



Léa Cabanac

Folklore sur les vampires dans la littérature et les arts européens entre le XVIII^e et le XX^e siècle

Année 2021 – 2022

Mémoire de Master 2

Sous la direction de Madame la Professeure Claire Ghèerardyn

Léa Cabanac

Folklore sur les vampires dans la littérature et les arts européens entre le XVIII^e et le XX^e siècle

Année 2021 – 2022

Mémoire de Master 2

Sous la direction de Madame la Professeure Claire Ghëerardyn

Table des matières

Remerciements.....	7
Introduction	11
I. Le XVIII ^e siècle : <i>gothic revival</i> et retour des vampires	23
A. Le XVIII ^e siècle, époque des grands bouleversements.....	25
1. Le <i>gothic revival</i>	25
2. L'esthétique des ruines et le sublime	30
B. Éléments de définition et structure du récit gothique	37
1. Origine et glissements sémantiques	37
2. Le rôle du folklore dans les <i>romances gothiques</i>	40
3. La structure stéréotypique du récit gothique et le récit de vampires	47
II. Approche genrée : la figure de la morte amoureuse.....	59
A. Mythologie de la féminité (XVIII ^e - XIX ^e s.) : entre divinité et abomination.....	60
1. La vampiressse, femme émancipée ?	69
B. Le « proto-vampire » littéraire face au vampire cinématographique	85
1. La métamorphose d'Erzsébet Báthory	85
2. Le vampire au cinéma : fixation d'un vocabulaire visuel	97
III. Folklore et nationalismes dans l'Europe du XIX ^e siècle	113
A. Un nouveau regard sur le passé.....	113
1. L'éloignement temporel	113
2. L'éloignement géographique	118
B. La Grèce au XIX ^e siècle : un fantasma occidental	127
1. L'identité grecque à travers le prisme occidental	127
2. La querelle linguistique	136
IV. Folklore et primitivisme dans les discours balkanique et slave au XX ^e siècle.....	155
A. La matière folklorique : source d'un <i>ethos</i> roumain ?.....	155
1. Vampires et mort initiatique dans <i>Domnișoara Christina</i> (1936) de Mircea Eliade	155
2. Le folklore comme moyen de connaissance	165
B. Le primitivisme russe et la démarche poétique de Marina Tsvetaeva.....	171
1. Le poème-conte, un chant primitif ?	171
Conclusion.....	181
Bibliographie	188
Sources primaires	188
Sources secondaires	190

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à ma directrice de mémoire, Madame Claire Ghëerardyn, qui n'a jamais manqué de m'apporter son soutien, ses précieux conseils et ses encouragements tout au long de ces deux années particulières. Je remercie également Monsieur Frédéric Sounac d'avoir accepté de tenir le rôle de second jury pour la soutenance de ce dossier.

Je tiens également à remercier les professeurs Constantinos Raïos, Kleopatra Mytara et Olga Theophanous qui m'ont permis d'apprendre la langue grecque moderne et de découvrir leur culture au cours de ces trois dernières années, ce qui m'a donné envie et donné l'opportunité de dédier une partie de mes recherches à la littérature et à l'histoire grecques.

J'exprime de même ma reconnaissance aux Grecs rencontrés sur internet, tout particulièrement à Michalis Vourekas, qui ont porté de l'intérêt à mes recherches et ont su me conseiller des ouvrages dont l'importance s'est révélée capitale pour la rédaction de ce dossier.

Enfin, je remercie mes proches, Karl, Théo, Salomé, Coline, Batiste, Dorian et Patricia, dont les relectures et les encouragements m'ont été d'un grand soutien pour la réalisation de ce projet.



Lenore (nach der Bürger'schen Ballade). Nach einem gegenständig in Schulte's Kunstsalon zu Berlin ausgestellten Gemälde von Franz Kirchbach. (Photographieverlag der Photographischen Union in München.)

Figure 1 : Illustration de Frank Kirchbach de la ballade *Lenore* par G. A. Bürger. Gravée par Theodore Knesing, 1896.

Introduction

Depuis la publication du très célèbre *Dracula* de Bram Stoker en 1897, le mythe du vampire est fixé dans l’imaginaire collectif occidental, voire mondial, grâce à la diffusion de celui-ci par un large panel de *media* artistiques qui en ont fait une figure sureprésentée dans la culture populaire. Le vampire s’imagine en général sous l’apparence d’un noble Transylvanien, descendant d’une longue lignée, vivant isolé dans un château labyrinthique perdu dans les Carpates et se nourrissant du sang des mortels qui croisent son chemin – personnage largement inspiré du voïvode Vlad III Basarab dit « l’Empaleur » ayant vécu entre 1431 et 1476. Les légendes populaires et autres contes sur les vampires ont abondamment circulé dans toute l’Europe, autant à travers la fiction que par le biais de publications scientifiques, théologiques ou encore via la presse. Cette étude se donne donc pour ambition d’apporter un nouvel éclairage sur la question de la remobilisation du folklore concernant les vampires depuis ses premières mentions dans la littérature savante, dès l’époque des Lumières, jusqu’à l’immense succès qu’il rencontre dans les œuvres fictionnelles à partir du XIX^e siècle, et enfin à son retour dans deux œuvres de la première moitié du XX^e siècle. La difficulté principale de cette étude sera d’apporter de la nouveauté dans un champs de recherches ayant déjà été largement rebattu. Aujourd’hui, le mythe du vampire conserve peu de secrets tant sa mobilisation dans la culture populaire fut importante au cours des derniers siècles, et tout particulièrement au début du XXI^e siècle, époque à laquelle il est notamment devenu le support d’identification de l’*Eros* chez l’adolescent au niveau mondial. C’est pourquoi nous nous efforcerons de réserver une place importante à la littérature folklorique néo-hellénique autour du vampire, et espérons éveiller chez nos lecteurs et lectrices un intérêt pour celle-ci, qui reste aujourd’hui encore très méconnue et éclipsée par les grandes œuvres antiques. Nous tenterons également de mettre en lumière le travail d’écrivains roumains et slaves dont le rayonnement a peut-être été moindre dans le discours occidental. Les récits de notre corpus proviennent aussi bien d’Angleterre – John William Polidori, *The Vampyre ; A Tale, by the Right Honourable Lord Byron* (1819) ainsi que l’œuvre de Bram Stoker, *Dracula* (1897) –, d’Irlande – Joseph Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (1872) –, de Grèce – contes issus du recueil *Vrykolakas : le Vampire Grec*, [1890 – 1933] publié en 2016 –, d’Allemagne – Johann Wolfgang von Goethe, « Die Braut von Korinth » (1797) –, de Roumanie – Mircea Eliade, *Domnișoara Christina (Mademoiselle Christina*, 1936) – et de Russie – Marina Tsvetaieva, *Молодец (Le Gars*, 1929). La large portée géographique de ce corpus, allant de l’extrême pointe occidentale de l’Europe jusqu’à sa partie la plus orientale, permettra de comprendre comment leurs auteurs ont redécouvert, remobilisé et diffusé des

éléments d'un folklore partagé par toutes les civilisations, depuis la nuit des temps, dans la crainte du retour à un état de « non-mort » de leurs défunts. La question de la circulation de la matière folklorique est ici primordiale, et suggère la grande diversité des légendes sur les vampires qui pouvaient exister à travers l'Europe avant la fixation du mythe par Bram Stoker en 1897. Il existe en effet une grande variété de termes que l'on pouvait trouver avant la fixation du mot « vampire » au XVIII^e siècle, comme « Упырь » (*upyr* en russe, désignant les goules, les morts-vivants), ou encore le *Βρυκόλακας* (*vrykolakas* ou « brucolaque », dont le sens premier est « loup-garou », monstre qui, dans le folklore grec, devenait un mort-vivant, soit une goule, après sa mort).

Il faut se poser la question du contexte de l'apparition des figures du vampire dans la littérature folklorique aussi bien que savante. En effet, son soudain essor dans l'imaginaire collectif européen à partir de l'époque moderne, dès les années 1720, n'est pas anodin. Au premier abord, il semble tout à fait étonnant que ces superstitions relatives à la mort regagnent en popularité en plein siècle des Lumières. Cependant, même si le rationalisme et le positivisme tendent à s'imposer au sein des cercles intellectuels européens, les populations plus modestes et moins instruites conservent encore leurs superstitions. À partir des années 1840, le mode de vie des européens occidentaux évolue : développement progressif de la métallurgie, création de voies de chemin de fer, progrès scientifique et enfin essor du positivisme font reculer la prégnance des superstitions en Occident. Au contraire, l'Europe orientale est encore en grande partie composée de régions reculées, difficiles d'accès, habitées majoritairement par des populations paysannes pauvres et peu instruites. Les nouveaux modes de pensée émergeant dans l'intelligentsia à l'Ouest ont donc du mal à pénétrer jusqu'en Europe orientale. Ainsi, les superstitions concernant les défunts quittant leur sépulture pour revenir tourmenter leurs proches, telles qu'on pouvait en trouver en Occident pendant le Moyen Âge, continuent de circuler avec vigueur parmi les populations balkaniques et slaves :

C'est un sujet assez curieux que celui qui ramène le tableau de ces superstitions encore existantes dans plusieurs parties de l'Europe. Les Vampires sont principalement célèbres dans la Hongrie, la Moravie, l'Épire, et les îles de la Grèce. Là, on croit fermement à l'existence de ces Êtres mystérieux, n'appartenant ni à la mort ni à la vie, et tenant néanmoins à l'une et à l'autre ; à ces cannibales du tombeau, qui, prenant, lorsque la pierre sépulcrale les recouvre, des goûts affreux qu'ils ne possédaient pas auparavant, viennent sucer le sang humain pour contenter une soif effroyable, et porter même au sein de leur famille l'épouvante et la désolation¹.

¹ Étienne-Léon de Lamoignon-Langon, et al., *La Vampire ou la vierge de Hongrie* [1825], La Fresnaie-Fayel, Otrante, coll. « Méduséenne », 2016.

De plus, il existe une différence fondamentale entre les deux grandes autorités religieuses chrétiennes. En effet, tandis que l'Église de Rome condamne fermement les superstitions, dans une Europe dominée par les pouvoirs de l'Inquisition et encore traumatisée par la chasse aux sorcières, l'Église byzantine est quant à elle beaucoup plus souple avec celles-ci, et les inclut parfois dans sa liturgie, comme c'est le cas pour le *vrykolakas* en Grèce². Ainsi, à contre-courant du mouvement positiviste qui se développe dans les cercles des élites intellectuelles en Europe occidentale, les rumeurs de vampirisme dans les pays balkaniques et slaves continuent à circuler activement. Ce sont d'abord des récits de voyageurs – notamment celui de Joseph Pitton de Tournefort, *Relation d'un voyage du Levant, fait par ordre du roy* (1717) – qui participent à la diffusion des éléments du folklore sur le vampire originaire de la Grèce (le terme que Tournefort utilise pour désigner le monstre est alors *vroucolacas*) en Europe occidentale. Quelques médecins, chirurgiens et théologiens s'emparent du sujet par la suite d'enquêtes menées auprès de villageois terrifiés, persuadés que leur famille et leur village sont persécutés par un vampire, et font circuler leurs rapports à travers l'Europe. Ces rapports, qui sont envoyés aux plus hautes autorités politiques de l'époque, diffusent petit à petit cette hystérie collective qui s'empare alors de tout le continent. Le *Visum et Repertum* – véritable répertoire, comme son nom l'indique, de tous les défunts soupçonnés de vampirisme à Medwegya en Serbie – daté de 1732, et rédigé par le chirurgien militaire Flückinger, passera notamment entre les mains de la Chancellerie viennoise³. Le rôle de la presse dans la circulation et la diffusion de ces rumeurs de revenants est notable, puisqu'elle les publie sous la forme d'articles ; nous pensons par exemple à la revue française *Le Mercure Galant* dont le numéro de mai 1693 contient un billet de Pierre des Noyers sur « les *stryges* de Hongrie⁴ » (*stryges* est un mot latin utilisé par des Noyers pour traduire le terme polonais *upierz*). L'Église de Rome, dans son combat acharné contre les superstitions, se voit dans l'obligation de réagir, et par là-même « consacre involontairement le vampirisme⁵ » (cf. Dom Augustin Calmet, *Traité sur les revenants en corps, les excommuniés, les oupires ou vampires, broucolaques de Hongrie, de Moravie, etc.*, 1746). Nous pouvons donc constater qu'avant la fixation du mythe du vampire dans

² Ces explications sociologiques et théologiques de la réapparition du vampire à partir du XVI^e siècle en Europe sont développées dans l'ouvrage de Jean Marigny, *Sang pour sang : le réveil des vampires*, Paris, Gallimard, coll. « Gallimard Découvertes », 1993, p. 39 – 44.

³ Antoine Faivre (dir.), « Colloque de Cerisy : Les Vampires » dans *Cahiers de l'hermétisme*, Paris, Albin Michel, 1993, p. 48.

⁴ Gilles Banderier, *Les vampires : Aux origines du mythe*, Grenoble, éditions Jérôme Million, coll. « Atopia », dir. Claude Louis-Combet, 2015, p. 21 – 23.

⁵ Jean Marigny, *Sang pour sang : le réveil des vampires*, op. cit. p. 50.

l'imaginaire occidental à la suite de la publication du *Dracula* de Bram Stoker en 1897, le folklore sur ces non-morts circulait déjà abondamment en Europe, et sous des formes très diverses. Comment les écrivains de l'époque auraient-ils pu occulter un sujet qui semble s'imposer dans l'imaginaire collectif avec tant de vigueur ?

Ils se sont effectivement rapidement emparés de cette nouvelle source abondante d'inspiration, et le vampire, selon Jean Marigny, « devient un objet de fascination pour les préromantiques qui s'insurgent contre cette forme de terrorisme intellectuel qu'est le positivisme triomphant des Lumières⁶ ». Ainsi, en Allemagne, le thème du vampirisme est réinterprété par les écrivains *Sturm und Drang*, dans *Lenore* de Gottfried August Bürger en 1774 – œuvre d'où est originaire la célèbre citation « die Todten reiten schnell ! » (Les morts vont vite !) – puis dans « Die Braut von Korinth » (La Fiancée de Corinthe) de Johann Wolfgang von Goethe en 1797. En Angleterre, c'est le *romance* gothique qui plante le décor nocturne servant d'arrière-plan aux récits de vampires, *topoi* littéraires qui sont encore aujourd'hui indissociables du genre : immenses châteaux labyrinthiques, froids et isolés, ruines, cimetières, cryptes et forêts lugubres éclairés par la seule lumière spectrale du clair de lune ou la flamme chancelante d'une bougie. Ces thèmes de la vie nocturne comme condition d'apparition de phénomènes étranges et inquiétants sont d'abord posés par Horace Walpole dans *The Castle of Otranto: A Gothic Story (Le Château d'Otrante)* en 1764, *romance* gothique par excellence et véritable fondateur du genre, ou encore par Ann Radcliffe dans *The Mysteries of Udolpho: A Romance Interspersed With Some Pieces of Poetry (Les Mystères d'Udolpho)*, œuvre publiée à Londres en 1794 puis en France en 1797. En Allemagne, c'est la même année que Johann Wolfgang von Goethe publie « Die Braut von Korinth », établissant alors les bases d'un des thèmes romantiques ayant fait couler le plus d'encre : la femme fatale – ou la morte amoureuse – dont les victimes s'abandonnent avec complaisance au plaisir charnel, même au prix de leur propre vie. Cependant, cette figure de la femme fatale n'est pas tant un véritable vampire suceur de sang qu'une métaphore de la passion dévastatrice. Celle-ci est illustrée notamment dans *The Monk: A Romance (Le Moine)* de Matthew Gregory Lewis (1796) à travers le personnage de Matilda, qui entraîne aux pires atrocités l'ecclésiastique Ambrosio en exacerbant l'hypocrisie de celui-ci, prompt à condamner impitoyablement autrui, tout en se livrant lui-même à des actes d'une violence inouïe allant à l'encontre de sa morale chrétienne inflexible. En effet, s'il n'est pas encore question de la consommation du sang de l'être

⁶ Antoine Faivre (dir.), « Colloque de Cerisy : Les Vampires » dans *Cahiers de l'hermétisme, op. cit.* p. 21.

aimé, comme c'est le cas pour les héroïnes de *La Morte amoureuse* (1836) de Théophile Gautier ou de *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu, le vampirisme apparaît ici comme une manifestation de la tension entre *Eros* et *Thanatos*, mais aussi de celle existant entre morale chrétienne et volonté de s'affranchir du sentiment de culpabilité qu'elle engendre face à la manifestation des désirs refoulés, thèmes – par ailleurs fortement teintés de misogynie – si chers aux auteurs romantiques du XIX^e siècle⁷. Il semblerait alors que la figure de la femme fatale puisse être comprise comme étant un « proto-vampire », c'est-à-dire comme un vampire en train d'être construit dans sa pluralité avant le canon fixé par Bram Stoker et le cinéma. Nous proposerons donc une étude de ce « proto-vampire » féminin, tel qu'on peut le retrouver dans le folklore européen, en nous penchant particulièrement sur la légende d'Erzsébet Báthory, la célèbre « Comtesse Sanglante », ayant terrifié la Hongrie entre le XVI^e et le XVII^e siècle, puis nous mettrons ce « proto-vampire » en parallèle avec le monstre tel qu'il a été inventé et représenté au cinéma, pour rester ancré dans nos esprits encore aujourd'hui.

L'époque préromantique, si elle ne correspond pas à la définition d'une École dont les artistes peuvent se revendiquer, est en revanche une période de transition sur tous les plans, durant laquelle le romantisme des années 1815 est déjà annoncé. Comme nous l'avons précédemment évoqué, la civilisation occidentale est confrontée à de grands bouleversements économiques, politiques – notamment la Révolution française de 1789, dont les échos parviennent jusqu'aux auteurs de *romances* gothiques de l'aristocratie anglaise terrifiés par les soulèvements populaires –, sociologiques et philosophiques qui provoquent un basculement inévitable dans les modes de pensée du début du XIX^e siècle. Le terrain est dès lors préparé pour l'arrivée du *Vampyre* de John William Polidori, en 1819. Largement inspiré par une ébauche de Lord Byron, *A Fragment*, rédigée à l'occasion d'un concours d'histoires macabres réunissant Polidori et Mary Shelley – c'est dans ces circonstances que l'écrivaine rédige le célèbre *Frankenstein ou le Prométhée moderne*, en 1816 – le conte imaginé par Polidori pose les bases du vampire aristocrate suceur de sang (personnage par ailleurs créé selon le modèle de Lord Byron en personne) tel qu'on le retrouvera quelques décennies plus tard sous la plume de Bram Stoker. Dès lors, le thème du vampirisme obsède les écrivains romantiques, qui imaginent et publient une profusion d'œuvres sur le sujet. Nous tenterons, à travers cette étude, de révéler comment ceux-ci se sont réapproprié ce mythe, en nous penchant sur la question de

⁷ Michel Viègnes, « Postérités de 'La Fiancée de Corinthe' ('*Die Braut von Korinth*') : Goethe et l'imaginaire de la morte amoureuse », *Fabula / Les colloques*, Goethe, le mythe et la science. Regards croisés dans les littératures européennes, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document6192.php>

la redécouverte et la remobilisation d'une matière folklorique millénaire, véritable trame de fond de tous ces récits.

Il est primordial pour notre recherche de nous arrêter sur les origines folkloriques orientales du récit de vampire, notamment celles qui prennent leurs racines en Grèce. En effet, Lord Byron, philhellène convaincu, compose en 1812 un poème nommé *The Giaour: A Fragment of a Turkish Tale* (*Le Giaour : Fragment d'un conte turc*), rédigé après ses voyages en Orient entre 1809 et 1811. C'est dans ce poème que Byron dessine avec précision un premier portrait du vampire, dont certaines caractéristiques ont été retenues dans la forme finale du mythe : devient vampire l'infidèle (signification du mot *giaour*) maudit ou excommunié, revenant « en spectre » qui se nourrit du sang de ses proches, et entraîne inévitablement la mort de tous ceux qu'il a aimés de son vivant. Ce passage par l'Orient est essentiel pour cette étude, puisqu'il s'accorde avec l'élan orientaliste qui se développe alors au sein du mouvement romantique à partir des années 1820. Ce nouveau goût pour l'exotisme en littérature et dans les arts picturaux n'est pas le fruit du hasard. Entre 1821 et 1829, la Grèce se bat pour son indépendance face à l'Empire ottoman. De nombreux intellectuels et artistes philhellènes occidentaux se passionnent pour cette cause et apportent leur soutien au peuple grec, Lord Byron étant certainement une des figures les plus célèbres de ce mouvement, puisqu'il s'est rendu en personne au cœur de la bataille pour tenter d'unifier les insurgés grecs face aux forces ottomanes en 1823.

Il se produit donc en Europe occidentale un soulèvement général d'intérêt pour la cause grecque, qui se traduit inévitablement dans le domaine littéraire et artistique au sens large – notamment avec la naissance de la discipline archéologique à la suite de la redécouverte de vestiges antiques. De nouveaux motifs orientalisants gagnent progressivement ces domaines. Ainsi les fondations d'un nouvel imaginaire collectif occidental sont posées, qui ne restent pas sans incidence sur la reconstruction identitaire de la Grèce au XIX^e siècle. En effet, la Grèce est tiraillée entre deux identités qui semblent antinomiques : à la fois berceau de la civilisation occidentale – donc pleinement intégrée à celle-ci – et « altérité » orientale, ostracisée pour mieux servir le fantasme collectif développé dans le discours artistique et littéraire orientaliste. Il y a donc un fort paradoxe entre une identité grecque blanche et classique construite dès la redécouverte de statues immaculées et des grands auteurs grecs pendant la Renaissance, et d'autre part l'établissement d'une nouvelle identité fantasmée par les philhellènes du XIX^e

siècle⁸. Ainsi, l'identité de la Grèce est complexe, puisqu'elle est appréhendée à travers les différents prismes d'un regard européen qui lui appose avant tout sa propre perception d'une civilisation figée dans l'Antiquité plutôt que de comprendre véritablement quelle est la réalité historique et sociale du peuple grec au XIX^e siècle. À cela s'ajoute évidemment l'empreinte culturelle laissée par plusieurs siècles de domination ottomane, dont le mouvement pictural et littéraire orientaliste capte les traces et les réinterprète, établissant ainsi une palette de lieux-communs et stéréotypes sur *l'autre* oriental qui laisseront une marque profonde et durable dans l'imaginaire collectif occidental. Enfin, s'ajoute à cette identité complexe la dimension culturelle. C'est encore un autre motif d'ostracisation établi par les théologiens catholiques, qui dans leurs traités attaquent avec virulence les tendances superstitieuses et matérialistes du dogme orthodoxe (les toutes premières mentions du *vrykolakas* apparaîtraient au cours du XVII^e siècle, notamment dans la *Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable à Saint-Erini Isle de l'Archipel depuis l'établissement des Pères de la Compagnie de Jésus*, rédigée par François Richard en 1657⁹). Il devient évident qu'après la Guerre d'Indépendance de 1821-1829, et lors de la création d'un nouvel État hellénique en 1830, la question de la réappropriation d'une identité propre par les autochtones est primordiale. Cette problématique est donc investie par l'intelligentsia, et occupe une place centrale sur la scène littéraire et politique grecque contemporaine. En effet, la langue est un élément central de la constitution d'une nation au sens moderne. Cependant, le peuple grec est encore une fois victime des fantasmes antiquisants des philhellènes occidentaux, imposant d'abord le grec ancien, puis une forme épurée et artificielle de la langue contemporaine (*katharévoussa*) comme langues officielles de l'État, et donc de tous les écrits administratifs ainsi que des livres scolaires. La construction de la nation grecque au XIX^e siècle, en grande partie orchestrée par des figures politiques et intellectuelles philhellènes empreintes de culture antique, tend à occulter la « souillure » culturelle laissée par la domination ottomane pour pouvoir revendiquer un lignage ininterrompu entre les Grecs du XIX^e siècle et la « race » hellène de l'Antiquité. Cependant, le peuple grec du XIX^e siècle, contrairement aux fantasmes et affirmations des intellectuels et historiens de l'époque, est bel et bien un produit des quelques siècles de brassage culturel qui marquent l'histoire de l'archipel.

⁸ Philippe Jockey, « Chapitre 5. Le Quattrocento ou l'invention d'un Occident blanc... comme une statue antique... », *Le Mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, 2015, p. 127-142.

⁹ Álvaro García-Marín, « “The Son of the Vampire”: Greek Gothic, or Gothic Greece? » *Dracula and the Gothic in Literature, Pop Culture and the Arts*, Brill, 2016, p. 25.

Nous proposons d'étudier plusieurs contes populaires originaires de Grèce et rédigés par divers auteurs du XIX^e et du XX^e siècles. Le plus célèbre d'entre eux est certainement Alexandros Papadiamandis (1851-1911), dont le poème « Ἡ Χτυπημένη » (La Possédée) est rédigé en *katharévoussa* au même titre que tous ses chefs-d'œuvre. Il semble assez étonnant que l'auteur, pour la rédaction d'un conte populaire, a fait le choix de la *katharévoussa*, langue de l'élite intellectuelle. Est-ce le résultat d'une tentative de légitimation d'une culture folklorique méprisée et jetée dans l'oubli par la majorité des représentants de cette élite ? L'utilisation de la *katharévoussa* – qui même sans être une version archaïsante de la langue grecque, puise son inspiration dans le modèle grec ancien – semble jouer le rôle d'un pont entre cette civilisation classique érigée en canon et la culture populaire grecque du XIX^e siècle. Ainsi, Alexandros Papadiamandis, tout en étant une des figures les plus importantes de l'élite intellectuelle de l'archipel, semble s'inscrire dans un mouvement de réappropriation d'une identité grecque à laquelle le peuple contemporain pourrait s'identifier. Cependant, il est également important de noter que tous les contes issus du recueil *Vrykolakas : le Vampire grec* ont été rédigés plusieurs décennies – jusqu'à un siècle – après la publication de « Die Braut von Korinth » de Goethe ou du *Giaour* de Byron. La question de l'intertextualité et de la réinterprétation de légendes populaires se présente à nouveau. Il semble alors nécessaire de se demander si les réinterprétations du folklore grec réalisées quelques décennies plus tôt par les auteurs philhellènes occidentaux ont exercé une quelconque influence sur les productions plus tardives d'Alexandros Papadiamandis et des écrivains grecs du recueil que nous étudierons.

Nous proposerons également une réflexion sur les enjeux de l'utilisation de la matière folklorique dans les récits de vampires de notre corpus. Ces légendes anciennes, autrefois considérés comme des « superstitions » méprisables et même réprimées sévèrement par l'Église de Rome via l'Inquisition et les chasses aux sorcières, font l'objet d'un vif regain d'intérêt dès la seconde moitié du XVIII^e siècle. *La Lenore* (1774) de Gottfried August Bürger deviendra par ailleurs une ballade emblématique de la nation allemande, répondant aux nouvelles problématiques d'édification d'un produit culturel national dont de nombreux pays européens au XIX^e siècle s'emparent à la suite du succès retentissant des *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language* (*Fragments de poésie ancienne traduits du gaélique et de l'erse*, 1760) de l'écrivain écossais James Macpherson (plus connu sous le pseudonyme d'Ossian). Les légendes populaires acquièrent ainsi un nouveau statut et sont revalorisées, dorénavant considérées comme les témoignages authentiques de l'esprit du peuple. Il apparaît ici que les nouveaux enjeux politiques du XIX^e siècle sont inextricablement liés aux productions artistiques et littéraires

contemporaines. Cette matière folklorique longtemps laissée dans l'ombre par les élites retrouve ses lettres de noblesses à travers les travaux de recherche et de collecte de grands folkloristes de l'époque, tels que les célèbres frères Grimm, mais également Johann Wolfgang von Goethe qui s'est attelé à la traduction d'éléments folkloriques balkaniques et slaves. Ainsi, les légendes touchant au mythe vampirique ont très certainement circulé abondamment à travers l'Europe du XIX^e siècle grâce aux travaux d'érudition menés par de nombreux écrivains. Nous nous attarderons également sur le travail de collecte et de diffusion de contes balkaniques réalisé par l'écrivaine écossaise Emily Gerard, grâce à la publication de *Land Beyond the Forest: Facts, Figures and Fancies from Transylvania (Le Pays par-delà la forêt)* en 1888, travail ayant notamment permis à nul autre que Bram Stoker d'acquérir une fine connaissance des us et coutumes relatifs à la mort de cette aire géographique pour la rédaction de son *Dracula* neuf ans plus tard. Nous proposerons une réflexion sur ce qui nous apparaît comme étant un autre enjeu primordial de la remobilisation du folklore vampirique dans la littérature : la recherche d'une forme de primitivité et d'oralité. Cette volonté de se rapprocher d'une littérature primitive plus authentique s'accorde notamment avec les enjeux politiques qui animent l'Europe des XIX^e et XX^e siècles et que nous avons évoqués plus haut. La Roumanie au XX^e siècle, et particulièrement durant la période de l'entre-deux guerres, est également la scène de vifs débats identitaires. Mircea Eliade, dans *Domnișoara Christina (Mademoiselle Christina, 1936)*, remobilise une matière folklorique primitive voire archaïque dont il inscrit la tradition dans la spiritualité des peuples protohistoriques Daces et Gètes, ancêtres revendiqués par les Roumains. Nous nous pencherons, pour l'étude de *Mademoiselle Christina*, sur les théories de l'historien des religions ainsi que sur son engagement politique, qui, selon nous, éclairent grandement les enjeux de la remobilisation du folklore dans son récit de jeunesse. Quant à la recherche d'oralité, elle semble s'inscrire plus volontiers dans une démarche esthétique particulière. Nous pensons notamment au poème de Marina Tsvetaieva, *Молодец (Le Gars)*, d'abord écrit en russe en 1922 puis traduit par l'autrice elle-même et publié en français en 1929. Le poème semble mettre en abyme plusieurs niveaux d'oralité et de primitivisme, autant dans le choix du sujet que dans la forme. Marina Tsvetaieva a puisé son inspiration dans les *Народные русские сказки (Contes populaires russes)* du grand folkloriste Alexandre Afanassiev publiés dès 1873. Ne serait-ce que par le choix du sujet, l'autrice inscrit déjà son poème dans une démarche esthétique particulière visant à garder un lien constant entre littérature et primitivité, puisqu'elle trouve son inspiration aux sources des traditions populaires russes. Cependant, Marina Tsvetaieva va plus loin. Son travail d'auto-translation, dont l'enjeu était de reproduire en français le rythme spécifique de l'authentique *поэма (poema)* russe, renforce encore l'aspect oral qu'elle cherche

à insuffler à son œuvre. La poétesse prend pour cela de nombreuses libertés avec les règles grammaticales françaises, ce qui donne à son œuvre une forme très particulière dont la musicalité nous semble très atypique car en complète rupture avec la tradition poétique française :

Relais restent, clochers percent,
Grelots be – er – cent,
Traîneaux, ve – er – sent,
Allons, ve – er – stes¹⁰ !

Nous pouvons cependant noter que les œuvres de Mircea Eliade et de Marina Tsvetaieva ont été écrites assez tardivement par rapport aux autres récits de vampires de notre corpus. Répondent-elles aux mêmes enjeux politiques et esthétiques que les œuvres du XIX^e siècle ? À première vue, nous serions tentée de répondre par l’affirmative, cependant, le contexte dans lequel elles ont été écrites est bien différent de celui de la fin du XIX^e siècle, après la rupture causée par la Première Guerre Mondiale et les différences culturelles qui séparent la pensée orientale de l’occidentale. Nous proposerons une analyse de ces deux œuvres au prisme du nouveau contexte historique et nous verrons si elles se démarquent des récits antérieurs de notre corpus.

¹⁰ Marina Tsvetaieva, *Le Gars*, Ellis Luck 2000, Moscou, 2005, p. 85.

I. Le XVIII^e siècle : *gothic revival* et retour des vampires

Ce premier chapitre de notre recherche sera dédié à une contextualisation de l'apparition du *romance* gothique dans l'Angleterre de la fin du XVIII^e siècle, et de l'empreinte durable qu'il laisse dans la littérature européenne occidentale tout au long du XIX^e. Horace Walpole, avec la publication en 1764 de *Castle of Otranto* (*Le Château d'Otrante*), est considéré comme le fondateur du genre qui s'implante durablement dans le paysage littéraire. Il élabore les nouveaux *topoi* où puisera toute œuvre de la veine gothique. Ce sont autant d'ingrédients qui nous sont bien familiers encore aujourd'hui, puisqu'ils n'ont de cesse d'être déclinés dans une vaste gamme de *media* artistiques et ludiques – littérature, peinture, photographie, cinéma, jeux-vidéo, etc. – témoignant par là-même du succès durable de cette nouvelle esthétique. Horace Walpole dote son œuvre d'une atmosphère inquiétante, propice à l'apparition d'évènements surnaturels, dont la recette sera reprise par d'autres auteurs de la veine gothique, tels que Matthew Gregory Lewis ou encore Ann Radcliffe. Cryptes lugubres, châteaux labyrinthiques, ruines isolées faiblement éclairées par les rayons lunaires ou une flamme vacillante envahissent l'imaginaire occidental. Ces nouveaux *topoi* littéraires seront également abondamment mobilisés par les auteurs romantiques des récits sur les vampires au XIX^e siècle.

En premier lieu, nous évoquerons l'évènement historique majeur que représente la Révolution française de 1789 à l'échelle européenne. Nous verrons comment la chute de la monarchie française impulse une « renaissance » de l'imaginaire médiéval, d'abord en Angleterre et chez les auteurs de *romances* gothiques. Nous tenterons de déterminer pourquoi, malgré l'emprise grandissante du positivisme et de la philosophie des Lumières, le Moyen Âge devient dans les œuvres qui nous intéressent le lieu privilégié de l'intrigue. Nous nous intéresserons particulièrement à certains motifs incontournables du *romance* gothique, tel que le château délabré et dédaléen, élément devenu primordial dans les récits de vampires canoniques. Nous proposerons quelques pistes de réflexion sur cette nouvelle fascination pour le château et les ruines à l'aube du XIX^e siècle et le lien qu'elle entretient avec l'établissement d'une nouvelle sensibilité en littérature et dans les arts en général, d'après les ouvrages d'Annie Lebrun, *Les Châteaux de la subversion* (1984) et d'Élizabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris* (2004). Nous aborderons également la question du *Sublime* tel qu'il est défini par Edmond Burke dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, publiée en 1757.

Dans un second temps, nous nous attacherons à définir le terme « gothique ». Il s'agira de comprendre pourquoi, cet adjectif d'abord utilisé au XII^e siècle pour désigner ce qui a trait aux barbares Wisigoths, subit un tel glissement sémantique qu'il finit par désigner, au XVIII^e,

les récits qui nous intéressent. La référence médiévale sous-tend également la notion de folklore. Les différentes légendes populaires et superstitions attribuées à l'époque médiévale regagnent petit à petit un intérêt aux yeux des écrivains. Nous nous interrogerons sur leur remobilisation et sur le rôle qu'elles jouent au sein des *romances* gothiques.

Enfin, nous proposerons une définition de l'intrigue typique du *romance* gothique, qui semble suivre toujours le même schéma très manichéen – une héroïne innocente et démunie poursuivie et séquestrée par un personnage en général masculin incarnant le Mal (*villain*) – dont les récits de vampire canoniques sont incontestablement tributaires. Nous nous appuyerons, entre autres, sur l'ouvrage du grand spécialiste Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, publié en 1968, ainsi que sur les analyses d'Alain Morvan dans l'ouvrage qu'il a dirigé, *Dracula et autres écrits vampiriques*, publié en 2019.

A. Le XVIII^e siècle, époque des grands bouleversements

1. Le gothic revival

« Renaissance ou dégénérescence, le Gothique se trouve aussitôt investi de toutes les contradictions d'une pensée qui n'arrive plus à se reconnaître dans les limites que le rationalisme lui a fixées. [...] Il ne s'agit pas d'exclure, mais d'inclure dans la pensée rationalisante comme un territoire noir de l'imaginaire enfin recouvert : le monstrueux, le contre-nature, l'irrationnel peuvent dès lors s'exprimer dans l'affirmation de l'ambivalence et de la dualité¹¹. »

Comme nous l'avons évoqué dans notre introduction, le XVIII^e siècle est le théâtre de plusieurs grands bouleversements. La Révolution française de 1789 n'est pas sans conséquences sur la reconfiguration qui s'annonce dans le paysage historique et intellectuel de l'Europe occidentale. Après l'effondrement du pouvoir royal en France, Le Moyen Âge – construction mentale issue de la Renaissance bien plus qu'il n'est une époque historique clairement définissable – regagne ses lettres de noblesses auprès des nostalgiques de la monarchie, qui trouvent dans ces temps reculés un terreau fertile à l'expression de leur idéologie. Alice M. Killen aborde ce point dans sa thèse *Le Roman terrifiant ou roman noir. De Walpole à Anne Radcliffe* (1920) :

Si ce passé « gothique » provoqua l'indignation des voltairiens, il ne pouvait cependant manquer de plaire au parti monarchique, pour lequel « revenir au moyen âge c'était renouer l'antique tradition de la monarchie légitime..., c'était démontrer surtout que l'esprit philosophique... avait dévié le génie national dont la véritable expression était dans les prouesses de la chevalerie et dans les splendeurs de l'art gothique¹² ».

Cependant, bien que le Moyen Âge semble devenir un espace-temps privilégié pour l'expression d'une certaine idéologie, il reste néanmoins encore assez méconnu, affublé de nombreux stéréotypes dévalorisants par les Humanistes et les philosophes des Lumières. Il n'est, comme nous l'avons mentionné plus haut, pas une époque historique clairement définissable selon des jalons précis, et c'est grâce à la part d'ombre qui règne encore autour de cette période « obscure » qu'elle devient un prétexte idéal pour l'imagination et l'expression de fantasmes divers. Le Moyen Âge, en Europe occidentale, est doté d'un statut ambivalent, puisqu'il est à la fois familier et étranger ; nimbé d'une aura mystérieuse, époque de toutes les

¹¹ Liliane Abensour et Françoise Charras (éds.), *Romantisme Noir*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « L'Herne », 1978, p. 1.

¹² Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe : et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840* [1920], Paris, éd. Honoré Champion, 1967, p. 131.

atrocités dans l’imaginaire collectif, il devient un réservoir de lieux communs abreuvant les fantasmes des élites intellectuelles et des artistes : c’est le *gothic revival*. Ce mouvement trouve son origine en Angleterre où les aristocrates anglais assistent avec effroi à la Révolution de 1789, tout en voyant affluer sur leur île les aristocrates français venus chercher un refuge (il s’agit de l’Émigration, entre 1790 et 1815) :

Je n’oublie pas que les premières manifestations du roman noir sont liées aux conquêtes de la Révolution anglaise de 1688 et déjà au rejet du catholicisme. Cependant, la réalité beaucoup plus violente de la Révolution française, surtout en ce qui concerne la question religieuse, permet de voir le véritable enjeu, celui de la souveraineté individuelle s’opposant à toute transcendance spirituelle ou temporelle¹³.

Christophe Charle s’accorde avec Annie Lebrun à propos de la menace que représente l’anticatholicisme français aux yeux des puissances politiques britanniques :

Il y apparaît [le *gothic revival*] avec un sens politique nettement conservateur. Le *gothic revival* a été préparé en effet dans l’opinion, dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, par le succès du « roman gothique » ou les restaurations de collèges médiévaux à Oxford puis de certaines cathédrales de province comme à Durham ou Salisbury. Pour lutter contre l’impiété diffusée, croit-il, par l’influence de la Révolution française, le gouvernement britannique fait voter, en 1818, des crédits pour aider à la construction d’églises dans les quartiers populaires nouveaux nés de l’urbanisation rapide et de l’industrialisation mal contrôlée¹⁴.

Dès ses prémices donc, il semblerait que la composante architecturale joue un rôle majeur dans la réhabilitation de l’imaginaire médiéval. Annie Lebrun, dans *Les Châteaux de la subversion* (1982), fait le même constat :

Le fait est que vers la moitié du siècle, ruines de toutes sortes, romaines, gothiques, bibliques, antiques, occupent littéralement la peinture, la poésie, l’art des jardins mais aussi la recherche historique. En Angleterre, ce qu’on a appelé le mouvement des « antiquaires », alors même qu’il se signale dès 1720-1730 par le sérieux de ses recherches et l’ampleur de son érudition, livre peu à peu une masse considérable de matériaux propres à toutes les rêveries¹⁵.

Il nous paraît important de nous arrêter sur le choix du terme « rêverie » fait par Annie Lebrun. Le motif de la ruine, même s’il donne lieu à une profusion de recherches scientifiques jusqu’à devenir un vaste champ d’érudition, est avant tout un prétexte à l’expression d’un imaginaire médiéval tel qu’on peut le retrouver dans les œuvres du *gothic revival*. Horace Walpole lui-même a consacré quinze années de sa vie à la transformation de son château de Strawberry Hill en véritable manifeste néo-gothique :

L’initiative d’Horace Walpole en littérature se rattache très étroitement à son initiative en architecture. L’une explique l’autre. Riche dilettante et littérateur, Walpole, qui joua un rôle important dans la vie politique et mondaine de son temps, après avoir fait son « grand tour » sur le continent, occupa ses loisirs à cultiver son goût pour les antiquités. Pendant ses voyages, il avait appris à admirer la beauté pittoresque des cathédrales du moyen âge. Il se décida donc à se spécialiser dans le « gothique ».

¹³ Annie Lebrun, *Les Châteaux de la subversion*, 1982, p. 233.

¹⁴ Christophe Charle, « Chapitre 7. Un nouveau regard sur le passé », *La dérégulation culturelle. Essai d’histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, dir. Charle Christophe, Presses Universitaires de France, 2015, p. 313-361.

¹⁵ Annie Lebrun, *Les Châteaux de la subversion*, op. cit., p. 124-127.

Lorsqu'il acheta, en 1747, une jolie villa située sur les bords de la Tamise, il se mit tout de suite à la transformer en ce qu'il croyait être un petit château gothique et ce que certains esprits malicieux appelèrent un « gingerbread castle¹⁶ ».

La moquerie concernant l'entreprise architecturale de Walpole nous semble tout à fait intéressante et caractéristique de l'aspect fantasmatique de l'imaginaire collectif émergent autour du Moyen Âge dès le milieu du XVIII^e siècle. Walpole construit son « petit château gothique » selon ses fantaisies en « recourant à un médiévisme factice¹⁷ » s'apparentant plus à une accumulation quelque peu incohérente d'éléments d'architecture gothique plutôt qu'à une réelle reconstitution historique du château :

La réalité est que l'aménagement de Strawberry Hill ne se termine pas : tout se passe comme si, de 1750 à 1764, l'activité architecturale de Walpole reproduisait un travail de *rêve*, prélevant certes des éléments dans la *réalité* gothique, mais pour les juxtaposer, les déplacer, les condenser au gré d'une cohérence obscure [...] à tel point qu'il n'est pas d'aménagement à Strawberry Hill qui ne soit le résultat de cette activité de *collage* et de *bricolage*¹⁸.

Cependant, cela ne traduit pas un manque de connaissances de la part de Walpole, qui se fait un véritable érudit en architecture médiévale depuis son Grand Tour. Le dandy semble agir comme pris d'une fièvre, son château devient un objet d'obsession dont le résultat ne peut qu'être décevant par rapport aux attentes de son imagination débridée :

Et durant ces quinze années au cours desquelles Strawberry Hill ne cesse de s'accroître, une insatisfaction grandissante marque la correspondance de Walpole : à mesure que son château occupe de plus en plus son esprit, il insiste continuellement sur les dimensions restreintes de son « tout petit château », on le sent de plus en plus torturé par le fait que tout y est *faux*. Et l'orgueil blessé du collectionneur, la lucidité sans complaisance de l'érudit, ne suffisent pas à expliquer le douloureux sentiment de manque qui semble s'être emparé de ce dandy¹⁹.

La profusion et la démesure des détails architecturaux dans son *Castle of Otranto* – que l'on pourrait interpréter comme étant une compensation à l'insatisfaction de Walpole face à son château bien réel – est d'autant plus importante que son histoire est inspirée d'un « rêve très naturel à un esprit rempli, comme l'était le mien, de “romance” gothique²⁰. » C'est ce qui fera dire aux surréalistes français qu'il s'agit de la première occurrence d'écriture automatique en littérature, théorie notamment développée par André Breton dans *Limites non-frontières du surréalisme* (1937). L'auteur ne manquera pas également de revenir sur le motif des châteaux délabrés inventés par Walpole et ses successeurs dans *Les Vases communicants* (1933) et de l'emprise fascinateur qu'ils continuent d'exercer au XX^e siècle :

¹⁶ Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe : et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, op. cit., p. 1.

¹⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹⁸ Annie Lebrun, *Les Châteaux de la subversion*, op. cit., p. 150. Nous soulignons.

¹⁹ *Idem.* Nous soulignons.

²⁰ Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe : et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, op. cit., p. 2.

Tous ces châteaux d'Otrante, d'Udolphe, des Pyrénées, de Lovel, d'Athlin et de Dunbayne, parcourus par les grandes lézardes et rongés par les souterrains, dans le coin le plus enténébré de mon esprit persistaient à vivre de leur vie factice, à présenter leur curieuse phosphorescence²¹.

Qu'il nous semble que Claude Frolo avait tort en disant, à travers la plume de Victor Hugo, que « ceci tuera cela²² » ! L'auteur considère, dans le chapitre dédié à cette expression employée par l'archidiacre dans *Notre-Dame de Paris* (1831), que l'architecture était un « art total²³ », véritable langage de l'humanité à un moment donné de son histoire, détrônée par l'invention de l'imprimerie – moyen de diffusion du savoir bien plus pérenne et facile d'accès – au XV^e siècle. Victor Hugo, dans son chapitre, ne cesse d'établir un parallèle fort intéressant entre littérature et architecture :

[...] le pilier qui est une lettre, l'arcade qui est une syllabe, la pyramide qui est un mot, mis en mouvement à la fois par une loi de géométrie et par une loi de poésie, se groupaient, se combinaient, s'amalgamaient, descendaient, montaient, se juxtaposaient sur le sol, s'étagaient dans le ciel, jusqu'à ce qu'ils eussent écrit, sous la dictée de l'idée générale d'une époque, ces livres merveilleux qui étaient aussi de merveilleux édifices²⁴ [...].

Nous sommes tentée d'apposer cette définition d'un édifice au *romance* de Horace Walpole tant le langage poétique et le langage architectural sont intriqués tout au long de sa démarche. L'architecture gothique, grâce à l'auteur, envahit le champ poétique, mais l'émulation est à double-sens chez Walpole qui ne s'arrête pas au support imprimé et dédie plusieurs années de sa vie à « la grande écriture du genre humain²⁵ » via la construction de son château de Strawberry Hill.

²¹ André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955, p. 134.

²² Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie Ollendorff, 1904, p. 261.

²³ *Ibid.*, p. 278.

²⁴ *Ibid.*, p. 266.

²⁵ *Ibid.*, p. 267.



Figure 2 : Charles Nègre, *La Stryge*, 1851-1853, épreuve d'un papier salé à partir d'un négatif sur papier ciré, 32,5 x 23 cm, Musée d'Orsay.

Et cet élan de la littérature – ou du livre imprimé – qui impulse la renaissance du « livre de pierre²⁶ » se vérifie encore au XIX^e siècle ; nous pensons par exemple à Viollet-le-Duc, dont l'esprit était, dans la continuité de Walpole, tout occupé de romantisme et des écrits de Victor Hugo sur Notre-Dame de Paris. Sont nées de cette émulation les fameuses gargouilles de la cathédrale (fig. 2), véritables produits de l'imagination de l'architecte bien plus qu'elles ne sont le résultat d'une volonté de reconstitution historique d'un monument du XII^e siècle. En même temps que l'architecture devient littérature, le poète devient architecte et inversement, dans la continuité du phénomène amorcé par les poètes mélancoliques dès les années 1750 :

Fait intéressant à noter, le point de départ des réflexions tristes et hautement morales chez ces poètes de la nuit et des tombeaux [cf. Thomas Gray, *Elegy Written in a Country Churchyard*, 1751] est souvent une architecture. [...] Ainsi donc il y aurait, au principe même de l'inspiration ténébreuse des poètes de la nuit, l'angoisse provoquée par un cadre architectural, gothique selon toute conjecture²⁷ [...].

