scarabae étaient des vampires qui s'opposaient à la modernité, au monde même des hommes qui leur semblent être une race faible et pourtant dominante. Mais dans l'ensemble des ouvrages contemporains, le territoire du vampire n'est plus un domaine éloigné mais la métropole. Un vampire qui cherche à vivre avec les temps nouveaux, à marquer sa présence, va lui-même subir un rite de passage vers la grande ville, la situation est ainsi renversée. Ce passage, nous pouvons l'interpréter comme la métaphore du pont entre le passé et le présent. L'abandon du territoire natal pour les grandes métropoles est en ce sens une thématique qui modernise l'image du vampire.

> Non, les suceurs de sang contemporains préfèrent habiter dans les lofts d'entrepôt ou des complexes industriels abandonnés, voire même des copropriétés. (...) Des ogres pour leur protection physique, des renfields[132] – des médiums pervers – pour les protéger des attaques psioniques de leurs rivaux suceurs de sang.[133]

Ce passage est extrait de la nouvelle fantastique « Le Vampire roi des corbeaux » écrite par Nancy A. Collins, auteur américain reconnu pour ses publications autour du thème des vampires, jouissant d'un succès presque comparable à celui d'Anne Rice. La nouvelle met en scène l'héroïne d'une série de romans éponymes, Sonja Blue, une immortelle atypique d'apparence intimidante, poursuivant, au coeur de la métropole américaine, ce qu'elle soupçonne d'être de faux vampires. Sur la piste d'un certain pluricentenaire du nom de

132Référence au patient du docteur Seward dans le roman de B. Stoker, Renfield, suppôt de Dracula.
133Nancy A. Collins. « Le Vampire roi des corbeaux », *op. cit.,* p. 75.

Rhymer[134], elle pénètre une soirée gothique et suit trois jeunes femmes dans une église reconvertie. Ce fameux vampire à l'allure caricaturale (les yeux rouges, le teint maladif et un imposant costume d'époque) se révèle être un comédien vivant ses propres fantasmes.

Le dénommé Lord Rhymer fait une entrée digne d'un vieux film des années trente en reprennant l'éternellement célèbre phrase d'accueil de Dracula ; « Entrez de votre plein gré », et s'apprêtant à se délecter du sang de la jeune invitée crédible, lorsque Sonja Blue met fin à cette grotesque mascarade et menace l'escroc de mort. Sur un ton sarcastique, la nouvelle fait le portrait d'une génération séduite par la figure du vampire. Au même titre que les protagonistes Rice, la narratrice est un vampire, plus précisément, une traqueuse nocturne ayant survécu à plusieurs siècles. En ce sens, Sonja Blue occupe la même fonction que Lestat, le vampire dans la ville, dans ses tentatives d'intégration, mais diffère de ce dernier dans la mesure où elle ne cherche pas à se faire remarquer. Lestat émet, au cours de la narration, un désir de reconnaissance et défie les autres vampires en révélant sa nature au grand public. Lorsqu'il est enlevé par la secte des Enfants des Ténèbres, il apprend l'existence de lois auxquelles le vampire doit obéir, notamment la préservation du secret. De retour dans les années 1980, Lestat constate que les vampires sont devenus des inventions aux yeux des êtres humains et compte profiter de cette banalisation pour provoquer les immortels et les faire sortir de leur silence.

En effet, Lestat l'auvergnois vampirisé au XVIIIe siècle, après avoir connu une expérience plus ou moins décevante de son immortalité, décide, en 1929, de s'enterrer et d'attendre une ère nouvelle. De retour dans les années 1980, à San Francisco, il se sent investi d'une mission : exister. Pour rompre le silence, rien de mieux que l'écriture.

Les temps ont changé, la portée et la puissance des croyances et peurs se sont dissoutes, les arts se sont ouverts, les vampires sont devenus des images, des figures risibles, imaginaires. Dans un tel contexte, Lestat peut aisément se fondre dans la société ; « Et très progressivement, j'ai commencé à entrevoir la portée des transformations qu'avait subies le monde. »[135]La fin du XXe siècle est donc un contexte idéal. La résurrection du personnage de Rice traduit la résurrection de tous les vampires littéraires.