Hugo adopte néanmoins une position quelque peu réactionnaire et nostalgique à l'égard de l'architecture et se place en héritier des motivations idéologiques à l'origine du *gothic revival*, pas moins de 67 ans après la publication du *Castle of Otranto*. Cela témoigne sans aucun doute de l'empreinte laissée par ce phénomène dans le paysage littéraire, venu contaminer l'imaginaire collectif occidental de façon irréversible. Cependant, le clivage entre l'architecture et le livre imprimé que l'auteur déplore dans le chapitre « Ceci tuera cela²⁸ » peut, selon nous, être remis en question tant le phénomène du *gothic revival* tend à unir langage architectural et langage poétique, afin de créer un nouveau langage à même d'exprimer les enjeux de la

²⁶ *Ibid.*, p. 264.

²⁷ Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, [1968], Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1995, p. 37-38.

²⁸ *Ibid.*, p. 263.

modernité et d'impulser une véritable renaissance de l'architecture gothique. Notons cependant que certaines entreprises architecturales fantaisistes de nobles anglais pris de la fièvre gothique, bien qu'elles provoquent une remise en question du goût classique jusqu'alors dominant – ne peuvent prétendre à la grandeur des cathédrales médiévales tant elles étaient d'exécution médiocres et de composition peu cohérente²⁹. Néanmoins, la cathédrale de Notre-Dame de Paris, telle qu'elle fut restaurée par Viollet-le-Duc avec l'ajout d'éléments médiévalisants dénués de tout fondement historique, nous offre un contre-exemple intéressant bien que tardif, puisqu'il ne fait aujourd'hui plus aucun doute qu'elle fait partie des grands chefs-d'œuvre de l'architecture gothique. Ce *gothic revival*, d'abord politique et idéologique, apparaît également en réponse aux nouveaux enjeux philosophiques du XVIII^e siècle qui provoquent un glissement vers une nouvelle forme de sensibilité. Dans la sous-partie suivante, nous nous attèlerons à expliquer cette redéfinition du goût en grande partie dûe aux écrits d'Edmund Burke sur le sublime.

2. L'esthétique des ruines et le sublime

« Mais les ténèbres sont plus fécondes en idées sublimes que la lumière³⁰. »

Avec l'émergence de la philosophie des Lumières, une brèche se crée au sein des certitudes sur lesquelles la civilisation européenne occidentale s'appuyait jusqu'alors et laisse filtrer une part d'obscurité qui se veut de plus en plus envahissante. Ce phénomène est d'abord circonscrit à quelques auteurs faisant partie de l'intelligentsia, tels que Voltaire, dont les positions sur le Moyen Âge et les superstitions qu'il lui associe nous sont bien connues, mais la grande majorité de la population est encore croyante et pratiquante jusqu'aux années 1940. Cependant, il semble tout de même qu'un basculement s'amorce au sein des élites intellectuelles et parmi les écrivains :

L'apparition du roman gothique (tentative de conciliation entre l'ancien idéal et le nouveau) montre que le *novel* ne répondait pas pleinement aux aspirations de la bourgeoisie anglaise que la révolution de 1688 avait achevé d'émanciper et qui jouait désormais un rôle de premier ordre dans la vie politique et économique du pays. [...] Les années 1780 sont hantées par un sentiment de bouleversement social et métaphysique, terrain naturel propice à l'éclosion de la nostalgie³¹.

²⁹ Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, op. cit., p. 27.

³⁰ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. E Lagetie de Lavaïsse, Paris, Pichon et Depierreux, 1803, p. 144.

³¹ Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Monde anglophone », 2018, p. 19.

Ceux-ci trouvent alors refuge dans un Moyen Âge fantasmé en réponse à un sentiment d'égaré métaphysique, redoublé par l'instabilité politique due aux révolutions anglaise et française : « Un grand nombre d'auteurs de livres noirs ne prennent-ils pas la peine d'avertir que les faits rapportés se situent dans un temps très ancien, dans l'obscurité idéologique d'une époque ignorante de la pensée libératrice de la philosophie des Lumières³² ? » Horace Walpole, en tant que précurseur du genre gothique, ne déroge pas à la règle, en témoigne sa préface à la première édition de *Castle of Otranto* (1764), dans laquelle il crée une identité de toute pièce à son œuvre. L'auteur fait en effet croire au lecteur que le récit qu'il lui livre n'est pas de sa plume. Il se présente en tant que simple traducteur d'une histoire « in the black letter » par Onophrio Muralto, d'origine italienne et datant du temps des Croisades :

The following work was found in the library of an ancient Catholic family in the north of England. It was printed at Naples, in the black letter, in the year 1529. How much sooner it was written does not appear. The principal incidents are such as were believed in the darkest ages of Christianity; but the language and conduct have nothing that savours of barbarism³³.

C'est dans la bibliothèque d'une très ancienne famille catholique du nord de l'Angleterre que cet ouvrage fut découvert. Il avait été imprimé à Naples en caractères gothiques, au cours de l'an 1529. Il est impossible de savoir depuis combien de temps le livre était écrit. Les principaux épisodes correspondent aux croyances professées aux plus sombres périodes de l'ère chrétienne ; mais la langue, la conduite des personnages n'ont rien qui rappelle les âges barbares³⁴.

Notons également que Walpole achève sa préface par un point qui nous intéresse tout particulièrement : la prétendue familiarité de « l'auteur original » avec le château imaginaire d'Otrante, édifice quasiment érigé en protagoniste du récit, englobant le livre dans sa totalité pour créer un nouveau langage moderne alliant architecture et littérature.

En cette période de transition et d'instabilité que représente la fin du XVIII^e siècle, le motif de la ruine – et par extension, du château, de l'abbaye ou du monastère – devient donc omniprésent et acquiert un statut particulier au sein des *romances* gothiques. Malgré son apparent délabrement, la ruine incarnerait un principe d'immuabilité et de stabilité rassurants : « jusqu'alors évocatrice du principe de destruction, la ruine, ou plutôt son apparition, commence à se confondre avec celle d'un nouveau principe bâtisseur³⁵. » La ruine, c'est en effet ce qui est toujours là lorsque tout le reste disparaît ; Élisabeth Durot-Boucé lui attribue une double fonction de « *memento mori* » et de « *memento vivere*³⁶ ». C'est un témoin du passé

³² Annie Lebrun, *Les Châteaux de la subversion*, op. cit., p. 193.

³³ Horace Walpole, « Preface to the first edition » dans *The Castle of Otranto*, Cassell's National Library, Cassell & Company, Limited, London, Paris, New York, and Melbourne, 1886, p. 7.

³⁴ Horace Walpole et al., « Le Château d'Otrante » [1764], dans *Romans terrifiants*, trad. Dominique Corticchiato, dir. Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 5.

³⁵ Annie Lebrun, *Les Châteaux de la subversion*, op. cit., p. 129.

³⁶ Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, op. cit., p. 55.

reposant sur des bases solides, qui par son aspect fragmentaire, ne confine pas à ce passé qu'il invoque, mais laisse place à la méditation mélancolique et permet l'émergence d'une nouvelle sensibilité. Elle devient l'emblème d'un renouveau poétique durable : « Entre le chaos d'un monde qui s'effondre et le chaos d'un monde qui commence, par où passerait-elle [la poésie] si ce n'est par cette passerelle mentale [la ruine] qui lie convulsivement la fin et le commencement, le fragment et la totalité, l'espace et le temps³⁷ ? » Le goût du public évolue sensiblement, et c'est notamment grâce aux dessins de Samuel Hieronymus Grimm³⁸ et aux aquarelles de Joseph Mallord William Turner (fig. 3 et 4) que l'art gothique, « longtemps honni³⁹ », regagne ses lettres de noblesses. Architecture, littérature, peinture, philosophie... le *gothic revival* envahit progressivement tous les domaines culturels et artistiques jusqu'à devenir un phénomène social total. La ruine devient petit-à-petit un motif propice à la méditation mélancolique fortement teintée de nostalgie, ainsi qu'un vecteur poétique puissant.

³⁷ *Ibid.*, p. 131.

³⁸ Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, *op. cit.*, p. 47.

³⁹ *Ibid.*, p. 48.



Figure 3 : Samuel Hieronymus Grimm, *Ruine d'une Eglise à St Valeri*, pastel rouge et lavis sur papier, 18,3 x 25,6 cm, c. 1765-1768, The British Museum.



Figure 4 : Joseph Mallord William Turner, *The Ruins of Kirkstall Abbey at Night*, graphite et aquarelle sur papier, 21,4 x 29 cm, c. 1799, Tate Museum.

Cependant, dans les *romances* gothiques irrigués par la terreur, la ruine ne se limite pas à un aspect fragmentaire. Maurice Lévy, dans la « Préface » au *Roman « gothique » anglais*, évoque par cette phrase percutante un de ses caractères essentiels dans les œuvres qui nous intéressent : « Le gothique, c'est l'héroïne et le labyrinthe⁴⁰. » C'est en effet de façon systématique que les espaces invoqués dans les romans terrifiants ont un caractère labyrinthe, en même temps que carcéral et « piranésien⁴¹ ». En plus de son aspect délabré et parcellaire, la ruine devient un espace à la fois d'égarement et d'enfermement, autant d'un point de vue littéral que métaphorique : « [...] il n'est pas de couloir qui ne mène à une porte, qui ne mène à un caveau, qui ne mène à une trappe... En même temps qu'elle clôt toutes ces échappatoires, l'obscurité ouvre toutes les portes⁴². » Dans le *Castle of Otranto*, cet aspect labyrinthe de l'édifice ne fait pas défaut et se dévoile au lecteur en même temps qu'Isabella s'engouffre dans les passages secrets souterrains, reliés à l'église voisine, pour échapper à son bourreau :

The lower part of the castle was hollowed into several intricate cloisters; and it was not easy for one under so much anxiety to find the door that opened into the cavern. An awful silence reigned throughout those subterraneous regions, excepts now and then some blast of wind that shook the doors she had passed, and which, grating on the rusty hinges, we re-echoed through that long labyrinth of darkness⁴³.

La partie inférieure du Château était ménagée dans un dédale de cloîtres obscurs et il n'était pas facile pour une personne si angoissée de trouver la porte donnant sur la caverne. Des rafales de vent, répercutées en écho dans cet interminable labyrinthe de ténèbres, rompaient seules, de temps à autres, l'effroyable silence de ces lieux souterrains en faisant battre et grincer sur leurs gonds rouillés les portes qu'Isabelle avait déjà franchies⁴⁴.

La fatalité du sort d'Isabella ne fait à cet instant aucun doute, et en même temps qu'elle se perd dans les souterrains enténébrés sous le château, les lecteurs et lectrices se retrouvent entraînés dans une désorientation sans fin. Tout concourt à provoquer l'angoisse de l'héroïne – obscurité, gonds grinçants, bourrasques et ombres vacillantes dans des tunnels qui semblent sans échappatoire – et l'empathie du lectorat. Notons également que les souterrains dont il est question ici mènent à l'église voisine de l'édifice. Isabella cherche à se réfugier dans un lieu saint que son bourreau n'oserait pas profaner, quitte à devenir nonne pour échapper à Manfred. Ce passage du récit s'inscrit selon nous parfaitement dans le sentiment nostalgique qui anime le *gothic revival* face à la menace que représente l'anticatholicisme aux yeux des puissances politiques britanniques du XVIII^e siècle. Walpole nous présente la foi sans faille d'Isabella

⁴⁰ Maurice Lévy, « Préface », *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, *op. cit.*, p. VI.

⁴¹ *Idem*.

⁴² Annie Lebrun, *Les Châteaux de la subversion*, *op. cit.*, p. 158

⁴³ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁴ Horace Walpole et al., « Le Château d'Otrante », *Romans terrifiants*, *op. cit.*, p.18.

comme son seul salut face à la persécution dont elle est victime. Le labyrinthe est « à la fois théâtre matériel et lieu mental de perplexité⁴⁵ », expression de « l'agonie d'une civilisation⁴⁶ » qui perd pied face aux profonds bouleversements économiques, sociaux et métaphysiques dont elle est la scène depuis le règne de George III (1760-1815)⁴⁷.

Cette angoisse métaphysique pousse les contemporains dans une sorte d'impasse existentielle. Elle se révèle être un terrain fertile pour l'expression d'une nouvelle sensibilité poétique définie par Edmund Burke en 1756 :

Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et du danger ; c'est-à-dire, tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du *sublime* ; ou, si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir. Je dis la plus forte émotion, parce que je suis convaincu que les idées de la douleur sont plus puissantes que celles qui viennent du plaisir⁴⁸.

Annie Lebrun commente les propos de Burke tout en revenant sur la question des ruines gothiques :

En effet, reposant sur les flottements, les erreurs de la sensation, la passion du sublime contient la fièvre gothique puisque l'une et l'autre témoignent d'une recherche délibérée d'un dérèglement de la sensibilité. Opposé à la beauté dont chaque manifestation s'inscrit comme point de réconciliation avec le monde, le sublime – tout comme la ruine gothique – surgit au point du plus grand égarement par rapport au monde et à soi-même⁴⁹.

Le sublime passe donc « du champ de la rhétorique à celui de l'expérience esthétique⁵⁰ » et quel autre motif pouvait mieux s'accorder à son expression que celui de la ruine gothique ? L'architecture gothique se caractérise en effet par une extrême verticalité, une hauteur stupéfiante permise par l'invention de l'arche brisée et des arcs-boutants, augmentée encore par l'ajout de pinacles. En même temps qu'elle exprime l'aspiration à la hauteur, par inversion, elle ne peut manquer d'inspirer « l'horreur des profondeurs⁵¹ ». N'oublions pas cependant que l'architecture gothique est par son origine intimement liée à la religion chrétienne et son langage a été établi afin de traduire une certaine pratique de la foi. Burke aborde, dans sa *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, la question de l'étymologie de

⁴⁵ Maurice Lévy, « Préface », *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, p. 12.

⁴⁶ Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, op. cit., p. 48.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁴⁸ Edmund Burke, « Du Sublime », *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, op. cit., p. 75.

⁴⁹ Annie Lebrun, *Les Châteaux de la subversion*, op. cit., p. 144.

⁵⁰ Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, op. cit., p. 13.

⁵¹ *Idem.*

mots exprimant à la fois l'admiration et la terreur, sentiments intimement liés à la religion. Nous nous permettrons de le citer un peu longuement :

Diverses langues fournissent de fortes preuves de l'affinité de ces idées. On y voit fréquemment le même mot employé à signifier indifféremment les modes de l'étonnement ou de l'admiration, et ceux de la terreur. Θάμβος signifie, en grec, crainte ou surprise ; δεινός, terrible ou respectable ; αιδεω, révéler ou craindre. *Vereor* est en latin ce qu'est αιδεω en grec. Les Romains se servaient du verbe *stupeo*, qui marque avec énergie l'état d'un homme frappé d'étonnement, pour exprimer l'effet ou de la simple crainte ou de l'étonnement. Le mot *attonitus* (foudroyé) confirme également l'alliance de ces idées : et *étonnement* en français, *astonishment* et *amazement* en anglais, ne montrent-ils pas aussi clairement l'affinité des émotions qui accompagnent la crainte et la surprise⁵² ?

L'importance des motifs architecturaux dans le mouvement du *gothic revival* traduit ainsi la dualité d'un siècle des Lumières subrepticement envahi par l'obscurité. D'une part, l'élévation de la pensée, et d'autre part, le vertige, augmentant progressivement en même temps que la hauteur des voûtes, des falaises, des arbres dont les ramages masquent le ciel et concourent à la désorientation des héroïnes de Radcliffe ou de Lewis :

Il [le décor] se conjugue avec le sombre et l'inquiétant, relevant du sublime, rêvant de l'expérience verticale, liée à l'angoisse du vertige et au désespoir de la chute. Les théories esthétiques nouvelles concernant le beau, le sublime, le pittoresque ont fortement influencé les romanciers « noirs⁵³ ».

Cette verticalité presque infinie du décor vient de même renforcer l'aspect carcéral de celui-ci. Tout concourt à placer l'héroïne dans une situation de détresse extrême, et les lecteurs et lectrices, témoins des malheurs qui se succèdent tout au long du récit, se retrouvent dans un état de stupeur provoqué par leur impuissance face à l'horreur des événements. Ce sentiment d'impuissance est également redoublé par un fort contraste entre l'immensité des châteaux, forêts, cavernes, falaises, etc., et l'insignifiance de l'héroïne ; de même lorsqu'un visiteur entre dans une cathédrale gothique dont la hauteur exprimant l'infinie grandeur divine lui inspire une « religieuse horreur⁵⁴ ». Le *romance* gothique, par l'étroite association entre langage architectural et langage poétique, tendrait à éveiller un « sentiment de crainte religieuse⁵⁵ » similaire à celui qui frappe le visiteur d'un édifice gothique. Pourtant, l'invention des arcs brisés et des arcs-boutants, permettant une élévation très importante des voûtes ainsi qu'un affinement des murs conjugué à l'ajout de multiples fenêtres, avait pour but de laisser entrer la lumière naturelle. Lorsqu'elle passait la frontière des vitraux, celle-ci venait manifester la lumière divine frappant l'autel, lieu le plus sacré de l'église. L'architecture gothique s'oppose donc à la romane, dont les arcs en plein cintre bien plus bas et les murs épais rendaient les édifices plutôt

⁵² Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, op. cit., p. 107.

⁵³ Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, op. cit., p. 25.

⁵⁴ Maurice Lévy, « Présences médiévales », *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, op. cit., p. 30.

⁵⁵ *Idem*, p. 16.

sombres. Il nous semble intéressant de noter que c'est paradoxalement l'architecture gothique qui, dans l'imaginaire occidental du XVIII^e siècle, est associée à l'obscurité et à la terreur. Cela est en partie dû aux stéréotypes associés au peuple Goth et au glissement sémantique de l'adjectif « gothique » depuis le XII^e siècle, que nous aborderons dans la partie suivante.

B. Éléments de définition et structure du récit gothique

1. Origine et glissements sémantiques

« *Gothique* : peu de mots ont eu une histoire aussi tourmentée que celui-là, ou qui illustre plus exemplairement les dérives lexicales auxquelles tout terme de critique littéraire se trouve exposé⁵⁶. »

Le Moyen Âge fut la scène de plusieurs invasions de peuples dits « barbares », tels que les Vandales ou les Goths – deux noms qui sont encore aujourd'hui connotés péjorativement dans l'imaginaire européen occidental :

De toutes les hordes qui envahirent l'Europe à l'aube du Moyen Âge, l'histoire n'a voulu retenir que le seul nom des Goths, symbole de barbarie, mais aussi d'une culture perçue comme sublime, dont la flamme rivalise de clarté avec le siècle des Lumières quand elle surgit soudain, au XVIII^e siècle, des ténèbres du passé⁵⁷.

Ce jugement de valeur vis-à-vis des Goths n'est autre qu'un héritage de la pensée humaniste. C'est notamment à Giorgio Vasari, dans ses *Vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1550-1568) que l'on doit l'association de l'adjectif « gothique » à un type architectural qu'il tient dans un immense mépris, le qualifiant de monstrueux et de barbare et dont il attribuait l'invention au peuple Goth⁵⁸. D'abord circonscrit à un style architectural considéré comme irrégulier, aberrant et contrevenant à toutes les règles du Beau selon les intellectuels de la Renaissance, le sens du terme « gothique » s'élargit. Selon Alfred E. Longueil, dans « The Word "Gothic" in Eighteenth Century Criticism », il acquiert au XVIII^e siècle une triple signification : « [...] barbarous, medieval, supernatural⁵⁹. » C'est ainsi que le mot « gothique » fait son entrée dans le domaine de la critique en tant que catégorie du *mauvais* goût. Ce n'est vraiment qu'à partir de la redécouverte des romans de chevalerie que la tendance va progressivement s'inverser. Cependant, ils furent longtemps, au même titre que l'architecture gothique, considérés comme indignes d'intérêt et vivement critiqués à cause de leur caractère

⁵⁶ Maurice Lévy, « Préface », *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷ Liliane Abensour et Françoise Charras (éds.), *Romantisme noir*, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁸ Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁹ Alfred E. Longueil, « The Word "Gothic" in Eighteenth Century Criticism » dans *Modern Language Notes*, vol. 38, n°8, The John Hopkins University Press, 1923, p. 454.

« futile et grotesque⁶⁰ ». C'est là, dans le domaine littéraire, que la définition de Longueil, associant le terme de « gothique » à ceux de « médiéval » et « surnaturel », prend tout son sens. Le jugement de valeur que portent les auteurs classiques sur les romans de chevalerie est tout à fait symptomatique de l'idée qu'ils se font de la période médiévale en général, héritée de la pensée humaniste :

[...] le succès des romans de chevalerie, selon lui [Smollett], s'explique par l'ignorance, la vanité, la superstition qui régnèrent de façon absolue pendant la longue nuit du Moyen Âge. La crédulité où les prêtres catholiques maintinrent les esprits rendait tout souci de vraisemblance inutile. Les auteurs de ces incroyables récits n'avaient pas à se faire scrupule de recourir aux procédés les plus extraordinaires pour soutenir l'intérêt de leurs auditeurs : plutôt que de s'adresser à leur jugement, ils flattèrent leur goût pour le Merveilleux⁶¹.

Ainsi, le reproche majeur qui est fait au roman de chevalerie est d'être le produit d'une imagination débridée, dont le résultat ne peut qu'être en désaccord avec les principes de vraisemblance. Les romans de chevalerie vont pourtant, au même titre que l'architecture gothique, refaire surface dans l'Angleterre du XVIII^e siècle puis dans le reste de l'Europe souhaitant renouer avec ses supposées racines lors de l'émergence des problématiques nationalistes⁶². L'expansion sémantique du mot « gothique » ne fait ici plus aucun doute et il devient synonyme, entre autres, de « surnaturel » : « Tout "gothique" relève d'une imagination fantastique ou grotesque, toute œuvre d'imagination est plus ou moins "gothique"⁶³ ». C'est au même moment que l'œuvre de Shakespeare est redécouverte et ramenée sur le devant de la scène, notamment par des clubs tels que les *Shakespeare Ladies*⁶⁴. Le théâtre élisabéthain est, de même que les romans de chevalerie, qualifié de « gothique ». On peut en effet y retrouver quelques thèmes privilégiés du *romance*, selon Devendra P. Varma cité dans *Le Lierre et la chauve-souris* : « [...] les romanciers gothiques partagent avec les écrivains élisabéthains une certaine tendance à insister sur des considérations morbides⁶⁵ ». Et Élisabeth Durot-Boucé d'ajouter que « la beauté de l'horreur et la volupté de la douleur sont évidentes, surtout chez des dramaturges comme Marlowe et Webster⁶⁶. » Cette qualification des œuvres shakespeariennes peut nous paraître étonnante, mais il semble qu'ici le terme « gothique » fonctionne encore une fois comme synonyme de « surnaturel » et de « terrible ». L'on retrouve en effet, dans les drames élisabéthains, beaucoup de similarités avec le *romance* gothique :

⁶⁰ Maurice Lévy, « Présences médiévales », *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, *op. cit.*, p. 48.

⁶¹ *Ibid.*, p. 51.

⁶² Voir *infra.*, « Folklore et nationalismes en Europe au XIX^e siècle ».

⁶³ Maurice Lévy, « Présences médiévales », *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁴ Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁶⁶ *Idem.*

pacte avec le Diable, inceste, fantômes, nature menaçante et architecture médiévalisante, héroïne persécutée par un *villain*⁶⁷. Cependant, Shakespeare, malgré la fantaisie de ses œuvres et leur similarité avec le « gothique » et le « médiéval » reste « le plus grand des génies nationaux⁶⁸ ». Comment, dès lors, ne pas se pencher sur le cas des romans de chevalerie tant ils semblent partager de points communs avec l'œuvre du grand dramaturge ? Richard Hurd se penche sur le sujet en 1762 avec la publication de *Letters on Chivalry and Romance*, qui selon Maurice Lévy est un :

[...] brûlant plaidoyer en faveur des mœurs médiévales et du roman de chevalerie, et, sans doute, une des premières tentatives pour prouver que ces temps réputés obscurs rayonnent, en fait, d'une grande clarté. Ce qui choque le plus le lecteur du XVIII^e siècle, c'est sans nul doute la surabondance de prodiges dont ces barbares faisaient leurs délices, et qui, pense le philosophe moderne, ne résistent pas à l'examen de la Raison⁶⁹.

Il apparaît dans ces quelques lignes que le « philosophe moderne » porte un jugement fortement biaisé sur les œuvres littéraires médiévales qu'il interprète selon les codes du classicisme hérité des épopées de la Grèce antique et du profond mépris pour le Moyen Âge caractéristique de la Renaissance. Ainsi, toute œuvre ne respectant pas les principes de la vraisemblance, ni les lois de la Nature et remettant en cause le jugement de la Raison par l'usage du Merveilleux entrant dans la catégorie « gothique ». Cela explique notamment la qualification des œuvres de Shakespeare, qui selon Richard Hurd « n'est jamais si grand que lorsqu'il utilise la manière gothique⁷⁰ », dont les thèmes et la métrique s'éloignaient du canon classique. L'architecture « gothique », au même moment, était victime de préjugés similaires, considérée comme étant grotesque et irrégulière par rapport à la régularité et à la sobriété des temples grecs. Un basculement se produit bientôt, et selon Élisabeth Durot-Boucé : « c'est à Horace Walpole que revient le crédit d'avoir renversé l'acception populaire du mot "gothique". D'un adjectif marquant l'opprobre, il fit une épithète laudative⁷¹. » Comme nous l'avons évoqué plus haut, cette évolution du goût n'est pas sans rapport avec les écrits d'Edmund Burke sur le sublime. Cependant, il est certain que Walpole, en tant que chef de file, a joué un rôle prépondérant dans ce renouveau, autant en architecture qu'en littérature, et a donc contribué à l'expansion sémantique de l'adjectif « gothique ». En plus de passer, dans la critique, d'un jugement

⁶⁷ *Ibid.*, p. 74.

⁶⁸ Maurice Lévy, « Le roman gothique, genre anglais », *Europe* n°659 (1984), p.11, cité par Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, op. cit., p. 75.

⁶⁹ Maurice Lévy, « Présences médiévales », *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, op. cit., p. 60.

⁷⁰ Richard Hurd, *Moral and Political Dialogues, with Letters on Chivalry and Romance*, 6th édition, 3 vols. (1762), London, T. Cadell, 1788, vol. III, p. 266. Cité par Élisabeth Durot-Boucé, op. cit., p. 78.

⁷¹ Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, op. cit., p. 24.

méprisant à une remarque élogieuse selon une nouvelle conception du goût, l'adjectif « gothique » devient une catégorie littéraire à part entière. Le terme qui nous intéresse, tout au long des XX^e et XXI^e siècle, n'a cessé d'être décliné et sa polysémie évolue selon un contexte socio-culturel spécifique. D'un jugement de valeurs renvoyant aux peuples dits « barbares » ayant envahi certaines contrées européennes au XII^e siècle, il ira jusqu'à désigner, à la fin du XX^e siècle, une sous-culture musicale. En revanche, nous n'aborderons pas plus en détail cette vaste question qui s'éloigne de notre sujet d'étude, que nous avons choisi de circonscrire aux époques préromantique et romantique.

2. Le rôle du folklore dans les *romances* gothiques

Nous l'avons vu, le premier reproche fait aux *romances* gothiques vient de ce qu'ils font appel au Merveilleux et au surnaturel. Les traditions orales et autres superstitions attribuées à l'époque médiévale sont, jusqu'à l'aube du XIX^e siècle, profondément méprisées par les élites intellectuelles dans une Europe gagnée par la philosophie des Lumières. Cependant, les auteurs des *romances* gothiques puisent leur inspiration dans une matière folklorique qui sous-tend les récits, parfois de manière détournée. De ce fait, ils mobilisent un socle commun de savoirs ancestraux transmis oralement au sein des populations européennes :

Indeed, folklore is such a vital part of the Gothic style that it may be safely affirmed that a Gothic novel can not be read today with understanding and appreciation unless the reader has a specific knowledge of the lore found in it and some insight into how the lore functions. Otherwise, many aspects of the story may appear to be absurd or childish⁷².

En effet, le folklore est un élément tellement vital du style Gothique que l'on peut affirmer qu'un *novel* Gothique ne peut être compris ni apprécié sans que le lecteur bénéficie d'une connaissance particulière des traditions que l'on y trouve et de leur fonction. Autrement, de nombreux aspects de l'histoire pourraient paraître absurdes ou puérils⁷³.

Les références aux esprits et autres fantômes s'adressent en effet à un public averti, connaissant les légendes populaires et diverses croyances associées à l'époque médiévale européenne. Cela explique le besoin des auteurs de *romances* d'inscrire leur récit en ces temps reculés, sachant pertinemment que l'usage de cette matière folklorique née des superstitions de populations peu instruites serait vu par leurs contemporains comme « grotesque ». Pourtant l'inscription dans un temps ancien, avec tout ce que le Moyen Âge évoque dans l'imaginaire collectif – époque obscure, violente et ignorante – permet aux auteurs des *romances* de redonner à ces superstitions leur substance et leur potentiel terrifiant, prédisposant les lecteurs et lectrices à

⁷² Ronald Lee Reed, *The function of folklore in selected English Gothic novels*, diss., Texas Tech University, 1971, p. 8.

⁷³ Nous traduisons.

croire le temps d'une lecture. Déjà, dans sa préface au *Castle of Otranto*, Horace Walpole convoque les anciennes croyances :

Letters were then in their most flourishing state in Italy, and contributed to dispel the empire of superstition, at that time so forcibly attached by the reformers. It is not unlikely that an artful priest might endeavour to turn their own arms on the innovators, and might avail himself of his abilities as an author to confirm the populace in their ancient errors and superstitions. [...] Miracles, visions, necromancy, dreams and other preternatural events, are exploded now even from romances. That was not the case when our author wrote; much less when the story itself is supposed to have happened. Belief in every kind of prodigy was so established in those dark ages, that an author would not be faithful to the manners of the times, who should omit all mention of them⁷⁴.

Les lettres italiennes étaient alors dans tout leur éclat et aidaient à dissiper les superstitions que les réformateurs condamnaient alors avec tant de vigueur. Il n'est pas invraisemblable qu'un prêtre adroit se soit efforcé d'attaquer les innovateurs à l'aide de leurs propres armes et ait tiré parti de ses capacités littéraires pour confirmer le menu peuple dans ses erreurs et ses superstitions ancestrales. [...] Les miracles, les apparitions, la magie, les songes et autres phénomènes surnaturels sont maintenant bannis des romans eux-mêmes. Tel n'était pas le cas à l'époque où écrivait notre auteur ; moins encore à celle où l'histoire elle-même est censée se dérouler. La croyance en toute espèce de prodige était si bien établie à ces sombres époques qu'un auteur ne se serait pas conformé aux mœurs du temps s'il n'en avait pas tenu compte⁷⁵.

Par ces paroles dépréciatives, Walpole s'inscrit pleinement dans l'esprit de son temps en ce qui concerne l'époque médiévale et les légendes populaires qui y sont associées. Nous savons pourtant que cette préface de l'auteur est en réalité un subterfuge pour se prémunir des critiques trop acerbes de ses contemporains quant à l'usage du Merveilleux dans son récit. Sans aller jusqu'à dire que Walpole lui-même était superstitieux, il n'en demeure pas moins qu'il a jugé que la matière folklorique médiévale n'était pas dépourvue d'intérêt. Elle recèle un potentiel dramatique efficace jouant sur le suspense et la terreur, tenant les lecteurs et lectrices en haleine. En témoigne le succès du *Castle of Otranto* et des nombreux *romances* gothiques qui l'ont suivi en reprenant la même recette littéraire. Seulement un an après la parution du récit de Walpole, c'est la publication des *Reliques of Ancient English Poetry* (1765) accompagnée d'un *Essay on the Ancient Minstrels* de Percy qui va impulser un nouveau regain d'intérêt pour la matière folklorique du Moyen Âge. Et l'auteur ne manque pas de noter le potentiel terrifiant des traditions orales d'antan. D'après Devendra P. Varma,

The literature of the Middle Ages was deeply imbued with the macabre and its scenes were full of sinister and terrible import. Those were the days of the Sabbat and the witch; old chronicles narrate deeds more horrible and facts more grim than any writer of fiction could weave. The supernatural of the legends which passed from one generation to another had not lost its power to thrill and alarm, and slowly worked its way into literature. A widespread belief in witches and spirits lived on into the eighteenth century, and

⁷⁴ Horace Walpole, « Preface to the first edition », *The Castle of Otranto*, *op. cit.*, p. 8-9.

⁷⁵ Horace Walpole, « Le Château d'Otrante », *Romans terrifiants*, *op. cit.*, p. 6.

there was also a steadily intensifying interest in questions of life, death, and immortality; angels, demons, vampires; the occult, magic, astrology; dreams, omens, and oracles⁷⁶.

La littérature du Moyen Âge était profondément imprégnée de macabre et ses scènes étaient pleines de sinistres et terribles sous-entendus. C'étaient les temps du Sabbat et de la sorcière ; les vieilles chroniques rapportent des faits plus horribles et plus sombres qu'aucun auteur de fiction aurait pu imaginer. Le surnaturel des légendes qui passaient d'une génération à l'autre n'avait pas perdu son pouvoir d'agitation et d'inquiétude, et s'est lentement immiscé dans la littérature. Une croyance étendue dans les sorcières et les esprits persiste jusqu'au dix-huitième siècle, et il y avait aussi un intérêt grandissant pour les questions de la vie, de la mort et de l'immortalité ; des anges, des démons, des vampires ; de l'occulte, de la magie et de l'astrologie ; des rêves, des prophéties et des oracles⁷⁷.

Varma aborde ici un point qui nous intéresse particulièrement ; il s'agit de la transmission générationnelle des superstitions sur le mode oral et de leur passage dans une culture littéraire, ou devrait-on dire livresque. En effet, malgré leur piètre réputation au sein des élites intellectuelles influencées par la philosophie des Lumières, les croyances populaires ne cessent jamais réellement de jouer un rôle de cohésion culturelle et culturelle au sein des populations qui les transmettent. Ces superstitions constituent une sorte de socle commun culturel, que l'on y croie ou non, et ne peuvent simplement être ignorées ; même leurs détracteurs les plus virulents leur accordent une attention particulière et publient à leur sujet nombre d'ouvrages, ce qui paradoxalement, leur octroie une forme de légitimité dans le champ de l'érudition. C'est un phénomène qui s'observe par ailleurs avec la réapparition du vampire dans l'imaginaire collectif de l'Europe à la même époque. Les différentes superstitions deviennent un objet d'obsession et de polémiques au sein des cercles religieux et philosophiques. Les traditions orales circulent donc, partant des classes populaires et s'infiltrant progressivement dans les cercles intellectuels qui tentent de les brimer. Et c'est certainement la très grande popularité de ces traditions orales qui fait rencontrer aux *romances* gothiques le succès qu'on leur connaît. En effet, l'usage de ce fonds culturel que représente la matière folklorique engage une implication directe du lecteur, lui permettant de s'identifier aux personnages, de s'inscrire dans un univers qui lui est familier. C'est ce sentiment d'appartenance qui sera notamment, au XIX^e siècle, le moteur identitaire des nations émergentes⁷⁸. On peut donc observer le passage d'une matière traditionnelle orale « illégitime » qui se diffuse de manière détournée dans la littérature, et donc « intellectualisée » et relégitimée ; et comme le fait remarquer Varma, « Le *novel* gothique était ramifié par d'innombrables racines nourries par l'entière de la littérature et de

⁷⁶ Devendra P. Varma, *The Gothic Flame. A History of the GOTHIC NOVEL in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*, Londres, Arthur Barker, 1923, p.26.

⁷⁷ Nous traduisons.

⁷⁸ Voir *infra.*, « Folklore et nationalismes dans l'Europe du XIX^e siècle ».

la tradition européennes.⁷⁹ ». D'autre part, le potentiel terrifiant de ces superstitions semble jouer un rôle non-négligeable dans l'élaboration des atmosphères lugubres et sublimes du *romance* gothique. Les thèmes traditionnels du style gothique sont en effet directement inspirés des sources folkloriques :

As it has already been established, folklore was the primary source for the supernatural element in Gothic novels. Authors employed the traditional lore about such supernatural beings as ghosts and witches. Their uses of folklore also included the taboo against incest, legends, such as the Legend of Faust, and superstitions, such as the superstitions regarding the burial of the dead⁸⁰.

Comme cela a déjà été établi, le folklore était la source primaire pour l'élément surnaturel dans les *novels* gothiques. Les auteurs utilisaient les traditions à propos d'êtres surnaturels tels que les fantômes et les sorcières. Leur usage du folklore incluait aussi le tabou de l'inceste, les légendes, telle que la Légende de Faust, et les superstitions, comme celle concernant l'enterrement des défunts⁸¹.

Tandis que chez Walpole, l'élément surnaturel et terrifiant révèle un usage plus direct de la matière folklorique médiévale, chez d'autres auteurs, tels que Radcliffe, la référence aux croyances populaires se fait de manière plus détournée. En Effet, Walpole présente au lecteur des évènements qui échappent immanquablement à la Raison. Il crée un univers dans lequel le Merveilleux ne demande pas d'explication et fait tout simplement partie de la vie quotidienne des personnages. La superstition est cependant associée aux esprits faibles, c'est-à-dire aux personnages féminins ainsi qu'aux servants de Manfred, mais il n'en demeure pas moins que Walpole n'hésite pas à invoquer fantômes et esprits ou encore géants instillant la terreur sans proposer d'explication rationnelle à ces phénomènes. Chez Radcliffe, en revanche, le surnaturel est expliqué, et les superstitions d'autant plus qualifiées de ridicules, mais n'en sont pas moins une source de terreur efficace. Dans *The Italian* ou encore dans *The Mysteries of Udolpho*, les termes « terreur » et « superstition » sont par ailleurs très souvent associés. Ces sentiments assaillent les personnages de Radcliffe lorsqu'ils se trouvent en quelque situation dangereuse, ou dans un environnement *sublime* se prêtant aux dérives de l'imagination. Nous pouvons retrouver un tel exemple dans *The Italian* lorsque Vivaldi et Bonarmo tentent de prendre au piège dans d'anciennes ruines gothiques un moine mystérieux qui a menacé le héros par d'étranges paroles prophétiques :

Vivaldi, as he said this, took his station within the thickest gloom of the arch, which was of considerable depth, and near a flight of steps that was cut in the rock, and ascended to the fortress. His friend stepped close to his side. After a pause of silence, during which Bonarmo was meditating, and Vivaldi was impatiently watching, "Do you really believe," said the former, "that any effort to detain him would be effectual? He glided past me with a strange facility, it was surely more than human!"

"What is it you mean?" enquired Vivaldi.

⁷⁹ Devendra P. Varma, *The Gothic Flame. A History of the GOTHIC NOVEL in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*, op. cit., p. 31. Nous traduisons.

⁸⁰ Ronald Lee Reed, *The function of folklore in selected English Gothic novels*, op. cit., p. 12.

⁸¹ Nous traduisons.

“Why, I mean that I could be superstitious. This place, perhaps, infects my mind with congenial gloom, for I find that, at this moment, there scarcely a superstition too dark for my credulity⁸².”

En disant ces mots, Vivaldi prit son poste contre la muraille et dans le milieu de la voûte, près d'un escalier taillé dans le roc, qui conduisait au fort. Son ami se plaça à ses côtés. Après un silence, pendant lequel Bonarmo rêvait, et Vivaldi observait autour de lui avec impatience : – Croyez-vous réellement, dit Bonarmo, que nous puissions parvenir à le saisir ? il a passé à côté de moi avec une étrange rapidité. Il y a dans cet homme quelque chose de plus qu'humain. – Qu'entendez-vous par là ? dit Vivaldi. – J'entends que la superstition me gagne ici ; ce lieu est contagieux et infecte mon esprit de ses ténèbres, et je crois qu'à ce moment je suis capable de tout craindre et de tout croire. – Vous avouerez que son apparition a été accompagnée de circonstances bien extraordinaires⁸³.

Radcliffe associe également la superstition à une faiblesse d'esprit caractéristique des populations peu instruites et de l'irrationnalité qui assaille les personnages pris de peur. Cependant, elle accorde aux croyances populaires un rôle majeur dans les effets d'amplification de la tension dramatique. Dans *The Mysteries of Udolpho*, tout un pan du récit s'articule autour de spectres hantant le château de Montoni. Les servants d'Emily et du Comte sont les plus affectés par ces superstitions, mais ils finissent par transmettre leur peur même aux esprits les plus rationnels. Il semblerait en fin de compte que l'esthétique *sublime* ne pouvait obtenir l'effet escompté – c'est-à-dire la terreur mêlée d'une certaine mélancolie – que lorsqu'associée à la matière folklorique médiévale : « Terror thus creates an intangible atmosphere of spiritual psychic dread, a certain superstitious shudder at the other world⁸⁴. » La superstition, d'abord tournée en dérision, fait planer une menace qui s'amplifie progressivement au fil du récit. L'incrédulité des héros participe de leur aveuglement face à un danger qui les enserre. Le caractère carcéral des éléments architecturaux est donc redoublé par l'enfermement des héros dans leurs certitudes. Pourtant, les croyances populaires viennent bientôt se présenter à ceux-ci comme une forme de sagesse venant mettre à mal les principes de la philosophie des Lumières et du triomphe de la Raison. Quant à Lewis, il se démarque encore de la démarche de Radcliffe dans son usage du folklore. Peut-être se rapproche-t-il de Walpole en ce qu'il présente dans son ouvrage des éléments surnaturels qui échappent complètement aux lois naturelles, ne trouvent aucune explication rationnelle : « Lewis rend son monde progressivement et méticuleusement réceptif aux sollicitations du surnaturel ; la première partie du roman évolue vers la création d'une cadre imaginaire à l'intérieur duquel de telles forces peuvent exister réellement⁸⁵. » Elles

⁸² Ann Radcliffe, *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents: A Romance*, vol. 1, London, printed for T. Cadell jun. and W. Davies (successors to Mr. Cadell) in the Strand, 1797, p. 53-54.

⁸³ Ann Radcliffe, « L'Italien, ou le confessionnal des pénitents noirs », dans *Romans terrifiants*, trad. Narcisse Fournier, dir. Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 93-94.

⁸⁴ Devendra P. Varma, *The Gothic Flame. A History of the GOTHIC NOVEL in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences*, op. cit., p. 130.

⁸⁵ Peter Brooks, « La vertu et la terreur : Le Moine », *Romantisme*, vol. 162, no. 4, 2013, p. 85-97.

jouent un rôle d'autant plus important dans l'élaboration d'une atmosphère proprement horrifiante se prêtant aux actes les plus ignobles :

The contrast between the work and personalities of Mrs. Radcliffe and "Monk" Lewis serves to illustrate the two distinct streams of the Gothic novel: the former representing the Craft of Terror, the latter and his followers comprising the Chambers of Horror.

[...] The difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse⁸⁶.

Le contraste entre les œuvres et les personnalités de Mme. Radcliffe et du "Moine" Lewis permet de distinguer les deux courants du *roman* Gothique : le premier représente l'Art de la Terreur, le second et ses suivants incarnent les Chambres de l'Horreur.

[...] La différence entre Terreur et Horreur est la différence entre la terrible appréhension et la révoltante réalisation : entre sentir l'odeur de la mort et trébucher sur un cadavre⁸⁷.

Lewis dès les toutes premières lignes de *The Monk* porte également un jugement fort péjoratif sur les superstitions : « [...] dans une ville telle que Madrid, où la superstition règne en despote, on chercherait inutilement la vraie piété. » Mais son récit est pourtant parcouru d'événements surnaturels tangibles qui ne sont pas pure imagination d'un esprit faible. On retrouve notamment la légende de la Nonne Sanglante, remontant à l'époque médiévale :

[...] All my knowledge of her history comes from an old tradition in this family, which has been handed down from father to son, and is firmly credited throughout the baron's domains. Nay, the baron believes it himself; and as for my aunt, who has a natural turn for the marvellous, she would sooner doubt the veracity of the Bible than of the bleeding nun⁸⁸.

Agnès, à travers la plume de Lewis, présente cette légende populaire comme étant en réalité une véritable forme de Savoir ancien, dont la légitimité découle de son caractère héréditaire et des figures d'autorité qui y prêtent foi. Elle joue au sein du récit un rôle de premier plan, selon Peter Brooks, que nous citerons un peu longuement :

Agnès propose à Raymond de s'enfuir avec lui, déguisée en Nonne Sanglante ; il s'agit d'une figure légendaire à laquelle ni elle ni Raymond ne croient, mais dont le rite des apparitions terrorisantes peut servir de sauf-conduit pour s'évader du château : une fois par an, les domestiques laissent les grilles ouvertes afin que cet esprit agité puisse se déplacer sans entraves. Raymond et Agnès adoptent une posture d'incrédulité moqueuse vis-à-vis du monde des fantômes. Or comme cela arrive plus d'une fois dans *Le Moine*, les forces dont nous nions l'existence, objets de notre ironie méprisante, sont précisément celles qui viennent s'abattre sur nous – [...]. La vraie Nonne Sanglante prend la place d'Agnès, accepte la promesse de mariage de Raymond, et s'enfuit avec lui dans le carrosse nuptial. Cet épisode permet de préciser le point d'intersection entre les mondes naturel et surnaturel, le moment où la nature cède et succombe aux sollicitations impérieuses du surnaturel⁸⁹.

⁸⁶ Devendra P. Varma, *The Gothic Flame. A History of the GOTHIC NOVEL in England: Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residual Influences*, op. cit., p. 129.

⁸⁷ Nous traduisons.

⁸⁸ Matthew Gregory Lewis, *The Monk: A Romance*, op. cit., p. 20-21. Nous avons choisi de ne pas donner la traduction française par Léon de Wailly car elle omet ce passage.

⁸⁹ Peter Brooks, « La vertu et la terreur : Le Moine », *Romantisme*, op. cit., p. 85-97.

Et Peter Brooke d'ajouter quelques lignes plus loin que :

L'histoire intercalée de don Raymond n'est donc pas un simple vestige du roman à tiroirs, avec ses narrateurs et ses contes enchâssés, mais une rupture nécessaire, à l'intérieur même du roman, avec un univers qui, malgré ses rêves et ses passions démesurées, est resté jusque-là essentiellement naturel et social. Après l'épisode de la Nonne Sanglante, l'univers romanesque se trouve assez élargi pour s'accommoder d'ombres venues d'ailleurs, et l'étendue de la conscience du lecteur aussi bien que des personnages doit aussi s'élargir pour englober cette nouvelle dimension du vécu⁹⁰.

Voici donc le rôle du folklore dans l'ouvrage de Lewis. Bien que ridiculisé dans un premier temps, il vient finalement rebattre les certitudes des personnages et mettre à mal un univers purement rationaliste pour y réintroduire une forme de Sacré qui puise ses sources, par inversement, dans les forces obscures et primitives, dans le tabou et l'interdit, fondé sur la terreur plutôt que sur la vertu⁹¹. Les croyances populaires, passant alors d'une culture orale, forme de Savoir traditionnel transmis de génération en génération, gagnent par leur introduction dans une culture livresque une nouvelle forme de légitimité. Bien que généralement moqué et déprécié par son caractère populaire, le folklore n'en vient pas moins démontrer qu'il joue un rôle essentiel dans les *romances* gothiques par son potentiel dramatique et sa capacité à créer un sentiment de cohésion identitaire et culturelle chez le lectorat. La remobilisation de croyances populaires médiévales, qui fonctionnent comme un socle culturel commun à l'Europe du XVIII^e siècle, permet d'éveiller l'intérêt du lecteur y reconnaissant ses propres codes civilisationnels, expliquant de ce fait le succès rencontré par les *romances* gothiques.

Il apparaît donc que le *roman* gothique, en tant que catégorie littéraire, réponde à une recette thématique dont les légendes populaires sont un des éléments principaux. Cependant, la lecture d'ouvrages tels que *The Monk* ou encore *The Mysteries of Udolpho* révèle une structure organisant le récit d'une manière très stéréotypée semblant laisser peu de place à la surprise. C'est ce que nous aborderons dans le chapitre suivant.