Après avoir hiberné pendant des générations sous terre[136], Lestat se sent attiré par les changements survenus dans le monde. Le choix de s'enterrer traduit une renonciation à exister, le vampire ayant perdu toute crédibilité et en proie au dégoût d'un monde qui l'emprisonne, disparaît ainsi pour ressurgir dans un contexte dans lequel il est paradoxalement inexistant. Le

134Le nom est un clin d'oeil à James Malcolm Rymer, supposé être l'inventeur de Varney le vampire.
135A. Rice. *Lestat le vampire,* p. 13.
136Les vampires ne meurent pas s'ils ne se nourrissent pas mais sombrent dans une espèce de coma ou de long sommeil qui peut s'étendre sur des décennies.

vampire devient ainsi un monstre moderne en ce qu'il modernise son image et moque la tradition, détenant ainsi des vérités qui vont à l'encontre des croyances. Mais cette résurrection fait surtout écho au motif le plus important ; le XXe siècle est le siècle des vampires puisque c'est en étant démythifiés qu'ils redeviennent un mythe, un mythe moderne qui se traduit par la conquête de la ville. Indirectement, le vampire littéraire signifie ainsi la fin d'une image vieillote. Au XXe siècle, il a la possibilité de s'exprimer, d'exister esthétiquement. Les vampires de Rice innovent en étant à la fois personnages et auteurs de leurs récits. C'est ainsi que par la littérature, le vampire clame son existence (indirectement esthétique). Lestat choisit la provocation se sachant sécurisé par la non-croyance des mortels, mais bien prêt à défier ses semblables dans un jeu sinistre.

> Je veux que tout ce qui nous concerne change ! Nous ne sommes pour le moment que des sangsues, immondes, dissimulées, sans raison d'être ! L'ancien romantisme s'en est allé. Alors prenons donc une nouvelle signification. J'ai besoin de lumières vives tout autant que du sang. J'ai besoin d'être vu.[137]

Le passage résume l'élan créatif des auteurs appartenant à la génération d'Anne Rice qui révolutionnent non seulement l'image mais la fonction du vampire littéraire. Lestat est donc devenu un écrivain et une vedette de rock, la musique dans laquelle il dit trouver « quelque chose de vampirique » dans sa violence et sa subtilité. Il est donc l'icône de toute une génération fascinée par la figure du vampire qu'il incarne et profite de cette gloire. Le vampire qu'il est ne se dissimule plus. La musique est ici un second moyen d'expression et de diffusion. Mais il ne s'agit pas pour autant de n'importe quelle musique. Représentatif du côté obscur de chaque être humain et autrefois une musique diabolisée par la morale, le rock apparaît comme la représentation sonore du vampire moderne.

> C'en était assez pour renvoyer sous-terre un monstre de l'Ancien Monde[138], ce stupéfiant décalage avec la grandiose ordonnance des choses ; assez pour le faire s'effondrer en larmes. Assez pour le transformer en chanteur de rock, si l'on y songe...[139]

Le choix du rock comme style d'expression musicale repose sur les mêmes critères que celui du théâtre, la *voie* du diable, correspond ainsi à la *voix* du diable si l'on se réfère au parcours difficile du rock'n'roll, considéré dès sa naissance comme une musique impure. Dans la plupart

137*Ibid,* p. 584.
138Le sens renvoit aux vieux continent européen aussi bien qu'à l'époque révolue du vivant de Lestat.
139*Ibid,* p. 19.

des romans contemporains, le vampire est un objet de vénération pour la jeunesse de la fin du XXe siècle. Le roman de Poppy Z Brite, *Âmes perdues* est un condensé de *blood, drugs, sex and rock'n'roll.*

> En ce moment, on entendait les bienheureux Bauhaus[140], les dieux pâles aux os longilignes que vénérait cette foule, en train d'interpéter « Bela Lugosi's Dead ». (...) un panorama de blousons de cuir aux épaules cloutées, de boucles d'oreilles en forme de chaînes, de crânes et de crucifix...[141]

La scène se déroule dans un nightclub et rapproche deux univers que le temps sépare. La chanson du groupe de rock citée est explicite dans son titre ; ç'en est fini de Bela Lugosi. L'apparence vestimentaire des adolescents qui peuplent la salle traduit pourtant la survivance de la légendaire figure, à travers un assortiment d'accessoires morbides du vampire humain contemporain. Si l'acteur qui a donné un visage parmi d'autres à Dracula en 1931 a disparu, le mythe du vampire est encore d'actualité. Jessy, la mère de Nothing, est à ce propos obsédée par les vampires qu'elle idéalise. Devant son volume de *Dracula*, abîmé par l'usure (symbole du vieillissement de ce qu'incarnait le personnage), elle annonce à son père, Wallace ; « Papa, je vais devenir un vampire... »[142]