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ *Idem.*

3. La structure stéréotypique du récit gothique et le récit de vampires

Il est frappant de constater que depuis *The Castle of Otranto*, la trame narrative des récits gothiques reste quasi identique malgré la profusion d'ouvrages reprenant ce modèle. D'abord, cette trame narrative est fondée sur une forte dichotomie entre Bien et Mal. Le premier est incarné par une jeune héroïne vertueuse, moralement irréprochable mais accablée de malheurs. Le second, par une figure de *villain*, en général masculine, inflexible et autoritaire, prêt à commettre les pires atrocités – viol, inceste, pacte avec le Diable, meurtre – pour arriver à ses fins. Le *villain* incarné par Manfred dans le récit de Walpole, seigneur illégitime menacé par une prophétie qui révélera son imposture, est animé par une soif de pouvoir qu'il tente de conserver par tous les moyens. L'héroïne du *romance* gothique, persécutée par son bourreau en plus des aléas de la vie qui semblent s'acharner sur elle, fait en général la rencontre d'un jeune homme dont elle tombe éperdument amoureuse, mais le sort tente de les séparer par tous les moyens. C'est d'abord le *villain* qui souhaite séparer les deux amants. Il convoite lui-même l'héroïne, car son union avec celle-ci, bien que souvent incestueuse, lui permet de conserver et d'accroître son pouvoir, même lorsqu'il est illégitime. C'est précisément ce schéma que Walpole met en place dans son récit. Pour arriver à ses fins, le *villain* poursuit inlassablement sa victime, et lorsqu'il réussit à la capturer, la séquestre dans un château médiéval, lui-même isolé de toute forme de civilisation par des forêts étouffantes ou des montagnes à la hauteur oppressante. Ici, l'on retrouve donc les thèmes de l'enfermement et du labyrinthe que nous avons mentionnés plus haut. Ce modèle est particulièrement flagrant chez Ann Radcliffe dans *The Mysteries of Udolpho*, ouvrage dans lequel les descriptions du paysage et de l'architecture participent inmanquablement des sentiments de sublime et de terreur. Nous nous permettrons de citer un peu longuement l'arrivée d'Emilie au château de son bourreau tant il rassemble tous les éléments que nous venons d'évoquer :

Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni's; for, though it was now lighted up by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object. As she gazed, the light died away on its walls, leaving a melancholy purple tint, which spread deeper and deeper, as the thin vapour crept up the mountain, while the battlements above were still tipped with splendour. From those, too, the rays soon faded, and the whole edifice was invested with the solemn duskiness of evening. Silent, lonely, and sublime, it seemed to stand the sovereign of the scene, and to frown defiance on all, who dared to invade its solitary reign. As the twilight deepened, its features became more awful in obscurity, and Emily continued to gaze, till its clustering towers were alone seen, rising over the tops of the woods, beneath whose thick shade the carriages soon after began to ascend. The extent darkness of these tall woods

awakened terrific images in her mind, and she almost expected to see banditti start up from under the trees⁹².

Emilie regarda le château avec une sorte d'effroi, quand elle sut que c'étoit celui de Montoni. Quoiqu'éclairé maintenant par le soleil couchant, la gothique grandeur de son architecture, ses antiques murailles de pierre grise, en faisoient un objet imposant et sinistre. La lumière s'affoiflit insensiblement sur les murs, et ne répandit qu'une teinte de pourpre qui, s'effaçant à son tour, laissa les montagnes, le château et tous les objets environnans dans la plus profonde obscurité. Isolé, vaste et massif, il sembloit dominer la contrée. Plus la nuit devenoit obscure, plus ses tours élevées paroisoient imposantes. Emilie ne cessa de regarder que, lorsque l'épaisseur du bois, sous lequel les voitures commençoient à monter, lui en eut absolument dérobé la vue. L'étendue et l'obscurité de ces énormes forêts présentèrent d'épouvantables images à l'esprit d'Emilie, qui ne les trouvoit propres qu'à servir de retraite à quelques bandits⁹³.

Le décor, comme nous l'avons vu, joue un rôle important dans le *romance* gothique et participe de la trame narrative. Notons également qu'en général, un mystère plane sur la véritable identité des personnages, notamment des héros. Par exemple, dans *The Castle of Otranto*, Théodore, le jeune paysan dont tombe amoureuse Isabella, se révèle être en réalité l'héritier légitime du château. Dans *The Italian* (1797) d'Ann Radcliffe, l'intrigue se déploie autour de la naissance d'Ellena, dont l'origine noble sera finalement dévoilée grâce au médaillon qu'elle porte autour du cou. Nulle surprise en effet lorsque le schéma narratif, repris au fil des différentes œuvres, est connu du lecteur :

Il n'est que de parcourir au hasard n'importe quel roman « gothique » pour se convaincre du caractère très conformiste des structures qu'on y décèle : l'argent y est aussi important que dans les « contes de la vie réelle », les classes sociales aussi nettement définies que dans le roman picaresque, les préjugés aussi marqués que dans les romans de mœurs. L'ultime bonheur du héros est atteint quand on lui a restitué son *titre*, rendu ses *biens* et donné devant Dieu en mariage une compagne digne de lui⁹⁴.

Le *romance* gothique apparaît donc comme à la fois conformiste dans ses thèmes et l'idéologie qu'ils véhiculent, et conforme à un schéma préétabli dans sa structure narrative, dont la recette, reprise pendant plusieurs décennies, semble inépuisable. Ce succès interroge puisqu'il semble qu'il y ait peu de place laissée à la surprise dans les récits gothiques. Le public aurait tôt fait de s'en lasser, mais en réalité, ce n'est pas tant le caractère inédit des rebondissements dramatiques que l'expérience esthétique du sublime et de la terreur que le lectorat recherche dans la lecture des *romances*.

Voici donc les éléments essentiels typiques du *romance* gothique, nouveaux *topoi* littéraires, annonçant l'émergence du romantisme et des récits de vampire. Nous remarquons en effets de nombreuses similarités entre les *romances* gothiques que nous avons mentionnés

⁹² Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho: Interspersed with Some Pieces of Poetry* [1794], Projet Gutenberg, 2009, p. 181-182.

⁹³ Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolphe*, trad. Victorine de Chastenay, Maradan, Paris, 1798, p. 316.

⁹⁴ Maurice Lévy, « Structures profondes », *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, *op. cit.*, p. 613.

et les œuvres sur les vampires de notre corpus. La filiation entre les deux genres est évidente, comme nous l'explique Alice M. Killen :

En même temps qu'ils adoptent la douce mélancolie, la vague terreur, la mise en scène de Mrs Radcliffe, les romantiques adoptent aussi le mécanisme plus extravagant du roman de Lewis : son moine vendu au diable, sa magie infernale, son surnaturel qui dédaigne toute explication rationnelle. L'utilisation de ces sombres thèmes devient de plus en plus une tentative consciente pour trouver des ressorts d'émotion plus vivants que tout ce qu'avait offert le classique ou le pseudo-classique. C'est tout le passé gothique et aussi tout le monde inconnu de l'au-delà qu'on veut introduire dans la littérature, tout ce qui fait appel aux superstitions cachées dans l'âme⁹⁵.

Et l'autrice d'ajouter quelques lignes plus loin :

Les morts ne veulent plus dormir d'un sommeil éternel, mais quittant la tombe pour hanter les lieux où ils ont vécu, aimé, péché. Nous voyons des nonnes inquiètes sortir de leurs cercueils. Nous voyons surtout cet amour indestructible qui survit au-delà de la tombe et qui réclame l'accomplissement de serments dont la mort même ne dégage pas, cet amour moitié spirituel, moitié matériel si cher aux romantiques. C'est une sorte de vampirisme moral qui est souvent remplacé par un vampirisme véritable⁹⁶.

Cette progressive contamination des différents domaines littéraires et artistiques par l'atmosphère lugubre des *romances* gothiques concorde avec la fascination pour les vampires qui s'empare de l'Europe à l'orée du XIX^e siècle. Le monstre est pourtant l'objet d'articles, de traités et de publications littéraires diverses depuis le début du XVIII^e siècle, tant et si bien que des intellectuels tels que Voltaire se trouvent presque contraints d'écrire au sujet du vampire en réaction au sursaut superstitieux émergeant en plein siècle des Lumières. Cependant, le monstre fait une réelle entrée dans l'imaginaire collectif européen occidental à partir du début du XIX^e siècle, lorsque Lord Byron, inspiré du folklore sur le *vrykolakas* grec, dessine dans son *Giaour* (1813) les premiers contours du vampire canonique. Nous assistons comme à une triple contamination : d'abord, l'expansion d'une nouvelle sensibilité poétique héritée du *romance* gothique, ensuite celle du vampire qui accapare la plume des écrivains romantiques, et enfin, celle qui est propagée par le monstre lui-même au sein des récits. Il semblerait alors qu'il n'y a pas d'échappatoire possible et que tout tend à projeter le vampire sur le devant de la scène, ou plutôt à jeter les lecteurs et lectrices du XIX^e siècle entre les canines du monstre.

Selon Alain Morvan, le récit de vampire, bien plus qu'il est un héritier du *romance* gothique, en est une catégorie à part entière. Il en reprend en effet les thèmes et le décor ainsi que la structure. Il fonctionne sur le même mode contractuel jouant sur le principe de prévisibilité que nous avons évoqué plus haut⁹⁷. Qu'est-ce qu'un vampire si ce n'est un « hyper-villain », dont le *modus operandi* nous fait penser à des personnages tels qu'Ambrosio dans *The*

⁹⁵ Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe : et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*, op. cit., p. 130.

⁹⁶ *Idem*.

⁹⁷ Alain Morvan, « Introduction », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. XXXIII.

Monk ou un Schedoni dans *The Italian* ? C'est comme si la laideur morale, intérieure et invisible, du *villain* s'était enfin manifestée pour venir corrompre son enveloppe charnelle et se manifester sous les traits du vampire. En quelque sorte, la figure du vampire est au *villain* ce que le portrait est à Dorian Gray. L'on peut d'ailleurs remarquer certains attributs physiques similaires entre les *villains* et les vampires :

His figure was striking, but not so from grace; it was tall, and, though extremely thin, his limbs were large and uncouth, and as he stalked along, wrapt in the black garments of his order, there was something terrible in its air; something almost superhuman. His cowl, too, as it threw a shade over the livid paleness of his face, increased its severe character, and gave an effect to his large melancholy eye, which approached to horror. His was not the melancholy of a sensible and wounded heart, but apparently that of a gloomy and ferocious disposition. There was something in his physiognomy extremely singular, and that cannot easily be defined. It bore the traces of many passions, which seemed to have fixed the features they no longer animated. An habitual gloom and severity prevailed over the deep lines of his countenance; and his eyes were so piercing that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutiny, or even endure to meet them twice⁹⁸.

Son aspect, à la vérité, ne prévenait pas en sa faveur. Il était fort maigre et de grande taille ; lorsqu'il marchait enveloppé dans la robe noire de son ordre, il y avait dans son air je ne sais quoi de fantastique et de surnaturel ; l'ombre de son capuchon, projetée sur la pâleur livide de son visage, ajoutait à l'austérité de sa physionomie et donnait à ses grands yeux un caractère sombre dont l'effet approchait de l'horreur. On voyait sur ses traits une expression indéfinissable, c'était comme la trace de passions autrefois ardentes et qui n'animaient plus ce visage de marbre. Ses yeux seuls étaient encore si perçants qu'ils semblaient pénétrer dans le tréfonds du cœur humain ; peu de personnes pouvaient supporter ce regard d'aigle, et celui qui en avait subi l'effet évitait de le rencontrer une seconde fois⁹⁹.

Nos lecteurs et lectrices nous excuseront de la longueur de cette citation, mais elle nous semblait fort intéressante tant la description de Schedoni, *villain* gothique par excellence, annonce l'arrivée du vampire, qui « capte et subsume l'héritage du scélérat gothique¹⁰⁰ ». L'on pourrait presque dire qu'il s'agit en réalité d'un « proto-vampire ». La monstruosité morale, déjà décelable dans son allure de *superhuman*, sa *livid paleness* et ses *piercing eyes*, ne demande qu'à être exacerbée sous la plume d'un Polidori pour qu'enfin la métamorphose soit complète :

He [Lord Ruthven] gazed upon the mirth around him, as if he could not participate therein. Apparently, the light laughter of the fair only attracted his attention, that he might by a look quell it, and throw fear into those breasts where thoughtlessness reigned. Those who felt this sensation of awe, could not explain whence it arose: some attributed it to the dead grey eye, which, fixing upon the object's face, did not seem to penetrate, and at one glance to pierce through to the inward workings of the heart; but fell upon the cheek with a leaden ray that weighed upon the skin it could not pass. [...] In spite of the deadly hue of his face, which never gained a warmer tint, either from the blush of modesty, or from the strong emotion of passion, though its form and outline were beautiful¹⁰¹ [...].

Il contemplait les réjouissances qui l'entouraient comme s'il n'y pouvait point participer. On eût dit qu'il ne prêtait attention au rire et à la légèreté des belles personnes que pour mieux étouffer d'un regard et

⁹⁸ Ann Radcliffe, *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents: A Romance*, op. cit., p. 101-102.

⁹⁹ Ann Radcliffe, « L'Italien, ou le confessionnal des pénitents noirs », *Romans terrifiants*, op. cit., p. 102.

¹⁰⁰ Alain Morvan, « Introduction », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. XXXVI.

¹⁰¹ John William Polidori, *The Vampyre; A Tale*, London, Gillet, Printer, Crown Court, Fleet Street, 1819, p. 27-28.

pour emplir de peur ces poitrines où régnait l'insouciance. Ceux qui ressentait cette impression de crainte ne pouvaient en expliquer l'origine : certains l'attribuaient à cet œil gris et mort qui, se fixant sur le visage de quelque sujet, ne semblait point le pénétrer ni percer d'un regard les mécanismes intérieurs de son cœur ; sur la joue qu'il contemplait, cet œil laissait choir un rayon plombé qui pesait sur la peau sans la pouvoir traverser. [...] Bien que son visage eût une carnation de mort, et que ni la rougeur de la pudeur ni la vive émotion de la passion ne lui conférassent jamais une teinte plus chaleureuse – alors même que la forme et les linéaments de ce visage n'étaient pas dépourvus de beauté¹⁰² [...].

La similarité des physionomies de ces deux personnages laisse en effet peu de place au doute. Polidori semble s'être inspiré du personnage de Radcliffe pour dessiner le portrait de son Lord Ruthven, reprenant les mêmes attributs physiques selon les mêmes termes tout en opérant une inversion concernant le regard du monstre. Tandis que Schedoni dispose de « eyes so piercing that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts », Lord Ruthven frappe par son « dead grey eye, which, fixing upon the object's face, did not seem to penetrate, and at one glance to pierce through to the inward workings of the heart ». Il s'opère comme un transfert de l'élément perforateur – ou dirons-nous pénétrant – depuis le regard du *villain* jusqu'aux canines du vampire. Cet exemple de quasi-similarité entre un personnage de *romance* gothique et un vampire n'est qu'un parmi tant d'autres, ce qui n'est pas surprenant selon les dires de Maurice Lévy :

Il était naturel que les poètes romantiques de la « seconde génération » rendissent dans leurs œuvres le même témoignage de leurs lectures d'adolescents. Byron reconnaissait volontiers sa dette envers Ann Radcliffe et saluait, au passage, Lewis dans *English Bards and Scotch Reviewers*. [...] toute l'œuvre de Byron, en fait, est émaillée de souvenirs de ses lectures « gothiques » d'autrefois¹⁰³.

Et l'auteur d'ajouter quelques lignes plus loin :

[...] Byron voulut être, dans sa vie, un personnage de roman « gothique » et tous ses héros, de Childe Harold à Manfred, en passant par le Giaour et Lara, ont cet aspect énigmatique, ce cynisme triste, cette aristocratique grandeur qui caractérisaient déjà le Manfred de Walpole, les Schedoni et les Arméniens du passé. Tous sont des « errants », des hors-la-loi, des réprouvés, qui, comme le Juif de Lewis, sont marqués au front du signe de leur malédiction. Tous portent le poids d'une faute mystérieuse, qui les rend taciturnes ou soudain furieux. Ils ont le regard terrible de Melmoth, ses ricanements sardoniques. Eux non plus ne se reconnaissent pas dans leurs destins. Ce sont des hommes de solitude et de mystère, parfois initiés aux secrets de la vie et versés dans les sciences interdites : Manfred est un autre Orazio. A l'examiner de près, on voit que c'est à Lewis, à Ann Radcliffe et à Maturin que le héros romantique par excellence, ce héros Byronien qui parcourut et séduisit l'Europe entière, doit ses essentiels attributs¹⁰⁴.

Comme il en va des personnages, le décor du récit de vampire est également fortement imprégné de l'esthétique gothique. L'influence des théories de Burke sur le sublime se conjugue avec l'atmosphère lugubre des décors, ainsi qu'avec la vie nocturne, condition *sine qua non* de l'apparition du monstre, et d'éveil du sentiment de terreur tant recherché par les écrivains. Alain Morvan revient sur le rôle central joué par la lune dans les récits de vampire, que l'on retrouve

¹⁰² John William Polidori, « Le Vampire », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 37.

¹⁰³ Maurice Lévy, « Conclusion », *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, op. cit., p. 650.

¹⁰⁴ *Idem*.

déjà de façon quasi-systématique dans les ouvrages de Walpole, Lewis ou Radcliffe. Elle participe de l'ambiance sinistre, jusqu'à incarner une « source de vie, mais il s'agit d'une vie maudite et prédatrice¹⁰⁵ ». Les rayons lunaires, provenant d'une lumière solaire détournée, viennent révéler la monstruosité des vampires. En effet, ceux-ci doivent, dans les récits qui nous intéressent, se protéger à tout prix de la lumière du soleil qui les brûle. Ainsi, leur nature corrompue ne peut s'accommoder que d'une lumière elle-même corrompue, dans la mesure où elle n'est qu'un « détournement » de la lumière solaire qui perd ainsi son caractère purificateur. Tandis que le feu de l'astre solaire incarnerait un principe purificateur brûlant la chair corrompue du vampire, la lumière argentée de son satellite se voit associée au principe vital maudit incarné par le monstre. L'astre lunaire est fait déjà jouer sa magie funeste dans la *Lenore* (1778) de Bürger :

Sieh hin, sieh her! der Mond scheint hell.
Wir und die Todten reiten schnell¹⁰⁶.

Le deuxième vers que nous avons cité a notamment été rendu célèbre par Bram Stoker qui le reprend dans *Dracula* :

“Denn die Todten reiten schnell”–
“For the dead travel fast¹⁰⁷.”

Dans le récit de Stoker, publié presque cent ans après la *Lenore*, la lune n'a pas perdu de son pouvoir. Son emprise sur les êtres de la nuit – et sur les fous tels que Renfield – ne cesse de croître pour atteindre son paroxysme. Les apparitions des trois fiancées de Dracula dépendent de ses rayons tandis que Jonathan n'en supporte pas la vue :

Quicker and quicker danced the dust; the moonbeams seemed to quiver as they went by me into the mass of gloom beyond. More and more they gathered till they seemed to take dim phantom shapes. And then I started, broad awake and in full possession of my senses, and ran screaming from the place. The phantom shapes, which were becoming gradually materialized from the moonbeams, were those of the three ghostly women to whom I was doomed. I fled, and felt somewhat safer in my own room, where there was no moonlight and where the lamp was burning brightly¹⁰⁸.

La poussière dansait toujours plus vite et les rayons de la lune paraissaient vibrer lorsqu'ils passaient près de moi avant de se fondre, plus loin, dans l'épaisseur des ténèbres. Ces poussières s'agrégeaient de plus en plus, et elles finissaient par prendre des formes troubles et fantomatiques. Puis je sursautai, pleinement éveillé et en pleine possession de mes sens, et, poussant des cris, je partis précipitamment. Les formes fantomatiques, qui prenaient corps, petit à petit, à partir des rayons de la lune, étaient celles des trois femmes spectrales auxquelles j'étais destiné. Je m'enfuis, et me sentis un peu plus en sûreté dans ma chambre, où l'on ne voyait pas le clair de lune et où la lampe brûlait en émettant une flemme vive¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Alain Morvan, « Introduction », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. XXXIV.

¹⁰⁶ Gottfried August Bürger, « Lenore » dans *Gedichte*, Göttingen, éd. Johann Christian Dieterich, 1778, p. 81-96.

¹⁰⁷ Bram Stoker, *Dracula*, New-York, Grosset & Dunlap Publishers, 1897, p. 9.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁹ Bram Stoker, « Dracula », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 221.

Renfield, interné dans un « immense lunatic asylum¹¹⁰ » sous les soins du Dr. Holmwood, semble complètement possédé par la magie des rayons lunaires :

The case of Renfield grows even more interesting. He has now so far quieted that there are spells of cessation from his passion. For the first week after his attack he was perpetually violent. Then one night, just as the moon rose, he grew quiet, and kept murmuring to himself: "Now I can wait; now I can wait"¹¹¹. Le cas de Renfield gagne encore en intérêt. Il s'est désormais à ce point calmé que sa fureur connaît des phases d'interruption. Durant la première semaine qui a suivi sa crise, il n'avait cessé d'être violent. Puis, une nuit, à l'instant même où se levait la lune, il s'est calmé, se murmurant sans relâche à lui-même : « Maintenant, je peux attendre ; maintenant, je peux attendre¹¹². »

Puis quelques lignes plus loin :

Three nights has the same thing happened – violent all day then quiet from moonrise to sunrise. I wish I could get some clue to the cause. It would almost seem as if there was some influence which came and went¹¹³.

Trois nuits de suite, la même chose s'est produite – violent toute la journée, puis tranquille du lever de la lune au lever du soleil. Si seulement je trouvais un indice pour en deviner la cause ! On a presque l'impression qu'il est soumis à une sorte d'influence, qui va et vient¹¹⁴.

Et enfin :

When he saw me he became furious, and had not the attendants seized him in time, he would have tried to kill me. As we were holding him a strange thing happened. He suddenly redoubled his efforts, and then as suddenly grew calm. I looked around instinctively, but could see nothing. Then I caught the patient's eye and followed it, but could trace nothing as it looked into the moonlight sky except a big bat, which was flapping its silent and ghostly way to the west. Bats usually wheel and flit about, but this one seemed to go straight on, as if it knew where it was bound for or had some intention of its own¹¹⁵.

En me voyant, il est devenu furieux et, si les surveillants ne l'avaient pas saisi à temps, il aurait essayé de me tuer. Pendant que nous le maintenions, il s'est passé une chose curieuse. Il a soudain redoublé d'efforts et il s'est calmé tout aussi soudainement. J'ai regardé instinctivement autour de nous, mais je n'ai rien pu voir. Puis j'ai fixé l'œil du patient et suivi son regard, mais sans pouvoir repérer quoi que ce fût, tandis qu'il examinait le ciel illuminé par le clair de lune, hormis une grande chauve-souris, que ses battements d'ailes portaient vers l'ouest en un vol silencieux et spectral. Les chauves-souris, à l'ordinaire, volent en rond ou zigzaguent, mais celle-ci semblait aller tout droit, comme si elle savait quelle était sa destination ou répondait à quelque intention personnelle¹¹⁶.

Comme nous le suggère ce dernier passage, l'astre lunaire est bien évidemment lié au vampire, qui ici se manifeste sous la forme d'une chauve-souris. Bien qu'important dans la mise en place d'une atmosphère lugubre propice à l'apparition d'événements surnaturels, la lune n'est pas le seul élément de décor tributaire des *romances* gothiques que l'on retrouve dans les récits de vampire. En effet, les théories de Burke sur le sublime et l'évolution du goût ont laissé une empreinte durable dans la littérature. On ne peut que la retrouver dans un courant littéraire, sinon héritier du *romance* gothique, qui en est une catégorie à part entière. Ainsi, nulle surprise

¹¹⁰ Bram Stoker, *Dracula*, *op. cit.*, p. 52.

¹¹¹ *Ibid*, p. 101.

¹¹² Bram Stoker, « Dracula », *Dracula et autres écrits vampiriques*, *op. cit.*, p. 299.

¹¹³ Bram Stoker, *Dracula*, *op. cit.*, p. 102.

¹¹⁴ Bram Stoker, « Dracula », *Dracula et autres écrits vampiriques*, *op. cit.*, p. 300.

¹¹⁵ Bram Stoker, *Dracula*, *op. cit.*, p. 102.

¹¹⁶ Bram Stoker, « Dracula », *Dracula et autres écrits vampiriques*, *op. cit.*, p. 301.

lorsque l'on retrouve, dans les œuvres de Sheridan Le Fanu, de Bram Stoker, et même dans certains contes folkloriques néo-helléniques issus du recueil *Vrykolakas : le vampire grec*, des forêts à perte de vue, des falaises abruptes et des châteaux délabrés à l'architecture médiévalisante. Ainsi, dans *Carmilla* (1872), le décor est planté dès les premières pages du récit :

Over all this the schloss shows its many-windowed front; its towers, and its Gothic chapel. The forest opens in an irregular and very picturesque glade before its gate, and at the right a steep Gothic bridge carries the road over a stream that winds in deep shadow through the wood¹¹⁷.

Au-dessus de tout cela, le *schloss* exhibe sa façade aux maintes fenêtres, ses tours et sa chapelle gothique. Devant l'entrée, la forêt s'ouvre en une clairière irrégulière et très pittoresque, et, à droite, un pont gothique escarpé permettant à la route d'enjamber une rivière qui, dans une ombre profonde, serpente pour traverser le bois¹¹⁸.

Dans *Le Lierre et la chauve-souris*, Elisabeth Durot-Boucé nous dit que :

Pour le personnage surnaturel du comte Dracula, seul un château médiéval à demi en ruine, perché sur un rocher, au cœur d'une forêt quasi impénétrable, peut constituer une demeure appropriée : « a vast ruined castle, from whose tall black windows came no ray of light, and whose broken battlements showed a jagged line against the moonlit sky¹¹⁹. »

Bram Stoker, incontestablement tributaire de l'imaginaire élaboré dans les *romances* gothiques un siècle avant la publication de son chef-d'œuvre, est certainement un des auteurs ayant le mieux exploité ces *topoi* littéraires pour la rédaction de *Dracula*, qui se présente comme l'aboutissement d'un courant littéraire devenu très populaire. Dès le tout premier chapitre, lorsque Jonathan Harker décrit son voyage à travers la contrée inhospitalière et sauvage de la Transylvanie, le paysage sublime et la terrible grandeur de la Nature se déroulent sous les yeux du lecteur en même temps que la voiture du voyageur progresse sur son chemin :

As the evening fell it began to get very cold, and the growing twilight seemed to merge into one dark mistiness the gloom of the trees, oak, beech, and pine, though in the valleys which ran deep between the spurs of the hills, as we ascended through the Pass, the dark firs stood out here and there against the background of late-lying snow. Sometimes, as the road was cut through the pine woods that seemed in the darkness to be closing down upon us, great masses of greyness, which here and there bestrewed the trees, produced a peculiarly weird and solemn effect, which carried on the thoughts and grim fancies engendered earlier in the evening, when the falling sunset threw into strange relief the ghost-like clouds which amongst the Carpathians seem to wind ceaselessly through the valleys¹²⁰.

Comme le soir tombait, il commençait à faire très froid et le crépuscule envahissant paraissait mêler en une sombre et unique brume l'obscurité des arbres – chênes, hêtres et pins – bien que, dans les vallées courant entre les éperons des montagnes, tandis que nous montions vers le col, les sapins noirs se détachassent çà et là sur fond de neige persistante. Parfois, la route étant tracée au milieu de pinèdes qui, dans l'obscurité, semblaient nous enserrer, de grandes masses grises, éparpillées çà et là dans les arbres, causaient un effet particulièrement mystérieux et solennel, qui prolongeait les pensées et les sinistres

¹¹⁷ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », dans *In a Glass Darkly*, vol. III, Londres, New Burlington Street, R. Bentley & Son, 1872, p. 53-54.

¹¹⁸ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 75-76.

¹¹⁹ Elisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, op. cit., p. 24.

¹²⁰ Bram Stoker, *Dracula*, op. cit., 1897, p. 7-8.

imaginations éveillées plus tôt dans la soirée, lorsque le soleil couchant conférait un étrange relief aux nuages fantomatiques qui, au sein des Carpates, paraissent se faufiler sans cesse dans le creux des vallées¹²¹.

Comment ne pas penser, après la lecture de ce passage, aux longues descriptions de paysages d'Ann Radcliffe ? Le voyage de Jonathan et son arrivée au Château de Dracula sont en effet très similaires à ceux, par exemple, d'Emily au Château d'Udolphe :

Towards the close of day, the road wound into a deep valley. Mountains, whose shaggy steeps appeared to be inaccessible, almost surrounded it. To the east, a vista opened, that exhibited the Apennines in their darkest horrors; and the long perspective of retiring summits, rising over each other, their ridges clothed with pines, exhibited a stronger image of grandeur, than any that Emily had yet seen. The sun had just sunk below the top of the mountains she was descending, whose long shadow stretched athwart the valley, but his sloping rays, shooting through an opening of the cliffs, touched with a yellow gleam the summits of the forest, that hung upon the opposite steeps, and streamed in full splendour upon the towers and battlements of a castle, that speat its extensive ramparts along the brow of a precipice above¹²².

Vers la chute du jour, la route tourna dans une vallée plus profonde qu'enfermoient, presque de tout côté, des montagnes qui paroisoient inaccessibles. A l'orient, une échappée de vue montrait les Appenins dans leur plus sombre horreur. La longue perspective de leurs masses entassées, leurs flancs chargés de noirs sapins présentoient une image de grandeur plus forte que tout ce qu'Emilie avoit déjà vu. Le soleil se couchoit alors derrière la montagne même qu'Emilie descendoit, et projettoit vers le vallon son ombre allongée ; mais ses rayons horizontaux, passant entre quelques roches écartées, doroiient les sommités de la forêt opposée, et brilloient sur les hautes tours et les combes d'un château dont les vastes remparts s'étendoient le long d'un affreux précipice¹²³.

Déjà lors du périple initial, la Nature décrite par les auteurs cités « enserre » et « enferme » les personnages. L'on pourrait presque voir dans celle-ci une annonce des malheurs qui attendent les victimes de Montoni et de Dracula. En effet, le caractère carcéral et labyrinthique de cette terrible Nature se retrouve, dans les chapitres suivants, dans les caractéristiques des châteaux où Jonathan et Emily sont séquestrés. En quelque sorte, la Nature annonce et redouble la structure architecturale du château. Ainsi, dans *Dracula*, Jonathan se retrouve progressivement piégé dans le dédale de pierre, et les lecteurs et lectrices sont pris d'angoisse puisqu'ils assistent de façon impuissante à la perte du personnage :

The castle is on the very edge of a terrible precipice. A stone falling from the window would fall a thousand feet without touching anything! As far as the eye can reach is a sea of green tree tops, with occasionally a deep rift where there is a chasm. Here and there are silver threads where the rivers wind in deep gorges through the forest.

But I am not in heart to describe beauty, for when I had seen the view I explored further; doors, doors, doors everywhere, and all locked and bolted. In no place save from the windows in the castle walls is there an available exit.

The castle is a veritable prison, and I am a prisoner¹²⁴!

Le château est situé au rebord même d'un précipice terrifiant. Une pierre tombant de la fenêtre parcourrait mille pieds sans toucher quoi que ce soit ! A perte de vue s'étend un océan de cimes d'arbres de couleur

¹²¹ Bram Stoker, « Dracula », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 176.

¹²² Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho: Interspersed with Some Pieces of Poetry*, op. cit., p. 181.

¹²³ Ann Radcliffe, *Les Mystères d'Udolphe*, op. cit., p. 316-317.

¹²⁴ Bram Stoker, *Dracula*, op. cit., p. 107.

verte, avec de temps en temps une incision profonde là où se trouve un gouffre. On voit çà et là des fils argentés, quand les fleuves serpentent au travers des forêts, traçant de profondes gorges.

Mais je n'ai pas le cœur à décrire la beauté : après avoir regardé la perspective, j'ai poursuivi mon exploration. Des portes, des portes, partout des portes, toutes fermées à clef, verrouillées. Il n'est nulle part de sortie praticable, si ce n'est les fenêtres percées dans les murailles du château.

Ce château est une véritable prison, et je suis prisonnier¹²⁵ !

Le décor joue, au même titre que dans *The Castle of Otranto* ou dans *The Italian*, un rôle prépondérant dans l'histoire, qui se déroule au fil des pérégrinations dans les labyrinthes de pierre ou de végétaux jusqu'à l'enfermement quasi-complet des proies du vampire. Cependant, bien que ces éléments soient savamment repris et tournés dans *Dracula*, n'oublions pas que Bram Stoker doit une grande part de son inspiration à la *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, publiée vingt-cinq ans auparavant. En revanche, dans les récits de vampire antérieurs – nous pensons à « Die Braut von Korinth » (1797) de Goethe ; à *The Giaour: A Fragment of a Turkish Tale* (1813) de Lord Byron, ainsi qu'à *The Vampyre ; A Tale, by the Right Honourable Lord Byron* (1819) – le décor se détache quelque peu des *topoi* typiquement gothiques que nous avons étudiés jusqu'à présent. Cela n'est pas surprenant puisque les auteurs des trois œuvres citées placent l'origine du vampire en Grèce. Ainsi, point de ruines gothiques médiévales, mais plutôt des vestiges de temples remontant à l'époque Antique sur lesquels se calque le canon classique. L'on pourrait considérer que les récits de Le Fanu et Stoker, bien qu'écrit tardivement par rapport aux chefs-d'œuvre gothiques susmentionnés, s'en rapprochent bien plus que ceux de Byron et Polidori, dont les motifs littéraires s'inscrivent plus volontiers dans la mouvance romantique orientaliste. Le cas du poème de Goethe cependant reste à part, et ne peut selon nous être catégorisé de manière aussi tranchée entre esthétique gothique et orientaliste. Il répond en effet à des enjeux bien spécifiques et se veut avant tout une critique de la religion chrétienne¹²⁶.

Le récit de vampire reprend donc, avec peu de variations, la structure, les thèmes et l'esthétique du *romance* gothique. Cependant, il nous semble que certains récits de vampires se démarquent par une particularité que l'on ne retrouve pas dans les *romances* : tandis que dans le schéma narratif des œuvres gothiques le *villain* est systématiquement incarné par une figure masculine, l'on voit apparaître plus volontiers des « vampiresses » persécutant des hommes, et même parfois des femmes dans les ouvrages qui nous intéressent. Ainsi, il semblerait qu'il se produise un renversement du pouvoir passant du masculin au féminin. Le stéréotype de la féminité pure, fragile et soumise à la terreur masculine des *romances* gothiques se retrouve

¹²⁵ Bram Stoker, « Dracula », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 198.

¹²⁶ Voir *infra.*, « L'éloignement géographique ».

bouleversé, et l'homme devient une victime du pouvoir incarné par une figure de la féminité dangereuse. La femme fatale, en revanche, bien que puissante et dangereuse pour l'homme, ne semble pas pour autant affranchie d'une conception misogyne de la féminité. Nous proposerons alors une analyse de quelques récits dans une perspective genrée afin de nous interroger sur la représentation et la place des femmes – notamment de celles considérées comme étant déviantes par rapport à la norme – dans l'imaginaire et la société européenne occidentale à l'orée du XIX^e siècle.

II. Approche genrée : la figure de la morte amoureuse

L'abondance de récits de vampires mettant en scène une « vampiressa » à la fin du XVIII^e siècle (cf. Johann Wolfgang von Goethe, « La Fiancée de Corinthe », 1764) et plus fréquemment encore dès le début de la période romantique n'est pas un phénomène anodin. Cette figure de la « femme fatale », nous est aujourd'hui encore bien familière. Elle semble d'abord répondre à une certaine idée stéréotypée de la femme (catégorie sociale imaginée comme étant immuable et monolithique) et de la féminité fantasmée par les auteurs romantiques, vision fortement teintée de misogynie. Cela est particulièrement flagrant dans l'œuvre de Matthew Gregory Lewis, *The Monk: A Romance (Le Moine)*, publiée en 1796, dans laquelle on peut retrouver le schéma classique de l'homme d'Église irréprochable aspirant à une vie spirituelle être corrompu par Matilda. Elle n'est cependant pas à proprement parler un vampire consommant le sang de sa victime, mais l'on pourrait considérer qu'elle exerce un pouvoir de domination vampirique sur Ambrosio au sens métaphorique grâce à ses atouts de séduction ; représentante du sexe féminin dans tout ce qu'il inspire de plus vil et d'immoral à la gent masculine. Ce schéma est notamment repris dans l'œuvre de Théophile Gautier presque quarante ans plus tard – témoignant par là-même son succès durable –, *La Morte Amoureuse* (1836), récit dans lequel le jeune ecclésiastique Romuald se retrouve envoûté par la « vampiressa » Clarimonde le jour même de son ordination. Nous pouvons cependant noter que malgré le succès rencontré par les figures vampiriques féminines à cette époque, le mot « vampire » reste exclusivement masculin, au point que le Baron de Lamoignon-Langon, dans sa préface à *La Vampire, ou la Vierge de Hongrie* (1825), se sent contraint de justifier la féminisation du mot opérée dans le titre son œuvre. Dans le cadre de cette étude, nous nous appuyons particulièrement sur le très complet ouvrage de Mireille Dottin-Orsini *Cette femme qu'ils disent fatale*, dans lequel l'auteur analyse méticuleusement les facettes du discours misogyne parcourant les écrits fictionnels du XIX^e siècle.

A. Mythologie de la féminité (XVIII^e - XIX^e s.) : entre divinité et abomination

L'image de la femme fatale, complaisante, et gratifiante sur le plan de l'art, cristallise de façon spectaculaire l'ambivalence de l'attitude masculine face au féminin (et là encore, rien de neuf) : fascination, répulsion, adoration bêtante et haine suraiguë (faut-il dire *hystérique* ?), envie de se blottir et terreur mal maîtrisée¹²⁷.

Déjà dans les *romances* gothiques, les personnages féminins sont pensés suivant un ensemble de caractéristiques quasi monolithique. Cela n'est évidemment pas sans rapports avec le statut social des femmes dans les civilisations européennes occidentales aux XVIII^e et XIX^e siècles, mais nous éviterons de trop nous attarder sur cet aspect afin de nous concentrer en priorité sur la féminité telle qu'elle est dépeinte dans les ouvrages fictionnels de notre corpus. Ainsi, les personnages féminins de Walpole s'inscrivent pleinement dans le moule de la féminité telle qu'elle est conçue par les contemporains : fragile, faible, soumise à Dieu autant qu'à une figure patriarcale incarnée par le père ou le mari. Son rôle est strictement défini : elle n'existe que pour produire un héritier à son Seigneur. C'est notamment le cas d'Hippolita dans *The Castle of Otranto* que Manfred, pour la répudier, accuse d'être stérile : « Too long has she cursed me by her unfruitfulness. My fate depends on having sons, and this night I trust will give a new date to my hopes¹²⁸. » Il souhaite épouser celle qui devait être sa belle-fille, Isabella, et projette donc sur celle-ci l'ambition de la production d'un héritier légitime qu'Hippolita ne pourrait, selon lui, pas lui donner : « Instead of a sickly boy [Manfred parle de son fils décédé, Conrad], you shall have a husband in the prime of his age, who will know how to value your beauties, and who may expect a numerous offspring¹²⁹. » Le destin des deux femmes est d'emblée tout tracé. Et lorsqu'Isabella réussit à échapper aux desseins de Manfred pour épouser Théodore, elle ne fait que passer sous l'autorité d'un autre homme. Ainsi, la féminité semble ne se concevoir qu'en rapport à une figure masculine. Et c'est un schéma que l'on retrouve dans nombre de *romances* gothiques, notamment ceux dont les auteurs sont des femmes. Les récits d'Ann Radcliffe ne dérogent donc pas à la règle. Ses personnages féminins sont systématiquement sous une influence masculine, qu'elle soit imposée ou consentie. La seule échappatoire, si l'on peut dire, est l'entrée au couvent, mais là encore, c'est Dieu qui incarne

¹²⁷ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993, p. 24.

¹²⁸ Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, Cassell's National Library, Cassell & Company, Limited, London, Paris, New York, and Melbourne, 1886, p. 29.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 28.

l'autorité patriarcale. Par exemple, le destin d'Emily, dans *The Mysteries of Udolpho*, est défini par les personnages masculins qui entrent dans sa vie. D'abord la figure paternelle et bienveillante, incarnée par Saint-Aubert, puis Montoni, qui la séquestre dans son château médiéval et enfin Valencourt dont elle est amoureuse et qu'elle tente de retrouver par tous les moyens. De même dans *The Italian* – nous l'avons vu, le schéma narratif du *romance* gothique reste quasi similaire – les péripéties d'Ellena sont dictées à la fois par la fuite face à son bourreau Schedoni et à la poursuite de son amant Vivaldi. Ne soyons pas surpris cependant en imaginant que puisque Radcliffe était une femme, il aurait fallu qu'elle confère à ses personnages féminins un rôle transgressif. N'oublions pas que le *romance* gothique, par son inscription dans un contexte socio-culturel très spécifique, n'a rien d'anticonformiste, au contraire. Le féminin est donc conçu comme une catégorie sociale unique, immuable, n'existant que dans son rapport au masculin et n'admettant que trois rôles vertueux : épouse, mère ou nonne. On ne parle que de *la* femme, jamais *des* femmes. C'est l'idéalisation du féminin qui appelle le singulier, et comme l'explique Mireille Dottin-Orsini :

[...] il faut bien voir que le féminin pluriel est illusoire. Il y a des hommes, tous différents, et face à eux, ce type unique, cette synthèse : la Femme. En analyser une suffit pour connaître le groupe, et toutes les nuances physiques, psychologiques, sociales ne sont qu'illusion d'optique ; tout en elles est nature, et s'y résume¹³⁰.

Il s'agit en réalité d'une véritable mythologie de *la* femme, découlant bien sûr du mythe d'Eve, puis s'incarnant en Madone ou encore en Muse¹³¹ – il suffit pour s'en convaincre de parcourir l'histoire de l'art. La pluralité du féminin n'est pas admise, et une femme répond des actions de toutes les autres. Cette idéalisation de la femme, d'autant plus exacerbée qu'elle incarne une altérité fascinante par rapport à la norme masculine, est à double-tranchant. Cet « Éternel féminin forgé, poli et repoli sans cesse par la parole masculine¹³² » sous-tend une dimension que l'on pourrait dire punitive. En effet, lorsque la femme déroge à ses devoirs, « l'adoration bêlante¹³³ » se mue en « haine suraiguë¹³⁴ ». Cette tendance transparait déjà fortement dans l'œuvre de Lewis, *The Monk*. En effet, les personnages féminins du récit sont, comme nous l'avons dit, cantonnés aux rôles de mère, d'épouse ou de nonne. Lorsqu'Agnès, d'ascendance noble, souhaite s'échapper du couvent dans lequel elle s'était retirée, elle est jugée sans merci par le moine Ambrosio. Lorsqu'il découvre une lettre de l'amant de l'infortunée dévoilant le

¹³⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹³¹ *Ibid.*, p. 16.

¹³² *Ibid.*, p. 22.

¹³³ *Ibid.*, p. 24.

¹³⁴ *Idem.*

plan d'évasion ainsi que sa grossesse, et après qu'Agnès l'a supplié de se montrer indulgent, voici son verdict :

“Amazing confidence! What! Shall St. Clare’s Convent become the retreat of Prostitutes? Shall I suffer the Church of Christ to cherish in its bosom debauchery and shame? Unworthy Wretch! Such lenity would make me your accomplice. Mercy would here be criminal. You have abandoned yourself to a Seducer’s lust; You have defiled the sacred habit by your impurity; and still you think yourself deserving my compassion?¹³⁵”

-Incroyable espérance ! Quoi ! Le couvent de Sainte-Claire deviendra-t-il l’asile des prostituées ? Laisserai-je l’église du Christ nourrir dans son sein la débauche et l’opprobre ? Indigne malheureuse ! Une telle indulgence me rendrait votre complice¹³⁶.

Notons déjà que la faute d’Agnès, dans le raisonnement d’Ambrosio, perd son caractère individuel pour venir caractériser et englober tout une partie de la population féminine. Le péché d’une devient celui de toutes, « *des prostituées* », à savoir de celles qui sortent du moule idéalisé de la féminité forgé par l’imaginaire masculin. Et Agnès, désespérée, de lui répondre :

[...] “Man of an hard heart! Hear me, Proud, Stern, and Cruel! You could have saved me; you could have restored me to hapiness and virtue, but would not! You are the destroyer of my Soul; You are my Murderer, and on you fall the curse of my death and my unborn Infant’s! Insolent in you yet unshaken virtue, you disdained the prayers of a Penitent; But God will show mercy, though you show none. And where is the merit of you boasted virtue? What temptations have you vanquished? Coward! You have fled from it, not opposed seduction. But the day of Trial will arrive! Oh! Then when you yield to impetuous passions! When you feel that Man is weak, and born to err; When shuddering you look back upon your crimes, and solicit with terror the mercy of your God, Oh! In that fearful moment think upon me! Think upon your Cruelty! Think upon Agnes, and despair of pardon¹³⁷!”

– Écoutez-moi ! Poursuivit-elle, homme au cœur dur ! Écoutez-moi, orgueilleux, impitoyable, cruel ! Vous auriez pu me sauver, vous auriez pu me rendre au bonheur et à la vertu, mais vous ne l’avez pas voulu ; vous êtes le destructeur de mon âme, vous êtes mon assassin, et sur vous tombe la malédiction de ma mort et de celle de mon enfant à naître ! Fier de votre vertu encore inébranlée, vous avez dédaigné les prières du repentir ; mais Dieu sera miséricordieux, si vous ne l’êtes pas. Et où est le mérite de votre vertu si vantée ? Quelles tentations avez-vous vaincues ? Lâche ! Vous avez fui la séduction, vous ne l’avez pas combattue. Mais le jour de l’épreuve arrivera : oh ! Alors, quand vous cèderez à la violence des passions, quand vous sentirez que l’homme est faible, et sujet à errer ; lorsque, en frissonnant ; vous jetterez l’œil en arrière sur vos crimes, et que vous solliciterez, avec effroi, la miséricorde de Dieu ! Oh ! Dans ce moment terrible, pensez à moi¹³⁸ !

Il nous semblait important de citer ce paragraphe car il annonce en réalité l’intrigue du récit. Agnès pointe l’hypocrisie – encore voilée à ce stade – du moine Ambrosio à la réputation sans tâche. Par son péché, elle condamne en même temps qu’elle *la* femme, qui semble être, chez Lewis, la seule cause de tous les malheurs. En effet, c’est bien la femme tentatrice qui sera pour Ambrosio un prétexte à la débauche. Tandis qu’il ne cesse de se vanter de sa rigueur monastique et de sa chasteté, il se surprend ayant des pensées impures à la vision du portrait de la Madone

¹³⁵ Matthew Gregory Lewis, *The Monk: A Romance*, vol. 1, London: printed for J. Bell, Oxford-Street, 1797, p. 78.

¹³⁶ Matthew Gregory Lewis, « Le Moine » dans *Romans terrifiants*, trad. Léon Wailly, dir. Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, 1984, p. 248.

¹³⁷ Matthew Gregory Lewis, *The Monk: A Romance*, op. cit., p. 82.

¹³⁸ Matthew Gregory Lewis, « Le Moine », *Romans terrifiants*, op. cit., p. 249.

qu'il adore dans sa cellule. Il s'agit pourtant du modèle de vertu féminin par excellence, dont le statut sacré devrait le rendre inaccessible au désir masculin. Voici pourtant le (très long) cheminement de pensée d'Ambrosio admirant la peinture :

“What Beauty in that countenance!” He continued after a silence of some minutes; “How graceful is the turn of that head! What sweetness, yet what majesty in her divine eyes! How softly her cheek reclines upon her hand! Can the Rose vie with the blush of that cheek? Can the Lily rival the whiteness of that hand? Oh! if such a Creature existed, and existed but for me! Were I permitted to twine round my fingers those golden ringlets, and press with my lips the treasures of that snowy bosom! Gracious God, should I then resist the temptation? Should I not barter for a single embrace the reward of my sufferings for thirty years? Should I not abandon.... Fool that I am! Whither do I suffer my admiration of this picture to hurry me? Away, impure ideas! Let me remember that Woman is for ever lost to me. Never was Mortal formed so perfect as this picture. But even did such exist, the trial might be too mighty for a common virtue, but Ambrosio's is proof against temptation. Temptation, did I say? To me it would be none. *What charms me, when ideal and considered as a superior Being, would disgust me, become Woman and tainted with all the failings of Mortality.* It is not the Woman's beauty that fills me with such enthusiasm; It is the Painter's skill that I admire, it is the Divinity that I adore! Are not the passions dead in my bosom? Have I not freed myself from the frailty of Mankind¹³⁹?

– Que cette figure est belle ! Poursuivit-il, après un silence de quelques minutes ; que la pose de cette tête est gracieuse ! Quelle douceur, et pourtant quelle majesté dans ces yeux divins ! Comme sa joue repose mollement sur sa main ! La rose peut-elle rivaliser avec cette joue ? Le lis a-t-il la blancheur de cette main ? Oh ! S'il existait une telle créature, et qu'elle n'existât que pour moi ! S'il m'était permis de rouler sur mes doigts ces boucles dorées, et de presser sur mes lèvres les trésors de ce sein de neige ! Dieu de bonté, résisterai-je alors à la tentation ? Est-ce que je ne troquerais pas contre un seul embrassement le prix de trente années de souffrance ? N'abandonnerais-je pas... insensé que je suis ! Où me laissé-je entraîner par l'admiration de ce tableau ? Arrière, idées impures ! Souvenons-nous que la femme est à jamais perdue pour moi. Jamais il n'a existé de mortelle aussi parfaite que cette peinture ; et quand même il en existerait, l'épreuve pourrait être trop forte pour une vertu ordinaire ; mais Ambrosio est à l'abri de la tentation. La tentation, ai-je dit ? Pour moi, ce n'en serait point une. Ce qui me charme, considéré comme un être idéal et supérieur, me dégoûterait, devenu femme et souillé de toutes les imperfections de la nature mortelle¹⁴⁰.

Ces pensées assaillent Ambrosio dès le tout début du récit, avant même qu'il ne rencontre Agnès. Ainsi, la réponse de celle-ci au jugement impitoyable que le moine profère contre elle apparaît comme une prophétie, et Ambrosio ne peut s'en trouver que plus déstabilisé qu'Agnès semble connaître les pensées les plus intimes et honteuses de cet homme dont la réputation d'apparence infaillible fait la fierté. Le discours du moine nous semble retranscrire parfaitement l'ambiguïté qui caractérise l'idéalisation du féminin selon le désir masculin. En effet, Ambrosio se trouve tenté, comme nous l'avons dit, par une image de la Vierge, modèle de féminité idéale par excellence. Le féminin est ici divinisé, mais seulement car il est inaccessible au désir masculin, et dépourvu de réalité mortelle ; cependant, ce que le moine ne sait pas, c'est que ce qu'il prend pour un portrait de la Vierge tout ce qu'il y a de plus anodin est en réalité calqué sur les traits de Matilda, femme bien réelle qui, par sa condition mortelle, ne peut qu'inspirer

¹³⁹ Matthew Gregory Lewis, *The Monk: A Romance*, op. cit., p. 65-66. Nous soulignons.

¹⁴⁰ Matthew Gregory Lewis, « Le Moine », *Romans terrifiants*, op. cit., p. 245.

du dégoût à Ambrosio. Matilda, en effet, est amoureuse du moine, et connaissant sa rigueur concernant le péché de chair, use de stratagèmes pour asseoir sur lui une emprise à laquelle il ne peut résister. Elle se rapproche d'abord de lui en usurpant l'identité d'un moine (nommé Rosario) et en se faisant passer pour un homme et ami d'Ambrosio, mais sa ruse la plus efficace est sans nul doute le portrait de la Vierge reprenant ses traits, forçant ainsi le moine à l'adorer sans le savoir :

“Yes, Ambrosio; In Matilda de Villanegas you see the original of your beloved Madona. Soon after I conceived my unfortunate passion, I formed the project of conveying to you my Picutre: Crowds of Admirers had persuaded me that I possessed some beauty, and I was anxious to know what effect it would produce upon you. I caused my Portrait to be drawn by Martin Galuppi, a celebrated Venetian at that time resident in Madrid. The resemblance was striking: I sent it to the Capuchin Abbey as if for sale, and the Jew from whom you bought it was one of my Emissaries. You purchased it. Judge of my rapture, when informed that you had gazed upon it with delight, or rather with *adoration*; that you had suspended it in your Cell, and that you addressed your supplications to no other Saint. [...] I was an eyewitness of the transports, which its beauty excited in you: Yet I forbore to use against your virtue those arms, with which yourself had furnished me. I concealed those features from your sight, which you loved *unconsciously*. I strove not to excite desire by displaying my charms, or to make myself Mistress of your heart through the medium of your senses¹⁴¹.”

– Oui, Ambrosio, dans Mathilde de Villanegas vous voyez l'original de votre bien aimée madone. Peu après que cette malheureuse passion eut pris naissance dans mon coeur, je formai le dessin de vous faire parvenir mon portrait. Le nombre de mes admirateurs m'avait persuadée que je possédais quelque beauté, et je brûlais de savoir l'effet qu'elle produirait sur vous. Je me fis peindre par Martin Galuppi, un Vénitien célèbre qui, à cette époque, résidait à Madrid. La ressemblance fut frappante ; j'envoyais le portrait au couvent des capucins comme s'il était à vendre, et le juif qui l'apporta était un de mes émissaires. Vous en fîtes l'acquisition : jugez de mon ravissement, quand je sus que vous l'aviez contemplé avec bonheur, ou plutôt avec adoration ; que vous l'aviez suspendu dans votre cellule, et que vous n'adressiez plus vos supplications à aucun autre saint ! [...] j'ai été témoin des transports que sa beauté excitait en vous : cependant je me suis abstenue d'user contre votre vertu des armes que vous m'aviez fournies vous-même ; je vous ai caché ces traits que vous aimiez sans le savoir ; je n'ai pas cherché à allumer vos désir en découvrant mes charmes, et à me rendre maîtresse de votre cœur par l'entremise de vos sens¹⁴² [...].

Par ce stratagème, elle élève sa féminité au statut divin, et lorsqu'elle révèle sa véritable identité à Ambrosio, celui-ci l'ayant tant idéalisé, ne peut pas éprouver le dégoût que la femme mortelle lui inspire d'ordinaire et tombe sous son emprise. Quelques temps après avoir rompu ses vœux monastiques en succombant aux plaisirs de la chair, Ambrosio est progressivement regagné par des sentiments de mépris et de dégoût envers Matilda qui semble perdre peu à peu son statut d'idole, sans pour autant que son pouvoir sur la volonté du moine ne diminue :

Left to himself He could not reflect without surprize on the sudden change in Matilda's character and sentiments. But a few days had past since She appeared the mildest and softest of her sex, devoted to his will, and looking up to him as to a superior Being. Now She assumed a sort of courage and *manliness* in her manners and discourse but ill-calculated to please him. She spoke no longer to insinuate, but command: He found himself unable to cope with her in argument, and was unwillingly obliged to confess the superiority of her judgment. Every moment convinced him of the astonishing powers of her mind: But

¹⁴¹ Matthew Gregory Lewis, *The Monk: A Romance*, op. cit., p. 142-143. Nous soulignons.

¹⁴² Matthew Gregory Lewis, « Le Moine », *Romans terrifiants*, op. cit., p. 262-263.

what She gained in the opinion of the Man, She lost with interest in the affection of the Lover. He regretted Rosario, the fond, the gentle, and submissive: He grieved that Matilda preferred the virtues of his sex to those of her own; and when He thought of her expressions respecting the devoted Nun, He could not help blaming them as cruel and *unfeminine*. Pity is a sentiment so natural, so appropriate to the female character, that it is scarcely a merit for a Woman to possess it, but to be without it is a grievous crime¹⁴³.
 Laissé à lui-même, il ne put songer sans surprise au changement subit qui s'était opéré dans le caractère et les sentiments de Mathilde. Il y a peu de jours, elle paraissait la plus douce personne de son sexe, soumise à tout ce qu'il voulait, et l regardant comme un être supérieur. Maintenant elle avait pris dans les manières et le langage une sorte de courage et de virilité bien peu propres à plaire. Son ton n'était plus insinuant, mais impérieux. Il ne se trouvait pas en état de lutter d'arguments avec elle, et se voyait forcé de reconnaître l'infériorité de son jugement. Elle l'étonnait à chaque instant par de nouvelles preuves de force d'esprit ; mais ce qu'elle gagnait dans l'opinion de l'homme, elle le perdait, et au-delà, dans l'affection de l'amant. Il regrettait Rosario, le tendre, le doux, le docile Rosario ; il était peiné de voir Mathilde dédaigner les vertus de son sexe, et lorsqu'ils se rappelait ce qu'elle avait dit de la nonne condamnée, il ne pouvait s'empêcher de le trouver cruel et indigne d'une femme¹⁴⁴.

Ici nous retrouvons les attributs propres à la féminité idéalisée par le discours masculin, que Matilda rompt par son attitude. Puisqu'elle fait preuve de cruauté et d'autorité, elle en devient virile et indésirable. Ces sentiments de dégoûts du moine envers son amante sont aussi symptomatiques du revers punitif de l'idéalisation. Tant qu'elle restait inaccessible, divine, elle ne pouvait qu'éveiller l'adoration d'Ambrosio, mais dès lors qu'elle s'offre à lui, elle perd son aura et sa corporalité repoussante prend le dessus. C'est en réalité la sexualité féminine qui est ainsi diabolisée et qui anime un sentiment de profond dégoût. En témoigne, quelques pages plus loin, la réflexion d'Ambrosio après sa rencontre avec Antonia :

“Happy Man, who is destined to possess the heart of that lovely Girl! What delicacy in her features! What elegance in her form! How enchanting was the timid innocence of her eyes, and how different from the wanton expression, the wild luxurious fire which sparkles in Matilda's! Oh! sweeter must one kiss be snatched from the rosy lips of the First, than all the full and lustful favours bestowed so freely by the Second. Matilda gluts me with enjoyment even to loathing, forces me to her arms, apes the Harlot, and glories in her prostitution. Disgusting! Did She know the inexpressible charm of Modesty, how irresistibly it entralls the heart of Man, how firmly it chains him to the Throne of Beauty, She never would have thrown it off¹⁴⁵.

– Heureux ! S'écria-t-il dans son enthousiasme romanesque, heureux l'homme qui doit posséder le cœur de cette charmante fille ! Quelle délicatesse de traits ! Quelle élégance de formes ! Quelle ravissante innocence dans ses yeux craintifs ! Et quelle différence avec l'expression lascive, avec le feu luxurieux ; qui brillent dans ceux de Mathilde ! Oh ! Plus doux doit être un baiser dérobé à ses lèvres de rose que toutes les brutales faveurs dont l'autre est si prodigue. Mathilde me gorge de jouissances, jusqu'à m'en lasser ; elle m'impose ses caresses ; elle singe la courtisane et se glorifie de sa prostitution. Quel dégoût ! Si elle savait le charme inexprimable de la pudeur, comme il captive irrésistiblement le cœur de l'homme, comme il l'enchaîne au trône de la beauté, jamais elle ne l'aurait répudiée¹⁴⁶.

¹⁴³ Matthew Gregory Lewis, *The Monk: A Romance*, vol. 2, London: printed for J. Bell, Oxford-Street, 1797, p. 195-196. Nous soulignons.

¹⁴⁴ Matthew Gregory Lewis, « Le Moine », *Romans terrifiants*, op. cit., p. 318.

¹⁴⁵ Matthew Gregory Lewis, *The Monk: A Romance*, op. cit., p. 217-218.

¹⁴⁶ Matthew Gregory Lewis, « Le Moine », *Romans terrifiants*, op. cit., p. 323.

Ce sont bien ici l'innocence, la chasteté et la modestie d'Antonia qui sont valorisées par le moine, qui place ainsi la jeune femme sur un piédestal et l'idéalise tant qu'elle lui reste inaccessible. En revanche, Matilda, qui bénéficiait autrefois d'une telle estime de la part d'Ambrosio, est qualifiée de prostituée par celui même qui lui a dérobé sa pureté :

Again he paced his chamber hastily. The stopping, his eye fell upon the picture of his once-admired Madona, He tore it with indignation from the wall: he threw it on the ground, and spurned it from him with his foot.

“The prostitute!”

Unfortunate Matilda! Her paramour forgot, that for his sake alone she had forfeited her claim to virtue; and his only reason for despising her was, that she had loved him much too well¹⁴⁷.

Il parcourut sa chambre à grands pas. Puis s'arrêtant, son œil tomba sur le portrait de sa madone, naguère si admirée. Il l'arracha du mur avec indignation ; il la jeta à terre et la repoussa du pied.

– Prostituée !

Infortunée Mathilde ! Son amant oubliait que c'était pour lui seul qu'elle avait forfait à la vertu, et il ne la méprisait que pour avoir été trop aimé d'elle¹⁴⁸.

Dans le personnage de Matilda, la figure de la femme fatale se dessine progressivement. Elle représente, par ses charmes irrésistibles même au moine le plus vertueux de Madrid, un véritable danger, en ce qu'elle transgresse le rôle de la femme. Elle va jusqu'à usurper l'image de la Vierge pour arriver à ses fins, et viole ainsi la sacralité de celle-ci en plus de violer les règles du monastère dans lequel elle a prononcé ses Vœux pour y être admise sous l'identité d'un homme. La transgression de Matilda est donc totale, puisqu'elle porte atteinte à la fois au statut de la femme idéalisée dans la société et dans la religion. Nous serions tentée de voir dans ce personnage un autre modèle de « proto-vampire ». Bien qu'il ne soit pas question de la consommation du sang de sa victime, Matilda exerce une véritable emprise sur Ambrosio grâce à ses charmes et à sa sexualité que l'on pourrait qualifier de vampiriques. En effet, avant que le moine et Matilda ne passent leur première nuit ensemble, Ambrosio est assailli par des rêves érotiques qui l'empêchent de bénéficier d'un véritable repos. Il se réveille exténué par ces visions qui le tourmentent et semblent être un des stratagèmes de Matilda puisque nous apprenons plus tard dans le récit qu'elle fait appel aux forces occultes pour accroître son emprise sur le moine. Comment ne pas penser ici aux pouvoirs fascinatoires du vampire ? Après avoir consommé le péché, Ambrosio se trouve de même vidé de son énergie, à défaut d'être vidé de son sang. La sexualité féminine diabolisée – littéralement ici, puisque Matilda marchande avec le Diable dans le récit – est un discours banalisé et récurrent dans les ouvrages qui nous intéressent. Lewis est un des premiers auteurs de notre corpus à imaginer la figure de femme fatale, et Joëlle Prugnaud dans « Vampires de la décadence », nous dit ceci :

¹⁴⁷ Matthew Gregory Lewis, *The Monk: A Romance*, op. cit., p. 219-220.

¹⁴⁸ Matthew Gregory Lewis, « Le Moine », *Romans terrifiants*, op. cit., p. 323.

Mais ce n'est pas seulement la mythique femme fatale qui est ainsi désignée, c'est le sexe féminin dans son ensemble. [...] La référence au vampirisme sous-tend nombre de portraits féminins dans les romans de mœurs de la période fin-de-siècle. La métaphore est soigneusement filée, amplement développée, se fait organisatrice du récit, et alimente les fantasmes les plus violemment misogynes. L'assimilation au vampire sert à dénoncer « l'animale sexualité » de la femme, dont la vocation serait de contrarier l'aspiration de l'homme à la spiritualité¹⁴⁹.

Dans ces quelques lignes à propos des récits de vampires de la fin du XIX^e siècle, nous retrouvons déjà sans aucun doute les caractéristiques de Matilda. Tout dans son attitude, ses actions, annonce la naissance de la vampiress. Les rites occultes auxquels elle s'adonne pour obtenir les faveurs du Diable ont de même un caractère vampirique puisque le sang y joue un rôle primordial :

She appeared to be seized with an access of delirium; She tore her hair, beat her bosom, used the most frantic gestures, and drawing the poignard from her girdle plunged it into her left arm. The blood gushed out plentifully, and as She stood on the brink of the circle, She took care that it should fall on the outside. The flames retired from the spot on which the blood was pouring¹⁵⁰.

[...] Elle fut saisie d'un accès de délire ; et elle s'arracha les cheveux, se frappa le sein, fit les gestes les plus frénétiques, et, tirant le poignard de sa ceinture, elle se le plongea dans le bras gauche : le sang jaillit en abondance ; elle se tint sur le bord de ce cercle, prenant soi qu'il tombât en dehors. Les flammes se retiraient de l'endroit où le sang coulait¹⁵¹.

Dans *The Monk*, la figure du *villain* est donc incarnée par le moine Ambrosio, et bien que ses victimes soient des femmes, le schéma narratif traditionnel du *romance* gothique associant le masculin au statut de bourreau et le féminin au statut de victime est complexifié. Ici, la féminité est aussi l'origine du danger, de la cruauté, et se pare de caractéristiques jusqu'alors réservées au domaine masculin. Ainsi, Matilda, en tant que « proto-vampire » littéraire, marque l'arrivée des vampiresses dans l'imaginaire occidental, objets de désir et de dégoût, monstres à la beauté dangereuse, qui envahiront les esprits et les écrits des romantiques du XIX^e siècle. La profusion d'histoires de mortes amoureuses à cette époque n'est pas un hasard, comme nous l'avons vu, et découle directement d'une conception misogyne de la femme :

La littérature de la deuxième moitié du XIX^e siècle dit clairement que la femme fait peur, qu'elle est cruelle, qu'elle peut tuer. Il ne s'agit plus en effet de l'Ange, de la Muse ou de la Madone – images trop souvent retenues comme les seules représentations de la femme au XIX^e siècle. Elles sont certes positives, idéalisées, sécurisantes, et toutes renvoient, grandes Mères lumineuses et pures, au prototype de la Vierge Marie. Beaucoup moins sécurisante est la figure qui se développe peu à peu chez des auteurs trop souvent passés sous silence : celle d'un monstre sanglant, répugnant parfois, dont l'outrance et le mauvais goût (qu'on songe aux héroïnes de Rachilde) peuvent mettre mal à l'aise, mais qui n'en a pas moins laissé, dans l'imaginaire, des traces dont témoigne aujourd'hui encore ce qu'on appelle la « paralittérature¹⁵². »

¹⁴⁹ Joëlle Prugnaud et al., « Vampires de la décadence », dans *Dracula : de la mort à la vie*, dir. Constantin Tacou, Paris, Éditions de l'Herne, 1997, p. 49.

¹⁵⁰ Matthew Gregory Lewis, *The Monk: A Romance*, op. cit., p. 280-281.

¹⁵¹ Matthew Gregory Lewis, « Le Moine », *Romans terrifiants*, op. cit., p. 336.

¹⁵² Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, op. cit., p. 275.

1. La vampiressa, femme émancipée ?

En changeant de sexe, Dracula a sans doute perdu un peu de sa poésie funèbre, mais il s'est lourdement et explicitement sexualisé : la goule prend place parmi les figures de la misogynie et de la guerre des sexes¹⁵³.

Dans ce chapitre, nous nous intéresserons spécifiquement aux vampiresses de notre corpus, et nous verrons de quelle manière la féminité est imaginée par les auteurs du XIX^e siècle. Nous étudierons plus en détails la figure de la femme fatale, indissociable de la vampiressa, et nous interrogerons sur l'empreinte qu'elle laisse dans l'imaginaire européen occidental. La charge érotique de la figure du vampire, qui peut se faire plus discrète chez les monstres masculins, est souvent moins subtile chez leurs homologues féminins. Nous verrons comment le désir masculin s'exprime à travers ces monstres. Nous aborderons les cas particuliers de *Christabel* (1897-1800) et de *Carmilla* (1872) dont la charge érotique est bien plus explicite et induit également une relation saphique entre les personnages. Cela est effectivement très surprenant par rapport aux autres récits de vampires dans lesquels la morte amoureuse est un danger pour un homme aux principes moraux supposément inflexibles. Tandis que dans la plupart des récits, le vampire féminin est avant tout un stéréotype misogyne représentant les femmes comme des sources de danger et de corruption pour les hommes, Coleridge et Le Fanu semblent proposer une tout autre conception des rapports entre les sexes, des relations amoureuses et de la sexualité féminines.

Nous l'avons vu, à travers la figure de Matilda imaginée par Lewis, la figure de la femme fatale, vampiressa en dormance, le rapport de force entre les hommes et la femme s'inverse progressivement. Cette tendance est particulièrement imprégnée dans l'imaginaire de la seconde moitié du XIX^e siècle – n'oublions pas cependant le cas particulièrement précoce de « Die Braut von Korinth » (1797) imaginée par Goethe – et le vampire est détrôné pour laisser place à l'obsédante buveuse de sang. La vampiressa accapare des caractéristiques jusqu'alors réservées à la sphère masculine – domination, violence, cruauté – mais paradoxalement, elle n'en est que plus désirable pour une figure masculine qui elle, se féminise :

¹⁵³ *Ibid.*, p. 276.

Le couple du buveur de sang et de sa victime prend alors en charge les thèmes dominants de l'éros sado-masochiste, et c'est la femme qui est investie du rôle prédateur, face à un partenaire féminisé et hémophile¹⁵⁴.

La vampiressa est essentiellement l'expression de l'ambivalence – et de l'hypocrisie – du désir masculin. La femme dominatrice et violente échappe aux fantasmes de soumission et d'obéissance que les hommes projettent sur elle, et comme par un réflexe de conservation de leur pouvoir sur le « sexe faible », ceux-ci la sexualisent d'autant plus. C'est comme si rendre la vampiressa désirable permettait de canaliser, de diminuer la peur et le danger qu'elle représente pour la gent masculine. En ce sens, la sexualisation du monstre permet à l'homme de la garder prisonnière de ses fantasmes malgré le caractère transgressif de l'expression de sa féminité. Et à défaut d'obéir à un homme, la vampiressa reste cependant l'esclave d'une figure patriarcale représentée par le Diable, ou par le vampire mâle qui l'a contaminée :

Elle donne la mort, mais elle est aussi montrée comme cadavre vivant, charogne repoussante. La fatalité la mène, elle apparaît comme l'instrument de forces qui la dépassent, et à qui elle ne fait que prêter, un temps, son corps : conception mythologique qui permet, au même moment, d'affirmer sa stupidité de pure matière, de marionnette insensible et manipulée. Le discours masculin joue ainsi, nous le verrons partout, sur les deux tableaux de la célébration et de l'anathème, litanies et injures confondues¹⁵⁵.

C'est le cas de Matilda, mais également du personnage de Lucy dans *Dracula*. Après sa métamorphose en vampire, la jeune fille qui, conformément au rôle d'une jeune femme victorienne, avait un comportement exemplaire de chasteté et de pudeur, prend les traits d'un monstre dont « l'animale sexualité » devient un danger pour son fiancé. Nous pouvons remarquer les premiers signes au tout début de sa transformation en morte amoureuse :

And then, insensibly there came the strange change which I had noticed in the night. Her breathing grew stertorous, the mouth opened, and the pale gums, drawn back, made the teeth look longer and sharper than ever. In a sort of sleep-waking, vague, unconscious way she opened her eyes, which were now dull and hard at once, and said in a soft, voluptuous voice, such as I had never heard from her lips: – “Arthur! Oh, my love, I am so glad you have come! Kiss me!^{156!}”

Et puis, insensiblement, se produisit l'étrange changement que j'avais remarqué pendant la nuit. Sa respiration devint ronflante, la bouche s'ouvrit et les gencives pâles, rétractées, faisaient paraître les dents plus longues et plus acérées que jamais. Un peu à la manière d'une somnambule, d'une façon imprécise et inconsciente, elle ouvrit les yeux, désormais sombres et durs à la fois, et elle dit, d'une voix douce et voluptueuse, que je n'avais jamais entendue sortir de ses lèvres :

« Arthur ! Oh, mon amour, je suis si heureuse que tu sois venu ! Embrasse-moi¹⁵⁷ ! »

Puis une fois la métamorphose achevée et sa vraie nature découverte à son entourage par Van Helsing :

¹⁵⁴ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, op. cit., p. 275.

¹⁵⁵ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, op. cit., p. 18.

¹⁵⁶ Bram Stoker, *Dracula*, op. cit., p. 150.

¹⁵⁷ Bram Stoker, « *Dracula* », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 366.

My own heart grew cold as ice, and I could hear the gasp of Arthur, as we recognized the features of Lucy Westenra. Lucy Westenra, but yet how changed. The sweetness was turned to adamant, heartless cruelty, and the purity to voluptuous wantonness¹⁵⁸.

J'eus le cœur glacé et j'entendis qu'Arthur avait le souffle coupé, tandis que nous reconnaissons les traits de Lucy Westenra. Lucy Westenra, mais qui avait tant changé ! La douceur s'était faite cruauté adamantine, insensible, et la pureté, lubricité voluptueuse¹⁵⁹.

Quelques lignes plus loin :

There was a cold-bloodedness in the act which wrung a groan from Arthur; when she advanced to him with outstretched arms and a wanton smile he fell back and hid his face in his hands. She still advanced, however, and with a languorous, voluptuous grace, said: –

“Come to me, Arthur. Leave these others and come to me. My arms are hungry for you. Come, and we can rest together. Come, my husband, come!”

There was something diabolically sweet in her tones – something of the tingling of glass when struck – which rang through the brains even of us who heard the words addressed to another. As for Arthur, he seemed under a spell; moving his hands from his face, he opened wide his arms¹⁶⁰.

Ce qu'elle venait de faire [Lucy venait de jeter au sol l'enfant qu'elle avait enlevé pour se repaître de son sang] témoignait d'une froideur qui arracha une plainte à Arthur ; lorsqu'elle avança vers lui les bras ouverts, avec un sourire lubrique, il recula, le visage caché dans ses mains.

Elle n'en continua pas moins à avancer et dit, avec une grâce langoureuse et voluptueuse :

« Viens à moi, Arthur. Laisse ces gens et viens à moi. Mes bras ont faim de toi. Viens, et nous nous reposerons ensemble. Viens, mon mari, viens ! »

Il y avait dans sa voix quelque chose de diaboliquement suave – un peu comme le bruit du verre que l'on fait tinter –, et ce ton retentit en nous, alors même que nous entendions les propos adressés à quelqu'un d'autre. Quant à Arthur, on semblait lui avoir jeté un sort ; baissant les mains de son visage, il ouvrit grand les bras¹⁶¹.

Lucy revêt les caractéristiques d'une séductrice manipulatrice et dangereuse pour son fiancé Arthur. Notons également que les pulsions infanticides de la vampresse ne sont pas sans rappeler les éléments du folklore touchant à des figures telles que les harpies, lamies et goules, qui dans les légendes populaires, se nourrissent de nouveau-nés. La sexualité de la femme est ici représentée comme étant dévorante. Par ses agissements et son comportement entreprenant envers Arthur, la vampresse renverse les rôles et se place en position de domination face à lui :

Cependant, le roman de Stoker cite Nordau, Lombroso et Charcot, et le personnage de Lucy, jeune victime de Dracula, y propose en arrière-plan un intéressant portrait de vampire en jeune fille émancipée – vampire peut-être parce qu'émancipée. Les goules « fatales » n'ont pas l'innocence (le récit où elles apparaissent non plus) de l'héroïne de Gautier ; et à l'inverse de Carmilla, elles choisissent toujours des victimes masculines. La *Psychopatia sexualis* est passée par là ; le motif obligé des « lèvres sanglantes » s'est doté d'un définitif mauvais goût¹⁶².

Mais malgré son apparente émancipation vis-à-vis des normes de la féminité vertueuse, elle n'en reste pas moins sous l'influence d'une figure patriarcale qui n'est autre que Dracula. C'est

¹⁵⁸ Bram Stoker, *Dracula*, op. cit., p. 197.

¹⁵⁹ Bram Stoker, « Dracula », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 427.

¹⁶⁰ Bram Stoker, *Dracula*, op. cit., p. 197.

¹⁶¹ Bram Stoker, « Dracula », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 428.

¹⁶² Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, op. cit., p. 276.

lui qui l'a d'abord prise comme victime – ici nous retrouvons le schéma classique du *romance* gothique – pour en faire une vampire. Ainsi, sa transgression du rôle d'épouse n'a en réalité rien de libérateur et s'inscrit pleinement dans un discours misogyne. Cela transparait d'emblée dès la nuit de la morsure. Lucy est envoûtée par le vampire qui force son obéissance et l'attire dans un cimetière en pleine nuit. La morsure de Dracula comporte une charge érotique sous-jacente, puisque ce faisant, il possède Lucy et fait d'elle une de ses fiancées. La morsure – qui est un acte de pénétration – peut être donc comprise comme étant la consommation d'une union corrompue, parodie manifeste des liens sacrés du mariage. Cette charge érotique est notamment très explicite dans l'adaptation cinématographique de Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula*, projetée en 1992. En effet, la première rencontre entre Lucy et Dracula est présentée comme étant en réalité un rapport sexuel (ou devrions-nous dire un viol ?) La scène n'est d'ailleurs pas sans rappeler le célèbre tableau de Füssli, *Le Cauchemar*, réalisé en 1781 (voir fig. 5 et 6).



Figure 5 : Francis Ford Coppola, *Bram Stoker's Dracula*, réalisé par Francis Ford Coppola, 1992.



Figure 6 : Johann Heinrich Füssli, *Le Cauchemar*, 1781, h/t, 101 x 127 cm, Detroit Institute of Arts.

Mais comme le fait remarquer Mireille Dottin-Orsini, c'est peut-être parce que Lucy est, au fond, une femme aspirant à l'émancipation qu'elle devient une vampiressse. Elle incarne, contrairement à son amie Mina, le modèle de la femme funeste pour l'homme. Elle est la mauvaise amante dont l'amour est *toujours* synonyme de malheur, celle qui épuise – moralement et financièrement –, c'est-à-dire la prostituée, qui selon le Baron de Lamothe-Langon n'est rien de moins qu'un véritable vampire :

Au centre de Paris, dans les rues les plus fréquentées, dans les passages les plus obscurs, la nuit, le jour même, ne trouvons-nous pas des *Vampires* qui, parfois, se parant de tous les charmes d'un sexe aimé, ne possèdent pas moins la dépravation, l'avidité, les vices, les inclinations criminelles de leurs confrères de l'autre monde¹⁶³ ?

Le fond idéologique qui transparaît dans *Dracula* ne fait aucun doute et la punition est attendue. Lucy doit être châtiée, et le réflexe de l'époux face à une femme qui s'émancipe, c'est le meurtre :

"I shall cut off her head and fill her mouth with garlic, and I shall drive a stake through her body." It made me shudder to think of so mutilating the body of the woman whom I had loved. And yet the feeling was so strong as I had expected. I was, in fact, beginning to shudder at the presence of this being, this Un-Dead, as Van Helsing called it, and to loathe it¹⁶⁴.

– « Je vais lui couper la tête et lui remplir la bouche d'ail, puis je lui enfoncerai un pieu en travers du corps. »

Je frémis de penser qu'on allait mutiler de la sorte le corps de la femme que j'avais aimée. Et pourtant, mon émotion n'était pas aussi forte que je m'y étais attendu. En vérité, je commençais à frémir de la présence de cette créature, de cette Non-Morte, pour parler comme Van Helsing, et à l'exécuter¹⁶⁵.

Ce sont ici les paroles du Dr. Seward, qui était lui aussi amoureux de Lucy, que nous rapportons, et non d'Arthur, mais c'est finalement ce dernier qui se résoudra à exécuter la vampiressse :

Arthur took the stake and the hammer, and when once his mind was set on action his hands never trembled nor even quivered. Van Helsing opened his missal and began to read, and Quincey and I followed as well as we could. Arthur placed the point over the heart, and as I looked I could see its dint in the white flesh. Then he struck with all his might¹⁶⁶.

Arthur prit le pieu et le marteau et, une fois qu'il fut résolu à agir, on ne vit aucun tremblement, ni même aucun frémissement de ses mains. Van Helsing ouvrit son missel et se mit à lire ; Quincey et moi suivîmes du mieux que nous pûmes. Arthur posa la pointe sur le cœur ; en regardant la scène, je vis le creux qu'elle faisait sur la chair blanche. Puis il frappa de toutes ses forces¹⁶⁷.

Et la figure féminine privée de sa monstrueuse sexualité redevient la femme idéalisée, voire divinisée :

There, in the coffin lay no longer the foul Thing that we had so dreaded and grown to hate that the work of her destruction was yielded as a privilege to the one best entitled to it, but Lucy as we had seen her in her life, with her face of unequalled sweetness and purity¹⁶⁸.

¹⁶³ Étienne-Léon de Lamothe-Langon, et al., *La Vampire ou la vierge de Hongrie* [1825], La Fresnaie-Fayel, Otrante, coll. « Méduséenne », 2016, p. 15.

¹⁶⁴ Bram Stoker, *Dracula*, op. cit., p. 187.

¹⁶⁵ Bram Stoker, « *Dracula* », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 415-416.

¹⁶⁶ Bram Stoker, *Dracula*, op. cit., p. 201.

¹⁶⁷ Bram Stoker, « *Dracula* », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 433.

¹⁶⁸ Bram Stoker, *Dracula*, op. cit., p. 202.

Là, dans le cercueil, ne gisait plus la Chose impure que nous avons tant redoutée et que nous nous étions mis à haïr à tel point que la mise en œuvre de sa destruction avait été considérée, tel un privilège, à celui qui en était le plus digne ; mais c'était Lucy, comme nous l'avions vue de son vivant, avec son visage d'une douceur et d'une pureté sans égales¹⁶⁹.

Libérée du joug de Dracula et inoffensive pour l'homme qu'elle aimait, Arthur peut enfin se réapproprier le corps inanimé de celle qui est maintenant son épouse pour l'éternité :

“And now, my child, you may kiss her. Kiss her dead lips if you will, as she would have you to, if for her to choose. For she is not a grinning devil now – not any more a foul Thing for all eternity. No longer she is the devil's Un-Dead. She is God's true dead, whose soul is with Him¹⁷⁰!”

« Et maintenant, mon enfant, vous avez le droit de lui donner un baiser. Baisez ces lèvres si vous voulez, comme elle le voudrait, si elle avait à choisir. Car désormais ce n'est pas un diable ricanant – ce n'est plus Chose infâme pour toute éternité. Elle n'est plus la Non-Morte du diable. Elle est une vraie morte de Dieu, dont l'âme est avec Lui¹⁷¹ ! »

Ce baiser d'Arthur, qui le place incontestablement en position dominante au-dessus d'un corps de femme dans une position de passivité complète, rétablit le rapport de pouvoir entre les sexes. Cet acte vient comme en réponse finale et triomphante face à la morsure du vampire qui s'était approprié le corps et l'âme de Lucy. De ce fait, la jeune femme passe du statut de « Non-Morte amoureuse » à celui de « morte-amoureuse ». En soi, la véritable différence entre ces deux figures – l'une honnie et l'autre révérée – ne se manifeste que dans son attitude – dominante ou passive – la première représentant un danger pour l'ordre patriarcal. Stoker opère alors un renversement du rapport de force entre la femme fatale et l'homme, paradoxalement faisant de la figure de la morte amoureuse un modèle de féminité idéalisé. Le discours qui transparaît alors est le suivant : la femme, si elle s'émancipe du rôle qui lui est attribué, ne peut regagner sa dignité que dans la mort, état de passivité par excellence. On retrouve un discours similaire dans *La Morte Amoureuse* (1832) de Théophile Gautier :

Je m'agenouillais sans jeter les yeux sur le lit, et je me mis à réciter les psaumes avec une grande ferveur, remerciant Dieu qu'il eût mis la tombe entre l'idée de cette femme et moi, pour que je pusse ajouter à mes prières son nom désormais sanctifié¹⁷².

Ce sont les paroles du prêtre Romuald, tombé sous le charme de la vampresse Clarimonde le jour de son ordination, que nous citons. Mis en garde par le moine Sérapion contre celle qu'il appelle une « courtisane » – à comprendre au sens de femme débauchée, de prostituée – Romuald adopte un cheminement de pensée similaire à celui des personnages masculins de Bram Stoker. Lorsqu'il est appelé pour rendre les derniers sacrements à Clarimonde sur son lit de mort, il voit en cette femme jusqu'alors tentatrice et dangereuse, un modèle de féminité

¹⁶⁹ Bram Stoker, « Dracula », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 434-435.

¹⁷⁰ Bram Stoker, *Dracula*, op. cit., p. 202.

¹⁷¹ Bram Stoker, « Dracula », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 435.

¹⁷² Théophile Gautier, « La Morte amoureuse » [1836] dans *Dracula et autres histoires de vampires*, dir. Barbara Sadoul, Paris, Flammarion, coll. « Librio Littérature », 2014, p. 75.

divinisée justement parce qu'elle est morte, et donc renvoyée à un état de passivité complet. Pourtant, au fil du récit, Romuald est gagné par le doute à mesure qu'il observe de plus en plus attentivement la défunte. Il s'imagine qu'elle n'est en réalité qu'endormie, ce qui ranime chez le jeune ecclésiastique des sentiments que sa prêtrise lui impose de bannir :

Elle était couverte d'un voile de lin d'une blancheur éblouissante, que le pourpre sombre de la tenture faisait encore mieux ressortir, et d'une telle finesse qu'il ne dérobaient en rien la forme charmante de son corps et permettait de suivre ces belles lignes onduleuses comme le cou d'un cygne que la mort même n'avait pu roidir. On eût dit une statue d'albâtre faite par un sculpteur habile pour mettre sur le tombeau d'une reine, ou encore une jeune fille endormie sur qui il aurait neigé¹⁷³.

Et quelques lignes plus loin :

Cette perfection de formes, quoique purifiée et sanctifiée par l'ombre de la mort, me troublait plus voluptueusement qu'il n'aurait fallu, et ce repos ressemblait tant à un sommeil que l'on s'y serait trompé¹⁷⁴.

La confusion entre le sommeil et la mort s'intensifie encore et les sentiments qui assaillent Romuald n'en sont que plus contradictoires :

C'était en effet la Clarimonde telle que je l'avais vu à l'église lors de mon ordination, elle était aussi charmante, et la mort chez elle semblait une coquetterie de plus. La pâleur de ses jours, le rose moins vif de ses lèvres, ses longs cils baissés et découpant leur frange brune sur cette blancheur, lui donnaient une expression de chasteté mélancolique et de souffrance pensive d'une puissance de séduction inexprimable [...] ; ses belles mains, plus pures, plus diaphanes que des hosties, étaient croisées dans une attitude de pieux repos et de tacite prière, qui corrigeait ce qu'auraient pu avoir de trop séduisant, *même dans la mort*, l'exquise rondeur et le poli d'ivoire de ses bras nus dont on n'avait pas ôté les bracelets de perles¹⁷⁵.

Dans ces quelques citations, la mort de Clarimonde, en même temps qu'elle confère à sa féminité un statut quasi divin, la rend paradoxalement désirable à un homme auquel ces sentiments sont interdits. Il y a dans le discours de Romuald un fond blasphématoire en ce sens qu'il désacralise la féminité de Clarimonde en la sexualisant. Ce faisant, il commet encore un crime envers sa prêtrise. Cette passivité que la mort confère à la défunte est peu à peu dissipée par l'illusion de sommeil qui plane sur elle. Ce retour à la (non)vie, qui ranime le corps de Clarimonde et le sort de son état de passivité, est compensé par la comparaison à la statue, autre version de la femme fatale également très en vogue dans la fiction du XIX^e siècle (*cf.* Prosper Mérimée, *La Vénus d'Ille*, 1837). Ainsi, Romuald, sentant le danger que représente la femme fatale sortant de sa léthargie, fait d'elle une statue, et conjure la menace en enfermant Clarimonde dans un état de pétrification que la mort lui conférait jusque-là. N'oublions pas cependant que la statue est un motif lourd de symbolique. Elle est aussi un objet d'adoration – en témoigne l'abondance des sculptures antiques de différentes divinités – et une promesse

¹⁷³ *Ibid.*, p. 76.

¹⁷⁴ *Idem.*

¹⁷⁵ Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *Dracula et autres histoires de vampires, op. cit.*, p. 77. Nous soulignons.

d'immortalité. Elle est un « simulacre¹⁷⁶ » de femme, en reprenant la forme mais en la vidant de sa substance et donc de son potentiel destructeur pour l'homme. La statue, en ce sens, peut devenir un objet de désir, d'adoration, voire de fétichisme, car rendue inoffensive par son état de matière inanimée. Elle est de ce fait complètement soumise au regard de l'homme ; mais bientôt la femme marmoréenne se ranime :

La nuit s'avavançait, et, sentant approcher le moment de la séparation éternelle, je ne pus me refuser cette triste et suprême douceur de déposer un baiser sur les lèvres mortes de celle qui avait eu tout mon amour. Ô prodige ! un léger souffle se mêla à mon souffle, et la bouche de Clarimonde répondit à la passion de la mienne ; ses yeux s'ouvrirent et reprirent un peu d'éclat, elle fit un soupir, et, décroisant ses bras, elle les passa derrière mon cou avec un air de ravissement ineffable. « Ah ! c'est toi, Romuald, dit-elle d'une voix languissante et douce comme les dernières vibrations d'une harpe ; que fais-tu donc ? Je t'ai attendu si longtemps, que je suis morte ; mais maintenant nous sommes fiancés, je pourrai te voir et aller chez toi. Adieu Romuald, adieu ! je t'aime ; c'est tout ce que je voulais te dire, et je te rends la vie que tu as rappelée sur moi une minute avec ton baiser ; à bientôt¹⁷⁷. »

Ici c'est véritablement d'un baiser vampirique qu'il s'agit. Comme dans *Dracula*, le baiser du vampire – ou la morsure – fonctionne comme une corruption de l'acte sacré que représente le mariage. Nous retrouvons également le même discours misogyne faisant de l'amour de la femme quelque chose de dangereux pour l'homme, qui l'affaiblit moralement et physiquement, le détourne de ses ambitions religieuses et le mène jusqu'aux portes de la mort :

Quand je revins à moi, j'étais couché sur mon lit, dans ma petite chambre du presbytère, et le vieux chien de l'ancien curé léchait ma main allongée hors de la couverture. Barbara s'agitait dans la chambre avec un tremblement sénile, ouvrait et fermait des tiroirs, ou remuant des poudres dans des verres. En me voyant ouvrir les yeux, la vieille poussa un cri de joie, le chien jappa et frétila de la queue ; mais j'étais si faible, que je ne pus prononcer une seule parole ni faire aucun mouvement. J'ai su depuis que j'étais resté trois jours ainsi, ne donnant d'autre signe d'existence qu'une respiration presque insensible¹⁷⁸.

C'est ensuite l'abbé Sérapion qui prononcera la sentence de Clarimonde. La vampiressa devenue trop dangereuse pour Romuald, elle doit être exécutée :

Sérapion me faisait les plus véhémentes exhortations, et me reprochait durement ma mollesse et mon peu de ferveur. Un jour que j'avais été plus agité qu'à l'ordinaire, il me dit : « Pour vous débarrasser de cette obsession, il n'y a qu'un moyen., et, quoiqu'il soit extrême, il le fut employer : aux grands maux les grands remèdes. Je sais où Clarimonde a été enterrée ; il faut que nous la déterrons et que vous voyiez dans quel état pitoyable est l'objet de votre amour ; vous ne serez plus tenté de perdre votre âme pour un cadavre immonde dévoré des vers et près de tomber en poudre ; cela vous fera assurément rentrer en vous-mêmes¹⁷⁹. »

Les deux ecclésiastiques partent donc à l'heure symbolique de minuit ouvrir la tombe de Clarimonde et briser l'envoûtement qu'elle a jeté sur Romuald :

Enfin la pioche de Sérapion heurta le cercueil dont les planches retentirent avec un bruit sourd et sonore, avec ce terrible bruit que rend le néant quand on y touche ; il en renversa le couvercle, et j'aperçus

¹⁷⁶ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, op. cit., p. 114.

¹⁷⁷ Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *Dracula et autres histoires de vampires*, op. cit., p. 78.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 93.

Clarimonde pâle comme un marbre, les mains jointes ; son blanc suaire ne faisait qu'un seul pli de sa tête à ses pieds. Une petite goutte brillait comme une rose au coin de sa bouche décolorée. Sérapion, à cette vue, entra en fureur : « Ah ! te voilà, démon, courtisane impudique, buveuse de sang et d'or ! » et il aspergea d'eau bénite le corps et le cercueil sur lequel il traça la forme d'une croix avec son goupillon. La pauvre Clarimonde n'eut pas été plus tôt touchée par la sainte rosée que son beau corps tomba en poussière ; ce ne fut plus qu'un mélange affreusement informe de cendres et d'os à demi calcinés. « Voilà votre maîtresse, seigneur Romuald, dit l'inexorable prêtre en me montrant ces tristes dépouilles ; serez-vous encore tenté d'aller vous promener au Lido et à Fusine avec votre beauté¹⁸⁰ ? »

Dans ce passage, on retrouve la comparaison de la femme à la statue mais aussi l'association à la prostituée. Il s'agit encore du discours misogyne classique, mais cette fois s'y ajoute également la figure de la charogne féminine, à laquelle Mireille Dottin-Orsini consacre un chapitre de *Cette femme qu'ils disent fatale*. Elle en dégage l'analyse suivante :

L'antithèse banale : la Beauté et la Mort... toujours l'exhibition du cadavre décomposé est de mettre en relation avec l'adoration de la divine, simultanément adulée et bafouée, piédestalisée et souillée. C'est précisément dans la mesure où la femme est un être à part, quasi divinisé, que la charogne féminine devient spectacle bouleversant, objet d'horreur et de jubilation créé par le discours masculin¹⁸¹.

C'est en effet une autre modalité de la femme fatale en vogue au XIX^e siècle, rendue célèbre notamment par le poème de Baudelaire, « Une Charogne », publié dans *Les Fleurs du Mal* en 1857. Le cadavre décrit par Gautier reste cependant relativement peu choquant lorsqu'on le compare à l'horreur et à la crudité des détails de la charogne de Baudelaire. Pourtant, par la référence à plusieurs versions de la femme fatale – la statue, la vampiressa, la prostituée, la charogne –, Gautier s'inscrit encore pleinement dans un discours misogyne particulièrement virulent face à la menace d'une émancipation du féminin. Pourtant, deux auteurs de la même époque semblent se détacher quelque peu de ce discours. Nous pensons à Coleridge et Le Fanu, dont les vampiresses présentent un caractère atypique et largement transgressif pour l'époque : le saphisme.

Samuel Taylord Coleridge publie « Christabel », en 1816, quelque peu tardivement par rapport à l'époque de composition située entre 1797 et 1800. Ces dates, très rapprochées de la publication du poème de Goethe « Die Braut von Korinth » nous indiquent que Coleridge y a peut-être puisé son inspiration. Il met en effet en scène une vampiressa, figure encore assez rare dans les ouvrages de style gothique à cette époque, et choisit comme Goethe la versification plutôt que la prose. Et selon Alain Morvan, la « Christabel » s'inscrit pleinement dans la veine gothique :

Par l'atmosphère, le décor, les jeux de clair-obscur, les images carcérales, l'onirisme, la prophétie, et plus encore par l'archaïsme, Coleridge annexe brillamment la grammaire de la ballade et du récit gothique. [...] Du gothique, l'auteur ne dédaigne pas non plus les ingrédients typologiques : Géraldine - fatale

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 95.

¹⁸¹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, op. cit., p. 49.

séductrice qui fait penser à la Lorelei, cette dangereuse nixe rhénane dont le mythe se cristallise à la même époque, et que Heine immortalisera en 1824 dans l'une des œuvres les plus célèbres de la poésie allemande – offre en même temps une *version féminine hallucinante et sexuellement excentrique du scélérat gothique traditionnel*, elle qui investit le château et usurpe symboliquement le pouvoir du seigneur légitime qu'est Léolin. Christabel, nonobstant sa complexité, est quant à elle l'archétype de la jeune innocente dont on fait une victime : la *damsel in distress* indispensable à toute littérature gothique¹⁸².