La fascination du vampirisme est, par ailleurs, le moteur inconscient de la marche de Nothing vers ses origines. En effet, c'est davantage parce qu'il se reconnaît dans l'image des Lost Souls ? et dans leur musique respirant la décadence qu'il accorde de l'importance à la filiation. Une fascination morbide qui gagnera en force lorsqu'il apprendra qu'il est le fils d'un vampire et qu'il est né dans le sang et la souffrance maternelle. Nothing hérite ainsi de l'amour du mal que transporte et diffuse Zillah, son père, comme un fléau. Il cherche ainsi à se rapprocher de la Bête[143] qui sommeille en lui en refusant son humanité (Nothing étant un être hybride puisqu'il est né de parents mixtes, son nom symbolise le néant dans lequel il erre naïvement).

Dans le premier volume de *L'Opéra de Sang*, *La Danse des Ombres*, la première fille de Rachaela développe, elle aussi, un goût prononcé pour l'hémoglobine.

140Groupe de rock britannique faisant partie des fondateurs du rock gothique.
141Poppy Z Brite. *Âmes perdues*, *op. cit.,* p. 94.
142*Ibid*, p. 111.
143La Bête est une thématique propre aux vampires contemporains qui, s'insérant dans la société, doivent maîtriser leur instinct de tuer.

Vampire. Ruth s'était faite à l'image vivante d'un de ses vampires de films d'horreur qu'elle avait peut-être réussi à voir, à moins qu'elle n'en ait eu l'idée d'après une illustration dans un des livres de la bibliothèque.[144]

Il est donc question d'une « image » que la littérature mais aussi les autres formes d'arts ont forgé. L'image du vampire classique est une mode dépassée. Le vampire urbain n'a plus grand chose en commun avec Dracula. Mais cette image n'a pourtant pas totalement vieilli, au contraire, elle reste un modèle non plus pour les vampires, puisqu'ils revendiquent leur autonomie existencielle dans la narration, mais pour les êtres humains. Le décor urbain ainsi que le contexte historique changent la donne, le vampire n'est plus un être errant dans l'ombre des ruelles mais revendique son existence, notamment en dépassant ce qu'on avait imaginé sur lui. L'on remarque cependant que certaines figures contemporaines se définissent comme des vampires humains, c'est à dire par identification et non pas par transmission.

---

3. À l'aube du XXIe siècle

« Comment va la légende vivante ? » Louis Pointe du Lac (A. Rice, *Lestat le vampire*).

En 1992, la sortie du long métrage de Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula* renouvelle l'engouement pour la thématique du vampire et annonce un nouvel âge d'or littéraire, cinématographique et vidéoludique. Bien que le film de F.F Coppola soit une adaptation du roman initiateur de Bram Stoker, le scénario se focalise sur le vampire et se rapproche davantage du roman de Fred Saberhagen qui a lui-même participé au projet du cinéaste. Le vampire victimisé et amoureux incarné par Gary Oldman à l'écran n'a plus grand chose en commun avec le prédateur nocturne sans pitié qui faisait l'objet des précédentes adaptations. Le manichéisme pesant dans le roman de Bram Stoker laisse place à une lutte au nom du sentiment qui surpasse la dialectique du bien et du mal. La figure de la femme est, dans ces circonstances, moins passive et se rapproche de l'acceptation de ses désirs, ce qui n'était pas le cas dans le roman de Bram Stoker, axé sur la peur que pouvait susciter le vampire.

Le film est l'un des exemples de l'effet produit par l'humanisation et l'héroïsation du vampire, qui a non seulement franchi les limites du genre mais aussi de la littérature. Dracula

144T. Lee. *La Danse des Ombres, op. cit.,* p. 258.

reste néanmoins la source principale et la figure ayant subi le plus de transformations. Au XXIe siècle, la thématique des vampires ne s'est point essoufflée et s'ouvre à toutes les formes de productions culturelles. Commercialisée, l'avenir de la figure héroïque du vampire se joue surtout dans l'image. Banalisé, le vampire connaît un déclin dans le monde littéraire au profit d'autres formes de diffusion de masse qui, pour la plupart, reprennent et mélangent les innovations de la fin du XXe siècle pour leurs héros vampires, plus actifs que jamais.