Coleridge dessine donc le portrait d'une figure doublement transgressive dans son œuvre. Il met en effet en scène une *villainess* (nous nous permettrons la féminisation de ce mot pour appuyer notre propos) reprenant des caractéristiques jusqu'alors réservées, comme nous l'avons vu, au scélérat masculin du genre gothique. Il va même plus loin que la plupart des auteurs de l'époque en faisant de Géraldine une vampiressa saphique, sorte de figure anti-féminine radicale. L'amour lesbien entre la vampiressa et Christabel implique en effet un renversement complet des rapports entre les sexes, en plus de traduire une émancipation quasi-totale vis-à-vis d'une figure masculine. Au commencement du poème, Christabel évoque cependant sa relation avec un chevalier parti au combat :

She had dreams all yesternight Of her own betrothed knight; And she in the midnight wood will pray For the weal of her lover that's far away ¹⁸³ .	Toute la nuit dernière, elle a rêvé Du chevalier, à elle fiancé ; Et elle, dans le bois, ce minuit veut prier Pour le salut de l'amant éloigné ¹⁸⁴ .
--	--

Par ces quelques vers, Coleridge inscrit alors son personnage féminin dans un schéma relationnel conventionnel, c'est-à-dire hétéronormatif. L'irruption de la vampiressa Géraldine vient bouleverser à la fois l'ordre rationnel du monde et l'ordre hétéronormé des relations entre les personnages. La vampiressa saphique, dans ce poème, peut donc être comprise comme étant la manifestation d'une « anomalie totale ». Elle l'est d'abord en ce qu'elle introduit dans le monde sensible des personnages des éléments qui relèvent du Merveilleux. Bien que le mot « vampire » n'apparaisse nulle-part dans le texte, la véritable nature de Géraldine ne garde pas de secret pour le lectorat averti. Coleridge use en effet de nombreux éléments folkloriques qui feront bientôt partie du portrait de vampire canonique¹⁸⁵ : l'impossibilité de passer le seuil d'une demeure sans y être invité ou encore le refus de prier, la sensibilité à la lumière ou au feu, la peau pâle, l'apparition à minuit lors de la pleine lune, *etc.* Coleridge nous fait comprendre d'autre part que Géraldine a déjà un pied dans l'autre monde par sa capacité à communiquer

¹⁸² Alain Morvan, « Notices et notes », *Dracula et autres écrits vampiriques*, *op. cit.*, p. 953. Nous soulignons.

¹⁸³ Ernest Hartley Coleridge (éd.) et al., *The Poems of Samuel Taylor Coleridge. Including poems and versions of poems herein published for the first time, edited with textual and bibliographical notes by Ernest Hartley Coleridge*, London, New York, Toronto, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1912, p. 216.

¹⁸⁴ Samuel Taylor Coleridge, « Christabel », *Dracula et autres écrits vampiriques*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁸⁵ Alain Morvan, « Notices et notes », *Dracula et autres écrits vampiriques*, *op. cit.*, p. 253.

avec les défunts. Elle chasse en effet l'esprit de la mère de Christabel, venu visiter sa fille comme elle l'avait annoncé le jour de sa naissance :

I have heard the grey-haired friar tell
How on her death-bed she did say,
That she should hear the castle-bell
Strike twelve upon my wedding-day.
O mother dear! That thou wert here!
I would, said Geraldine, she were¹⁸⁶!

J'ai entendu dire au moine grisonnant
Que sur son lit de mort elle déclara
Qu'elle entendrait la cloche du château
Sonner douze coups le jour de mes noces.
Ô mère si chère, que n'es-tu ici !
Je voudrais, dit Géraldine, qu'elle y fût¹⁸⁷ !

Ici, on retrouve le thème des noces de la morte amoureuse, ayant lieu à l'heure symbolique de minuit, c'est-à-dire à l'heure de l'éveil des forces occultes. Coleridge annonce à la fois l'aspect surnaturel de Géraldine en plus de la relation saphique qu'elle souhaite entreprendre avec Christabel :

But soon with altered voice, said she-
"Off, wandering mother! Peak and pine!
I have power to bid thee flee."
Alas! What ails poor Geraldine ?
Why stares she with unsettled eye ?
Can she bodiless dead espy ?
And why with hollow voice cries she,
"Off, woman, off! This hour is mine-
Though thou her guardian spirit be,
Off, woman, off! 'tis given to me¹⁸⁸."

Mais bientôt, la voix changée, elle dit :
« Va-t-en, mère errante, va te décharner !
J'ai le pouvoir de te faire fuir. »
Hélas ! De quoi souffre la pauvre Géraldine ?
Pourquoi ce regard fixe et ces yeux dérangés ?
Peut-elle donc entrevoir cette morte de corps privée ?
Et pourquoi crie-t-elle d'une voix cavernueuse :
« Va-t-en, femme, va-t-en, cette heure est mienne ;
Quand bien même son ange gardien tu serais,
Va-t-en, femme, va-t-en, c'est à moi qu'elle revient¹⁸⁹. »

De ce fait, elle incarne un principe d'ambivalence : ni morte, ni vivante, ni femme non-plus. Géraldine manifeste une sorte d'anti-féminité en s'émancipant de l'hétéronormativité, entraînant avec elle sa victime qu'elle envoûte. Lors de son réveil après sa nuit passée dans les bras de Géraldine, un sentiment de culpabilité pieuse assaille Christabel :

And Christabel awoke and spied
The same who lay down by her side-
O rather say, the same whom she
Raised up beneath the old oak tree!
Nay, fairer yet! And yet more fair!
For she belike hath drunken deep
Of all blessedness of sleep!
And while she spake, her looks, her air
Such gentle thankfulness declare,
That (so it seemed) her girded vests
Grew tight beneath her heaving breasts.
"Sure I have sinn'd!" said Christabel,
"Now heaven be praised if all be well¹⁹⁰!"

Et Christabel s'éveilla et elle vit
Celle-là même qui près d'elle s'était étendue -
Ou, c'est mieux dire, celle-là même
Qu'elle avait relevée au pied du vieux chêne !
Pour vrai, plus belle encore, encore plus belle !
Car sans doute a-t-elle bue à profusion
Cette grande bénédiction qu'est le sommeil.
Et, quand elle parle, ses regard, sa mine
Si douce gratitude expriment
Que, semblait-il, sa chemise ceinturée
Devenait trop étroite pour ses seins qui gonflaient.
« A coup sûr j'ai péché, dit Christabel,
Dieu soit ores loué si tout se raccommode¹⁹¹ ! »

L'expression du désir féminin est, comme nous l'avons vu, déjà une transgression en soi du rôle assigné à la femme dans les fictions gothiques. Ici, la transgression est d'autant plus

¹⁸⁶ Ernest Hartley Coleridge (ed.) et al., *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*..., op. cit., p. 222.

¹⁸⁷ Samuel Taylor Coleridge, « Christabel », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 10.

¹⁸⁸ Ernest Hartley Coleridge (éd.) et al., *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*..., op. cit., p. 223.

¹⁸⁹ Samuel Taylor Coleridge, « Christabel », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 10.

¹⁹⁰ Ernest Hartley Coleridge (éd.) et al., *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*..., op. cit., p. 228.

¹⁹¹ Samuel Taylor Coleridge, « Christabel », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 15.

radicale que le désir de Christabel est dirigé vers une autre femme. Lorsque nous parlons d’anti-féminité nous nous inspirons ici des théories de Monique Wittig sur le lesbianisme, qui nous semblent résonner avec le statut de la femme-fatale-saphique. Wittig affirmait en effet que « les lesbiennes ne sont pas des femmes¹⁹² », car selon elle, ce qui fait une femme, c’est le rapport particulier qu’elle entretient avec un homme. La femme lesbienne, par la nature de ses relations, échappe donc inmanquablement à un déterminisme hétéronormé. Et puisque c’est ce rapport au masculin qui définit ce qu’est le féminin, la femme lesbienne s’inscrit donc dans une forme d’anti-féminité radicale. Cependant, nous devons prendre garde de prêter à la « Christabel » de Coleridge un fonds militant qui serait complètement anachronique. En tant que lectrice du XXI^e siècle nous sommes tentée d’interpréter le poème de Coleridge au prisme des théories féministes matérialistes du XX^e siècle. La comparaison nous semblait intéressante dans la mesure où la vampiressa saphique de Coleridge apparaît comme la manifestation d’une anti-féminité radicale à la fois par son statut de femme-fatale, de vampiressa et de lesbienne ; mais le discours de Coleridge – contrairement à celui de Wittig – révèle un fonds misogyne et lesbophobe caractéristique des fictions qui nous intéressent. L’on y retrouve d’ailleurs l’association de la charogne à la femme fatale, caractéristique du sentiment de désir et de répulsion que le sexe féminin inspire dans le discours masculin :

Which when she viewed, a vision fell
Upon the soul of Christabel,
The vision of fear, the touch and pain!
She shrunk and shuddered, and saw again-
(Ah, woe is me! Was is for thee,
Thou gentle maid! Such sights to see?)

A ce spectacle, une vision s’empara
De l’âme de Christabel,
Vision de peur : le contact, la douleur !
Elle recula, frémit et elle vit derechef...
(Ah, pauvre de moi ! Fallait-il donc,
Gente vierge, que tu visses pareils objets ?)

Again she saw that bosom old,
Again she felt that bosom cold,
And drew in her breath with a hissing sound:
Whereat the Knight tuned wildly round,
And nothing saw, but his own sweet maid
With eyes upraised, as one that prayed¹⁹³.

Derechef elle vit le sein de vieillarde,
Derechef elle sentit la froideur de ce sein,
Et inspira avec un sifflement ;
L’entendant, le chevalier vite se retourna
Et ne vit rien, hormis sa douce fille,
Les yeux levés, comme priant¹⁹⁴.

La figure du vampire est, d’autant plus, indissociable d’un mouvement d’ostracisation. Cela se vérifie notamment dans les problématiques identitaires, nationalistes et religieuses qui secouent l’Europe dès la fin du XVIII^e siècle¹⁹⁵. Le vampire, c’est l’altérité menaçante. Ainsi, l’on peut comprendre qu’en réalité, le saphisme du personnage de Coleridge n’a rien d’émancipateur vis-

¹⁹² Monique Wittig, « LA PENSÉE STRAIGHT » dans *Questions féministes*, n°7, 1980, [URL : <https://www.jstor.org/stable/40619186>], p.53.

¹⁹³ Ernest Hartley Coleridge (éd.) et al., *The Poems of Samuel Taylor Coleridge ...*, op. cit., p. 230.

¹⁹⁴ Samuel Taylor Coleridge, « Christabel », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 17-18.

¹⁹⁵ Voir *infra.*, « Folklore et nationalismes en Europe au XIX^e siècle ».

à-vis d'un discours masculin déterminant *l'autre* féminin. Quant au récit de Sheridan Le Fanu, il est très similaire à celui de Coleridge, et l'on y retrouve nombre d'éléments folkloriques sur les conditions d'apparition du vampire ainsi que sur la manière de l'éliminer. Pourtant, la publication de l'œuvre de Le Fanu est bien plus tardive. La nouvelle *Carmilla* paraît en 1872, à la fin du XIX^e siècle, c'est-à-dire à un moment où la figure de la femme fatale, d'exception dans « Christabel », est passée au statut de poncif romantique dépassé. Cependant, le personnage de Carmilla garde une certaine originalité, justement par sa relation saphique avec sa victime, configuration restée rare dans la littérature mettant en scène des vampiresses. Tandis que la Géraldine de Coleridge se rapproche plus du « proto-vampire » que nous associons à la figure du *villain* gothique par l'absence d'une caractérisation claire tout au long du poème, la nature monstrueuse et surnaturelle de Carmilla est bien plus explicite. Bien plus explicite également sont les tendances saphiques de la vampiresse, qui selon Alain Morvan,

se dépoétisent quelque peu sous sa plume [celle de Le Fanu] ; elles perdent leur distanciation mystique et leur étrangeté médiévale – peut-être se font-elles plus menaçantes pour le public des lecteurs et lectrices de l'époque victorienne. L'audace de Le Fanu se mesure aisément si l'on compare la transgression de Carmilla à celle que commettait Clarimonde, héroïne vampirique de Théophile Gautier dans la nouvelle *La Morte amoureuse* (1836) : celle-ci s'en prenait « seulement » à un prêtre, tandis que Carmilla revendique et exalte sa propre homosexualité¹⁹⁶.

Dès le chapitre II du récit, le soir de l'arrivée de Carmilla au *schloss* de Laura, Le Fanu introduit une forte ambiguïté dans les liens naissant entre les deux femmes :

Now the truth is, I felt rather unaccountably towards the beautiful stranger. I did feel, as she said, “drawn towards her,” but there was also something of repulsion. In this ambiguous feeling, however, the sense of attraction immensely prevailed. She interested and won me; she was so beautiful and so indescribably engaging¹⁹⁷.

Or il est vrai que j'éprouvais un sentiment inexplicable pour la belle inconnue. Je me sentais bien, comme elle l'avait dit, « attirée vers elle », mais il existait aussi une part de répulsion. Dans cette impression ambiguë, c'était néanmoins le sens de l'attraction qui l'emportait immensément. Elle m'intéressait et faisait ma conquête, tant elle était belle, et d'une séduction irrésistible¹⁹⁸.

Dans ces quelques lignes, l'auteur reprend le poncif de la femme fatale à la fois attirante et repoussante. Cette attirance-répulsion est également un des indices de la véritable nature de Carmilla. En effet, le vampire, charogne ambulante, doit user de ses pouvoirs d'envoûtement pour tromper sa victime, masquer sa monstruosité sous une beauté factice mais irrésistible. Ce sont aussi les élans saphiques de la vampiresse qui provoquent chez Laura un certain dégoût :

Sometimes after an hour of apathy, my strange and beautiful companion would take my hand and hold it with a fond pressure, renewed again and again; blushing softly, gazing in my face with languid and burning eyes, and breathing so fast that her dress rose and fell with the tumultuous respiration. It was like

¹⁹⁶ Alain Morvan, « Notices et notes », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 990-991.

¹⁹⁷ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », dans *In a Glass Darkly*, vol. III, Londres, New Burlington Street, R. Bentley & Son, 1872, p. 98.

¹⁹⁸ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 95.

the ardour of a lover ; it embarrassed me; it was hateful and yet overpowering; and with gloating eyes she drew me to her, and her hot lips travelled along my cheek in kisses; and she would whisper, almost in sobs, “You are mine, you *shall* be mine, you and I are one for ever¹⁹⁹.”

Parfois, après une heure d’apathie, mon étrange et belle compagne me prenait la main ; elle la tenait en la pressant affectueusement, geste qu’elle renouvelait maintes fois, tout en rougissant doucement, contemplant mon visage avec ses yeux languissants et brûlants, et respirant si vite que ses vêtements se soulevaient et retombaient au rythme de son souffle tumultueux. On eût dit l’ardeur d’un amant ; cela me gênait ; c’était odieux et pourtant irrésistible ; en me dévorant des yeux, elle m’attirait contre elle et ses lèvres brûlantes couraient sur mes joues en leur donnant des baisers ; elle chuchotait, presque en sanglotant : « Vous êtes à moi, vous *serez* à moi ; vous et moi ne faisons qu’une, pour toujours²⁰⁰. »

Ici, l’on trouve déjà une comparaison de la femme lesbienne à un homme. Le lesbianisme de Carmilla, bien « qu’exalté et revendiqué », selon Alain Morvan, dès le commencement du récit, n’en est pas moins présenté comme une anomalie. La vampiressse se comporte avec « l’ardeur d’un amant », c’est-à-dire qu’elle s’émancipe du déterminisme genré et devient donc une figure anti-féminine. Quelques lignes plus loin, Laura cherchant à expliquer ce comportement « anormal » pour une jeune femme de l’époque victorienne, pathologise le lesbianisme :

It was unmistakably the momentary breaking out of suppressed instinct and emotion. Was she, notwithstanding her mother’s volunteered denial, subject to brief visitations of insanity²⁰¹ [...]?

C’était à coup sûr la libération momentanée d’instincts et d’émotions qu’elle refoulait. En dépit de ce que sa mère avait nié de son propre chef, était-elle sujet à de brefs accès de démente²⁰²?

Laura appelle encore les élans saphiques de Carmilla des « toquades²⁰³ », après que celle-ci lui a fait une véritable déclaration d’amour :

She kissed me silently.

“I am sure, Carmilla, you have been in love; that there is, at this moment, an affair of the heart going on.”

“I have been in love with no one, and never shall,” she whispered, “unless it should be with you²⁰⁴.”

Elle me donna un baiser en silence.

Je suis sûre, Carmilla, que vous avez été amoureuse ; et qu’il existe, en ce moment même, une affaire de cœur.

– « Je n’ai aimé, et n’aimerai jamais personne, chuchota-t-elle. A moins qu’il ne s’agisse de vous²⁰⁵. »

Et encore quelques lignes plus loin, Carmilla s’exprime avec une passion encore plus forte :

“Darling, darling,” she murmured, “I live in you ; and you would die for me, I love you so²⁰⁶”.

(« Chérie, chérie, murmura-t-elle. Je vis en vous et vous pourriez mourir pour moi, tant je vous aime²⁰⁷. ») En définitive, bien que Le Fanu excelle dans le portrait qu’il fait de Carmilla, de sa nature surnaturelle et de ses penchants saphiques, nous retrouvons encore dans ce récit un fonds

¹⁹⁹ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *In a Glass Darkly*, *op. cit.*, p. 109-110.

²⁰⁰ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *Dracula et autres écrits vampiriques*, *op. cit.*, p. 99.

²⁰¹ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *In a Glass Darkly*, *op. cit.*, p. 110-111.

²⁰² Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *Dracula et autres écrits vampiriques*, *op. cit.*, p. 99-100.

²⁰³ *Ibid.*, p. 111.

²⁰⁴ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *In a Glass Darkly*, *op. cit.*, p. 134.

²⁰⁵ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *Dracula et autres écrits vampiriques*, *op. cit.*, p. 110.

²⁰⁶ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *In a Glass Darkly*, *op. cit.*, p. 135.

²⁰⁷ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *Dracula et autres écrits vampiriques*, *op. cit.*, p. 110.

misogyne et lesbophobe caractéristique du XIX^e siècle. Comme dans le récit de Coleridge, le lesbianisme de la vampiresse sert en réalité à exacerber les sentiments d'horreur qu'elle évoque. La vampiresse saphique est doublement monstrueuse, d'une part car elle est cadavre ambulante, d'autre part car elle se présente comme un modèle anti-féminin par excellence. Selon Alain Morvan, *Le Fanu*

lance le vampire à l'assaut des valeurs d'une société privilégiant la famille patriarcale. [...] Il n'est pas besoin de forcer le sens du texte pour voir dans le personnage du vampire femelle une figuration polémique de ce que l'on désignera dans les années 1890 sous l'appellation de *New Woman*²⁰⁸.

Et comme le fait remarquer Mireille Dottin-Orsini, « de façon caractéristique, il semble que soient systématiquement confondus les termes de “goule”, de “gouge” et de “gouine”, assimilant dans une même horreur la suceuse de sang, la putain et la lesbienne, trois catégories senties comme très voisines²⁰⁹. » Coleridge et *Le Fanu* ont le mérite d'avoir introduit un caractère original au poncif de la femme fatale en faisant de leurs vampiresse des personnages plus ou moins ouvertement saphiques. Malgré l'apparente émancipation féminine que l'on serait tentée de déceler dans leurs récits, il n'en demeure pas moins qu'elle reste prisonnière d'un discours masculin la présentant comme dangereuse et monstrueuse ; au même titre que le vampire qui introduit un désordre dans le monde sensible, la femme fatale, d'autant plus lorsqu'elle est lesbienne, traduit un désordre dans la société patriarcale et doit être éliminée.

Cette analyse de quelques personnages fictifs féminins dans les récits gothiques et romantiques prend donc fin. Qu'en est-il des femmes cruelles, violentes et « vampiriques » ayant réellement existé ? La comtesse Erzsébet Báthory a marqué les esprits par l'ampleur de ses crimes, entrée dans la légende, elle a inspiré des auteurs tels que Sacher-Masoch ou encore Valentine Penrose, mais aussi des cinéastes qui ont fait d'elle une véritable vampiresse. Dans le chapitre suivant, nous proposerons donc une analyse de la mythification de ce personnage à travers le folklore, les récits de vampires et les œuvres cinématographiques qui s'en sont inspirés.

²⁰⁸ Alain Morvan « Notices et notes », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 987.

²⁰⁹ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, op. cit., p. 278.

B. Le « proto-vampire » littéraire face au vampire cinématographique

1. La métamorphose d'Erzsébet Báthory

Erzsébet Báthory, mieux connue sous le nom anglicisé d'Elisabeth Báthory, est une de ces figures historiques devenues immortelles par leur entrée dans la légende. Tout comme le voïvode Vlad Țepeș, ou encore Gilles de Rais, la comtesse Báthory est connue pour son extrême cruauté. Ce qui la différencie en revanche des deux autres personnages cités, c'est précisément qu'elle est une femme. Par ses agissements, tout comme les femmes fatales et autres vampiresses que nous avons étudiées, elle renverse complètement le mythe du féminin idéalisé, caractérisé par sa pudeur et sa sensibilité. Peut-être ses homologues masculins l'ont-ils quelque peu éclipsée dans l'imaginaire européen en ce qu'il était bien plus difficile d'admettre qu'une femme, aussi, pouvait faire preuve d'un sadisme débridé. La comtesse, au même titre que Vlad Țepeș ou Gilles de Rais, est pourtant devenue une des sources d'inspiration majeures dans la culture populaire mettant en scène des vampires. Dans ce chapitre, nous ferons une brève présentation d'Erzsébet Báthory, puis nous tenterons d'expliquer comment, par les traditions orales, puis la tradition littéraire, la comtesse devient une véritable figure mythologique. Pour cela, nous nous appuierons sur la thèse de László Kürti, *The Symbolic Construction of the Monstrous – The Elizabeth Báthory Story* (2009) ; et sur l'article d'Aleksandra Bartosiewicz, « Elisabeth Báthory – A True Story » publié dans la *Review of Historical Sciences* (2018), ainsi que sur l'ouvrage de Susanne Kord, *Murderesses in German Writing, 1720-1860. Heroines of Horror* (2009). Nous étudierons ensuite quelques récits fictionnels inspirés de l'histoire d'Erzsébet Báthory, tels que celui de Leopold von Sacher-Masoch, « Eau de Jouvence », publié en 1907 dans *La Pantoufle de Sapho et autres contes*, ou encore *La Comtesse sanglante* de Valentine Penrose, publié en 1962.

Erzsébet Báthory est née en 1560 de l'union entre György et Anna Báthory, à Nyírbátor, dans le nord-ouest de l'actuelle Hongrie. Sa famille est une des plus illustres de l'époque, ayant aussi engendré un prince de Transylvanie et un roi de Pologne. En 1570, elle fut promise en mariage au comte Ferenc Nádasdy (1555-1604) et envoyée, selon la coutume, à la cour de sa future belle-mère. Le mariage officiel entre Erzsébet et Ferenc n'eut lieu qu'en 1575, et ce dernier offrit à sa jeune épouse le tristement célèbre château gothique de Čachtice (Csejte en hongrois²¹⁰). Il y a, en réalité, peu de rapports historiques fiables de la vie de la comtesse Báthory. Les quelques informations citées ci-dessus sont les seules pouvant être considérées

²¹⁰ Aleksandra Bartosiewicz, "Elisabeth Bathory – A True Story" dans *Review of Historical Sciences*, vol. XVII, n°3, Pologne, Université de Lodz, 2018, p. 113.

comme historiquement vérifiables. En effet, il semblerait que la mythification du personnage et l'exagération des crimes qui lui sont attribués ont rapidement pris le dessus sur les rapports purement factuels de la vie d'Erzsébet. D'autres sources historiques affirment cependant que la comtesse, fait étonnant pour l'époque et parce qu'elle était une femme, avait reçu une très haute éducation, et maîtrisait le grec, le hongrois, le slovaque, le latin et l'allemand²¹¹, alors que la plupart des Hongrois de haute naissance étaient illettrés²¹². Ferenc était très souvent absent et c'est Erzsébet qui était chargée de la gestion des domaines, de régler les conflits locaux et d'éduquer les jeunes femmes nobles qui venaient à sa cour²¹³. Enfin, on sait également qu'elle était prompte aux accès de colère dès son plus jeune âge, et que la loi de l'époque faisant des paysans la propriété de leurs seigneurs, les châtiments corporels envers ceux-ci n'avaient rien d'hors-norme. Erzsébet fut donc très certainement exposée à des scènes violentes dès son enfance, qu'elle a reproduites une fois adulte. De plus, certains membres de sa famille jouissaient d'une réputation plutôt funeste. Son propre frère, Stephan, était un ivrogne et un débauché, tandis que sa cousine Anna fut accusée de sorcellerie. Enfin, un des ancêtres d'Erzsébet, également nommé Stephan Báthory, s'était battu aux côtés de Vlad Țepeș pour récupérer le trône de Valachie²¹⁴. Ces derniers éléments ont très certainement facilité l'entrée dans la légende de la comtesse Báthory, littéralement « contaminée » par les méfaits – mais aussi exploits guerriers – attribués aux membres de sa famille et à la violence caractéristique des rapports entre seigneurs et paysans à cette époque ; Erzsébet s'est petit à petit métamorphosée en véritable vampresse dans l'imaginaire collectif. Comment une femme noble au train de vie plutôt conventionnel selon le contexte socio-historique de sa naissance s'est-elle transformée en monstre sanguinaire et sadique avec une telle rapidité et une telle intensité ? Selon László Kürti, Aleksandra Bartosiewicz et Susanne Kord, cela s'explique par plusieurs paramètres ; d'abord les tensions politiques qui avaient cours durant la vie de la comtesse Báthory. Elle aurait en effet été victime d'une conspiration ; nous y reviendrons. La véritable intensification du mythe de la « Comtesse Sanglante » se serait surtout manifestée aux XIX^e et XX^e siècles, par le biais de la construction du roman national slovaque, mais surtout par la « colonisation culturelle et littéraire » de l'Europe de l'est par l'Ouest²¹⁵. Enfin, la misogynie caractéristique de ces époques semble également avoir joué un rôle non-négligeable dans

²¹¹ *Idem.*

²¹² László Kürti, *The Symbolic Construction of the Monstrous – The Elizabeth Báthory Story*, Hungary, University of Miskolc, 2009, p. 138.

²¹³ Aleksandra Bartosiewicz, "Elisabeth Bathory – A True Story", *Review of Historical Sciences*, *op. cit.*, p. 114.

²¹⁴ *Idem.*

²¹⁵ László Kürti, *The Symbolic Construction of the Monstrous – The Elizabeth Báthory Story*, *op. cit.*, p. 143.

l'accusation de Báthory mais aussi dans la mythification du personnage en tant que femme fatale dans les fictions du XIX^e siècle.

Selon Susanne Kord dans *Murderesses in German Writing, 1720-1860*, notre source primaire de connaissances historiques sur la comtesse Báthory provient des archives de son procès et des dépositions écrites rassemblées par son accusateur et juge, le comte György Thurzó, qui occupait alors les fonctions de Palatin de Hongrie²¹⁶. C'est lui qui serait le cerveau de la conspiration qui s'orchestre contre la comtesse. Il commence à rassembler des témoignages dès 1610 – après le décès de Ferenc Nádasdy, ce qui n'est pas complètement fortuit – et convient avec le beau-fils d'Erzsébet, avant même qu'un procès équitable n'ait eu lieu, d'emprisonner celle-ci à vie et de confisquer puis distribuer toutes ses terres et sa fortune²¹⁷. La décision d'emprisonnement de la comtesse est donc prononcée le 1^{er} janvier 1611, alors que son procès ne commence que le jour suivant, procès auquel on ne lui aura pas octroyé le droit de se défendre. Cela sera expliqué par certains historiens comme la volonté d'épargner à Erzsébet la honte d'apparaître en public pour préserver sa dignité et celle de sa lignée²¹⁸. Les prétendus complices de la comtesse ont été torturés, pressés de confesser leurs crimes et d'impliquer Báthory. Ils furent ensuite rapidement exécutés le 7 janvier²¹⁹. Les techniques d'interrogatoires étaient alors celles de l'Inquisition :

The way in which the questions were posed conforms to the structure of inquisitions of witches, as analyzed by Topalović, in every detail: the questions are suggestive, phrased in terms of *how*, *when*, *where*, *who* and *how many*; the question *whether* – giving the accused the option for exculpation – never appears. Other aspects reminiscent of witch trials emerge here as well, including the frequent incrimination of a person already deceased: we know from seventeenth-century inquisition records that many accused witches, knowing that their indictment of someone else would invariably lead to that person's torture and execution, tried to point the finger at people who were either dead or already under arrest for witchcraft²²⁰.

La manière selon laquelle les questions étaient posées se conforme à la procédure de l'inquisition des sorcières, comme l'a démontré Topalović, dans chaque détail : les questions étaient orientées, construites sur le mode de *comment*, *quand*, *où*, *qui*, et *combien* ; la question *si* – donnant à l'accusé l'option de la disculpation – n'apparaissait jamais. D'autres aspects rappelant les procès de sorcières sont révélés, comme la fréquente incrimination d'une personne déjà décédée : nous savons par les archives de l'Inquisition du XVII^e siècle que beaucoup de sorcières inculpées, sachant que leur accusation de quelqu'un d'autre mènerait inmanquablement à la torture et à l'exécution, essayaient de désigner des personnes qui étaient soit mortes soit déjà arrêtées pour sorcellerie²²¹.

²¹⁶ Susanne Kord, *Murderesses in German Writing, 1720-1860. Heroines of Horror*, Cambridge University Press, 2009, p. 56.

²¹⁷ *Idem*.

²¹⁸ Susanne Kord, *Ibid.*, p. 57.

²¹⁹ *Idem*.

²²⁰ Susanne Kord, *Ibid.*, p. 58.

²²¹ Nous traduisons.

Cette dernière information explique notamment pourquoi les prétendus complices de la comtesse – Ficzkó ; Dorkó ; Ilona Jó ; Katalin Benická²²² – accusaient sous la torture Anna Darvulia – servante d’Erzsébet présentée comme une véritable sorcière ayant initié Báthory aux arts occultes et aux meurtres – et déjà décédée au moment du procès. Selon Susanne Kord, « avec seulement deux exceptions jusqu’à présent, les historiens ont majoritairement considéré Báthory coupable sans jamais remettre en question la fiabilité des témoignages récoltés par Thurzó²²³ ». Au vu de ces quelques informations, il nous paraît fort étonnant que même les historiens, dont on serait en mesure d’attendre une certaine rigueur intellectuelle, jusqu’à la fin du XX^e siècle, continuent de présenter Báthory comme un monstre sanguinaire coupable des crimes les plus atroces. Et comme le fait remarquer Susanne Kord, les seules sources écrites documentant la culpabilité de Báthory ont été rédigées par ses ennemis politiques. Tony Thorn, un des deux historiens à avoir remis en question plusieurs siècles d’histoire, ajoute ceci :

Unquestionably part of Elisabeth Báthory’s offence in the eyes of her peers was that she had too much property, more than the Palatine himself, and too much power, and this would in itself be justification in those times for the confiscation of her land and fortune. The other strongly held view was that property and wealth should be devolved quickly and efficiently to the male children or children-in-law who had need of it to support them in their political duties. The widows had no official responsibilities in society, and so were held not to deserve the possessions they retained. It was only a matter of time before someone – a member of her own family, a rival aristocrat more formidable than Lord Bánffy or an agent of the King – made their move against her²²⁴.

Il ne fait aucun doute qu’une part de l’offense d’Elisabeth Báthory, aux yeux de ses pairs, était qu’elle avait trop de propriétés, plus que le Palatin lui-même, et trop de pouvoir, et cela seul justifiait, à cette époque, la confiscation de ses terres et de sa fortune. L’autre point de vue était que la propriété et la fortune devaient rapidement être transmises aux fils ou beaux-fils qui en avaient besoin pour soutenir leurs devoirs politiques. Les veuves n’avaient aucune responsabilité officielle dans la société, et il était considéré qu’elles ne méritaient pas de détenir les possessions dont elles avaient hérité. Ce n’était qu’une question de temps avant que quelqu’un – un membre de sa propre famille, un aristocrate rival plus redoutable que le Seigneur Bánffy ou un agent de la couronne – fasse un geste contre elle²²⁵.

Le roi Matthias II lui-même avait contracté de considérables dettes auprès de Ferenc Nádasdy ; et comme le voulait la coutume, la fortune de l’accusé, à condition qu’il soit déclaré coupable, était distribuée entre ses accusateurs. Báthory, en plus d’être issue d’une lignée puissante et d’être extrêmement riche, était une femme. Selon Susanne Kord, il n’était pas rare que les veuves fortunées dans la Hongrie du XVII^e siècle étaient, après le décès de leur mari, immédiatement accusées de sorcellerie et déposées, leur fortune et terres redistribuées à leurs

²²² *Idem.*

²²³ *Idem.*

²²⁴ Tony Thorne, *Countess Dracula: The Life and Times of Elisabeth Báthory, the Blood Countess*, London, Bloomsbury, 1997, p. 143.

²²⁵ Nous traduisons.

accusateurs²²⁶ ; mais Báthory n'était pas dupe, et elle a devancé ses ennemis sur ce point en rédigeant, trois mois avant d'être accusée par Thurzó, un testament dans lequel elle renonce à toutes ses présentes et futures possessions, comprenant le remboursement potentiel de la dette qu'on lui devait ; elle ne garda pas quoique ce soit qui put être confisqué²²⁷. Et Susanne Kord d'ajouter que « Matthias II a en réalité renoncé à sa volonté de traîner Báthory devant un tribunal officiel une fois que le Parlement Hongrois l'avait convaincu qu'il n'en tirerait aucun avantage financier²²⁸. » Ce paramètre aurait également dû mettre en garde les historiens sur les accusations qui étaient portées contre la comtesse, d'autant plus que la plupart des témoignages l'inculpant furent recueillis sous la torture, usant des mêmes stratagèmes que l'Inquisition. Il semblerait cependant que la misogynie caractéristique des époques étudiées a complètement biaisé le point de vue des écrivains et historiens qui se sont penchés sur l'affaire Báthory et ont métamorphosé la comtesse en vampiressa légendaire. Comme l'explique Mireille Dottin-Orsini dans *Cette femme qu'ils disent fatale*, le XIX^e siècle est parcouru d'ouvrages fictionnels et scientifiques sur la femme, dont le contenu violemment misogyne – malgré le manque de rigueur intellectuelle flagrant dont ils font preuve – paraît comme une évidence aux contemporains :

Dans *La Femme criminelle et la prostituée*, Lombroso fait de la férocité féminine (« et c'est une vérité pénible à dire ») une caractéristique aussi évidente que naturelle : « La cruauté de la femme dans la vengeance est un fait tellement acquis qu'on le retrouve dans la littérature », écrit-il, prenant par ailleurs *Germinal* de Zola comme *preuve* de ladite cruauté... Il souligne en particulier chez les femmes « le besoin d'opprimer les faibles » et le goût de « donner la mort petit à petit » (voyez la Révolution française, la Commune, les massacres des Dominicains : les femmes y furent « toujours plus féroces que les mâles »). Il cite, à l'appui de ses affirmations, les Goncourt (*La femme au XVIII^e siècle !*), Sacher-Masoch, Schopenhauer, Maxime Du Camp, Stendhal, Zola, Bourget... C'est dire que, mêlées aux témoignages et aux textes des philosophes, les fictions littéraires, exactement comme chez Krafft-Ebing, servent, en amont, de sujets d'observation, et en aval, d'illustrations a posteriori²²⁹.

Le XIX^e siècle, c'est aussi l'époque à laquelle l'hystérie collective autour du vampire s'empare de l'Europe. Cela n'est pas sans rapport avec ce que Kürti désigne comme une « colonisation culturelle et littéraire de l'Europe de l'est par l'Ouest ». Cette appropriation de la matière folklorique balkanique par l'Ouest relève en grande partie d'une forte dichotomie entre la civilisation occidentale et la civilisation orientale ; la dernière étant considérée comme superstitieuse et arriérée par la première. La figure du vampire, que la civilisation occidentale se réapproprie, sert à véhiculer cette image de *l'autre*, le non-occidental, en faisant se confronter

²²⁶ Susanne Kord, *Murderesses in German Writing*, *op. cit.*, p. 60.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Idem.* Nous traduisons.

²²⁹ Mireille Dottin-Orsini, « Celle qui tue, celles qu'on assassine », *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 265.

au sein des récits des valeurs et croyances senties comme diamétralement opposées. Ce phénomène est par ailleurs particulièrement observable dans les problématiques identitaires soulevées en Grèce au XIX^e siècle ; le *vrykolakas*, vampire local, joue un rôle majeur dans les contes folkloriques néo-helléniques revendiquant une réappropriation culturelle face à la colonisation des Lumières²³⁰. Kürti revient également sur l'aspect misogyne de l'imaginaire autour de la femme fatale qui s'établit à la même époque :

To no avail, all this scholarly pro and con debates just simply fuelled Elizabeth Báthory's "bloody" popularity, a turn assisted by the discovery of gender specific aspects of vampirism in such classic works as Goethe's *Die Braut von Korinth* (1797), and Sheridan Le Fanu's 1872 *Carmilla* both identifying women as lesbian femme fatal (*sic.*). Therefore, the historical foundation for East European female monstrosities has been firmly established in western literary endeavours. As Radulescu writes "women from Eastern Europe, particularly Romania, and the image of Russian women as dangerous temptresses have been two of the moulds in which Western essentializing thought has cast women from these parts of the world"²³¹. Tous ces savants débats pour et contre [la culpabilité de la comtesse] ont simplement alimenté la réputation « sanglante » d'Elizabeth Báthory, assistés par la découverte du vampirisme spécifique au genre féminin dans des ouvrages classiques tels que *Die Braut von Korinth* (1797) de Goethe et la *Carmilla* de Sheridan Le Fanu publiée en 1872, identifiant tous les deux des femmes fatales saphiques. De ce fait, le fondement historique des monstruosité féminines de l'Europe de l'Est a été fortement implanté dans les projets littéraires de l'Ouest. Comme Radulescu l'écrit, « les femmes de l'Europe de l'Est, particulièrement de Roumanie, et l'image des femmes russes comme de dangereuses tentatrices ont été les deux modèles à partir desquels la pensée essentialisante occidentale a défini les femmes de ces régions du monde²³². »

Tous ces paramètres concourent à l'amplification du mythe de la « Comtesse Sanglante », dont les crimes s'accordent fort commodément aux motifs qui animent spécifiquement la femme criminelle, la vampresse : la recherche de beauté et de jeunesse éternelle, péché de vanité par excellence. Cette théorie est notamment développée par Michael Wagner dans *Beyträge zur Philosophischen Anthropologie und den damit verwandten Wissenschaften* (1794), cité par Susanne Kord :

The difference between the sexes with regard to feelings, affect and passions it too obvious not to be readily apparent to everyone. Women's delicate physique, the sensitivity of their nerves, and their very structure increases their susceptibility to all sensual impressions, and their lively imaginations and temperaments make them more extreme in their emotions and passions. Love is their main interest and occupations; vanity is their most frequent moral disease, which is most dangerous if founded on beauty and accompanied by the obsession to please the other sex or to attract attention. Often it is the source of the most revolting cruelties and inhumane actions²³³.

La différence entre les sexes, en prenant en compte les sentiments, les affects et les passions, est trop évidente pour ne pas être claire à tout le monde. La composition délicate des femmes, la sensibilité de leurs nerfs, leur structure même augmente leur susceptibilité à toutes les impressions des sens, et leur tempérament et imagination vifs les rendent plus extrêmes dans leurs émotions et leurs passions. L'amour est leur intérêt et occupation primaire ; la vanité est leur maladie morale la plus fréquente, laquelle est

²³⁰ Voir *infra.*, « La Grèce au XIX^e siècle : un fantôme occidental ».

²³¹ László Kürti, *The Symbolic Construction of the Monstrous – The Elizabeth Báthory Story*, *op. cit.*, p. 143.

²³² Nous traduisons.

²³³ Michael Wagner cité par Susanne Kord, *Murderesses in German Writing*, *op. cit.*, p. 63-64.

d'autant plus dangereuse si elle est fondée sur la beauté accompagnée par l'obsession de plaire à l'autre sexe ou d'attirer l'attention. Souvent, il s'agit de la source des cruautés et des actions inhumaines les plus révoltantes²³⁴.

Le troisième paramètre crucial à l'intensification du mythe de la « Comtesse Sanglante » est la publication des archives du procès en 1817, qui n'ont eu aucun effet de rectification sur la légende déjà profondément enracinée dans l'imaginaire européen. Au contraire, ces archives semblent avoir joué le rôle d'une source d'inspiration pour les nombreux auteurs qui ont contribué à construire et véhiculer le mythe d'Erzsébet. Et Susanne Kord d'ajouter que les rumeurs sur les bains de sang et le nombre extrêmement élevé des victimes de Báthory (650) se sont diffusées comme une infection au lieu d'être démontées²³⁵, malgré l'improbabilité criante de tels faits. En effet, Aleksandra Bartosiewicz nous rappelle que

The countess would not allow a significant loss of servants at a time when, as a result of ubiquitous epidemics, there were no hands to work. [...] The tales of Elisabeth's blood baths should be considered completely untrue, too. It would be necessary to obtain blood from about 30 victims for a single bath. What is more, the bloody custom was first mentioned by László Túróczi only over one hundred years after the death of Widow Nádasdy²³⁶.

La comtesse n'aurait pas autorisé une importante perte de servants à une époque où, résultant d'une épidémie omniprésente, il n'y avait plus de main d'œuvre. [...] Les contes sur les bains de sang que prenait Elisabeth devraient également être considérés comme complètement faux. Il faudrait obtenir le sang d'environ 30 victimes pour un unique bain. De plus, la coutume sanguinaire a été premièrement mentionnée par László Túróczi plus d'un siècle après la mort de la veuve Nádasdy²³⁷.

Sacher-Masoch et Valentine Penrose, dont nous avons choisi d'étudier les récits, semblent s'inscrire complètement dans le mouvement qui tend à considérer que la comtesse était effectivement coupable des crimes qui lui étaient reprochés. Le conte « Eau de jouvence (1611) » de Sacher-Masoch fut publié en 1907, tandis que *La Comtesse sanglante* de Penrose parut en 1962. Au même titre que Dracula, la comtesse Báthory semble encore, jusqu'à la fin du XX^e siècle et même de nos jours, maintenir son pouvoir fascinateur sur l'imaginaire de l'Europe occidentale et fait partie intégrante du socle commun de connaissances que représente la matière folklorique. Elle est de-même devenue une figure incontournable de la *pop culture*.

Sacher-Masoch est lui aussi, d'une certaine manière, entré dans la légende malgré lui : « “Maso”, “masochiste” : il est partout présent, dans le langage le plus quotidien, constamment invoqué et évoqué, sans que l'on sache qui fut le chevalier de Sacher-Masoch²³⁸. » Peut-être les lecteurs et lectrices n'avaient-ils pas fait le rapprochement entre le nom de l'auteur et l'adjectif

²³⁴ Nous traduisons et soulignons.

²³⁵ Susanne Kord, *Murderesses in German Writing, op. cit.*, p. 63.

²³⁶ Aleksandra Bartosiewicz, “Elisabeth Bathory – A True Story”, *Review of Historical Sciences, op. cit.*, p. 116.

²³⁷ Nous traduisons et soulignons. László Túróczi est un jésuite ayant rédigé un des tous premiers ouvrages à propos des crimes de la « Comtesse Sanglante », *Tragica Historia*, en 1729.

²³⁸ Bernard Michel, *Sacher-Masoch (1836-1895)*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989, p. 7.

qui en découle, faisant de cet écrivain le pendant du plus célèbre Marquis de Sade. Comme le fait remarquer Bernard Michel, Sacher-Masoch, malgré les pratiques à caractère sexuel associées à tout jamais à son nom, reste en lui-même une figure assez méconnue. Une fois que le rapprochement est fait, cependant, il paraît évident que la légende de Báthory fut un sujet de premier choix pour l'auteur. Quatre-vingt-dix ans après la publication des archives du procès de la comtesse, Sacher-Masoch choisit donc de raconter l'histoire d'Erzsébet, et fait le portrait d'une femme cruelle, sadique et dominatrice. L'auteur introduit son récit par cette brève phrase : « Les faits qui font le sujet de cette nouvelle reposent sur une *vérité historique* et constituent les pièces encore existantes du procès de la comtesse Elisabeth Nádasdy²³⁹. » Comme nombre d'auteurs ayant écrit à propos de Báthory, Sacher-Masoch fait reposer la crédibilité de son conte sur des preuves écrites des crimes de la comtesse, mettant donc le lectorat en posture de croire à ce qui est raconté. Pourtant, nous avons démontré que par bien des aspects, il faudrait remettre en question la fiabilité des archives du procès intenté contre Báthory. Remarquons de plus que l'auteur lui-même qualifie son récit de *conte* (« Eau de Jouvence (1611) » fait partie d'un recueil nommé *La Pantoufle de Sapho et autres contes*), qui selon la définition est avant tout un récit imaginaire, souvent déprécié par son caractère Merveilleux, et issu de la tradition populaire orale. Il suffit de regarder, dans les récits de vampire de notre corpus, la fréquence à laquelle les faits surnaturels sont relégués avec mépris au statut de « contes de nourrices ». Le récit de Sacher-Masoch, revendiquant l'appui sur des *vérités historiques* se présente comme fondé sur une antithèse. Cette double identification au *conte* et à la *vérité historique* permet cependant de révéler le caractère hybride d'une matière à la fois fictionnelle et historique, mettant en valeur la matière folklorique qui sous-tend la matière littéraire. On observe alors, à propos de « l'histoire-légende » Báthory, comme un mouvement incessant entre matière écrite – prétendument légitime et fiable – et tradition orale, puisque ce sont d'abord les rapports manuscrits du Palatin Thurzó qui ont impulsé la propagation d'un folklore ayant contaminé tout l'imaginaire européen.

La démarche de Penrose dans *La Comtesse sanglante* est fort similaire à celle de Sacher-Masoch. La préface de l'éditeur met dès les premières lignes Erzsébet Báthory et Gilles de Rais sur un pied d'égalité dans l'ignominie. D'emblée, le doute n'est donc pas permis quant à la véracité des agissements de la comtesse, présentée comme une des pires criminelles de l'Histoire. Penrose, dans sa préface au récit, va plus loin encore, en proposant une étude

²³⁹ Leopold von Sacher-Masoch, « Eau de Jouvence (1611) » dans *La Pantoufle de Sapho et autres contes*, Paris, Charles Carrington, 1907, p. 78. Nous soulignons.

développée et une énumération des sources historiques sur lesquelles son œuvre repose. Nous pouvons cependant noter que dès les premières lignes de son introduction, l'auteur joue sur le sensationnalisme de la légende Báthory en évoquant directement l'aspect sanglant de celle-ci :

De la comtesse qui se baignait dans le sang des jeunes filles, voici l'histoire. Une histoire *authentique*, et *inédite* en France. Les documents en ont été difficiles à atteindre, car elle s'est déroulée il y a plus de trois siècles et demi, dans cette Hongrie sauvage à présent au *secret* derrière le rideau de fer²⁴⁰.

Penrose insiste sur la véracité des faits relatés, mais elle empêche d'emblée toute tentative de vérification en mettant en avant l'ancienneté de ceux-ci, ainsi que la rareté des documents qui les attestent. De plus, le contexte historique de l'époque de rédaction de *La Comtesse sanglante* (1962) permet de jouer sur le caractère sauvage et inaccessible d'une contrée séparée de la civilisation occidentale par le rideau de fer. Penrose se place en quelque sorte comme la gardienne d'un « secret », d'un Savoir ancien et mystérieux, dont elle est la seule à pouvoir nous transmettre les arcanes. Les lecteurs et lectrices sont donc contraints de mettre de côté leurs suspicions et de baisser leur garde ; Penrose s'appuie pour cela sur une longue énumération des sources historiques prétendument légitimes concernant Erzsébet Báthory. Nous épargnerons à nos lecteurs et lectrices ce catalogue des documents, mais l'abondance des ouvrages cités, précisément datés et situés, nous convainc de la rigueur intellectuelle dont a fait preuve l'auteur pour la rédaction de son histoire. Ainsi, l'on ne trouve aucune raison de douter de la véracité de celle-ci. D'autant plus que Penrose la met sur le même pied d'égalité qu'un des criminels avérés les plus célèbres de l'Histoire de France :

Qu'elle ait été un Gilles de Rais féminin, tout le prouve ; même le hâtif procès où, par respect pour son nom illustre depuis les commencements de la Hongrie, et en raison des services rendus par sa famille aux Habsbourg bien des choses ont été supprimées. On n'avait même pas osé l'interroger elle-même²⁴¹.