L'on constate deux tendances prédominantes ; la dualité classique entre le vampire et le chasseur de vampires et la lutte entre vampires et d'autres types de créatures imaginaires. Le *Bram Stoker's Dracula* de F.F Coppola modifie le statut du vampire qui inspire la sympathie du spectateur au détriment de la figure antithétique du chasseur qui voit sa fonction, a priori salvatrice, chargée d'injustice. En 2004, le film *Van Helsing* de Stephen Sommers remet le chasseur Van Helsing, quelque peu rajeuni[145], au premier plan et Dracula redevient une figure distante, cynique et provocatrice, infiniment moins complexe que ne l'avait imaginé F.F Coppola en 1992. Les séries télévisées américaines créent à leur tour de nouveaux héros traqueurs de vampires correspondant à un public plus adolescent ; l'exemple le plus célèbre est *Buffy the Vampire Slayer* (Buffy contre les vampires) dont la protagoniste est une jeune lycéenne combattant des vampires assoiffés de sang à l'aide de toute une panoplie d'arts martiaux. Le succès florissant des figures de chasseurs de vampires ne surpasse pourtant pas celui de son ennemi. Cela s'explique surtout par le caractère héroïque attribué au vampire dans la seconde moitié du XXe siècle, et qui n'a cessé de s'amplifier. Dans les toutes dernières années, la littérature contemporaine, le cinéma et les arts vidéoludiques n'hésitent pas inverser la trame, faisant ainsi du vampire lui-même un chasseur. Cette révolution n'en est pas tout à fait une ; le vampire littéraire moderne était déjà un être double, aussi bien capable de bonté que de méfaits. Le fait est que la volonté de s'intégrer à une société implique une contrepartie. Le vampire socialisé traque ainsi uniquement ses semblables prédateurs au nom de l'équilibre social même. Pour autant, sa double condition reste problématique puisqu'il est écartelé entre deux forces qui s'opposent ; celles des hommes et celles des vampires. La figure de vampire-chasseur joue avec ces deux poids de la balance et se fond dans le moule de la figure de l'anti-héros (à distinguer du super-héros) en ce qu'il est une figure errante, et c'est cette marginalité qui fait de lui un être attirant et enrichit sa fonction. Principalement l'objet de la cinématographie contemporaine fantastique, le vampire chasseur apparaît à l'écran dans la peau de nouvelles grandes figures de référence.

145Le film évoque Van Helsing dans sa jeunesse, c'est à dire une période antérieure à l'histoire imaginée par Bram Stoker.

Le très imposant Blade, personnage d'un comic américain[146] de la grande famille Marvel à l'origine, en est l'exemple le plus convaincant dans un long-métrage produit en 1998, *Blade* de Stephen Norrington. Vampire attaché à son humanité, il combat les sociétés de vampires afin de nuire à leurs projets d'asservissement de la population humaine. À l'égal de beaucoup de personnages à caractère explicitement héroïque, Blade n'a rien d'un dandy ou d'un noble décharné à la peau pâle mais se présente comme un personnage de forte musculature, muni d'armes destructrices variées, voyageant sur une moto et portant des lunettes de soleil la nuit. Il est aussi connu pour avoir été le premier vampire de couleur. Suivant les traces de Blade, l'héroïne de bande-dessinée, de jeux vidéos et d'un long métrage, Bloodrayne, issue d'une race hybride (mi-humaine, mi-vampire), en guerre contre ses propres semblables et leurs projets malfaisants. Cette hybridité recevant l'appelation de « dhampire » constitue une nouvelle matière pour de nombreux auteurs de bandes-dessinées et studios d'animation en tout genre ; au Japon, le film d'animation *Vampire Hunter D*[147] produit en 2001 par Yoshiaki Kawajiri, remporte un succès considérable en ce qu'il reprend, dans un monde à la fois futuriste et baroque, le combat manichéen entre chasseurs et vampires sur un arrière-plan historique et folklorique, au centre duquel le protagoniste dhampire lutte au nom d'une justice commune.

Les mangaka[148] japonais vont plus loin en faisant de Dracula lui-même un chasseur de vampire dans un futur porche. Le très célèbre personnage de Kôta Hirano, Alucard, protagoniste de la série *Hellsing* (produite en 2001), désigne ainsi un Dracula aux moeurs changées, offrant ses services à la fondation Hellsing[149], une organisation qui traque les morts-vivants incontrôlables. Arborant une version presque caricaturisée du costume de Van Helsing (chapeau, manteau équipé et lunettes rondes), Alucard reste le vampire qu'il a toujours été, moquant toute religion et sachant contrôler avec virtuosité sa nature de prédateur. La série reprend l'histoire du comte en la mêlant à celle du personnage historique ; il en résulte un vampire presque parfait à la conscience aiguë comme ses crocs, charismatique et terriblement contemporain.

Les productions vidéoludiques se sont, elles aussi, emparées de la figure du vampire, principalement de Dracula[150], pour faire évoluer un chasseur de vampires dans un château isolé en Transylvanie, muni d'armes traditionnelles ou plus modernes telles que des armes à feu. Le

146Marv Wolfman, *Tomb of Dracula* (série), 1973.

147Le film d'animation confond le personnage historique de E. Bathory avec la figure littéraire de Carmilla.

148Nom traduisant le métier de dessinateur de bande-dessinée japonaise.

149Le titre fait référence au docteur Van Helsing mais en ajoutant un « l », le titre traduit « hell sing » ou « chant de l'enfer ».

150Un exemple à citer, *Nosferatu : Wrath of the Malachi* (2003) fait voyager le joueur en Roumanie, à la recherche du vampire censé détenir sa famille.

vampire-chasseur n'est en rien absent : le célèbre jeu de rôle Vampire la Mascarade, adapté deux fois en jeu vidéo, fait intervenir des vampires de tous horizons, de tous rangs sociaux aux pouvoirs psychiques variés.

Le vampire se voit également confronté à un autre type d'ennemi : le loup-garou. Le conflit entre ces deux types de créatures nocturnes est revitalisé au XXIe siècle, bien que le vampire légendaire ait été souvent associé au lycanthrope dans la plupart des cultures d'Europe centrale. La trilogie de Len Wiseman, *Underworld* (2003), est connue pour mettre en scène deux sociétés : celle des vampires, aristocrates de l'ombre à la gachette facile, et lycans, hommes-loups prônant la violence et la sauvagerie. Entre les deux, un autre couple mixte, celui de Selene, vampire-chasseuse, et Michael, l'homme-loup, tous deux par ailleurs attachés à une humanité encore présente.

Les vampires *historiques*, c'est à dire les personnalités associées aux figures imaginaires, sont absentes de la scène cinématographie internationale mais font l'objet d'adaptions dans les pays dont ils sont originaires. En 1979[151], un cinéaste roumain du nom de Mircea Mohor réalise une biographie de Vlad III, *Vlad Țepeș*, puis en 2008, un téléfilm sur la comtesse sanglante, *Bathory*[152], est réalisé en deux parties en Hongrie puis en République tchèque.

Pouvons-nous penser qu'à l'aube du XXIe siècle, le vampire littéraire soit occulté par une prédominance de la médiatisation ? Nous ne pouvons l'affirmer puisqu'il reste une source inépuisable pour bon nombre de récits en tous genres. Néanmoins les récits qui innovent en matière de vampirisme se font rares en ce qu'ils sont grandement influencés par le septième art. Le vampire humanisé, industrialisé, héroïsé a connu de si nombreuses métamorphoses qu'il est inaproprié de lui conférer la même esthétique, la même dimension et la même fonction qu'à ses débuts. Mais cette évolution à grande échelle montre que la littérature a joué le rôle le plus important dans la diffusion d'un mythe et dans son universalisation.

151 Le film avait pour objet principal les périodes guerrières qui opposaient la Roumanie à l'empire Ottoman. Le personnage de l'Empaleur fait surtout figure de héros national.

152 Plus explicite dans son souci d'authenticité, le film se focalise sur la vie privée de Bathory : figure combative de la comtesse, réputée pour exécuter férocement ses ennemis, mais aussi adepte des arts occultes.

CONCLUSION

Nous voici au terme de notre étude. Notre objectif était de reconstituer par étapes l'itinéraire culturel du vampire, à l'aide de textes représentatifs de ces grandes étapes. Nous avons vu que la trame traditionnelle n'est pas mise à l'écart par les romans fantastiques du XXe siècle. Si les auteurs réinventent la figure du vampire, ils ne la démythifient pas. Le vampire reste un vampire, un avaleur de sang, un meurtrier. Mais sa vulnérabilité se réduit, les crucifix, l'eau bénite et même les rayons du soleil ne lui nuisent plus.

Cauchemar ou rêve, le vampire contemporain a plus d'un visage. S'il n'était que ténèbres silencieuses, la parole narrative a brisé la « dialectique du crime et du châtiment »[153]. Tout au long de notre démonstration, nous avons constaté à maintes reprises que le vampire s'était éloigné des conventions ; en effet, les récits contemporains détournent l'héritage classique qu'ils reconstruisent afin d'inscrire le vampire dans le temps présent.