Pourtant, ce passage devrait nous mettre la puce à l'oreille. En effet, le fait que des éléments du procès ont été « supprimés » et que la comtesse n'y ait même pas eu droit de parole aurait dû remettre en question la fiabilité de tels documents. De plus, Penrose ne se prive pas de mêler à sa préface, dont l'illusion d'érudition est savamment mise en place, des éléments folkloriques auxquels le lectorat contemporain occidental, peu voire pas du tout superstitieux, ne croit absolument pas :

Le château de Csejthe est depuis deux cents ans en ruines sur son éperon des petites Karpathes, aux limites de la Slovaquie. Les vampires et les fantômes, eux, sont toujours là et, dans un coin des caves, le pot de terre qui contenant le sang prêt à être versé sur les épaules de la Comtesse.

La Bête de Csejthe, la Comtesse sanglante, hurle encore la nuit dans les chambres dont les fenêtres et la porte furent, et restèrent, murées²⁴².

²⁴⁰ Valentine Penrose, *La Comtesse sanglante*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1962, p. 3. Nous soulignons.

²⁴¹ *Idem*.

²⁴² *Idem*.

Nous pouvons également noter qu'à la fin de sa préface, Penrose admet quelques failles dans la fiabilité des documents cités car « à cette époque, vers 1843, rien n'avait été publié au sujet d'Erzsébet Báthory, à l'exception de quelques articles assez fantaisistes de dictionnaires, comme ceux de la *Biographie universelle* (Michaud, Paris, 1848) et du *Dictionnaire des Femmes illustres*²⁴³. » Tout comme Sacher-Masoch, Penrose mêle à son récit matière folklorique et documents historiques, donnant à son œuvre un statut hybride amenant les lecteurs et lectrices à considérer des faits légendaires comme faisant partie de l'Histoire. Nous pouvons retrouver ce même mouvement entre matière folklorique orale et matière littéraire qui aboutit à une fusion des deux éléments. Le folklore, de ce fait, atteindrait un statut de Savoir légitime relevant d'un socle commun de connaissances propres à l'ère géographique européenne.

Enfin, les récits de Sacher-Masoch et de Penrose reprennent les éléments stéréotypiques de la femme-fatale – et donc de la vampiressa – pour faire le portrait de la comtesse Báthory. Les associations au vampire, considérant les crimes qui lui sont reprochés, paraissent une évidence. À cela s'ajoute bien sûr la « maladie morale » que représente la vanité féminine, rendant la femme capable des pires atrocités pour conserver sa beauté et échapper aux marques du temps. Le désir d'immortalité et la soif de sang d'Erzsébet font donc d'elle une véritable vampiressa et c'est comme telle que l'Histoire se souviendra d'elle. Sacher-Masoch, contrairement à Penrose, n'utilise pas le terme « vampire » dans son conte, mais il fait cependant allusion au monstre :

- Parmi le peuple, sévit la croyance qu'en se baignant dans du sang humain, on peut se conserver une jeunesse et une beauté éternelles, expliqua Stahremberg en baissant la voix. Quant à ce qu'il y a de vrai dans cette légende, je ne saurais vous le dire.
- Et vous supposez que la Comtesse ?... poursuivit Czernin.
- Ce sont des contes de nourrices et rien de plus, interrompit l'Italien.
- De telles insinuations, s'écria Emmerich, sont des flatteries à l'égard de la Comtesse et la meilleure preuve que sa beauté est si céleste, qu'il faut, pour l'expliquer des raisons surnaturelles²⁴⁴.

Penrose fait quant à elle de nombreuses mentions du vampire, tant pour la mise en scène d'une contrée éloignée – séparée de la civilisation occidentale par le rideau de fer où sévissent encore les superstitions –, que pour qualifier la comtesse elle-même :

Erzsébet Báthory n'eut que rarement envie de sacrifier quelqu'une des filles de haut rang qui lui tenaient compagnie. Le vampire pâle ne s'attaque pas à ceux de sa race ; il sait discerner les fontaines d'un sang plus riche et ne s'y trompe pas²⁴⁵.

²⁴³ Valentine Penrose, *La Comtesse sanglante*, op. cit., p. 4.

²⁴⁴ Leopold von Sacher-Masoch, *La Pantoufle de Sapho et autres contes*, op. cit., p. 7.

²⁴⁵ Valentine Penrose, *La Comtesse sanglante*, op. cit., p. 66.

Mais l'autre particularité du récit de Penrose, lorsque mis en parallèle à celui de Sacher-Masoch, c'est qu'il évoque le prétendu lesbianisme de la comtesse Báthory :

En matière d'horoscope féminin, tout mauvais aspect que Mercure reçoit de la Lune, elle-même en relation avec Mars, cause la tendance à l'homosexualité. Voilà pourquoi la lesbienne, souvent, est aussi sadique ; l'influx de Mars masculin et guerrier la mène, et son esprit influencé par les lances cruelles ne redoute pas de blesser, en amour surtout, ce qui est beau, jeune, amoureux et féminin²⁴⁶.

Sacher-Masoch en effet met en scène un amour cruel entre une femme dominatrice et sadique et un homme dont elle fait son objet et qui reçoit volontiers les châtiments de sa maîtresse pour conserver son affection. On retrouve donc un stéréotype de la femme fatale s'inscrivant encore dans un modèle hétéronormé chez l'auteur, tandis que Penrose propose un personnage presque totalement émancipé de toute influence masculine. Pourtant, il nous semble que le saphisme décrit par Penrose est finalement associé à une forme de pathologie allant de pair avec les accès de violence dont serait atteinte la comtesse, tare héréditaire dûe à plusieurs générations de consanguinité :

Et, dévoilant sa nature profonde, ce qu'elle devait à son hérédité et à ses astres, la Comtesse maléfique avait un autre secret, secret toujours chuchoté et que le temps n'a pu éclaircir ; chose qu'elle s'avouait ou chose ignorée d'elle ; tendance équivoque dont elle ne se souciait pas, ou encore, droit qu'elle s'accordait avec tous les autres. Elle passait pour avoir été, aussi, lesbienne²⁴⁷.

Et quelques lignes plus loin :

Car, s'ils étaient courageux, les Báthory avaient tous un penchant marqué pour des luxures *monstrueuses* ou *spéciales*. Tout comme l'épilepsie et le satyrisme, elles étaient, depuis le temps des frères saxons Guth et Keled, l'apanage de la famille²⁴⁸.

En réalité, la comtesse Báthory de Penrose échappe à une certaine forme de sexualisation qui caractérise le personnage de Sacher-Masoch. Le conte de ce dernier s'ouvre sur une discussion entre plusieurs hommes se disputant pour savoir qui était la plus belle femme de leur temps. Báthory est finalement désignée comme telle, et devient un objet de désir fascinant et effrayant pour l'un d'entre eux. Le conte se retrouve d'emblée enfermé dans un discours typiquement masculin dont Báthory ne peut s'émanciper ; malgré son caractère dominateur et imposant, elle ne peut échapper au déterminisme hétéronormé. La « Comtesse Sanglante » de Penrose, bien que l'autrice n'épargne aucun détail sur la beauté légendaire de Báthory ni sur les scènes de torture à caractère sexuel auxquelles elle s'adonne, semble échapper à ce discours masculin qui voudrait la réduire à un simple objet de désir :

Cependant Erzsébet était entourée, à Pestyán surtout, d'une société qu'elle aimait choisir corrompue et où tous les vices se trouvaient mêlés. Elle-même avait un vocabulaire que les femmes de bonne compagnie employaient rarement, et dont elle usait surtout pendant ses crises d'érotisme sadique, à l'égard des jeunes filles affolées de douleur par les épingles qu'on leur avait plantées sous les ongles, ou lorsque dans sa

²⁴⁶ Valentine Penrose, *Ibid.*, p. 18-19.

²⁴⁷ Valentine Penrose, *Ibid.*, p. 16.

²⁴⁸ *Idem.*

passion forcenée elle brûlait elle-même leur sexe avec un cierge. Elle parlait et criait durant les tortures, arpentait la chambre, puis comme un animal de proie revenait à sa victime, que complaisamment Dorkó et Jó Ilona maintenaient aussi longtemps qu'il le fallait. Elle riait d'un rire effrayant, et ses dernières paroles avant de sombrer dans la concluante pâmoison étaient toujours : « Encore, encore plus, encore plus fort²⁴⁹ ! »

Ce passage met en scène la jouissance de la comtesse, et contient un message érotique qui pourtant reste inaccessible aux lecteurs et lectrices. Báthory est toute puissante dans ses « crises d'érotisme sadique », elle en est l'instigatrice, celle qui en jouit, complètement seule à en avoir le droit. La comtesse est dans le récit de Penrose, caractérisée par un narcissisme débridé qui l'isole du reste de la société et du monde, et pose d'emblée une distance entre elle et le lectorat. Báthory est surhumaine, à la fois par son rang, mais aussi par son sadisme ; elle est donc monstrueuse, et la métamorphose en vampiressse se présente comme une évidence. Il s'agit cependant d'une vampiressse moderne, détachée du discours masculin, émancipée et toute puissante, lorsqu'on la compare à celles des autres récits de notre corpus, qui restent inmanquablement soumises à un déterminisme hétéronormé et s'en trouvent souvent réduites à de simples objets de désir.

La comtesse Báthory est donc entrée dans la légende, à la fois par le biais d'une matière folklorique orale et littéraire. Les deux récits que nous avons choisi d'étudier sont caractérisés par une certaine hybridité qui permet de révéler la matière orale sous-jacente à la matière littéraire et au passage de la première d'une culture illégitime à une culture légitime. Erzsébet Báthory peut être considérée comme étant un de ces « proto-vampires » littéraires, mais la littérature n'est pas le seul *medium* ayant permis de fixer dans notre imaginaire collectif ce portrait d'une Comtesse Sanglante qui se veut l'homologue féminin de Gilles de Rais. Nous verrons donc dans la partie suivante de quelle manière le cinéma a fixé le vocabulaire visuel du vampire, et nous évoquerons également le film de Harry Kümel, *Les Lèvres rouges* (1971) inspiré de la légende Báthory.

²⁴⁹ Valentine Penrose, *Ibid.*, p. 22.

2. Le vampire au cinéma : fixation d'un vocabulaire visuel

C'est sa plus belle invention, le cinéma, qui me fit naître à la modernité et entrer dans le XX^e siècle. Ironie encore que Lumière soit le nom des deux frères qui bâtirent mon royaume des ténèbres²⁵⁰.

Dracula est écrit sur les ténèbres, le cinématographe écrit avec la lumière²⁵¹.

Le *Dracula* (1897) de Bram Stoker voit le jour presque simultanément avec le cinématographe des frères Lumières (1895) ; heureuse coïncidence qui n'a pas manqué de faire entrer le mythe du vampire dans la modernité en contaminant le cinéma. Le septième art ne se présente-t-il pas en soi comme essentiellement vampirique ? Comment pourrait-on qualifier autrement un art qui confère l'immortalité à ses acteurs ; qui projette l'illusion de la vie et ranime des corps morts depuis bien longtemps ? L'adaptation cinématographique d'œuvres littéraires, elles-mêmes nourries par les mythes les plus anciens de la civilisation européenne, après deux siècles d'obsession continuelle pour le monstre, se présente comme une évidence. Les XVIII^e et XIX^e siècles ont fait naître le vampire littéraire ; le XX^e marquera l'avènement du vampire cinématographique. L'époque est de ce fait ponctuée par une myriade d'adaptations des chefs-d'œuvre littéraires au grand écran. Le *Dracula* de Stoker arrive bien sûr en tête de mire, mais il ne représente cependant pas la seule source d'inspiration pour les nombreux réalisateurs qui s'emparent du vampire. Le septième art a sans aucun doute fixé un vocabulaire visuel du vampire qui ne cesse encore aujourd'hui d'être décliné jusqu'à dépeindre le portrait d'un être édulcoré, vidé de son potentiel effrayant pour venir incarner le support de l'*Eros* adolescent à l'échelle mondiale. Le film, à l'ère de la mondialisation, a certainement répandu le mythe du vampire tel une véritable pandémie, imprimant sur la rétine de millions de spectateur des codes visuels forts, permettant une identification quasi-immédiate du monstre dès son apparition à l'écran. Mais comment le cinéma s'est-il réapproprié la matière folklorique et littéraire pour créer son vampire visuel ? Trouve-t-on dans le langage cinématographique une trace de la matière folklorique originale ? Nous évoquerons, pour répondre à ces questions, quelques films de vampires culte du XX^e siècle, tels que le *Nosferatu* (1922) de Murnau, ou encore le *Dracula* (1931) de Tod Browning. Dans un second temps, nous nous intéresserons au

²⁵⁰ Stéphane du Mesnildot, *Le Miroir obscur : une histoire du cinéma des vampires*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Décors », 2013, p. 10.

²⁵¹ Philippe Azoury, « D'une sorte de fureur diabolique » dans *Vampires : cinéma, littérature, beaux-arts, séries*, dir. Sylvie Vallon, catalogue d'exposition de la Cinémathèque française, Paris, Réunion des musées nationaux, 9 octobre 2019-19 janvier 2020, Madrid, CaixaForum, 13 février-7 juin 2020, 2019, p. 25.

film *Les Lèvres rouges* (1971) de Harry Kümel, réalisé bien plus tardivement, afin de voir de quelle manière le réalisateurs s'est emparé de la légende Báthory pour l'adapter au grand écran.

Le *Nosferatu* de F.W. Murnau, projeté pour la première fois en 1922, peut certainement être considéré comme le précurseur du cinéma de vampires fixant un vocabulaire visuel très codifié. L'adaptation cinématographique de Murnau s'inspire de façon évidente du *Dracula* de Bram Stoker. *Nosferatu* est divisé en plusieurs actes, qui rappellent au spectateur le découpage en chapitres du récit de Stoker. Le début du film notamment, semble presque une transposition de *Dracula's Guest* (*L'Invité de Dracula*), publié en 1914, et que nous connaissons maintenant comme le premier chapitre du *Dracula* de 1897. L'on peut y suivre le périple de Jonathan Harker – Hutter dans l'adaptation de Murnau – se rendant au château du comte, et son dépaysement complet face aux paysages et aux mœurs – pour ne pas dire superstitions – de l'Europe de l'Est. Le film de Murnau, marquant l'entrée dans la modernité du vampire, semble pourtant garder une forte empreinte littéraire. Cela est dû, entre autres, aux limitations techniques du cinéma naissant, encore muet au début du XX^e siècle. Les scènes sont inévitablement entrecoupées d'intertitres permettant une bonne compréhension de l'intrigue, et introduisant donc une part de lecture au visionnage du film. Le cinéma n'est, de ce fait, pas totalement émancipé du *medium* littéraire, et cela se ressent d'autant plus dans *Nosferatu* par sa remobilisation d'un des plus grands chefs-d'œuvre littéraires de la fin du XIX^e siècle. Les intertitres du film, en plus de comporter des indications sur les scènes projetées, montrent également des extraits de récits folkloriques que Hutter parcourt rapidement et finit par jeter au sol dans un mouvement de mépris railleur. Murnau attribue également à son vampire des traits canonisés par les récits du siècle précédent : le comte Orlok, interprété par Max Schreck, est un noble résident dans un château isolé en Transylvanie, il présente un aspect cadavérique, des yeux perçants – au même titre que ses canines. Mais Murnau se détache cependant complètement de l'esthétique romantique ; *Nosferatu* est purement monstrueux, antithèse des dandys buveurs de sang séduisants imaginés par Byron ou Polidori. C'est peut-être en cela que le réalisateur impulse un renouveau au stéréotype littéraire du vampire usé *ad nauseam* par les écrivains romantiques et décadents. Murnau, de ce fait, reste fidèle au comte Dracula de Stoker, qui loin d'être un objet de désir – il contraint Lucy à lui obéir plutôt qu'il ne la séduit –, s'illustre plutôt par sa monstruosité et le dégoût qu'elle provoque chez les autres personnages.

Cependant,

On sait que Murnau appela son film *Nosferatu* pour contourner l'interdiction de Florence Stoker de se référer à l'œuvre de son mari. De fait, la veuve de l'écrivain participa à sa façon à la création du premier vampire du cinéma. Si *Nosferatu* s'était nommé *Dracula*, nul doute que l'histoire du cinéma en aurait été changée. Terrifiant et dénué de tout glamour, Orlock (*sic.*), à la différence des modèles façonnés sur Bela Lugosi et Christopher Lee, demeura un vampire orphelin et sans descendance pendant de nombreuses années²⁵².

Malgré la marque évidente d'une certaine « littérarité » sur le film de Murnau, il n'en demeure pas moins que le cinéma déclare l'entrée dans une nouvelle ère : la fiction prend vie sous les yeux des spectateurs et spectatrices grâce au progrès technique que représente le cinématographe. L'enregistrement, la projection et la diffusion d'images en mouvement sont des avancées véritablement révolutionnaires. Le vampire, qui jusqu'alors n'avait été représenté que par le biais d'images figées, reprend vie ; le mort-vivant se pare d'une nouvelle forme d'immortalité :

Ne souffrant pas la lumière du jour, le Nosferatu de Murnau était une sorte de symbole métonymique du cinéma. Mettant en abyme le procédé d'impression de la lumière sur la pellicule, la lumière expressionniste de Murnau faisait du vampire un personnage de salle obscure, sortant du noir comme de sa crypte. Les « vampires de celluloid », par la forte impression visuelle des effets spéciaux du cinéma, avaient réinventé l'archétype mythologique et littéraire du vampire²⁵³.

Même si le vampire cinématographique se réapproprie les codes du vampire littéraire et peut donc paraître peu original, voire redondant, il se trouve immanquablement modernisé et renouvelé simplement par la nature du *medium* qui le supporte ; *medium* qui, d'autant plus, se caractérise par son aspect vampirique : immortalisation, capacité à réinsuffler la vie par le mouvement des images, fascination provoquée par les effets visuels... tant de pouvoirs surnaturels qui faisaient jusqu'alors l'apanage du monstre suceur de sang. Murnau a su savamment exploiter les nouvelles possibilités offertes par le *medium* cinématographique pour conférer à son vampire une identité visuelle devenue mythique. Nosferatu est un vampire qui échappe à la lumière, sa corporalité souvent hors-champs se retrouve projetée par une ombre portée sur les surfaces, ou se présente comme une illusion insaisissable (voir fig. 7). Pourtant, c'est une silhouette que l'on pourrait reconnaître entre mille. Le dos voûté, le long nez, les sourcils broussailleux et les doigts prolongés de griffes n'appellent qu'un nom : Nosferatu (voir fig. 8). Voilà la première empreinte visuelle forte du vampire cinématographique moderne.

²⁵² Stéphane du Mesnildot, *Le Miroir obscur : une histoire du cinéma des vampires*, op. cit., p. 29.

²⁵³ Frédéric Bisson, « Conclusion. Vampires télégéniques » dans *True Blood. Politique de la différence*, dir. Frédéric Bisson, Presses Universitaires de France, 2015, p. 169.

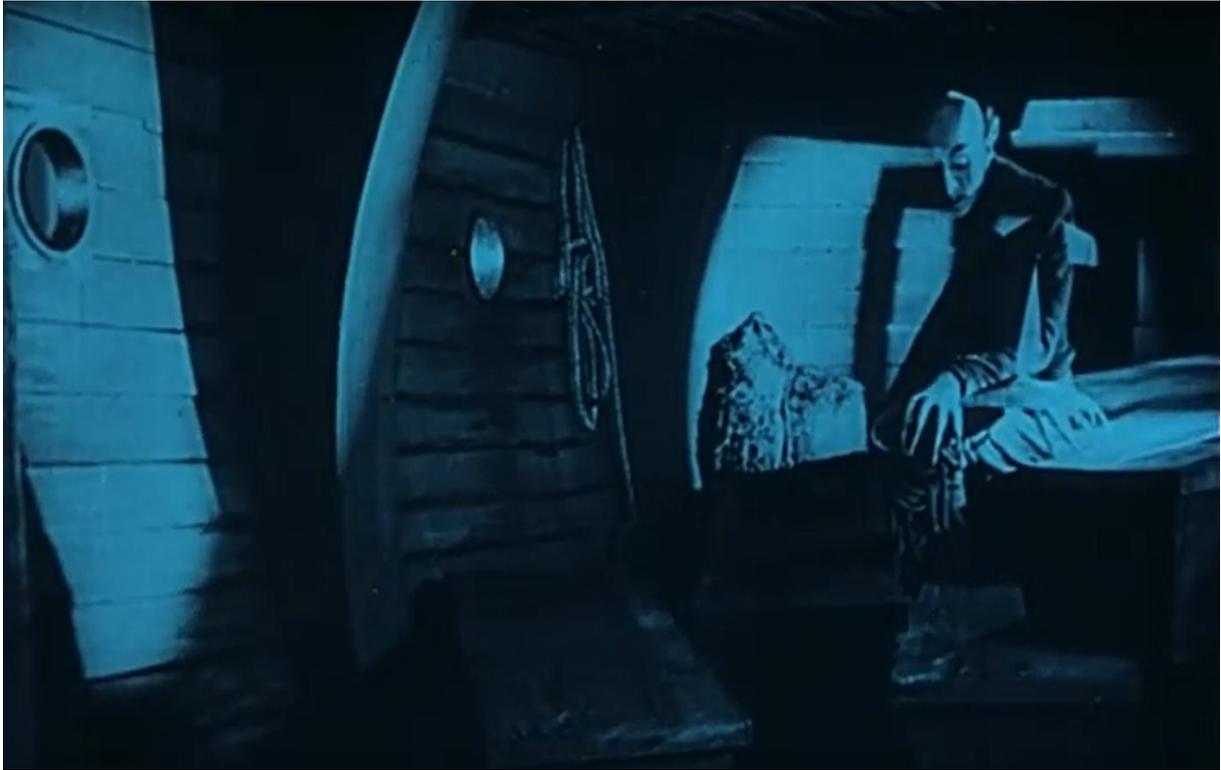


Figure 7 : F.W. Murnau, *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens*, réalisé par F.W. Murnau, 1922, 56 min.



Figure 8 : F.W. Murnau, *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens*, réalisé par F.W. Murnau, 1922, 1h27.

Mais malgré l'entrée du vampire dans l'ère moderne, il n'en demeure pas moins que les codes qui le définissent restent tributaires de la matière folklorique séculaire dont le monstre est issu. Comme nous l'avons mentionné plus haut, cette matière folklorique se trouve déjà dans les intertitres du film par le biais d'un petit livre racontant la légende de Nosferatu, que le voyageur Hutter trouve dans la chambre d'auberge où il fait escale en Transylvanie. Tout comme dans le récit de Stoker, les autochtones, à la mention du château du comte Orlok, sont pris d'une grande frayeur et mettent le voyageur en garde ; mais celui-ci se rit de leurs superstitions. Cette réaction des personnages autochtones implique que ceux-ci détiennent une forme de Savoir populaire, transmis, d'abord oralement, de génération en génération, dans une ère géographique très spécifique ; le vampire est encore inconnu en Angleterre à ce stade du film. Cette matière folklorique – sans doute en partie à cause de limitations techniques propres au *medium* cinématographique – est d'emblée « littérisée » dans le film. Cela peut paraître étonnant de trouver, au milieu du XIX^e siècle – l'histoire de Nosferatu est située en 1838 – un livre imprimé en caractères gothiques dans une auberge isolée perdue dans la Transylvanie encore majoritairement rurale et illettrée. Mais encore une fois, les limitations techniques du cinéma muet appellent l'usage d'intertitres. Leur mise en scène « médiévalisante », reproduisant les pages d'un ouvrage ancien, semble en adéquation avec la relation d'une légende tout aussi ancienne et obscure (voir fig. 9).



Figure 9 : F.W. Murnau, *Nosferatu - Eine Symphonie des Grauens*, réalisé par F.W. Murnau, 1922, 16 min.

La matière folklorique dans le *Nosferatu* de Murnau est donc bien présente en toile de fond, guidant la codification du vampire cinématographique, mais son caractère oral est difficilement retransmis à cause des limitations techniques du cinéma muet. Ainsi, à travers le *medium* cinématographique, la matière folklorique est réadaptée pour permettre au monstre de se métamorphoser en vampire moderne.

Le *Dracula* (1931) de Ted Browning est quant à lui une adaptation plus fidèle de l'ouvrage de Bram Stoker. L'on peut y retrouver les mêmes personnages – dans *Nosferatu* leurs noms ont été changés – ainsi que de nombreux éléments cruciaux du récit d'origine. Par exemple, Tod Browning met en scène une Angleterre en pleine industrialisation, tandis que Murnau nous montre une civilisation encore préindustrielle. Stoker, dans son récit, ne manque pas de faire référence aux avancées techniques et scientifiques de son temps – excepté le cinéma qui en est complètement absent :

Chez Stoker, le comte Dracula opposait ses pouvoirs fantastiques, hérités de l'imaginaire du XIX^e siècle, aux pouvoirs technologiques de la modernité dans laquelle il s'infiltrait, ceux des réseaux ferroviaires et du télégraphe, de la machine à écrire, de la sténographie ou du phonographe d'Edison qui sont utilisés par les personnages bourgeois de Londres. À la communication télégraphique, il oppose son emprise télépathique sur Lucy et Mina ; à l'ubiquité de la voix phonographiée du Docteur Seward, il oppose sa propre voix métallique et mesmérique, ainsi que sa propre ubiquité vaporeuse, franchissant la distance entre la Transylvanie et Londres. L'oralité de *Dracula* hantait la culture graphique de la modernité²⁵⁴.

La Transylvanie rurale est ainsi construite en opposition avec une Angleterre des chemins de fer et du télégraphe. Les enseignements de Charcot sur l'hypnose et la psychanalyse naissante sont « le nouvel adversaire des forces occultes²⁵⁵ » ; et ils occupent un rôle primordial dans l'intrigue du *Dracula* de Stoker. Ce sont des éléments que Browning ne manque pas d'introduire dans son adaptation cinématographique, ce qui accentue d'autant plus l'impression de l'entrée dans une ère moderne, quand Murnau reste dans un monde quelque peu « médiévalisant ». Le vampire de Browning est également fort différent de celui de Murnau. Ce dernier met sous nos yeux un monstre accompli, presque dépourvu de conscience de soi, mû par son instinct de prédateur, il ne s'exprime jamais, tout ce qui pourrait le rapprocher de l'humanité lui a été retiré. Le vampire de Stoker, quant à lui, est encore assez monstrueux par ses attributs physiques inhumains – les canines acérées, par exemple – tandis que celui de Browning est bien plus humanisé. Bela Lugosi incarne un personnage noble, toujours impeccablement habillé et coiffé, dont l'apparence ne laisse presque rien paraître de sa nature monstrueuse. Il connaît l'étiquette à la perfection et s'exprime avec raffinement ; son pouvoir

²⁵⁴ Frédéric Bisson, « Vampires télégéniques », *True Blood. Politique de la différence*, op. cit., p. 174-175.

²⁵⁵ Stéphane du Mesnildot, *Le Miroir obscur : une histoire du cinéma des vampires*, op. cit., p. 16.

de séduction sur Mina et Lucy est immédiat. C'est un vampire très théâtralisé, voire « grotesque²⁵⁶ » que Lugosi interprète. Mais selon Stéphane du Mesnildot dans *Le Miroir obscur*,

La dimension scénique que Lugosi conserve dans son interprétation ne relève pas du défaut. Le vampire de Stoker est une créature théâtrale qui ménage avec virtuosité ses apparitions. Si l'art du loup-garou est la métamorphose, celui du vampire réside dans le surgissement. La fameuse « invitation au vampire » devient un moyen particulièrement efficace de dramatiser et ritualiser cette entrée en scène²⁵⁷.

Lugosi ne présente ni canines acérées, ni visage creux et cadavérique ; ses métamorphoses en loup restent discrètes, mais il apparaît souvent sous la forme d'une énorme chauve-souris. Pourtant, les métamorphoses se passent toujours hors-champs – peut-être à cause des limitations techniques concernant les effets spéciaux – mais cela donne une impression de détachement entre le comte Dracula et sa part de monstruosité. Ce détachement se retrouve aussi lorsque Dracula sort de son cercueil à la tombée de la nuit – la scène n'est jamais montrée grâce à l'usage de l'ellipse, ainsi le spectateur ne voit jamais réellement l'éveil du vampire, mais seulement l'apparition d'un personnage qui au premier abord semble tout à fait humain malgré son accoutrement inhabituel. Le vampire de Browning se rapproche en ce sens d'un Dr. Jekyll et Mr. Hyde. L'humanité et la monstruosité du personnage sont toujours dissociées, ce qui selon nous se détache du vampire archétypal généralement caractérisé par sa nature hybride et ambivalente de mort-vivant. Mais Browning a cependant conféré à son personnage une empreinte visuelle forte, qui se traduit par le regard caméra de Bela Lugosi (voir fig. 10), reproduit à maintes reprises au cours du film.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 44.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 45.



Figure 10 : Tod Browning, *Dracula*, réalisé par Tod Browning, Universal Pictures, 1931, 37 min.

Il s'agit d'un regard dur et intense sur un visage crispé, mis en valeur par un point lumineux concentré sur les yeux. Un regard pénétrant – à défaut des canines –, qui nous rappelle inmanquablement celui des *villains* gothique de Lewis ou de Radcliffe. Ce regard traduit, chez le vampire de Browning, l'usage de l'hypnose pour manipuler ses victimes, et selon Stéphane du Mesnildot, « Lugosi créa ainsi, dès sa première apparition, un code amené à être reproduit à satiété²⁵⁸ ». Mina, une fois transformée en vampresse par le comte, use du même pouvoir sur son fiancé John, « quitte sa pâleur éthérée et calque son jeu sur celui de Lugosi quand, le regard assombri et la bouche avide, elle fixe la gorge de son fiancé²⁵⁹ ».

La matière folklorique reste également présente en toile de fond dans le film de Browning. D'abord par l'intermédiaire des populations que Renfield, avant de devenir fou, rencontre en Transylvanie. Les autochtones, comme dans l'ouvrage de Stoker, demandent au voyageur de renoncer à ses plans, mais celui-ci reste déterminé et affirme qu'il ne craint pas les monstres, auxquels il ne croit pas. La matière folklorique se retrouve également dans le portrait du vampire, qui selon les légendes transylvaines, dispose d'une capacité de métamorphose étendue : il se déplace sous forme de loup, de brume, de rats ou encore de chauve-souris ; effets

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ *Idem.*

présents dans l'adaptation cinématographique. En revanche, Browning ne confère pas à son vampire tout autre attribut physique monstrueux. La matière folklorique passe également par le personnage du Pr. Van Helsing, d'une importance capitale dans l'ouvrage de Stoker, et que Browning n'a pas omis dans son film. En effet, malgré son statut d'homme de sciences, garant de la rationalité et représentant de la civilisation moderne, c'est bien lui qui démasque le premier le vampire grâce à sa connaissance des vieilles croyances populaires européennes. Il vient ainsi pointer du doigt la faille d'une civilisation moderne et rationaliste qui peine à admettre l'existence d'éléments qu'elle ne peut expliquer par la Raison et se retrouve mise en échec face à ce qu'elle qualifie de « superstitions ».

Il semble donc que les deux films que nous avons choisi d'analyser, ayant puisé leur inspiration dans la culture livresque du XIX^e siècle, nous proposent des vampires qui ne peuvent totalement s'émanciper d'une empreinte littéraire forte, elle-même caractérisée par son hybridité avec la matière folklorique. Nous avons bien entendu conscience que les œuvres cinématographiques évoquées représentent un échantillon infime vis-à-vis des centaines de films de vampires qui traversent l'histoire du cinéma du XX^e siècle. Mais si nous avons choisi précisément les œuvres de Murnau et de Browning, c'est d'abord pour leur primauté, mais c'est aussi parce que leurs vampires sont certainement ceux dont les codes visuels ont le plus profondément marqué le monde cinématographique et ont continué d'influencer le mythe du vampire dans l'imaginaire occidental, voire mondial. Ce sont des archétypes reconnaissables immédiatement dont les noms et l'apparence font maintenant partie de la *pop culture*. Le folklore sur les vampires, déjà largement diffusé à l'orée du XX^e siècle, ne pouvait échapper à son entrée dans la modernité grâce au *medium* cinématographique, permettant de produire des effets visuels jusqu'alors réservés à la sphère surnaturelle. Ainsi, les films que nous avons étudiés ont chacun inventé un langage visuel spécifique permettant de codifier et de définir ce qu'est un vampire cinématographique. Et selon Sir Christopher Frayling :

Sur grand écran, le vampire a connu des métamorphoses réussies, depuis les « vamps » des débuts du cinéma, en passant par *Nosferatu* et le *Dracula* de la Universal (Tod Browning, 1931), jusqu'au cycle de la Hammer à partir de 1958 (qui y ajouta la couleur, un décor d'époque et les leçons de Sigmund Freud) et au renouveau du vampire folklorique en Italie grâce à Mario Bava et Riccardo Freda (*Les Vampires*, 1957). Au début des années 1960, les conventions de ce sous-genre du cinéma étaient fixées – au terme d'un processus étonnamment long. Ensuite, les diverses traditions cinématographiques nationales ont métissé la descendance de *Dracula* et de *Carmilla* avec des styles et des légendes régionales : en France (Roger Vadim, *Et mourir de plaisir*, 1960 ; Jean Rollin, *La Fiancée de Dracula*, 2002), en Belgique, en

Italie, en Espagne, en Allemagne et jusqu'au Japon, en Chine, en Corée et aux Philippines, sans oublier naturellement Hollywood²⁶⁰.

Mais qu'en est-il des vampiresses cinématographiques ? Elles furent, au même titre que dans les fictions littéraires du XIX^e siècle, un prétexte à la représentation de femmes fatales, poncif misogyne rapidement dépassé. Qu'est devenue la légende de la comtesse Báthory une fois transposée sur le *medium* cinématographique ? Nous évoquerons le film de Harry Kümel, *Les Lèvres rouges* (1971) pour tenter de répondre à cette question.

Il semblerait qu'il y ait eu assez peu d'adaptations cinématographiques de la légende Báthory au XX^e siècle lorsqu'on les met en regard avec la myriade de films sur le comte Dracula. Les films inspirés du personnage de la comtesse font une apparition assez tardive, à partir des années 1970, et certains réalisateurs ne se privent pas d'en proposer des adaptations érotiques, voire pornographiques, qui présentent finalement assez peu d'intérêt pour cette étude. Nous nous limiterons au film précédemment cité, *Les Lèvres rouges* (1971), puisqu'il a éveillé notre intérêt quant à la manière dont il se réapproprie la figure d'Erzsébet Báthory. L'adaptation de Harry Kümel fait le portrait d'une femme fatale mélancolique, voguant de ville en ville dans un monde contemporain accompagnée de son amie Ilona. Dès son apparition, elle instaure un trouble, se présente comme une « anomalie » dans une Ostende des années 1970. D'une part, son titre de noblesse faisant d'elle un personnage d'une autre époque, et d'autre part, la réaction qu'elle provoque chez certains personnages, sont autant d'indices quant aux événements étranges provoqués par l'arrivée de la comtesse en ville. Une série de meurtres curieux se déroule en parallèle de la trame narrative principale : de jeunes filles d'une exceptionnelle beauté sont retrouvées égorgées et vidées de leur sang à Bruges. Pendant ce temps, la comtesse fait la connaissance d'un couple de jeunes mariés, Stefan et Valérie, résidant dans le même hôtel qu'elle. Leur relation semble un parfait stéréotype de l'hétéronormativité en joignant un homme autoritaire aux accès de violence qui assoit petit à petit son emprise sur une femme assez naïve. Stefan traite Valérie avec mépris à de nombreuses reprises, tandis que celle-ci se rend progressivement compte des penchants sadiques de son mari. Elle en sera rapidement effrayée, et à raison, puisque Stefan finira par la battre violemment à coups de ceinture suite à une contrariété. Stefan est un personnage d'autant plus troublant qu'il connaît sur le bout des doigts la légende de la comtesse Báthory, dont il parle avec extase, tandis que Valérie, horrifiée, le supplie de s'arrêter. La comtesse, quant à elle, est d'emblée démasquée par le maître d'hôtel, qui se souvient l'avoir vue quarante ans plus tôt, lorsqu'il n'était qu'un jeune garçon. De même,

²⁶⁰ Sir Christopher Frayling, « Du folklore à la littérature et au mythe », *Vampires : cinéma, littérature, beaux-arts, séries*, *op. cit.*, p. 71.

un policier à la retraite qui avait enquêté sur des meurtres similaires à ceux qui font la une des journaux durant le séjour des mariés à Ostende, reconnaît la comtesse Báthory, puisqu'elle n'a pas vieilli depuis leur première rencontre.



Figure 11 : Harry Kümel, *Les Lèvres Rouges*, réalisé par Harry Kümel, Showking Films, 1971, 34 min.



Figure 12 : Harry Kümel, *Les Lèvres Rouges*, réalisé par Harry Kümel, Showking Films, 1971, 34 min.



Figure 13 : Harry Kümel, *Les Lèvres Rouges*, réalisé par Harry Kümel, Showking Films, 1971, 34 min.



Figure 14 : Harry Kümel, *Les Lèvres rouges*, réalisé par Harry Kümel, Showking Films, 1971, 31 min.

Il évoque le folklore sur les goules (voir fig. 11, 12 et 13), qui sous-tend l'intrigue et indique de manière détournée au spectateur que la comtesse Báthory est en réalité une vampiress. Son personnage reprend en effet de nombreux codes du vampire archétypal littéraire : la lumière du jour lui est fatale, elle a un pouvoir de persuasion relevant de l'hypnose lui permettant de manipuler ses victimes pour se nourrir de leur sang. Kümel a également doté sa comtesse Báthory d'une identité visuelle très frappante, fonctionnant sur le mode de la suggestion. L'on s'attendrait par exemple à voir dans le film un des éléments qui permet une identification directe de la comtesse : les bains de sang. Or, il n'y en a pas ; ils sont plutôt suggérés par un « code couleur » avec des rehauts d'un rouge vif dans la plupart des plans du film. La comtesse elle-même porte un rouge-à-lèvres rouge vif, assorti à son vernis à ongles. Dans certaines scènes, elle est habillée d'une longue robe écarlate qui n'est pas sans rappeler le sang coulant sur sa peau à la sortie d'un bain rajeunissant (voir fig. 14).

De même, les fondus traditionnellement en noir servant à suggérer un changement de plan sont, dans le film de Kümel, remplacés par des fondus en rouge. Cette omniprésence d'une teinte rouge diffuse rythmant les péripéties du film donne finalement l'impression que la pellicule elle-même est développée dans un bain de sang, rappelant le caractère vampirique du cinéma (voir fig. 15). Ainsi, il y a comme un transfert de nature entre le *medium* cinématographique et la figure de la comtesse Báthory, qui ont chacun besoin d'être plongés dans le sang pour reprendre vie.



Figure 15 : Harry Kümel, Les Lèvres rouges, réalisé par Harry Kümel, Showking Films, 1971, 52 min.



Figure 16 : Harry Kümel, Les Lèvres rouges, réalisé par Harry Kümel, Showking Films, 1971, 1h13.

Autre élément visuel frappant : la comtesse est parfois vêtue d'une longue cape noire dans laquelle elle enveloppe Valérie pour se nourrir de son sang (voir fig. 16). Il s'agit d'une reprise évidente des codes du vampire cinématographique établis par le jeu de Bela Lugosi dans le *Dracula* de Tod Browning. La comtesse semble alors appartenir à cette catégorie de vampires cinématographiques peut-être trop usés, démodés, dont l'archétype n'est devenu qu'un poncif vidé de sa substance terrifiante ; ce qu'elle ne manque pas de faire remarquer lors d'un étrange monologue apportant une réflexion sur l'histoire du cinéma de vampires :

“Who do you think I am? Just because my name happens to be Bathory. A kind of ghoul, a vampire? Oh no, my dear, I'm just an outmoded character, nothing more. You know: the beautiful stranger, slightly sad, slightly mysterious, that haunts one place after another²⁶¹.”

Cependant, Kümel apporte une certaine touche d'originalité à son film par l'introduction de l'homosexualité, d'abord féminine, mais aussi masculine, ce qui nous semble-t-il, est resté assez rare dans le sous-genre du cinéma de vampires du XX^e siècle pour être notable. Nous n'analyserons pas cependant les personnages homosexuels masculins qui n'entrent pas dans le cadre de notre étude, concentrée sur la figure de la comtesse. Le réalisateur dépeint Báthory comme un personnage strictement saphique, cherchant à émanciper ses victimes féminines de l'emprise masculine. La comtesse met Valérie en garde contre le danger que représentent les relations hétéronormées pour les femmes, alors que la jeune épouse reste dans le déni face à la violence misogyne de son mari :

“Stefan loves me whatever you may think!” Of course he does. That's why he dreams of making out of you what every man dreams of making out of every woman: a slave, a thing, an object for pleasure. So you despise me. So I disgust you. Ah... come, I'll show you what men are really made of, every man, yours²⁶²!”

Selon Lucille Cairns dans son ouvrage *Sapphism on Screen: Lesbian Desire in French and Francophone Cinema*, cette scène introduit une politisation de la sexualité transgressant la prédominance masculine de l'idéo/visuoclecte du film de vampires traditionnel²⁶³. Le mépris et le dégoût évoqués par la comtesse font référence à la scène précédente, durant laquelle Báthory fait une déclaration d'amour à Valérie. Cette dernière y réagit fort négativement, sans doute troublée par le comportement transgressif et trop entreprenant de la vampiress. La relation entre ces deux personnages est selon nous un autre témoin de la « littéarité » caractéristique des films de vampires. En effet, elle semble complètement calquée sur le modèle de *Carmilla* de Sheridan Le Fanu, bien que Kümel nie toute influence directe²⁶⁴. La comtesse Báthory, tout

²⁶¹ Harry Kümel, *Les Lèvres rouges*, réalisé par Harry Kümel, Showking Films, 1971, 1h24.

²⁶² Harry Kümel, *Les Lèvres rouges*, *op. cit.*, 1h04.

²⁶³ Lucille Cairns, *Sapphism on Screen: Lesbian Desire in French and Francophone Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, p. 42. Nous traduisons.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 40.

comme la comtesse Karnstein, manifeste une passion obsédante pour sa victime. Le jeu de Delphine Seyrig, mêlant regards langoureux, sourires enjôleurs et tactilité intrusive, produit une sensation de malaise viscéral chez les spectateurs et spectatrices, témoins de la progressive prise au piège de Valérie, très similaire à ce que dégage le personnage de *Le Fanu*. La comtesse Báthory de Kümel est une autre vampiressa que nous sommes tentée d'analyser au prisme des théories de Monique Wittig sur la féminité et le lesbianisme, brièvement abordées dans notre étude sur les figures de Geraldine et Carmilla. La « Comtesse Sanglante » semble être, comme les vampiresses susmentionnées, la manifestation d'une « anomalie » dans un monde contemporain dépouillé de ses vieilles superstitions, en plus de venir semer le trouble au sein du modèle de relation hétéronormée qui dicte à la fois le statut social des hommes et celui des femmes. Or, Báthory ne s'entoure que de conquêtes féminines, et échappe ainsi au déterminisme genré. Son comportement entreprenant, tactile, et possessif envers sa victime mime celui du mari de celle-ci, pour mieux l'en émanciper. Ainsi, elle se présente comme une autre figure d'anti-féminité, cette fois cinématographique, dans le sens où Stefan, représentant d'un patriarcat des plus abjects, n'a aucune forme d'emprise ou de déterminisme sur la comtesse, et perd petit-à-petit son ascendant sur Valérie. Et c'est lorsqu'il se rend compte que sa femme commence à lui échapper qu'il est pris d'un accès de violence trahissant sa profonde misogynie : « You, Bathory, it's finished. You hear me? Finished! I am a man, and she is mine²⁶⁵ ! » s'exclame-t-il avant de se mettre à battre Valérie qui tente de lui échapper. Mais les deux femmes parviennent à neutraliser Stefan, dont les poignets sont ouverts durant l'altercation ; Stefan, figure patriarcale aux accès misogynes et violents exacerbés, finit en repas pour les vampiresses saphiques. Le film se termine sur une scène de fuite en voiture des deux vampiresses, suggérant en réalité un rapport sexuel entre Elisabeth et Valérie. La comtesse demande à sa victime de rouler toujours plus vite pour échapper au lever du soleil, et afin de traverser une « frontière » à la fois physique – pour échapper à la justice à la suite du meurtre de Stefan – mais aussi métaphorique, c'est-à-dire la frontière de la mort, voire de la « petite mort ». Ainsi, la métamorphose de Valérie se fait à la fois sur le plan physique – elle devient une créature surnaturelle – et sur le plan social – elle s'émancipe de sa condition de femme déterminée par son mari en consommant une relation saphique. Cependant, les vampiresses sont rattrapées par le lever du soleil et leur course effrénée se termine en un accident spectaculaire, projetant la comtesse hors de la voiture ; elle finit empalée sur une branche

²⁶⁵ Harry Kümel, *Les Lèvres rouges*, *op. cit.*, 1h26.

d'arbre et prend feu à cause de l'explosion du moteur. L'exécution traditionnelle du vampire par l'usage d'un pieu et du feu, se pare, dans l'adaptation de Kümel, d'une codification visuelle moderne, en accord avec la représentation d'une civilisation dont la voiture est sans aucun doute le gage de modernité. Cette mise à mort pourrait être interprétée au même titre que dans les récits de Le Fanu ou de Stoker comme le signe d'un retour à l'ordre rationnel et patriarcal. Pourtant, la toute dernière scène du film nous montre Valérie, dont le visage s'est teinté d'une couleur blafarde, habillée de la fameuse cape pastichant les ailes d'une chauve-souris, et chassant de nouvelles victimes dans un autre endroit du monde. Sa voix a également changé, il s'agit de celle de Delphine Seyrig ; Valérie a donc « passé la frontière », et l'immortalité du vampire est consacrée par sa réincarnation. Harry Kümel nous propose finalement une adaptation cinématographique des mythes vampiriques qui se détache quelque peu des poncifs littéraires et iconographiques ayant marqué les XIX^e et XX^e siècles. Sa codification visuelle de la figure de Báthory, bien que semblant très stéréotypée au premier abord – portrait d'une femme fatale caractérisée par son hyperféminité – fait entrer la comtesse dans la modernité. Kümel se réapproprie les codes cinématographiques conventionnels, tels que le fondu en noir, pour suggérer la nature vampirique d'Elisabeth et donner l'impression d'une pellicule elle-même baignée de sang, évoquant indirectement le mythe des bains rajeunissants que prenaient Báthory. Ainsi, les théories des spécialistes du cinéma, accordant au septième art une nature essentiellement vampirique, sont réaffirmées par les choix cinématographiques du réalisateur. Quant à la matière folklorique sur les vampires, elle est également réadaptée et remodernisée, ce qui se traduit de façon évidente par la scène de l'accident de voiture et de l'exécution du vampire. Enfin, l'adaptation de Harry Kümel, contrairement aux récits de vampires traditionnels, ne se conclut pas sur un retour à l'ordre conventionnel à la suite de l'élimination du monstre, ce que nous sommes tentée d'interpréter comme étant un clin d'œil aux révolutions sociétales de la fin des années 1960. Peut-être serait-ce une erreur de voir dans ce film un fonds militant, mais le caractère transgressif des rôles de genre et la critique de la violence misogyne caractéristique du modèle relationnel hétéronormé ne semblent pas faire l'objet d'une diabolisation, comme c'était le cas, par exemple, dans le récit de Sheridan Le Fanu.

Cette étude d'un échantillon d'œuvres cinématographiques du XX^e siècle nous a donc permis de voir comment les réalisateurs se sont réapproprié une matière littéraire caractérisée par son hybridité avec une matière folklorique séculaire. Dans le chapitre suivant, nous proposerons une analyse plus spécifique de cette matière folklorique, du nouvel intérêt qu'elle éveille au sein de la civilisation européenne occidentale, et du rôle qu'elle a joué dans l'édification des identités nationales de l'ère géographique balkanique au cours du XIX^e siècle.