Ombre errante en plein milieu du XXe siècle, rarement pris au sérieux et objet de productions littéraires répétitives et sans intrigue ambitieuse, il retrouve de la vigueur et une nouvelle jeunesse à partir des années 1970. La nouvelle génération d'écrivains spécialisés dans les littératures de l'imaginaire rouvre le tombeau poussiéreux et propulsent à nouveau le vampire dans les métropoles où il reçoit une nouvelle esthétique entre décadence et héroïsme, proche, plus que jamais, de l'être humain et du lecteur. Loin du conquérant barbare, il devient le versant obscur de chacun, jonglant avec les désirs et les puissances. Victorieux sur le temps, le vampire est le narrateur le plus fascinant, s'appropriant la grande Histoire dans la petite histoire.

Le vampire ne cesse et ne cessera sans doute jamais de faire parler de lui. Réceptacle de nos contradictions et de nos fantasmes, figure polyvalente, hybride et dynamique, il séduit

153J. Marigny. *Le Vampire dans la littérature du XXe siècle, op. cit.,* p. 287.

encore et toujours. S'il n'inspire plus la peur, il reste un objet de fascination. Monstre héroïque, par son intemporalité, il s'adapte aux temps nouveaux dont il se nourrit et gagne toujours davantage en puissance. La figure du vampire ne s'est pas effritée, elle a su rebondir, renaître des flammes et conquérir sa place dans la littérature et les arts. Le vampire est encore aujourd'hui un mythe culturel vivant, ou plus exactement non-mort, qu'il sera donc très délicat d'enterrer.

Au cours de la recherche, les références se sont multipliées, m'amenant notamment à dépasser les limites du genre mais aussi de la littérature en m'intéressant aux arts de l'image qui font partie intégrante de cette évolution spectaculaire du vampire au XXe siècle. En élargissant un peu plus le champ de références, j'ai pu, bien évidemment, élargir mes connaissances mais aussi prendre conscience de ma propre naïvité d'étudiante confrontée pour la première fois à la recherche personnelle et à ses implications et conséquences.

J'ai moi-même, dans l'hésitation du choix du sujet, craint qu'une thématique telle que le vampire littéraire, thématique rare et quelque peu marginalisée puisque catégorisée, ne puisse être nourrie d'illustrations critiques en nombre suffisant. Mais un mémoire de recherche est moins un inventaire qu'une évaluation du savoir personnel ainsi que l'élaboration d'une réflexion nourrie d'exemples. La recherche renforce l'intérêt en même temps qu'elle permet de détruire des idées préconçues, c'est pourquoi elle nécessite la flexibilité.

Près d'une annnée après avoir pris l'initiative de défendre les vampires dans le texte, mon intérêt pour le sujet a grandi. La recherche est faite de surprises, non pas de déceptions si l'on ne se limite pas soi-même, et le sujet se révèle être notre guide. Ce mémoire fut une première aventure littéraire, courte mais concluante quant à mes propres attentes, menée par les excellents guides que sont les vampires.

22 juin 2009.

Bibliographie

1. Ouvrages et articles sur la littérature fantastique et sur les thématiques spécifiques rencontrées.

BAUDRY Robert. D'où vient le fantastique ? In *Iris n°24 / Les Cahiers du Gerf : Le fantastique contemporain*. Grenoble : Université Stendhal, 2002-2003. pp.211-232.

BOZETTO Roger. *Territoires des fantastiques : des romans gothiques aux récits d'horreur moderne*. Publications de l'Université de Provence, 1998. 237 p. ISBN : 2-85399-418-X.

LACASSIN Francis. *Mythologies du fantastique : les rivages de la nuit.* Paris : Éditions du Rocher, 1991. 388 p. ISBN : 2-268-01231-X.

SOLDINI Fabienne. La lecture du fantastique : terreurs littéraires, peurs sociales. *Belphégor* [en ligne], avril 2004, vol. III, n°2. [consulté le 02/12/2008]. Disponible sur Internet : <http://etc.dal.ca/belphegor/>.

STEINMETZ Jean-Luc. *La littérature fantastique*. Paris : Presses universitaires de France, 2007. Collection Que sais-je ? n° 907. 127 p. ISBN : 978-2-13-057054-7.