III. Folklore et nationalismes dans l'Europe du XIX^e siècle

A. Un nouveau regard sur le passé

1. L'éloignement temporel

L'éloignement temporel peut s'interpréter comme la manifestation d'une volonté de retour aux sources primitives qui semble répondre à plusieurs problématiques soulevées dès la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'avènement de la philosophie des Lumières et du positivisme venant se substituer progressivement au paradigme théologique jusqu'alors dominant et à l'obscurantisme qui lui est reproché provoquent un changement radical dans les modes de pensée des élites européennes occidentales. Nous devons également mentionner un évènement historique majeur, dont le retentissement s'est fait entendre au-delà des frontières géographiques mais également sociales : la Révolution française de 1789. Tous ces paramètres concourent à l'émergence de nouveaux modes de pensée, qui favorisent un regard neuf sur des temps reculés et sur la légitimité des modèles de représentation classiques sclérosés qui étaient jusqu'alors érigés en canon²⁶⁶. La naissance du folklore comme champ d'étude scientifique est inextricablement liée à celle de la notion de nationalisme – ou « politisation du culturel²⁶⁷ » – qui s'amplifie tout au long du XIX^e siècle. Les secousses politiques en France engendrent d'ailleurs un tout nouveau regard sur les productions artistiques du passé. Les œuvres d'art qui jusqu'alors faisaient partie de collections privées appartenant aux sphères aristocratiques ou à l'Église sont nationalisées – du moins celles qui ont échappé à la destruction et au vandalisme – puis exposées dans des musées et ainsi mises à la disposition du peuple. L'enjeu est de fournir à celui-ci une sorte de fonds commun d'objets culturels uniques afin de construire les bases de la cohésion identitaire. Les traditions populaires, jusqu'à présent qualifiées de superstitions par les théologiens et d'aberrations de l'esprit humain par les humanistes deviennent un objet culturel digne d'intérêt et indispensable à la fondation d'une nation légitime et forte²⁶⁸. La quête de légitimité se fait en général à travers la revendication d'un passé glorieux, d'une histoire séculaire, voire millénaire transmise de générations en générations – schéma identique à celui de la Grèce et de la revendication de son histoire antique – et permettant ainsi de créer un

²⁶⁶ Christophe Charle, « Chapitre 7. Un nouveau regard sur le passé », *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, sous la direction de Christophe Charle, Presses Universitaires de France, 2015, p. 313-361.

²⁶⁷ Patrick Cabanel, « II. Culture, langues et nation », Patrick Cabanel éd., *La question nationale au XIX^e siècle*, La Découverte, 2015, p. 18-31.

²⁶⁸ Nicole Belmont, « FOLKLORE », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 décembre 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/folklore/>

sentiment d'appartenance et d'unité nécessaires à la création d'une nation moderne. C'est ainsi que les traditions populaires anciennes acquièrent un nouveau statut : « Là où l'on n'avait vu qu'absence de culture, là est situé justement le conservatoire de la culture première²⁶⁹ ». Telles de précieuses reliques du passé, elles doivent dorénavant être collectées, magnifiées et sauvegardées dans un but de revendication d'authenticité identitaire. Cependant, l'authenticité de la matière folklorique n'est parfois qu'une illusion savamment créée : les *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language* (*Fragments de poésie ancienne traduits du gaélique et de l'erse*, 1760) et attribuées au barde Ossian sont en réalité pour grande partie une invention de l'écrivain écossais Macpherson. Sur le modèle des épopées homériques, l'enjeu, pour Macpherson était de donner à sa nation une œuvre littéraire qui en atteste l'ancienneté, la richesse historique, et donc la légitimité. Cette œuvre a fait le tour de l'Europe et a fasciné des auteurs tels que Johann Wolfgang von Goethe ou Lord Byron. Elle a même contribué à affirmer la cohésion identitaire de plusieurs nations, notamment la Hongrie. La création de faux documents de ce type n'était pas un fait isolé au cours du XIX^e siècle, et les dénonciateurs de la supercherie ont parfois été accusés de trahison nationale²⁷⁰. Il se produit une véritable émulation entre les nouvelles nations européennes, qui bien qu'en quête de leur identité propre, au lieu de se refermer sur elles-mêmes, se confrontent les unes aux autres afin de mieux affirmer leur authenticité et leur individualité. Les écrivains et historiens du XIX^e siècle – il était alors difficile de faire une distinction nette entre les deux activités – consultent avec émerveillement les nouvelles sources littéraires prétendument anciennes telles que celle de Macpherson, et partent en quête des traditions orales de leur propre pays afin de fournir une œuvre nationale qui sera l'expression du génie populaire. Il n'est donc pas étonnant que les croyances populaires balkaniques et transylvaines relatives aux vampires aient réémergé et connu un tel succès au XIX^e siècle. L'écrivaine écossaise Emily Gerard, dont le mari, le Chevalier Mieczislas de Laszowski, était officier dans l'armée austro-hongroise, a passé plusieurs années (1883-1885) dans l'aire géographique transylvaine. Elle y a entrepris la collecte de traditions populaires roumaines, puis la publication en 1885 d'un article intitulé « Transylvanian Superstitions » dans le *Nineteenth Century, a Monthly Review* – prestigieux magazine périodique de la fin du XIX^e siècle investi et lu par les intellectuels anglais. Elle reprendra ensuite cet article pour l'intégrer à un ouvrage

²⁶⁹ Anne-Marie Thiesse, *La Création des Identités Nationales*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p.21.

²⁷⁰ Patrick Cabanel, « II. Culture, langues et nation », Patrick Cabanel éd., *La question nationale au XIX^e, op. cit.*, p.18-31.

nommé *The Land beyond the Forest: Facts, Figures and Fancies from Transylvania* (1888), dans lequel elle consacre tout un chapitre aux us et coutumes concernant la mort, dont le titre, « The Roumanians : Death and Burial – Vampires and Were-wolves²⁷¹ » est bien assez évocateur quant à son contenu. Selon Florian Balduc : « Cet article, puis cet ouvrage, sont les premiers à mentionner les superstitions de la Transylvanie, son folklore, ses croyances, méthodes de protections, démons, sorciers et autres dragons²⁷² ». Ce précieux recueil de traditions populaires a non-seulement connu un certain succès auprès des lecteurs anglais et européens, mais il a également constitué l'un des ouvrages de référence pour Bram Stoker durant la rédaction de son *Dracula* dix ans plus tard. Nous pouvons par exemple citer un passage de l'œuvre de Stoker, relatif au thème de la lycanthropie, qui est omniprésent tout au long du récit :

Somewhere high overhead, probably on the tower, I heard the voice of the Count calling in his harsh, metallic whisper. His call seemed to be answered from far and wide by the howling of wolves. Before many minutes had passed a pack of them poured, like a pent-up dam when liberated, through the wide entrance into the courtyard²⁷³.

Quelque part, bien au-dessus de moi, probablement dans la tour, j'entendis la voix du comte qui lançait un appel, chuchotant avec ce ton dur et métallique qui était le sien. De tous côtés, un hurlement de loups parut répondre à son appel. Au bout de quelques minutes, c'est une meute de loups qui se déversa dans la cour par l'entrée béante, telle une masse d'eau retenue par un barrage lorsqu'elle se libère²⁷⁴.

Bram Stoker a en effet conféré à son célèbre personnage une nature et des pouvoirs qui relèvent à la fois du vampirisme et de la lycanthropie, suivant la tradition balkanique selon laquelle les deux vont de pair, croyance (que l'on retrouve également en Grèce sous les traits du *vrykolakas*) retranscrite par Emily Gerard dans *The Land beyond the Forest*, que nous nous permettrons de citer un peu longuement :

First-cousin to the vampire, the long-exploded were-wolf of the Germans, is here to be found lingering under the name of *prikolitsoh*. Sometimes it is a dog instead of a wolf whose form a man has taken, or been compelled to take, as penance for his sins. In one village a story is still told—and believed—of such a man, who, driving home one Sunday with his wife, suddenly felt that the time for his transformation had come. He therefore gave over the reins to her and stepped aside into the bushes, where, murmuring the mystic formula, he turned three somersaults over a ditch. Soon after, the woman, waiting vainly for her husband, was attacked by a furious dog, which rushed barking out of the bushes and succeeded in biting her severely as well as tearing her dress. When, an hour or two later, the woman reached home after giving up her husband as lost, she was surprised to see him come smiling to meet her; but when between his teeth she caught sight of the shreds of her dress bitten out by the dog, the horror of this discovery caused her to faint away²⁷⁵.

²⁷¹ Emily Gerard, *The Land Beyond the Forest: Facts, Figures and Fancies from Transylvania*, vol. I, William Blackwood and Sons, Edinburgh, 1888, chap. XXV, p. 310-324.

²⁷² Étienne-Léon de Lamoignon-Langon, *La Vampire ou la vierge de Hongrie*, *op. cit.*, p. 198.

²⁷³ Bram Stoker, *Dracula*, *op. cit.*, p. 43.

²⁷⁴ Bram Stoker, « *Dracula* », *Dracula et autres écrits vampiriques*, *op. cit.*, p. 222.

²⁷⁵ Emily Gerard, *The Land Beyond the Forest: Facts, Figures and Fancies from Transylvania*, *op. cit.*, p. 186.

Le cousin direct du vampire, le bien connu loup-garou des Allemands, se retrouve ici sous le nom de *prikolitsch*. Parfois, c'est la forme d'un chien et pas d'un loup qu'un homme a prise, ou a été forcé de prendre, en châtiment pour ses péchés. Dans un village on raconte encore l'histoire – et on y croit encore – d'un tel homme qui, rentrant chez lui un dimanche avec sa femme, sentit soudainement que le moment de sa transformation était venu. Il donna donc les rênes à sa femme et alla s'enfoncer dans les buissons où, ayant récité à voix basse la formule mystique, il disparut après avoir fait trois bonds au-dessus d'un fossé. Peu de temps après, la femme, attendant en vain son mari, fut attaquée par un chien féroce qui surgit des buissons en aboyant et réussit à lui infliger une grave morsure et à déchirer sa robe. Une ou deux heures plus tard, ayant dû abandonner son mari et étant rentrée chez elle, la femme eut la surprise de voir son mari venir à sa rencontre en souriant ; mais quand elle vit les lambeaux de sa robe déchirée par le chien coincés entre les dents de son mari, elle s'évanouit d'effroi²⁷⁶.

Bram Stoker semble avoir remobilisé avec une certaine fidélité les croyances populaires balkaniques retranscrites par Emily Gerard, en y apportant peu de modifications. Nous avons choisi ici de prendre l'exemple du thème de la lycanthropie car c'est un des plus représentés tout au long du récit puisqu'il est directement lié à celui du vampirisme. L'auteur de *Dracula* ne semble pas s'être contenté de sélectionner dans l'ouvrage d'Emily Gerard quelques éléments folkloriques disparates pour les remanier à sa guise. Il a mené un véritable travail d'érudit et intégré à son œuvre les nombreuses coutumes relatives à la mort avec force détails, dans une démarche d'ethnographe, fournissant ainsi un panorama de la culture populaire transylvaine, qui n'a certainement pas manqué de provoquer un dépaysement complet chez le lectorat anglais – puis européen – du XIX^e siècle. Le choc civilisationnel qui pouvait être ressenti à la lecture de *Dracula* – et des autres récits de vampires qui l'ont précédé, tel que *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu – est d'ailleurs explicitement évoqué par Jonathan Harker lors de son premier voyage dans la contrée du comte, au chapitre premier de l'œuvre, redoublant et validant ainsi les sensations d'incompréhension et d'inconfort face à une altérité étrange et menaçante :

The impression I had was that we were leaving the West and entering the East; the most western of splendid bridges over the Danube, which is here of noble width and depth, took us among the traditions of Turkish rule²⁷⁷.

J'avais l'impression que nous étions en train de quitter l'Ouest et de pénétrer dans l'Est. Le plus occidental des ponts magnifiques qui franchissent le Danube, dont la largeur et la profondeur sont ici imposantes, nous fit entrer dans un monde marqué par la tradition de la domination turque²⁷⁸.

Dans cette citation, l'allusion à la « tradition de la domination turque » n'est pas anodine. En effet, les pays balkaniques dans lesquels les légendes populaires sur les vampires sont restées les plus vivaces ont longtemps été dans une situation de friction avec l'Empire ottoman, lorsqu'ils n'étaient pas complètement sous son joug. Le personnage du comte imaginé par Bram Stoker est directement inspiré du voïvode Vlad III Basarab dit « l'Empaleur », prince de

²⁷⁶ Emily Gerard et al., *Le Pays par-delà la forêt*, 1888, trad. Seamus Wentzel dans *La Vampire, ou la vierge de Hongrie [1825]*, La Fresnaie-Fayel, Otrante, coll. « Méduséenne », 2016, p. 199.

²⁷⁷ Bram Stoker, *Dracula*, op. cit., p. 1.

²⁷⁸ Bram Stoker, « *Dracula* », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 167.

Valachie, descendant de la lignée des *Dracul* (« diable » en roumain) et défenseur des frontières transylvaines contre les envahisseurs Turcs au début du XV^e siècle²⁷⁹. Les œuvres de notre corpus ont cela en commun qu'elles remobilisent toutes ou presque – excepté *Le Gars* (1929) de Marina Tsvetaieva – des croyances populaires précisément issues de cette aire géographique transylvaine et balkanique, où la « tradition de la domination turque » s'est faite sentir avec plus ou moins d'intensité. Nous pensons par exemple au poème de Goethe, « Die Braut von Korinth » (1797) publié un siècle avant le *Dracula* de Bram Stoker, à *The Giaour: A Fragment of a Turkish Tale* (1813) de Lord Byron, ainsi qu'à *The Vampyre; A Tale, by the Right Honourable Lord Byron* (1819), œuvres canoniques faisant directement allusion à des espaces géographiques longtemps restés en contact direct et prolongé avec l'Empire ottoman. L'œuvre de Sheridan Le Fanu, *Carmilla* (1872), bien que prenant place dans un territoire plus éloigné des influences ottomanes, en Styrie (à l'est de l'Autriche actuelle) fait également allusion à des espaces ayant été en contact avec la civilisation ottomane :

You have heard, no doubt, of the appalling superstition that prevails in Upper and Lower Styria, in Moravia, in Silisia, in Turkish Servia, in Poland, even in Russia; the superstition, so we must call it, of the Vampire²⁸⁰.

Vous avez, je n'en doute point, entendu parler de l'effroyable superstition qui prévaut en Haute et Basse Styrie, en Moravie, en Silésie, en Serbie turque, en Pologne et même en Russie : la superstition du Vampire – car c'est ainsi qu'il nous faut l'appeler²⁸¹.

Il est également important de noter qu'au XVIII^e et au XIX^e siècle, le Turc, ou plus largement l'homme dit « oriental », est dans l'imaginaire occidental considéré comme l'incarnation parfaite de l'altérité. Cette construction mentale stéréotypée d'une culture orientale fantasmée a notamment été exacerbée durant l'époque romantique avec l'avènement du mouvement orientaliste. Le thème oriental dans les créations littéraires et artistiques du début du XIX^e siècle n'est pas dénué d'une certaine idéologie nationaliste et colonialiste, présentant la population et le monde oriental méditerranéen comme un ensemble monolithique et homogène, non pas dans un but de représentation fidèle, mais au contraire comme miroir inversé des valeurs occidentales, afin de les conforter dans leurs positions et de les légitimer. Nous aborderons, dans la sous-partie suivante, les questions du dépaysement et de l'éloignement géographique plus en détails, et nous verrons de quelle manière les auteurs de notre corpus ont mis en scène des contrées lointaines dans leurs œuvres, ainsi que l'effet que celle-ci produit sur les lecteurs et lectrices.

²⁷⁹ Matei Cazacu, *Dracula*, Paris, Tallandier, 2013, p. 51.

²⁸⁰ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *In a Glass Darkly*, *op. cit.*, p. 257.

²⁸¹ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *Dracula et autres écrits vampiriques*, *op. cit.*, p. 157.

2. L'éloignement géographique

Dès le XVI^e siècle, l'espace transylvain et balkanique est progressivement révélé aux intellectuels d'Europe occidentale, qui en découvrent les us et coutumes. Cette exploration d'une aire géographique encore isolée et dont la population majoritairement rurale est peu instruite, est d'abord rendue possible grâce aux récits de voyages des jésuites. Un des tous premiers exemples est certainement la *Relation de ce qui s'est passé de plus remarquable à Saint-Erini Isle de l'Archipel depuis l'établissement des Pères de la Compagnie de Jésus*, rédigée par François Richard en 1657. Cependant, certaines sources semblent faire remonter l'apparition du vampire dans sa variante grecque au sein de la littérature occidentale au tout début du siècle, notamment le *De Situ Japygiae* (région du sud de l'Italie correspondant à l'actuelle Salento) rédigé par Antonio De Ferraris dit le Galateo entre 1506 et 1511, mais publié seulement en 1558 :

Similis est *Brocolarum* fabula, quae totum Orientem caepit : Ajunt eorum, qui scelestè vitam egerunt animas, tanquam flammaram globos noctuè sepulchris evolare solitas, notis, & amicis apparere, animalibus vesci, pueros fugere, ac necare, deinde in sepulchra reverti. Superstitiosa gens sepulchra essodit, ac scisso cadavere, detractum cor exurit, atque in quatuor ventos, hoc est in quatuor mundi plagas cinerem projicit : sic cessare pestem credit. & si fabulae fit, exemplum tamen praebet nobis, quàm invinti fint, & execrabiles omnibus ij, qui malè vixerunt, & viventes, & mortui²⁸².

C'est comme la fable du *Brocolae*, qui existe dans tout l'Est : ils affirment que les âmes des personnes qui se sont dévouées à une vie malicieuse ont pour habitude de voler dans la nuit sous la forme de flammes au-dessus de leur tombe, pour tourmenter leurs connaissances et leurs amis, pour se nourrir des animaux, pour effrayer et tuer les enfants, et enfin s'en retourner à leur sépulture. Les gens superstitieux creusent les tombes et, après avoir retiré le cœur du cadavre, le brûlent et en dispersent les cendres aux quatre vents, c'est-à-dire aux quatre coins du monde : ainsi ils croyaient arrêter la peste. Même s'il s'agit d'une fable, cela nous donne un exemple de la manière dont ceux qui vivaient selon les principes du mal, morts ou vivants, sont haïs et maudits²⁸³.

Bien que cette première occurrence de la légende concernant les vampires ne soit pas issue de l'espace géographique transylvain ou balkanique, il faut garder à l'esprit que les influences grecques ont été particulièrement fortes dans tout le sud de l'Italie ; il n'est donc pas étonnant de retrouver dans la culture populaire des récits similaires à la légende du *vrykolakas*. De plus, il nous semblait intéressant de revenir sur cet extrait issu du *De Situ Japygiae*, car il met déjà en lumière un certain jugement de valeur concernant les « superstitions orientales », jugement qui est resté profondément ancré dans notre appréhension de l'altérité – notamment sur le plan

²⁸² Antonio De Ferraris, *De Situ Japygiae* [1558], excudebat Orontius Chiriatti, collection de la Bibliothèque Nationale Centrale de Florence, 1727, p. 126.

²⁸³ Traduction française réalisée à partir de la traduction du latin d'Álvaro García Marín, dans « "The Son of the Vampire": Greek Gothic, or Gothic Greece? » *Dracula and the Gothic in Literature, Pop Culture and the Arts*, op. cit., p. 22-23.

cultuel – tout au long de l'époque moderne jusqu'au XIX^e siècle, et que l'on ne manque pas de retrouver dans certaines œuvres canoniques de notre corpus :

These poor people infect one another with their superstitions, and so repeat in imagination the images of terror that have infested their neighbours²⁸⁴.

Ces pauvres gens se contaminent les uns les autres avec leurs superstitions et, de la sorte, ils recréent en imagination les images de terreur qui ont infesté leurs voisins²⁸⁵.

Quelques pages plus loin dans le récit, une entrevue avec le médecin – venu examiner l'étrange mal qui ronge Carmilla – et le père de la jeune Laura, vient encore renforcer cette forte opposition entre la prétendue supériorité de la civilisation occidentale à la pointe de la modernité et les superstitions des populations rurales ignorantes de l'Europe de l'Est :

He and papa emerged from the room together, and I heard papa laugh, and say as they came out:

« Well, I do wonder at a wise man like you. What do you say to hippogriffs and dragons? »

The doctor was smiling, and made answer, shaking his head –

« Nevertheless life and death are mysterious states, and we know little of the resources of either²⁸⁶. »

Papa et lui surgirent ensemble de la pièce ; j'entendis papa rire et dire au moment où ils sortaient :

« Eh bien, je m'émerveille vraiment de la sagesse d'un homme tel que vous. Que pensez-vous des hippogriffes et des dragons ? »

Le médecin souriait et fit cette réponse, tout en hochant la tête :

« Il n'en demeure pas moins que la vie et la mort sont des états mystérieux et que nous ne savons guère ce que l'une et l'autre tiennent en réserve²⁸⁷. »

Bien que le mot « vampire » ne soit jamais prononcé dans cet extrait, il est évident pour nous, lecteurs du XXI^e siècle, que le docteur – pourtant homme de sciences, censé être le garant de la rationalité dans ce passage – a évoqué cette possibilité concernant son diagnostic du mal qui assaille Carmilla. Nous pouvons également noter, dans l'extrait précédemment cité, l'emploi des mots « *infect* » et « *infested* », issus du champ lexical de la médecine et induisant par là-même que la nature du mal qui ronge les habitants de la région styrienne n'est rien moins que naturelle, et trouve une explication rationnelle. Cependant, Sheridan Le Fanu, par le choix de ces termes, ne laisse aucun doute au lecteur informé quant à la véritable nature de ce mal, sachant que la malédiction du vampire se transmet par contamination. Cette position ambiguë du docteur, confrontée au ton profondément ironique et méprisant du père de Laura, renforce d'autant plus cette sensation d'altérité, d'incompréhension d'une civilisation lointaine et de ses coutumes étranges. Cette mise en scène savamment orchestrée par Sheridan Le Fanu n'a certainement pas manqué de produire chez le lectorat du XIX^e siècle cet effet de dépaysement complet face à l'altérité menaçante représentée par les populations transylvaines et balkaniques.

²⁸⁴ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *In a Glass Darkly*, *op. cit.*, p. 123.

²⁸⁵ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *Dracula et autres écrits vampiriques*, *op. cit.*, p. 105.

²⁸⁶ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *In a Glass Darkly*, *op. cit.*, p. 126-127.

²⁸⁷ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », *op. cit.*, p. 106-107.

Les chapitres I à IV du *Dracula* (1897) de Bram Stoker sont par ailleurs exclusivement consacrés à cette mise en scène du dépaysement et de l'altérité ressentis par Jonathan Harker lors de son voyage jusqu'au château du comte, dans « [...] une des parties les plus sauvages et les moins connues de l'Europe²⁸⁸. » Le mode du carnet de voyage choisi par l'auteur pour ces chapitres participe activement de la mise en scène des sentiments d'étrangeté ressentis par un jeune voyageur explorant une contrée qui lui semble si éloignée de la civilisation à laquelle il s'identifie. En effet, Jonathan Harker nous livre ses impressions les plus directes, comme prises sur le vif, durant chaque journée et chaque nuit qui passe, tout en paraissant incapable de se détacher de ses *a priori* concernant les populations transylvaines, ni de son regard ethnocentré et biaisé. Cela permet au lecteur anglais du XIX^e siècle de s'identifier au personnage, chez lequel il reconnaît ses propres codes culturels, tout en renforçant la frontière qui semble irrémédiablement séparer les civilisations occidentales et orientales. Harker qualifie certaines ethnies transylvaines, notamment les Slovaques, de « barbares²⁸⁹ », et ne se prive pas de porter des jugements négatifs sur une société qu'il ne comprend pas, comme l'explique Marie-Anne van Spitael : « Pour lui, fort de sa supériorité d'Anglais civilisé, ces mots [les différents termes désignant les vampires] n'ont de sens que dans le contexte d'une société arriérée et superstitieuse²⁹⁰. » Les toutes premières pages de cette œuvre relativement longue nous éclairent déjà grandement sur la manière dont les européens occidentaux, et plus précisément les Anglais, appréhendaient les cultures balkaniques et orientales. Bram Stoker instaure d'emblée un climat inquiétant et menaçant, qui s'intensifie au fil du récit. Les préjugés et le mépris du jeune clerc de notaire Anglais vis-à-vis des superstitions à propos des vampires se retournent contre lui, puisque son incapacité à admettre la possibilité de l'existence d'êtres morts-vivants renversant toutes les lois de la rationalité l'empêchent de comprendre rapidement quelle est la véritable nature du comte Dracula. Les nombreuses mises en garde des autochtones qu'il croise au cours de son périple jusqu'au château sont tournées en dérision :

« It is the eve of St. George's Day. Do you know that tonight, when the clock strikes midnight, all the evil things in the world will have full sway? Do you know where you are going, and what you are going to? » She was in such evident distress that I tried to comfort her, but without effect. Finally she went down on her knees and implored me not to go; at least wait a day or two before starting. It was all very ridiculous, but I did not feel comfortable²⁹¹.

« C'est la veille de la Saint-Georges. Ne savez-vous pas que ce soir, lorsque l'horloge sonnera minuit, tout ce qu'il y a de mauvais dans le monde règnera sans partage ? Savez-vous ou vous allez et ce à quoi

²⁸⁸ Bram Stoker, « *Dracula* », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 168.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 169.

²⁹⁰ Marie-Anne van Spitael et al., « *Dracula* : un roman à facettes », dans *Dracula : de la mort à la vie*, dir. Constantin Tacou, Paris, Éditions de l'Herne, 1997, p. 98.

²⁹¹ Bram Stoker, *Dracula*, op. cit., p. 4.

vous vous destinez ? » Elle était dans une détresse si manifeste que je tentai de la réconforter, mais ce fut inutile. Elle finit par s'agenouiller et m'implorer de ne pas partir, ou du moins d'attendre un jour ou deux avant de me mettre en route. Tout cela était parfaitement ridicule, mais je me sentais mal à l'aise²⁹².

De plus, les différences culturelles entre Jonathan Harker – appartenant à l'Église Anglicane – et les populations transylvaines – catholiques, orthodoxes, voire influencées par la proximité de l'Empire ottoman et de la religion musulmane – viennent encore redoubler cette distance qui semble insurmontable à Jonathan :

She then rose and dried her eyes, and taking a crucifix from her neck, offered it to me. I did not know what to do, for, as an English Churchman, I have been taught to regard such things as in some measure idolatrous, and yet it seemed so ungracious to refuse an old lady meaning so well and in such a state of mind²⁹³.

Elle se leva alors, s'essuya les yeux, et prenant un crucifix qui pendait à son cou, elle me l'offrit. Je ne savais que faire, car comme membre de l'Église d'Angleterre, j'ai appris à voir dans de telles pratiques une certaine forme d'idolâtrie ; et pourtant, il semblait vraiment peu aimable de dire non à une vieille dame animée de si bonnes intentions et en proie à un tel état d'esprit²⁹⁴.

D'après ces quelques exemples, il semblerait donc que Sheridan Le Fanu et Bram Stoker procèdent de manière assez similaire à l'élaboration d'un climat propice au déroulement d'évènements inquiétants grâce à la confrontation de deux univers qui semblent incompatibles, en passant notamment par la mise en scène de contrées fort lointaines et mystérieuses. L'angoisse et la peur émanent de cette distance créée d'une part par le mépris des personnages garants de la civilisation victorienne, et d'autre part par l'ostracisation des personnages représentants de la civilisation balkanique et transylvaine – distance culturelle par ailleurs redoublée par la distance physique qui sépare la Transylvanie de l'Europe occidentale et sur laquelle les deux auteurs insistent particulièrement. Les jugements biaisés et ethnocentrés de Jonathan Harker dans *Dracula* ou encore du père de Laura dans *Carmilla* permettent effectivement au lecteur anglais du XIX^e siècle de s'identifier à ces personnages puisqu'il reconnaît en eux ses propres codes culturels. Cela permet aux lecteurs et lectrices d'être d'autant plus impliqués qu'ils voient au fil du récit le fondement de leurs certitudes s'effondrer pour valider l'existence de phénomènes surnaturels auxquels ils refusaient de croire.

Qu'en est-il des œuvres vampiriques antérieures de notre corpus ? John William Polidori et Lord Byron écrivaient *a priori* pour un lectorat similaire à celui de Sheridan Le Fanu ou de Bram Stoker. Cependant, *The Giaour: Fragments of a Turkish Tale* (1813) et *The Vampyre* (1819) se démarquent des œuvres que nous avons étudiées précédemment par les lieux dans lesquels leurs intrigues prennent place. Tandis que Sheridan Le Fanu et Bram Stoker

²⁹² Bram Stoker, « *Dracula* », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 172.

²⁹³ Bram Stoker, *Dracula*, op. cit., p. 5.

²⁹⁴ Bram Stoker, « *Dracula* », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 172.

s'intéressent spécifiquement à l'espace transylvain, Lord Byron et Polidori mettent l'accent sur la Grèce et la Turquie. Ces choix ne sont pas le fruit du hasard, mais relèvent en grande partie du contexte historique de l'Europe du premier quart du XIX^e siècle. La Grèce est à partir des années 1820 le théâtre d'une guerre d'indépendance face à l'Empire ottoman, ce qui ne manque pas d'attirer l'attention des philhellènes occidentaux, dont Lord Byron est certainement le plus célèbre puisqu'il prit part aux combats en soutien aux insurgés grecs. Cependant, l'auteur connaissait déjà une part de la culture grecque et ottomane, puisqu'il a écrit *The Giaour* à l'issue d'un voyage en Orient effectué entre 1809 et 1811, ce qui lui a permis de se familiariser avec les légendes sur le vampire grec ou *vrykolakas*. Quant à l'œuvre de Polidori, elle est inspirée des écrits de Byron, et plus précisément de celui publié par John Murray sous le titre *A Fragment* (1816), rédigé à l'occasion d'un concours d'histoires macabres réunissant également Mary Shelley et Polidori. Dès le début de l'intrigue du *Vampyre*, nous pouvons retrouver une mise en scène similaire des « superstitions » d'une contrée qui est pourtant considérée comme le berceau de la civilisation occidentale, via les conversations entre le jeune aristocrate anglais, Aubrey, et la jeune fille grecque, Ianthe :

Her earnestness and apparent belief of what she narrated, excited the interest even of Aubrey; and often as she told him the tale of the living vampire, who had passed years amidst his friends, and dearest ties, forced every year, by feeding upon the life of a lovely female to prolong his existence for the ensuing months, his blood would run cold, whilst he attempted to laugh her out of such idle and horrible fantasies²⁹⁵.

L'ardeur qu'elle y mettait, comme la foi qui semblait ajouter à ses récits, aiguïsait l'intérêt d'Aubrey lui-même ; et souvent, lorsqu'elle lui contait l'histoire du vampire vivant – qui avait passé des années parmi les amis et les êtres auxquels il était le plus attaché, chaque année forcé de prolonger son existence pour les mois à venir en se nourrissant de la vie d'une ravissante jeune personne –, le sang d'Aubrey se glaçait dans ses veines, cependant qu'il tentait de lui faire oublier, par quelque plaisanterie, des fables aussi infondées et aussi horribles²⁹⁶.

D'emblée, Polidori instaure dans son récit cette distance caractéristique de l'esprit du XIX^e siècle entre la civilisation occidentale et la civilisation orientale, permettant alors l'introduction de l'élément menaçant qui se présente sous les traits d'un vampire, qui reste pourtant méconnu aux yeux de l'Anglais incrédule. Quelques lignes plus loin, l'auteur renchérit sur cette incompréhension entre Aubrey et Ianthe, et semble par-là même annoncer le dénouement de l'histoire, tout à fait similaire à ce que nous avons observé dans *Carmilla* et *Dracula* :

[...] But Ianthe cited to him the names of old men, who had a last detected one living among themselves, after several of their near relatives and children had been found marked with the stamp of the fiend's appetite ; and when he found him so incredulous, she begged of him to believe her, for it had been

²⁹⁵ John William Polidori, *The Vampyre; A Tale*, Gillet, Printer, Crown Court, Fleet Street, Londres, 1819, p. 41.

²⁹⁶ John William Polidori, « Le Vampyre », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 45.

remarked, that those who had dared to question their existence, always had some proof given, which obliged them, with grief and heartbreaking, to confess it was true²⁹⁷.

Mais Ianthe lui citait les vieillards qui avaient fini par découvrir que l'une de ces créatures vivait parmi eux, après qu'on eut trouvé sur plusieurs de leurs parents et de leurs enfants la marque de l'appétit du démon. Et lorsqu'elle le voyait si incrédule, elle le suppliait de la croire, car l'on avait observé que ceux qui avaient l'audace de douter de l'existence de ces créatures avaient toujours reçu quelque preuve qui les obligeait, à leur grand dam, d'avouer que tout cela était vrai²⁹⁸.

Ces dernières lignes décrivent parfaitement les ressorts de l'intrigue des récits de vampires canoniques anglais du XIX^e siècle que nous avons analysés précédemment. Il semble assez évident que Sheridan Le Fanu et Bram Stoker ont dû s'inspirer du récit de John William Polidori, témoignant par la même occasion du succès de cette recette littéraire durant plusieurs décennies, faisant de l'éloignement géographique un des ingrédients essentiels à l'élaboration d'une atmosphère inquiétante, permettant de remettre en cause les certitudes et repères culturels occidentaux, en passant notamment par l'exploration de paysages très sauvages et méconnus tels que ceux de la Transylvanie.

Qu'en est-il de la ballade sur le thème du vampire rédigée par Johann Wolfgang von Goethe et publiée en 1797, « Die Braut von Korinth » ? Tout comme les œuvres de Byron et Polidori, le lieu de prédilection du poème de Goethe est la Grèce. Cependant, le poète n'a certainement pas choisi de se pencher sur cette région pour les mêmes raisons que les deux écrivains romantiques. En effet, en 1797, il n'était pas encore question d'un soulèvement du peuple grec face à l'Empire ottoman. Il semblerait que l'intention de Goethe dans son poème était avant tout de produire une critique de certains aspects de la religion chrétienne, en la faisant se confronter au paganisme. Il paraît alors approprié de prendre le contexte de la Grèce comme toile de fond, permettant de mettre face à face le paganisme antique et le christianisme nouvellement adopté par le peuple grec. On retrouve chez Goethe un thème cher aux auteurs romantiques qui l'ont suivi : la tension entre *Eros* et *Thanatos* manifestée par la figure de la morte amoureuse. Goethe, dans son poème, critique vivement la religion chrétienne, notamment sur son aspect culpabilisateur en ce qui concerne l'expression des désirs charnels. Les deux personnages principaux de ce récit, la jeune fille grecque ayant été vouée à une vie religieuse contre son gré par sa mère chrétienne, et le jeune voyageur athénien, qui lui n'a pas encore renoncé au panthéon polythéiste de la Grèce antique, sont ainsi unis par Goethe afin de mettre en lumière ce qu'il reproche à la religion chrétienne. Cela est particulièrement flagrant après l'union charnelle des deux amants, lorsque la mère de la jeune fille les surprend :

²⁹⁷ John William Polidori, *The Vampyre; A Tale*, op. cit., p. 42.

²⁹⁸ John William Polidori, « Le Vampire », *Dracula et autres écrits vampiriques*, op. cit., p. 45.

Länger hält die Mutter nicht das Züen
Oefnet das bekannte Schloß geschwind –
Giebt es hier im Hause solche Dirnen
Die dem Fremden gleich zu Willen sind? –
So zur Thür hinein!
Bey der Lampe Schein
Sieht sie, Gott! sie sieht ihr eigen Kind.

Und der Jüngling will im ersten Schrecken
Mit des Mädchens eignem Schleyerflor
Mit dem Teppich die Geliebte decken,
Doch sie windet gleich sich selbst hervor;
Wie mit Geists Gewalt
Hebet die Gestalt,
Lang und langsam sich im Bett' empor.

Mutter! Mutter! spricht sie hohle Worte,
So Mißgönnt ihr mir die schöne Nacht!
Ihr vertreibt mich von dem warmen Orte,
Bin ich zur Versweiflung nur erwacht?
Ists euch nicht genug;
Daß ins Leichentuch
Daß ihr früh mich in das Grab gebracht?

Aber aus der schwerbedeckten Enge
Treibet mich ein eigenes Gericht,
Eurer Priester summende Gesänge,
Und ihr Segen haben kein Gewicht;
Salz und Wasser kühl
Nicht wo Jugend fühlt,
Ach die Erde kühl die Liebe nicht²⁹⁹.

La mère ne peut contenir plus longtemps son
courroux,]
Ouvre rapidement la serrure bien connue.
« Y a-t-il donc dans cette maison des filles
perdues]
Capables de se donner ainsi aussitôt à
l'étranger ? »]
Elle ouvre la porte, entre,
Et, à la lumière de la lampe,
Aperçoit, ô Ciel ! sa propre fille.

Et le jeune homme, dans le premier moment
d'effroi,]
Veut couvrir la jeune fille avec son voile,
Vacher la bien-aimée avec le tapis.
Mais elle se débat et se dégage aussitôt.
Comme avec la force d'un esprit,
Sa haute stature
Se redresse lentement dans le lit.

« Mère, mère ! » dit-elle d'une voix
sépulcrale,]
« Vous me reprochez donc cette nuit si
belle ?]
Vous me chassez de cette chaude couche ?
Ne me suis-je donc réveillée que pour me
livrer au désespoir ?]
Ne vous suffit-il donc pas
De m'avoir de bonne heure ensevelie dans
un suaire]
Et mise au tombeau ?

« Mais une loi qui m'est propre me pousse
hors de la tombe étroite au lourd manteau de
terre.]
Les chants psalmodiés par vos prêtres
Et leur bénédiction n'ont aucun effet.
L'eau et le sel ne peuvent
Éteindre les ardeurs de la jeunesse,
et la terre, hélas ! ne refroidit pas l'amour³⁰⁰.

Dans cet extrait, Goethe joue sur la confusion entre la nature vampirique de la jeune grecque, et sa prise de voile forcée qui est considérée par celle-ci comme une véritable mise au tombeau. Le voile religieux est d'ailleurs comparé au « suaire » (*Leichentuch*), tandis que le « tombeau » (*Grab*) peut être compris comme faisant en réalité référence à la cellule monacale³⁰¹. C'est précisément ce double-sens permanent permis par la métaphore vampirique qui induit une vive

²⁹⁹ Johann Wolfgang von Goethe, « Die Braut von Korinth », *Musen Almanach für das Jahr 1798*, Friedrich Schiller, Tübingen, 1798.

³⁰⁰ Johann Wolfgang, « La Fiancée de Corinthe », trad. L.Mis, dans *Dracula et autres histoires de vampires*, dir. Barbara Sadoul, Paris, Flammarion, coll. « Librio Littérature », 2014, p. 20-21.

³⁰¹ Michel Viegnès, « Postérités de 'La Fiancée de Corinthe' ('Die Braut von Korinth') : Goethe et l'imaginaire de la morte amoureuse », *Fabula / Les colloques*, Goethe, le mythe et la science. Regards croisés dans les littératures européennes.

critique de certains aspects de la religion chrétienne. Le refoulement des désirs charnels et le sacrifice d'une jeune fille à une vie austère privée de tous les plaisirs de l'existence pour contenter un nouveau Dieu provoquent un renversement des valeurs et font apparaître le christianisme comme étant une religion barbare contrairement au paganisme. Celui-ci apparaît effectivement comme étant garant de liberté, de plus d'ouverture, et de proximité avec la nature, tandis que le christianisme ne serait au contraire synonyme que de réclusion et de privation. Cette ballade de Goethe semble tout à fait intéressante dans notre étude, puisqu'elle prend non-seulement place en Grèce, mais elle fonctionne également comme en écho aux problématiques identitaires qui sont celles du nouvel État hellénique au début du XIX^e siècle. En effet, nous pourrions comparer le conflit entre paganisme et christianisme et les tensions induites par celui-ci illustré dans le poème de Goethe à la situation complexe de la Grèce, considérée comme le berceau de la civilisation occidentale d'une part, mais également profondément marquée par les influences orientales de l'Empire ottoman. Nous proposerons donc, dans la partie suivante, une analyse plus approfondie du contexte historique et culturel de l'archipel au XIX^e siècle et nous verrons de quelle manière la nation grecque s'est construite avant tout à travers un regard occidental souvent hostile aux influences orientales faisant pourtant partie intégrante de la culture populaire.

B. La Grèce au XIX^e siècle : un fantasme occidental

Dans cette partie, nous nous pencherons spécifiquement sur la nation grecque à l'aube du XIX^e siècle et sur la situation complexe d'un peuple tiraillé entre deux identités alors considérées comme étant diamétralement opposées. Nous verrons de quelle manière le regard occidental, empreint de culture antique, mais également de stéréotypes issus du mouvement orientaliste, façonne la construction identitaire grecque. Nous nous demanderons également dans quelle mesure les décisions de l'intelligentsia autochtone ont influencé le quotidien des populations plus modestes, et si ces dernières ont eu la possibilité d'exercer un quelconque rôle dans l'établissement de la nouvelle identité grecque moderne. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la question de la querelle linguistique ayant eu lieu en Grèce au XIX^e siècle, et nous tenterons de mettre nos réflexions en lumière en nous penchant sur les contes du recueil *Vrykolakas : le vampire grec* (2016).

1. L'identité grecque à travers le prisme occidental

En premier lieu, nous verrons de quelle manière la civilisation grecque était appréhendée à travers le regard européen occidental et dans son Histoire. Nous nous appuyerons sur les travaux de Philippe Jockey, notamment sur son ouvrage *Le mythe de la Grèce blanche : histoire d'un rêve occidental* paru en 2015, ainsi que sur les thèses réalisées par Álvaro García Marín : « Haunted communities : The Greek Vampire or the Uncanny at the Core of Nation Construction » (2014), et « “The Son of the Vampire” : Greek Gothic, or Gothic Greece ? » (2016). Ces quelques ouvrages nous permettront de voir comment le regard européen occidental s'est apposé à une civilisation aux facettes culturelles multiples tout en essayant d'en effacer certains aspects afin de faire de la Grèce une partie intégrante, voire le fondement, de la civilisation européenne.

À l'aube du XIX^e siècle, l'archipel grec est encore sous le joug de la domination ottomane, induisant une friction culturelle ayant débuté dès le XIV^e siècle avec les conquêtes de l'Empire byzantin. Comme nous l'avons évoqué plus haut, dans l'imaginaire occidental, l'homme de culture orientale, ici le Turc, est considéré comme la représentation parfaite de l'altérité, dans un but de validation et de légitimation des codes culturels de l'Europe de l'Ouest. C'est précisément cette conception du rapport à *l'autre* oriental qui va placer la population grecque dans une position de dualité irréconciliable dans l'expression de son identité propre dès le XIX^e siècle. Philippe Jockey, dans son avant-propos à son ouvrage *Le mythe de la Grèce blanche*, pose avec une grande clarté ce rapport à la terre et à la civilisation grecque, que nous, Européens occidentaux, entretenons encore aujourd'hui :

Dans l'éclat du Parthénon, le blanc des maisons, des îles et des marbres bruts de carrière, nous reconnaissons nos origines mêmes. Nous organisons notre retour aux sources supposées de notre culture. Dans une relation immédiate à la terre grecque, quasi instinctive, ce sont les origines mêmes de « l'Occident » que nous retrouvons. Nul dépaysement, nul exotisme non plus dans cette (dé) marche, mais bien une connivence postulée avec elle³⁰².

En effet, « nul exotisme » lorsque nous nous référons à la Grèce et à sa culture, que nous considérons comme partie intégrante, comme berceau de notre civilisation moderne et rationnelle, comme origine de nos Beaux-Arts, puisque « aller en Grèce, c'est retourner à soi³⁰³. » Comment en sommes-nous venus à occulter si efficacement tout un pan de l'histoire culturelle de l'archipel à tel point que quatre siècles de domination ottomane et de cohabitation avec la culture islamique laissent si peu de traces dans notre appréhension des Grecs et de leurs mœurs, de leurs croyances et de leurs légendes populaires ? Ce processus de « blanchiment » de la Grèce remonte en réalité jusqu'à la Rome antique. En effet, c'est dès le I^{er} siècle de notre ère que le contexte propice à l'invention du « mythe de la Grèce blanche » s'établit. Le modèle artistique classique grec devient pour les romains la référence esthétique (idéalisme) par excellence, et c'est ainsi qu'un vaste commerce de copies d'œuvres grecques datant du V^e et du IV^e siècle av. J.-C. se met en place entre l'archipel et Rome. Les techniques de moulage ne permettant pas de conserver et de restituer la polychromie originelle – qui n'a été établie et reconnue que relativement récemment dans l'histoire de l'art – des sculptures grecques, les milliers de copies achetées par de riches commanditaires romains, souvent hommes de pouvoir, sont et restent blanches. C'est ainsi que la copie blanche devient le canon, faisant abstraction de cette polychromie grecque qui était pourtant, comme nous l'explique Philippe Jockey, un concept esthétique, religieux et politique très important non seulement dans la structuration de la cité et des rapports sociaux, mais également une marque identitaire permettant au Grec de se différencier du Barbare aux habits « bariolés », dépourvus d'harmonie chromatique. C'est un véritable renversement des valeurs qui s'opère alors, et le blanc devient le canon artistique, mais également la couleur impériale, c'est-à-dire l'expression du pouvoir princier, qui perdure et s'intensifie encore durant la Renaissance. Les réflexions de Philippe Jockey sur l'importance de la polychromie chez les Grecs anciens peuvent paraître éloignées de notre sujet. L'invention d'un imaginaire blanc comme fondement des valeurs occidentales dès le I^{er} siècle de notre ère permet de comprendre comment, encore au XIX^e siècle, cet imaginaire influe sur la perception de la Grèce à travers le prisme occidental.

³⁰² Philippe Jockey, « Avant-propos », *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, dir. Philippe Jockey, Belin, 2015, p. 7-14.

³⁰³ *Idem*.

Et c'est effectivement à partir de cette époque que ce fantasme prendra une ampleur considérable, notamment dans le but de servir le discours politique visant à faire de la Grèce moderne une partie intégrante de la civilisation européenne, en renforçant d'autant plus la dichotomie avec la civilisation ottomane orientale et islamique dont elle vient tout juste de se libérer. Le rôle des arts en Europe occidentale sera prédominant dans ce renforcement de l'antagonisme entre la Grèce « blanche » et l'Orient « bariolé » :

L'Ottoman, alias le musulman, va devenir le motif littéraire et pictural privilégié de l'Occident. Il le demeurera en plein XIX^e siècle, quand les voyageurs « occidentaux » parcourront la Grèce et l'Asie Mineure en quête de monuments grecs ou romains, qu'il faudra d'ailleurs très vite « nettoyer » de leurs « oripeaux » turcs, tels le Parthénon lui-même³⁰⁴.

Quelques œuvres picturales permettant d'illustrer le propos de Philippe Jockey, afin que les lecteurs et lectrices puissent saisir l'importance des arts visuels dans l'élaboration d'un imaginaire orientalisant stéréotypé (voir fig. 17 et 18). Il est également intéressant de noter le titre de ces œuvres qui reprennent les thèmes déjà traités en littérature par Lord Byron quelques décennies plus tôt, et qui rejoignent notre sujet. Le *Giaour* désigne pour les Turcs, de façon péjorative, l'Infidèle, le non-musulman.



Figure 15 : Eugène Delacroix, *Le combat du Giaour et du Pacha*, 1826, h/t, 59,6 x 73,4 cm, détail, The Art Institute of Chicago.

³⁰⁴ Philippe Jockey, « Chapitre 5. Le Quattrocento ou l'invention d'un Occident blanc... comme une statue antique... », *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, op. cit., p. 127-142.



Figure 16 : Eugène Delacroix, *Le Combat du Giaour et du Pacha*, 1835, h/t, 73 x 61 cm, Petit Palais, Paris.

manquera pas de s'imposer également à la langue et aux autochtones dès 1830³⁰⁸. De ce fait, il semblerait assez logique que les élites intellectuelles ayant participé à la création d'une identité nationale grecque après la Guerre d'Indépendance aient tenté par tous les moyens possibles d'effacer le métissage culturel dont la population faisait l'objet depuis plusieurs siècles. En effet, il paraissait assez inconcevable, pour les philhellènes de l'époque, d'admettre que cette civilisation qu'ils considèrent comme le fondement de l'élite culturelle occidentale est en réalité bien plus proche de l'Orient que de l'Occident :

In the eighteenth century, the territories of Ancient Hellas were no more than the southern edge of the Balkanic possessions of the Ottoman Empire. The inhabitants of the alleged cradle of the West were basically Orientals under Muslim rule, with no apparent memories of their past glory in their everyday customs. Even their religion (Christian Orthodoxy), though Christian and thus to some extent Occidental, was disturbingly schismatic and strange to the core of European³⁰⁹.