TODOROV Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris : Seuil, 1970. 188 p. Collection Points. ISBN : 2-02-004374-2.

VAX Louis. *La Séduction de l'étrange : étude sur la littérature fantastique*. Paris : Presses

universitaires de France, 1965. 313 p.

---

2. Ouvrages consacrés aux vampires littéraires

2.1 Ouvrages généraux

ANDREESCO Ioanna. *Mais où sont passés les vampires ?* Paris : Payot, 1997. 188 p. Collection Petite Bibliothèque Payot. ISBN : 2-228-89913-5.

LECOUTEUX Claude. *Histoire des vampires : autopsie d'un mythe*. Paris : Imago, 1999. 188 p. ISBN : 2-911416-29-5.

MARIGNY Jean. *Sang pour sang : le réveil des vampires*. Paris : Gallimard, 1993. Collection Traditions. 144 p. ISBN : 2-07-053203-8.

VAN ARKEN Johannes. *Histoire vraie du vampirisme*. Genève : Fannot, 1984. 252 p.

2.2 Articles de revues spécialisées et anthologies critiques

BEN SLAMA Kaouther. Écart et fidélité à la norme : Vision postmoderne du fantastique dans l'oeuvre d'Anne Rice. In *Iris n°24 / Les Cahiers du Gerf : Le fantastique contemporain*. Grenoble : Université Stendhal, 2002-2003. P.327-344.

GRIGORE-MURESAN Madalina. La femme-vampire chez Mircea Eliade, Téophile Gautier et Joseph Sheridan Le Fanu. In *Les cahiers du Gerf n°7 : L'hybride.* Université Stendhal, Grenoble, 2000. pp. 45-71.

JARROT Sabine. *Le Vampire dans la littérature du XIXe au XXe siècle.* Paris : l'Harmattan, 2003. Collection Logiques Sociales. 224 p. ISBN : 2-7384-8540-5.

MARIGNY Jean. *Dracula*. Paris : Autrement, 1997. 167p. Collection Figures Mythiques. ISBN : 2-86260-699-5.

MARIGNY Jean. Le vampire au tournant du XXIe siècle. In *Iris n°24 / Les Cahiers du Gerf : Le fantastique contemporain*. Grenoble : Université Stendhal, 2002-2003. pp.67-78.

MARIGNY Jean. *Le vampire dans la littérature du XXe siècle*. Paris : Honoré Champion, 2003. 384 p. ISBN : 2-7453-0818-1.

MONTACLAIR Florent. *Le vampire dans la littérature et au théâtre : du mythe oriental au mythe romantique.* Besançon : Presses du centre Unesco, 1998. Collection Littérature comparée. 264 p. ISBN : 2-912295-01-7

SOLOVIA-HORVILLE Daniela. Anne Rice : Le vampire entre modernisme et tradition. In *Iris n°24 / Les Cahiers du Gerf : Le fantastique contemporain*. Grenoble : Université Stendhal, 2002-2003. pp.35-44.

---

3. Textes littéraires

3.1 Corpus principal

BRITE Poppy Z. *Âmes perdues*. Paris : Gallimard, 1994. Collection Folio SF. 492 p. ISBN : 2-07-033885-1.

ELIADE Mircea. *Mademoiselle Christina*. Paris : France Loisirs, 1979. 282 p. ISBN : 2-7242-0603-7.

LEE Tanith. *La Danse des Ombres* (*L'Opéra de Sang* vol.1). Paris : Presses de la Cité, 1993. 358 p. ISBN : 2-258-03630-5.

LEE Tanith. *Le Festin des ténèbres* (*L'Opéra de Sang* vol.2). Paris : Presses de la Cité, 1994.

Collection Terreur. 396p. ISBN : 2-266-06614-5.

LEE Tanith.*Caïn l'obscur* (*L'Opéra de Sang* vol.3). Paris : Presses de la Cité, 1995. 429 p. ISBN : 2-258-03879-0.

LUMLEY Bryan. *Vamphyri.* Bruxelles : Lefrancq, 1997. 524 p. ISBN : 2-87153-429-2.

RICE Anne. *Lestat le vampire*. Paris : Albin Michel, 1985. 606 p. ISBN : 2-266-10154-4.

SABERHAGEN Fred. *Les Confessions de Dracula*. Paris : Pocket, 1995. Collection Pocket Terreur. 222 p. ISBN : 2-266-06665-X.

STOKER Bram. *Dracula*. Bibliothèque électronique du Québec. Collection À tous les vents. Texte en version électronique assuré par Lucienne Molitor et disponible à l'adresse suivante : http://jydupuis.apinc.org/

3.2 Textes de référence

GAUTIER Téophile. « La Morte amoureuse » in *Contes fantastiques.* Mayenne : José Corti, 1986. Document en version électronique disponible sur http://gallica.bnf.fr/.

RICE Anne. *Entretien avec un vampire*. Paris : Pocket, 1990. Collection Pocket Terreur. 444 p. ISBN : 2-266-0383-9.

RICE Anne. *La Reine des Damnés.* Paris : Pocket, 2002. Collection Pocket Terreur. 573 p. ISBN : 2-266-11899-4.

RICE Anne. *Le Domaine Blackwood.* Paris : Plon, 2004. 583 p. ISBN : 9782259200127.

SEIGNOLLE Claude. *Le Chupador.* Paris : Axium, 1969. Collection Ourouboros. 57 p.

SHERIDAN LE FANU Joseph. *Carmilla*. Paris : LGF, 2004. Collection Libretti, 124 p. ISBN : 2-253-08779-3.

SILHOL Léa. *Vampyres*. Montpellier : Editions de l'Oxymore, 2001. Emblèmes n°1. 156 p. ISBN : 2-913939-05-8.

° James Malcolm Rymer. *Varney le vampire* (chap. I à IV). pp. 21-49.

° Nancy A. Collins. « Le Vampire, roi des corbeaux ». pp. 71-87.

° Fabrice Colin. « Intérieur nuit ». pp. 88-100.

Filmographie de référence

Sélection des longs métrages (format CD DVD Rom) cités et ayant servi au travail de recherche (ordre chronologique).

Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens [Nosferatu le Vampire], de Friedrich Wilhelm Murnau. Allemagne, 1922.

Dracula [Dracula, prince des ténèbres], de Tod Browning. États-Unis, 1931.

Horror of Dracula [Le Cauchemar de Dracula], de Terence Fisher. Royaume-Uni, 1958.

The Dance of the Vampires [Le Bal des Vampires], de Roman Polanski. Grande-Bretagne, 1967.

Vlad Ţepeş, de Mircea Mohor et Doru Nastase. Roumanie, 1979.

Carmilla, de Gabrielle Beaumout. États-Unis, 1989.

Bram Stoker's Dracula [Dracula], de Francis Ford Coppola. États-Unis, 1992.

Blade, de Stephen Norrington. États-Unis, 1998.

Interview with the Vampire [Entretien avec un vampire], de Neil Jordan. États-Unis, 1994

Blood the Last Vampire, de Hiroyuki Kitakubo. Japon, 2000.

The Little Vampire [Le Petit Vampire], de Uli Edel. États-Unis, 2000.

Vampire Hunter D : Bloodlust, de Yoshiaki Kawajiri. Japon, 2001.

Underworld, de Len Wiseman. États-Unis, 2003.

Van Helsing, de Stephen Sommers. États-Unis, 2004.

Bloodrayne, de Uwe Boll. États-Unis, 2005.

Bathory, de Juraj Jakubisko. Hongrie / République Tchèque, 2008.

Table des matières

INTRODUCTION _____ 1

I. UNE HISTOIRE D'ÉTERNITÉ

1. Le règne de la superstition

a. Cultes anciens, terreurs historiques _____ 3

b. La littérature déterre le monstre _____ 5

2. La peur de l'insaisissable

a. Une marginalité littéraire _____ 8

b. La femme fatale _____ 12

II. L'AUBE NOUVELLE

1. L'âge d'or

a. Dracula, du mot à l'image _____ 18

b. La parole à l'accusé _____ 23

2. Horreurs ou miracles

a. Victimes du mal du siècle _____ 30

b. Anne Rice, nécromantique _____ 34

III. DU SOLITAIRE AU MENEUR

1. Sociétés de l'ombre

a. L'étrange étranger _____ 38

b. Le discours de l'envahisseur _____ 42

2. La filiation

a. Le pacte du sang _____ 47

b. Enfants des ténèbres, enfants-massacres 50
IV. INTEMPOREL ET UNIVERSEL
1. Le voyageur du temps
a. Veni, vidi, vici 54
b. Nostalgie des temps anciens, idées nouvelles 57
2. Les lumières de la ville
a. La ville craint la campagne 62
b. La mode dépassée 66
3. À l'aube du XXe siècle 71
CONCLUSIONS 75
Références bibliographiques et filmographiques 77