Au XVIII^e siècle, les territoires des anciens Hellènes n'étaient rien de plus que la limite sud des possessions balkaniques de l'Empire ottoman. Les habitants du soi-disant berceau de l'Ouest étaient simplement des Orientaux sous le joug islamique, sans aucun souvenir apparent de leur gloire passée dans leurs mœurs quotidiennes. Même leur religion (christianisme orthodoxe), bien que chrétienne et donc dans une certaine mesure occidentale, semblait étrangement schismatique et troublante pour la civilisation européenne.

Il faut également noter que cette volonté d'effacer l'héritage culturel ottoman pour faire adhérer complètement la Grèce moderne à l'idéal occidental a été embrassée par les élites culturelles autochtones, comme nous l'explique Álvaro García Marín en s'appuyant sur l'ouvrage de Vangelis Calotychos, *Modern Greece* (2003), introduisant la notion intéressante de *self-colonization* :

This conflictual and imperfect process, which configured the Greek identity to come as inherently dissociated, has been conceptualised in terms of « metaphoric colonialism », « colonization of the ideal », « crypto-colonialism », and, more accurately, in my opinion, « self-colonization ». The classicist ideal of Western Philhellenism embraced by modern Greeks themselves gave birth to a nation compelled to fit an abstract model built by European Enlightenment in its own image rather than the daily practice of the Greek community itself.³¹⁰

Ce processus conflictuel et imparfait, qui a configuré l'identité grecque comme étant intrinsèquement dissociée, a été conceptualisée dans les termes de « colonialisme métaphorique », « colonisation de l'idéal », « crypto-colonialisme », et, plus fidèlement selon moi, en termes « d'auto-colonisation ». L'idéal classiciste du philhellénisme occidental adopté par les Grecs modernes eux-mêmes a donné naissance à une nation condamnée à s'intégrer dans un modèle abstrait construit par les Lumières occidentales dans sa propre image plutôt que dans la pratique quotidienne de la communauté grecque elle-même.

Nous pouvons également citer le grand poète grec Georgios Sfériadis *alias* Séféris, qui dit dans *Essais, Hellénisme et création* (1987), à propos de l'influence éminente de la culture

³⁰⁸ Philippe Jockey, « Chapitre 9. Les trois piliers du discours occidental blanc : politique, racisme et mysticisme », *Le mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, *op. cit.*, p. 196-208.

³⁰⁹ Álvaro García Marín, "Haunted Communities: The Greek Vampire or the Uncanny at the Core of Nation Construction.", *Monstrosity from the Inside Out*, *op. cit.* p. 107-142.

³¹⁰ *Idem.*

philhellène française dans le processus de construction identitaire de la Grèce, la chose suivante :

Tout un ruissellement d'idées qui part de la France pour les rendre terriblement actives chez nous. Ce sont nos savants, les maîtres de la Nation, comme on les appelait [...], qui puisent à pleines mains dans la science française pour de nouvelles semailles, et, sur leurs traces, une foule de jeunes gens, des élèves des universités françaises, qui reviennent enseigner dans les écoles florissantes et très nombreuses de la Nation³¹¹.

Quelle autre solution alors que de faire resurgir du passé la gloire des anciens Hellènes, leur culture et leur langue, et d'imposer celles-ci à une population dont les mœurs et le langage contemporains n'ont plus rien à voir avec celles qui avaient cours près de 2600 ans auparavant ? C'est effectivement ce qui se produit alors afin de maintenir, ou plutôt de recréer artificiellement, une « [...] utopie esthétique, rationnelle et anhistorique qui devait être incarnée par les Grecs modernes³¹². » Quelle place alors pour le *vrykolakas* dans cette Grèce moderne que l'on veut à tout prix rationnelle ? Comme nous l'explique Álvaro García Marín :

Greece is claimed to have been the origin of the rationalistic epistemology and the social structures reinstated by the *Philosophes*, and is thus reified as the cradle of the West. This lineage allows the Occidental civilization to distinguish itself from the barbaric and the Orientals, and to delineate a geographical and intellectual space where empiric knowledge and human progress predominates over superstition and backwardness³¹³.

La Grèce est considérée comme ayant été l'origine de l'épistémologie rationaliste et des structures sociales rétablies par les *Philosophes*, et est de ce fait réifiée comme étant le berceau de l'Ouest. Le lignage permet à la civilisation occidentale de se distinguer du barbare et de l'Oriental, et de délimiter un espace géographique et intellectuel où la connaissance empirique et le progrès humain prédominent sur la superstition et sur l'obscurantisme³¹⁴.

On pourrait ici voir une des raisons pour lesquelles le *vrykolakas*, pourtant un des premiers vampires à apparaître dans la littérature – théologique d'abord, puis fictionnelle – en Europe de l'Ouest est resté dans l'ombre à l'inverse de son homologue slave. En effet, si la civilisation occidentale se veut la descendante des Hellènes de l'Antiquité et l'origine du paradigme rationaliste, il semble tout à fait impensable d'entretenir, au XIX^e siècle, des croyances populaires si contraires à la Raison. Le déplacement de l'origine du vampire dans l'espace géographique slave comme terre porteuse d'une autre forme d'altérité inquiétante par rapport à la norme culturelle occidentale paraît donc tout à fait opportun. L'effacement du *vrykolakas* paraît d'autant plus essentiel que dans l'imaginaire occidental, comme le dit Álvaro García Marín, la superstition et l'obscurantisme sont l'apanage de l'Oriental. Des auteurs tels que

³¹¹ Olivier Delorme cite Séféris dans « Introduction », dans : *La Grèce et les Balkans, I*, dir. Olivier Delorme, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 2013, p. 9-18. Voir note n°3.

³¹² "[...] the aesthetic, rational, and ahistorical utopia that was to be embodied by modern Greeks." Álvaro García Marín, "Haunted Communities: The Greek Vampire or the Uncanny at the Core of Nation Construction.", *Monstrosity from the Inside Out*, *op.cit.*, p. 107-142.

³¹³ *Idem.*

³¹⁴ Nous traduisons.

Goethe ont fait l'objet de vives critiques, notamment de la part de Jules Michelet, qui écrit dans son ouvrage *Sorcière* (1898), à propos de « La Fiancée de Corinthe » : « Ici, j'ai supprimé un mot choquant. Goethe, si noble dans la forme, ne l'est pas autant d'esprit. Il gâte la merveilleuse histoire, souille le grec d'une horrible idée slave³¹⁵. » Le vampire grec avait pourtant, depuis plus d'un siècle, fait l'objet de nombreuses publications dans la littérature occidentale. Nous pensons par exemple aux remarques de Joseph Pitton de Tournefort, qui dès 1717 écrit dans sa *Relation d'un voyage du Levant, fait par ordre du roy* : « Après cela [Pitton de Tournefort aurait assisté à l'exhumation et à l'inspection d'un cadavre suspecté de vampirisme sur l'île de Saint-Erini] ne faut-il pas avouer que les Grecs d'aujourd'hui ne sont pas grands Grecs et qu'il n'y a chez eux qu'ignorance et superstition³¹⁶ ! ». À l'aune du XX^e siècle, Jules Michelet semble donc s'inscrire dans la continuité du mouvement d'occultation du *vrykolakas* et des influences orientales chez les Grecs amorcé dès les années 1830, pourtant en contradiction avec les nombreuses sources attestant de la primauté du vampire grec dans la littérature occidentale, l'un des ouvrages les plus connus étant le traité théologique de Dom Augustin Calmet que nous avons déjà évoqué, sans mentionner les nombreuses œuvres fictionnelles telles que *The Giaour* (1812) de Byron ou encore *The Vampyre* (1820) de Polidori.

Cependant, comme nous l'avons précédemment établi, par bien des aspects, le Grec du XIX^e siècle est incontestablement plus proche de l'Oriental que des ancêtres Hellènes qui leur ont été attribués pour des raisons idéologiques et politiques. Et cela est d'autant plus vrai concernant les croyances populaires, ainsi que le folklore lié au mythe du *vrykolakas*. G. David Keyworth évoque l'influence du folklore concernant les goules sur les civilisations ayant été en contact avec la culture islamique de l'Empire Ottoman :

Untill the Nineteenth Century, for example, Bulgaria was occupied by the Ottoman Empire and came under the influence of islamic culture and folk belief (Hayes 1948, vol. 1, 802). So it is not surprising that the *obour* acquired the characteristics of the Arabian ghou, a flesh-eating *Djinn* that haunted cemeteries (Summers 1991, 231-7)³¹⁷.

Jusqu'au XIX^e siècle, par exemple, la Bulgarie était occupée par l'Empire Ottoman et était sous l'influence de la culture islamique et de ses croyances populaires. Il n'est donc pas surprenant que l'*obour* a acquis les caractéristiques de la goule arabe, un *Djinn* mangeur de chair qui hantait les cimetières.

L'auteur nous parle spécifiquement de la Bulgarie, or, l'archipel grec, à la même époque, n'était « rien d'autre que la limite sud des possessions balkaniques de l'Empire ottoman. » Il paraît

³¹⁵ Jules Michelet, « La Sorcière » dans *Œuvres complètes de Jules Michelet*, tome XXXVIII, Paris, Flammarion, 1898, p. 337-346.

³¹⁶ Joseph Pitton de Tournefort, *Relation d'un voyage du Levant, fait par ordre du roy*, tome I, Imprimerie Royale, Paris, 1717, p.136.

³¹⁷ G. David Keyworth, « Was the Vampire of the Eighteenth Century a Unique Type of Undead-Corpse? » *Folklore*, vol. 117, no. 3, [Folklore Enterprises, Ltd., Taylor & Francis, Ltd.], 2006, p. 241-60.

donc assez évident que le mythe concernant le *vrykolakas* a été quelque peu forgé en captant la matière folklorique islamique avec laquelle la population grecque a été en contact direct et prolongé. Cela met donc à mal la remarque de Jules Michelet, insinuant que le folklore concernant les vampires serait avant tout l'apanage des civilisations slaves avant d'être grec et oriental. Ainsi, nous pourrions en déduire que le *vrykolakas* a été rejeté dans l'ombre au moment de la construction identitaire de la Grèce du XIX^e siècle, car il serait à la fois un signe d'obscurantisme, voire d'hérésie, et un marqueur de l'influence ottomane sur la culture populaire des Grecs, ce qui est alors tout à fait incompatible avec l'idée d'une nation moderne, héritière d'un grand modèle antique fondé sur un paradigme rationaliste. Ainsi, la construction identitaire grecque semble aller à rebours de celle des autres pays européens. Tandis que dans l'espace géographique occidental, c'est précisément la matière folklorique et populaire, les « superstitions » et légendes variées qui sont captées par un mouvement littéraire au service de la cohésion nationale, pour la Grèce, cette culture populaire est d'autant plus rejetée qu'elle ne correspond ni à l'idéal de blancheur occidentale, ni à l'impératif rationaliste nécessaire à l'entrée de la nouvelle nation dans l'ère moderne. Alors que le Moyen Âge occidental est revalorisé via tout un panel de médiums artistiques dès le XIX^e siècle, le Moyen Âge de l'aire géographique balkanique, profondément marqué par l'expansion et l'influence culturelle de l'Empire byzantin, ne semble pas disposer des mêmes faveurs, et n'est pas invoqué dans le processus de construction identitaire de la Grèce, ce qui a certainement contribué à occulter la figure du *vrykolakas* de l'imaginaire collectif européen.

Dans la partie suivante, nous poursuivrons notre analyse de la construction identitaire de la Grèce moderne, en nous penchant plus spécifiquement sur la question du langage. Nous verrons comment les questions identitaires se sont cristallisées autour d'une véritable querelle linguistique qui a traversé presque 150 ans de l'histoire de l'archipel, tout en mobilisant les contes du recueil que nous avons choisi d'étudier, *Vrykolakas : le vampire grec*. Nous verrons de quelle manière les auteurs grecs se sont réapproprié un pan de leurs croyances populaires via ces différents récits, tout en nous interrogeant sur leurs choix linguistiques : ont-ils rédigé leurs contes en démotique ou en *katharévoussa* ? Quels sont les enjeux derrière ce choix ? Nous proposerons également une étude comparatiste de ces récits sur le vampire grec en les mettant en rapport avec les œuvres canoniques que nous avons déjà abordé, afin de voir ce qui les rapproche, ou au contraire ce qui les éloigne. Les auteurs grecs, dont les textes sont pour la plupart tardifs par rapport aux récits de vampires anglais ou allemands, ont-ils été influencés par ceux-ci, ou au contraire, ces contes sont-ils l'expression d'une volonté de retour à soi en s'affranchissant des modèles de l'imaginaire occidental ?

2. La querelle linguistique

Dans cette partie, nous proposerons une recontextualisation de la naissance des idées sur la langue nationale grecque à la toute fin du XVIII^e siècle, puis nous attarderons sur les différentes politiques en matière d'établissement de celle-ci pour le tout nouvel État aux suites de la victoire des insurgés face à l'Empire ottoman. Nous verrons comment l'élite dirigeante a tenté de construire une nouvelle identité nationale en passant avant tout par le langage. Nous proposerons une brève historiographie des décisions politiques et linguistiques ayant pris place en Grèce au XIX^e siècle, puis nous proposerons une analyse des contes sur le *vrykolakas* de notre corpus au prisme de la querelle linguistique. Nous interrogerons également les influences des récits canoniques sur le mort-vivant au sein de la littérature grecque moderne émergente.

À l'orée du XIX^e siècle, la Grèce est donc encore partie intégrante de l'Empire ottoman. Les diverses populations qui y cohabitent sont divisées en plusieurs communautés religieuses que l'on nomme « millets ». Les Grecs avaient cependant un sentiment d'appartenance à une identité spécifique, qui n'est pas encore nationale, mais ethnique (*genos*), et s'identifiaient par le terme de *Ρωμαίοι* (*Romaioi*), c'est-à-dire en tant que citoyens de l'Empire romain d'Orient. Il n'y avait alors, dans l'espace géographique de l'archipel, pas de langue unifiée, ce qui s'explique par la grande diversité de populations qui y cohabitaient : « Il y a d'abord, surtout dans les villes et les plaines, une partie importante de la population qui ne parle pas le grec ; elle est constituée de Turcs, d'Albanais, de Valaques, de slavophones et de Juifs³¹⁸. ». Il faut également noter qu'en conquérant la Grèce, l'Empire ottoman y avait importé la « civilisation matérielle orientale », introduisant par là-même tout un vocabulaire emprunté au persan et à l'arabe. Ce matériau culturel qui se déployait à la fois sur le plan linguistique et matériel a été adopté par les Grecs, qui vivaient avec et comme les autres Ottomans, en s'appropriant leur habillement, leur façon de manger et leur vocabulaire. De plus, avant l'indépendance de l'État grec vis-à-vis de l'Empire, la question de l'établissement d'une langue nationale ne se posait pas encore concrètement, bien qu'elle fût déjà en germe dès la fin du XVIII^e siècle. C'est d'abord Adamantios Koraïs, intellectuel grec ayant vécu en France pendant plus de cinquante ans, qui s'attelle à la publication d'une anthologie des auteurs majeurs de l'Antiquité en grec moderne. Profondément influencé par la philosophie des Lumières, il considère le langage comme un outil majeur d'éducation qu'il souhaite rendre accessible à la plus grande part de la

³¹⁸ Henri Tonnet, *Histoire du grec moderne : la formation d'une langue*, L'Asiathèque, 1993, p. 129.

population grecque, car « celui qui parle bien, pense bien³¹⁹. » Le rayonnement culturel des Lumières à travers l'Europe exerce donc une influence non-négligeable sur la construction identitaire grecque, comme l'explique Henri Tonnet dans *Histoire du grec moderne. La formation d'une langue* (1993) :

À la même époque, des Grecs commerçant avec l'Occident ou installés dans les Principautés roumaines auprès des princes « éclairés » découvrent les idées des Lumières sur la nation et la langue nationale. Ils souhaitent que cette langue nationale soit authentiquement grecque et demeure la langue de tous. Or aucune des formes de grec qui existent alors ne répondent à cette définition. Il s'en faut de beaucoup que toutes les langues parlées, parfois très chargées d'emprunts étrangers, soient entièrement grecques. Elles sont trop morcelées pour être pratiquées par tous. Malgré leur efficacité dans la communication quotidienne, elles manquent de mots pour exprimer les notions abstraites et les réalités d'un État moderne³²⁰.

Ces problématiques concernant l'expression des « réalités d'un État moderne » se sont tout naturellement exacerbées lors de la victoire des insurgés grecs ayant obtenu l'indépendance et la possibilité de fonder une nation moderne répondant aux attentes d'une Europe en pleine effervescence intellectuelle. Et Henri Tonnet d'ajouter :

En revanche, la langue atticisante est relativement commode, parce qu'elle est unifiée, possède un vocabulaire très riche et précis, fruit de deux mille ans d'usage, et continue à être pratiquée à l'écrit par la communauté scientifique grecque et à l'occasion européenne. Son prestige est de nature à faire admettre la nation grecque comme l'héritière de la Grèce antique³²¹.

Ces propos rejoignent notre analyse précédente concernant l'appréhension de la civilisation grecque par les Européens occidentaux. Ainsi, l'usage du grec ancien se présentait comme une évidence et une réponse adéquate à la question de l'établissement d'une langue unifiée, moderne et permettant de hisser la nation au même rang que les autres puissances culturelles et intellectuelles européennes. Cependant, Henri Tonnet ne manque pas de nous faire remarquer que : « L'inconvénient majeur de cette langue est qu'elle est trop difficile pour devenir populaire³²² ». Elle n'était jusqu'à présent maîtrisée que par les clercs de l'Église orthodoxe, qui représentaient la seule classe cultivée de l'archipel depuis le XV^e siècle³²³. Cela n'a pourtant pas empêché les politiciens à la tête du nouvel État hellénique de prendre des décisions « absurdes³²⁴ » qui mettraient en difficulté les classes les plus modestes de la population. En effet, le roi Othon, d'origine bavaroise, qui se retrouve à la tête de l'État néo-hellénique en 1830, établit quatre années plus tard une loi imposant l'apprentissage du grec ancien, qui

³¹⁹ Caroula Argyriadis-Kervegan, « De la formation d'une langue à la formation d'un État : une histoire croisée dans la Grèce du XIX^e siècle », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, vol. 48, no. 2, 2018, p. 165-189.

³²⁰ Henri Tonnet, *Histoire du grec moderne : la formation d'une langue*, op. cit., p. 129-130.

³²¹ *Ibid*, p. 129-130.

³²² *Ibid*, p. 130.

³²³ *Ibid*, p. 81.

³²⁴ Caroula Argyriadis-Kervegan, « De la formation d'une langue à la formation d'un État : une histoire croisée dans la Grèce du XIX^e siècle », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, op. cit., p. 165-189.

devient alors la langue officielle de tous les manuels scolaires dès l'école primaire. Cette loi – restée en vigueur jusqu'en 1880 – a été préparée par l'helléniste Friedrich Thiersch, professeur de littérature classique à Munich, qui impose alors au peuple autochtone sa vision archaïsante et élitiste d'une Grèce classique bien différente de la réalité du XIX^e siècle³²⁵. Cette loi, qui visait à former les futurs fonctionnaires d'État, a cependant très rapidement rencontré ses limites. En effet, en 1857, le ministre des Affaires ecclésiastiques et de l'Éducation nationale dénonce dans une circulaire adressée aux directeurs des lycées les lacunes dans la maîtrise de la langue chez les lycéens fraîchement diplômés³²⁶. Dès 1884, une langue artificielle construite de toutes pièces par l'intelligentsia est érigée en langue officielle du nouvel État grec : la *katharévousa*, dont le nom signifie littéralement « épurée ». Les intentions du gouvernement et de l'élite du pays sont claires : nettoyer la langue grecque de toutes les influences turques afin de se rapprocher le plus possible de ses antiques racines et de renouer une hérédité directe avec la « race » hellène. Ainsi, la quête de légitimation de l'État grec se fait par la revendication de la grandeur de son histoire ancienne, au détriment de la population contemporaine, qui elle, parle la langue dite « démotique » (*démotiki*). La *katharévousa* est donc une langue artificielle, bien éloignée des usages contemporains populaires, fondée sur la tradition orthodoxe de l'Évangile, et donc porteuse d'enjeux idéologiques et symboliques forts³²⁷. Et Caroula Argyriadis-Kervegan d'ajouter : « La politique officielle de l'État ignore la langue parlée par le peuple, elle ne se préoccupe pas du projet de Koraïs et adopte des formes inusitées : dans l'administration, la *katharévousa*, et dans l'enseignement, le grec ancien³²⁸. »

Ces politiques linguistiques sont donc le reflet d'un regard occidental sur l'idée de ce qu'est la Grèce, et ce qu'elle doit incarner pour s'intégrer à l'Europe. Les intellectuels autochtones avaient bien saisi l'importance de cet enjeu à une époque où le modèle des Lumières prédomine et devient la condition *sine qua non* de l'entrée d'une civilisation dans l'ère moderne. L'épuration du langage rejoint les enjeux idéologiques que nous avons exposés plus haut, c'est-à-dire le « blanchiment » de la culture grecque sous tous ses aspects et le renouement avec les sources antiques et la pensée rationaliste. Cela entraîne inévitablement un rejet des légendes populaires, qui circulent alors oralement et en langue démotique, langue qui n'est pas enseignée à l'école et dont on peut certainement penser qu'elle n'est que très peu,

³²⁵ Caroula Argyriadis-Kervegan, « De la formation d'une langue à la formation d'un État : une histoire croisée dans la Grèce du XIX^e siècle », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, op. cit., p. 165-189.

³²⁶ *Idem.*

³²⁷ *Idem.*

³²⁸ *Idem.*

voire pas du tout maîtrisée à l'écrit par la frange de la population la plus modeste. Ainsi, les récits sur le *vrykolakas*, dans la littérature grecque du XIX^e siècle, se font assez rares. Cependant, nous pouvons noter une exception dans le recueil de notre corpus, *Vrykolakas : le vampire grec*. En effet, Alexandros Papadiamandis, grand écrivain ayant vécu entre 1851 et 1911 et considéré comme fondateur des lettres modernes en Grèce, consacre une nouvelle à la légende du *vrykolakas*. Plus étonnant encore, « Ἡ Χτυπημένη » (La Possédée, 1890) est rédigée en *katharévoussa*. Qu'est-ce qui a motivé ce choix linguistique ? Papadiamandis était un des écrivains néo-helléniques les plus influents de son époque. Il semble alors assez cohérent que sa production s'inscrive dans la continuité des nouveaux enjeux idéologiques et culturels qui animent la scène intellectuelle de la Grèce au XIX^e siècle. Cependant, le choix du sujet dénote par son origine populaire. Ce paradoxe peut certainement trouver une explication dans la vie de Papadiamandis. Né à Skiathos, fils du pope Adamantios, il ne réussit jamais à terminer ses études ni à obtenir de diplôme et se forme en autodidacte à l'anglais et au français. Il passe le reste de sa vie à travailler comme traducteur pour la presse. À la mort de son père, il doit subvenir aux besoins de sa famille, mais ses maigres revenus le plongent dans la précarité : « Accablé par la misère, conscient de son inutilisé, inadapté à la vie de la capitale, Papadiamandis, crasseux et mal vêtu, loin de l'intelligentsia et des salons littéraires, fréquente quelques gens du peuple, dans les tavernes et les cafés, devient alcoolique, ou psalmodie des nuits entières dans la chapelle de Saint-Elisée³²⁹. » Papadiamandis était donc, par son origine et ses fréquentations, proche des classes les plus modestes de la Grèce du XIX^e siècle, ce qui explique sans doute sa connaissance des légendes populaires, et sa production littéraire presque entièrement fondée sur le conte. De plus, son éducation religieuse a certainement été innervée par les croyances sur le *vrykolakas*, puisque les superstitions populaires étaient intégrées à la liturgie orthodoxe : « Le brucolaque, cependant, devient le symbole même de l'écart qui sépare la doctrine spirituelle et salvatrice du christianisme occidental du rude matérialisme superstitieux du christianisme oriental³³⁰. »

Dès les premières lignes du conte, nous pouvons d'ailleurs retrouver les influences de la culture turque islamique sur le mythe du *vrykolakas* :

³²⁹ Panayotis Moullas, « PAPADIAMANDIS Alexandre – (1851-1911) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 décembre 2021.

³³⁰ Álvaro García-Marín, « “The Son of the Vampire”: Greek Gothic, or Gothic Greece? », *Vrykolakas : le vampire grec*, Athènes, BELLESétrangères, coll. « La Bibliothèque du Phalère », 2016, p.7.

Εἰς τοῦ Γιάννη τῆς Παντελοῦς τὸ στενὸ ἔβγαῖνε μία *Καντίνα** μετὸν λευκὸν φερετζέν καὶ τὸ γασμάκι τῆς, καὶ τοῦτο πολὺ συχνά, σχεδὸν κάθε μῆνα³³¹.

Très souvent, presque chaque mois, dans la ruelle où habitait Iannis, le fils de Pandélou, on voyait rôder le fantôme d'une femme musulmane³³².

En effet, le terme *Καντίνα* (Kantina) qui apparaît dans la première phrase signifie « femme turque » ou « fantôme ayant l'apparence d'un Turc » selon le glossaire du tome II des *Ἄπαντα* (*Œuvres*, 1982) d'Alexandre Papadiamandis³³³. Quelques lignes plus loin, nous retrouvons une allusion plus directe au mythe du *vrykolakas* et son rapport à la religion musulmane :

Ἡ παράδοσις ἔλεγεν ὅτι, τὸ πάλαι, ὅτε εἶχον οἰκήσει Τούρκοι ἐν τῇ νήσῳ, ὁ χῶρος οὗτος καὶ πολλὰ κύκλω οἰκόπεδα ἀνήκον εἰς ἓνα ἀράπην, ὅστις ἔτρεφεν οὐκ ὀλίγας γυναῖκας, καὶ τὸ κατάλυμα τοῦτο ἦτον ἀκριβῶς τὸ χαρέμι του. Εἶναι ἀληθὲς ὅτι τῶν Τούρκων οἱ νεκροὶ γίνονται τὴν νύκτα ζωντανοὶ σκύλοι, ἀλλ' ἴσως ἢ μία τῶν γυναικῶν τοῦ ἀράπη νὰ ἦτον εἰς τὸ κρυφὸν χριστιανή, καὶ ἂν καὶ ἐξεβαπτίσθη διὰ τῆς μετὰ τοῦ ἀπίστου κοινωνίας, δὲν εἶχε κατορθώσει νὰ γίνῃ ἐντελῶς Τούρκισσα³³⁴.

Traditionnellement à l'époque de la conquête turque de l'île, le terrain, sur lequel étaient construites la maison et d'autres fermes des environs, appartenait à un Africain qui avait de nombreuses femmes et cette demeure avait pu justement abriter son harem. La nuit, les défunts musulmans revivent sous la forme d'un chien, mais peut-être une des femmes de l'Africain était née chrétienne et, seulement dans un second temps, avait été contrainte à embrasser la religion islamique³³⁵.

Ici, c'est précisément le thème de « l'Infidèle » qui ressurgit, comme il peut être retrouvé dans *Le Giaour* (1813) de Byron. En effet, dans le folklore concernant le *vrykolakas* – et le vampire en général – le rapport à la religion et à *l'autre* est omniprésent. C'est bien celui qui est un « mauvais chrétien », ou dans le cas présent, un musulman, qui est frappé par la malédiction du *vrykolakas* et qui est donc privé du repos des morts pour revenir tourmenter ses proches. La corruption de l'âme de l'Infidèle se matérialiserait donc dans la forme du *vrykolakas*, elle-même manifestation corrompue du dogme chrétien de la résurrection de la chair. Nous retrouvons également la parenté du mythe du *vrykolakas* avec celui du loup-garou, tel qu'il peut être rencontré dans l'espace géographique balkanique et transylvain, ce qu'Emily Gerard avait savamment exposé dans son ouvrage *The Land Beyond the Forest: Facts, Figures and Fancies from Transylvania*, puis Bram Stoker dans *Dracula*. Notons que Papadiamandis a donc rédigé « La Possédée » sept années avant la publication de l'œuvre canonique de Bram Stoker, et de ce fait se distingue des autres auteurs du recueil *Vrykolakas : le vampire grec* dont les contes sont bien plus tardifs. Nous pourrions alors nous demander dans quelle mesure l'auteur grec a

³³¹ Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, « Ἡ Χτυπημένη » [1890], *Ἄπαντα*, Κριτική έκδοση Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Δόμος, Τόμος δεύτερος, 1982, p. 135-142.

³³² Alexandros Papadiamandis, « La Possédée », *Vrykolakas : le vampire grec, op. cit.*, 2016, p. 17.

³³³ Ici, nous nous permettons de citer la note de bas de page rédigée par Stavroula Sakellariou dans *Νόσος και θεραπεία στην πεζογραφία του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, sous la direction de Γεωργία Γκότση, Université de Patras, 2013, p. 113 : « Γλωσσάριο, σ. 686: « Καδίνα (καδδίνα α), τούρκισσα, φάντασμα με μορφή τούρκισσας 483.27, καντίνα 135. 1. Πβ. Ρήγ. τ. 2, σ. 219. »

³³⁴ Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, « Ἡ Χτυπημένη », *Ἄπαντα, op. cit.*, σ. 135-142.

³³⁵ Alexandros Papadiamandis, « La Possédée », *Vrykolakas : le vampire grec, op. cit.*, p. 18.

été influencé par les récits de vampires de l'Europe occidentale et inversement. En effet, il ne semble pas complètement impossible que Papadiamandis, du fait de sa connaissance de l'anglais et du français, ait pu lire les récits de Lord Byron, de William Polidori ou de Théophile Gautier publiés au début du XIX^e siècle. Cependant, Papadiamandis était un fervent traditionaliste : « À une époque où sa génération imposait la langue populaire et s'ouvrait à l'Europe, il se tournait vers Byzance et la tradition ecclésiastique orthodoxe, ennemi de toute innovation, de tout contact avec l'étranger³³⁶. » Ainsi, il nous paraîtrait assez improbable que Papadiamandis ait souhaité s'inscrire dans la tradition canonique du récit de vampire occidental ; nous serions plutôt tentée de voir dans sa démarche littéraire une volonté de réappropriation et de réhabilitation des « pures mœurs grecques³³⁷ » telles qu'il les dépeint de façon extrêmement fidèle dans ses nombreuses nouvelles. Ainsi, notre propos rejoint celui d'Álvaro García Marín :

À la fin du XIX^e siècle, en effet, le brucolaque a incarné une des diverses tentatives, accomplies par des auteurs grecs, de se libérer des parures uniformes du classicisme imposées par les Européens davantage préoccupés de construire leur propre identité que de connaître la réalité des Grecs, pour finalement découvrir la vérité de leur propre visage³³⁸.

Enfin, il paraît très peu probable que Bram Stoker ait lu « La Possédée », puisque les œuvres de Papadiamandis n'ont jamais été publiées ailleurs que dans les journaux et revues grecs, ni reproduites en volumes du vivant de leur auteur. L'Œuvre de Papadiamandis est donc en somme resté hermétique à l'Europe occidentale, spécialement conçue pour un lectorat grec peu touché par les canons esthétiques de la littérature de l'Ouest. Cependant, il apparaît tout de même assez paradoxal que Papadiamandis ait choisi de rédiger ses nouvelles en *katharévoussa*, d'autant plus lorsqu'il s'agit de contes populaires dont le lectorat *a priori* ciblé ne maîtrise pas forcément cette langue artificielle et épurée. Nous serions donc tentée de voir dans les intentions de Papadiamandis une volonté de donner aux « pures mœurs grecques » une place légitime dans la littérature néo-hellénique en réaction à l'effacement volontaire de celles-ci pour permettre l'entrée de la nation grecque dans une Europe moderne, blanche et rationaliste.

Qu'en est-il des autres contes de *vrykolakas* de notre corpus ? Kostas Pasagiannis avec la « Malédiction du château » (*Ο Βρυκόλακας*, 1898) pourrait s'inscrire dans la continuité de Papadiamandis, d'une part car son œuvre a été rédigée seulement huit ans après « La Possédée », et d'autre part car il emploie également la *katharévoussa*. Cependant, ces deux

³³⁶ Panayotis Moullas, « PADIAMANDIS Alexandre – (1851-1911) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 décembre 2021.

³³⁷ *Idem*.

³³⁸ Álvaro García Marín, « “The Son of the Vampire”: Greek Gothic, or Gothic Greece? », *Vrykolakas: le vampire grec*, *op. cit.*, p. 3.

points sont-ils suffisants pour établir une filiation entre les deux ouvrages ? Kostas Pasagiannis (1872-1933) était journaliste, novelliste, poète, haut fonctionnaire d'État et également folkloriste. Il a rédigé « La Malédiction du château » aux suites d'un voyage dans la péninsule du Magne, au sud du Péloponnèse, région dans laquelle il s'était rendu pour mener des recherches sur les légendes locales. De prime abord, il semblerait que Pasagiannis ait, au même titre que Papadiamandis, cherché à irriguer la littérature néo-hellénique d'un folklore méprisé durant le XIX^e siècle, maîtrisant la *katharévoussa* pour l'exercice de ses fonctions d'État, il nous semble donc assez naturel qu'il ait fait le choix de cette langue pour la rédaction de son récit. Nous pouvons noter cependant des différences entre les deux contes. En effet, nous décelons dans l'œuvre de Pasagiannis une certaine ouverture à la littérature sur les vampires qui circule à travers l'Europe depuis le début du siècle. Tandis que Papadiamandis base son récit sur le thème de l'altérité religieuse et la dichotomie entre chrétiens et musulmans, tout en restant hermétique aux courants littéraires occidentaux, Pasagiannis s'éloigne volontiers de ce schéma et semble puiser ses modèles dans les *romances* gothiques anglais, et de façon plutôt évidente dans le *Dracula* de Bram Stoker, paru un an seulement avant la rédaction de « La malédiction du château ». Cela transparaît d'emblée dans le titre de l'œuvre traduite par Romolo Liverani – qui cependant s'éloigne du titre d'origine, Ο Βρυκόλακας (Le Vrykolakas) – en ramenant au premier plan un des thèmes principaux du conte : le château. Il s'agit effectivement d'un des motifs par excellence du *romance* gothique, tel qu'on peut le retrouver dans le *Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, ou encore dans *The Mysteries of Udolpho* (1794) d'Ann Radcliffe, et qui ne cessera d'être décliné dans la littérature romantique et fantastique tout au long du XIX^e siècle. Dès les premières lignes du conte, Pasagiannis écrit :

Βαρὺς κι ὀλόχοντρος ἐκρεμόταν περακιανὰ στὸ ξάγνατο, ἀπάνου στὸ σύνορο τοῦ χωριοῦ, τῆς Δραμαλοῦς ὁ πύργος. Λὲς κ'εἶχε βαρεθῆ πιά κι ἀφτὸς τῆ μοναξιά κι ἄδοξη ζωή του, ἐβάσταε μὲ ἀγωνιὰ στοὺς γέρικους του ὄμους τὰ πειπωμένα τὰ μπεντένια του, ποῦ ἐφάνταζαν ἀπόάκρα ξέθωρα καὶ θαμπὰ σὰ γέρικες σαγωνιὲ ξεδοντιασμένες³³⁹.

Là-haut, au sommet du mont qui surplombe le village, se dressait massif et imposant, le château de Dramalou. Sur ses culées robustes il soutenait, toujours plus faiblement, les créneaux en ruine, qui de loin apparaissaient comme les bouches édentées de vieillards³⁴⁰.

S'en suit une assez longue description du château, de sa décrépitude et de son caractère lugubre et inquiétant. En effet, le château, dans les récits qui nous intéressent, occupe une place bien particulière puisqu'il est souvent le lieu d'apparition d'éléments inquiétants et surnaturels. Son caractère labyrinthique le transforme pour la victime du vampire en une véritable prison dont il

³³⁹ Κώστας Πασαγιάννης, « Ο Βρυκόλακας », *Μοσκιές*, Αθήνα, τυπ. Εστία των Μαίισερ και Καργαδούρη, 1898, σ. 39.

³⁴⁰ Kostas Pasagiannis, « La malédiction du château », *Vrykolakas : le vampire grec, op. cit.*, p. 29.

est presque impossible de s'échapper. Ses larges murailles ne laissant pas filtrer la lumière du jour, le château en ruines nous maintient dans une pénombre permanente, dans laquelle il devient difficile de faire la distinction entre ombres inoffensives et réel danger, motifs que l'on retrouve développés dans le *Dracula* de Bram Stoker. Il n'est cependant pas question de visiter l'intérieur de l'édifice dans le conte de Pasagiannis. Liakas, le personnage principal qui s'aventure jusqu'au château maudit pour défier l'entité malveillante qui y réside, entre seul, et est retrouvé inconscient – touché par la malédiction – plusieurs heures plus tard par les villageois. De plus, bien que nous ne sachions pas si Pasagiannis a véritablement pu lire le *Dracula* de Bram Stoker paru en 1897, nous ne pouvons nous empêcher de voir dans le nom de « Dramalou » une allusion au fameux vampire, bien qu'il semblerait qu'il s'agisse ici d'un nom féminin. La ressemblance phonétique entre les deux patronymes nous paraît assez évidente, et prenant en compte le fait que « La malédiction du château » a été rédigée seulement un an après *Dracula*, elle ne nous semble pas complètement fortuite. Nous retrouvons dans la suite du récit, comme cela est le cas dans « La Possédée » de Papadiamandis, la légende du *vrykolakas* :

–“Ήταν άμαρτωλος, βλομένοι μου, φαίνεται, κ'ήταν άνάξιος, και τον έσυνεπήραν τάγερικά με τò μέρος τους, και τον έσυνεπήραν τα τελώνια τον άμοιρο. Κι άνώφελα τόρα άγωνιούάστε, και μάταια πολεμάμε να τόνε βγάλουμ' από τάγαρινά τα νύχια τους, να τόνε φέρουμε στη ζωή πάλι. Μόν'πρέπει να βιαστούμε, βλομένοι μου, να τόνε βγάλουμ' άποδῶ μέσα, και άναγκαστά πρέπει να τόνε χώσουμε μη λάχη και βρυκολακιάσει³⁴¹.

« Mes chers amis [c'est le pope qui s'adresse aux villageois], de toute évidence Liakas vivait dans le péché et il est tombé sous la domination des esprits malins. Nous n'y pouvons rien, des griffes des esprits malins on ne se libère pas. La seule chose à faire, c'est l'éloigner d'ici et l'ensevelir, parce qu'il y a le danger qu'il se transforme en brucolaque³⁴². »

Quelques pages plus loin, malgré les précautions prises par le pope et les villageois – « Τὸν πετροχωνιάζουν κιόλα, να μη μπορη να κουνηθη. Να μη μπορη να ξεβρυκολαχιάση και νάβγη πάλι στὸν Άπανωκόσμο, έρημιά του³⁴³ ! » (« Pour éviter qu'il ne bouge et que, une fois transformé en brucolaque, il ne retourne au monde des vivants, ils le recouvrirent de grosses pierres³⁴⁴. ») – Liakas est effectivement revenu tourmenter ses proches. Pasagiannis, en tant que folkloriste, nous fournit une description assez précise des rites funéraires et de la légende du *vrykolakas* – contrairement à Papadiamandis qui choisit de rester assez éluif quant à la nature du mal qui assaille son personnage –, et nous retrouvons quelques lignes plus loin la proximité du mythe du vampire avec celui du loup-garou telle qu'elle existe dans les légendes balkaniques et transylvaines :

³⁴¹ Κώστας Πασαγιάννης, « Ο Βρυκόλακας », *Μοσκιές, op. cit.*, p. 44.

³⁴² Kostas Pasagiannis, « La Malédiction du château », *Vrykolakas : le vampire grec, op. cit.*, p. 33.

³⁴³ Κώστας Πασαγιάννης, « Ο Βρυκόλακας », *Μοσκιές, op. cit.*, p. 44.

³⁴⁴ *Idem.*

Ἦρθε καιρὸς νὰ τοῦ χάμη ἡ καψογυναῖκα του τὶς ἐννιά του. Παίρνει τὸν Παπα-Ξυδέα πάλι καὶ παίρνει σπερνὰ, ποῦ ἔφτιασε, καὶ παίρνει προσφορὲς καὶ λιβάνια νὰ πᾶ νὰ τότε διαβάσουν. Πᾶνε στὸ χοιμητήρι, διαβαίνουν τὰ μνημούρια, φτάνουν καὶ στοῦ μαβρο-Λίακα τὸν τάφο. Τηρᾶνε, τι νὰ ἰδοῦνε ! Βλέπουν νὰ κάθετα ἀπάνου στὸν τάφο του ἓνα μεγάλο σκυλι σὰ δαμάλι. Κατακόκκινο, μὲ τρίχα ὀρθή, φριγμένη, μὲ μάτια κάρβουνα ἀναμένα. Σταβροπιῶνται μὲ τρομάρα πολλή, ἀρχινάει τὰ ξόρκια ὁ παπᾶς, καὶ τὸ σκυλι, γένεται ἄνεμος κ' ἔσβυσε, γένεται νπουχὸς κ' ἐκάθη³⁴⁵...

Neuf jours passèrent et sa malheureuse femme devait aller au cimetière pour la première célébration à l'intention de Liakas. Elle prit des offrandes votives, les semences, l'encens et les objets funéraires, et partit pour s'y rendre. En compagnie du pope, elle franchit la porte, ensemble ils passèrent devant les tombes et arrivèrent à la fosse de Liakas. Là, ils se trouvèrent devant un spectacle bouleversant : sur la tombe se tenait un chien grand comme un cerf, le poil roux et hérissé, des yeux ardents comme deux charbons. Ils se signèrent, épouvantés, et le pope commença à réciter les formules d'exorcisme, mais le chien s'évapora et disparut à l'improviste³⁴⁶.

Ici, nous voyons une parenté évidente entre le conte de Pasagiannis et l'œuvre de Bram Stoker, puisque Dracula, tout au long de l'ouvrage, se présente régulièrement sous la forme d'un loup ou d'une brume :

He can transform himself to wolf, as we gather from the ship arrival in Whitby, when he tear open the dog; he can be as bat, as Madam Mina saw him on the window at Whitby, and as friend John saw him fly from this so near house, and as my friend Quincey saw him at the window of Miss Lucy. He can come in mist which he create – that noble ship's captain proved him of this; but, from what we know, the distance he can make this mist is limited, and it can only be round himself³⁴⁷.

En loup il peut se transformer, comme nous voyons d'après récit de l'arrivée du navire à Whitby, lorsqu'il déchiquette le chien ; il peut se faire chauve-souris, forme que Mme Mina a vue contre fenêtre à Whitby – et c'est comme cela que notre ami John l'a vu s'envoler de cette tant proche maison, et comme mon ami Quincey l'a vu faire à la fenêtre de Miss Lucy. Il peut venir dans un brouillard qu'il crée lui-même – le noble capitaine de ce navire de cela a donné preuve ; mais, d'après ce que nous savons, la distance à laquelle il peut créer ce brouillard est limitée, et il ne peut exister qu'autour de lui³⁴⁸.

Cela appuie ce que nous avons exposé plus tôt, à savoir que Bram Stoker a remobilisé le folklore transylvain avec une grande fidélité, en se fondant sur l'ouvrage d'Emily Gerard, *The Land Beyond the Forest: Facts, Figures and Fancies from Transylvania* (1888), réaffirmant par-là même un lien évident entre les folklores transylvain et balkanique, les deux régions ayant été en friction prolongée avec l'Empire ottoman.

Nous pouvons également noter que même si Pasagiannis ne fonde pas son récit de vampire sur la dichotomie entre chrétiens et musulmans comme Papadiamandis, il y a tout de même une allusion à une certaine forme d'altérité dans le conte. En effet, l'auteur mentionne, lorsqu'il parle de la malédiction du château, « l'époque de la domination vénitienne ». Cela fait bien évidemment écho à la domination turque, et nous serions tentée de comprendre qu'en réalité, la malédiction du château, et donc la figure du *vrykolakas* font office de métaphores

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 44-45.

³⁴⁶ Kostas Pasagiannis, « La Malédiction du château », *Vrykolakas : le vampire grec, op. cit.*, p. 33-34.

³⁴⁷ Bram Stoker, *Dracula, op. cit.*, p. 223.

³⁴⁸ Bram Stoker, « Dracula », *Dracula et autres écrits vampiriques, op. cit.*, p. 463-464.

pour l'opresseur étranger, venu déposséder les Grecs de leur identité en leur imposant un certain modèle politique et culturel. Ainsi, le conte de Pasagiannis pourrait également être une tentative de réappropriation et de revalorisation du folklore grec à une époque où les questions identitaires se cristallisent. En ce sens, il rejoint la démarche d'Alexandros Papadiamandis.

Nous allons maintenant nous intéresser au récit d'Achilléas Paraschos, « Ο γυιος του βρυκόλακα » (Le fils du brucolaque) dont la date de rédaction est inconnue, et qui n'a été publié qu'à partir de 1933³⁴⁹. Cependant, l'auteur ayant vécu entre 1838 et 1895, son conte est contemporain de ceux de Papadiamandis et Pasagiannis. Paraschos est, grâce à son œuvre poétique, devenu l'écrivain le plus populaire de l'École athénienne et dernier représentant du romantisme phanariote déjà en déclin à son époque. Ayant voyagé en Roumanie, en France et en Angleterre, son œuvre est irriguée par le romantisme occidental du XIX^e siècle, et on peut y retrouver l'influence d'auteurs tels que Byron³⁵⁰. Nous n'avons pas été en mesure de nous procurer le texte original du conte de Paraschos, cependant, l'utilisation de la forme archaïsante du mot *γιος* (fils) dans le titre nous laisse penser que le texte entier est rédigé en *katharévousa*. Ainsi, l'auteur semble également s'inscrire dans la tradition linguistique du XIX^e siècle en embrassant l'utilisation d'une langue épurée des influences turques après la Guerre d'Indépendance. En revanche, comme nous l'avons mentionné plus haut, Paraschos était au fait de la littérature romantique occidentale. Nous pouvons notamment retrouver dans ses poèmes des mentions de Victor Hugo, et cette ouverture au romantisme transparaît dans « Le fils du brucolaque », mêlée au folklore grec. En effet, la première ligne du conte replace le contexte « à l'époque de la domination turque³⁵¹ », ce qui semble être un point récurrent dans le folklore sur le *vrykolakas* comme nous l'avons vu dans les contes précédemment étudiés. Cependant, le reste du récit semble parcouru de références à la littérature occidentale. Le récit débute par l'enlèvement, au milieu de la nuit de Madame Rini, par un être surnaturel, le *vrykolakas*. Elle est en effet réveillée par :

[...] un jeune homme, vêtu de noir de la tête aux pieds, avec des yeux ardents comme des braises, des cheveux noirs et brillants longs jusqu'aux épaules, une moustache fine et une barbe longue bien soignée. Toutefois, le visage, malgré la luminosité des yeux, semblait émacié et cadavérique³⁵².

³⁴⁹ Álvaro García Marín, « “The Son of the Vampire”: Greek Gothic, or Gothic Greece? », *Dracula and the Gothic in Literature, Pop Culture and the Arts*, *op.cit.*, p. 43.

³⁵⁰ Christophe Chiclet, André Mirambel, Panayotis Moullas, « GRÈCE - Langue et littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 30 décembre 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/grece-langue-et-litterature/>

³⁵¹ Achilléas Paraschos, « Le Fils du brucolaque », *Vrykolakas : le vampire grec*, *op. cit.*, p. 53.

³⁵² Achilléas Paraschos, *Ibid.*, p. 53-54.

Il nous semble voir ici une grande similarité avec des œuvres telles que la *Lenore* (1774) de Gottfried August Bürger ayant rendu le thème de l'enlèvement surnaturel célèbre, ou encore avec *La Morte amoureuse* (1836) de Théophile Gautier, dans laquelle une scène de la même nature a lieu. S'en suit une description de la course des destriers – surnaturels eux aussi – à travers la nature plongée dans l'obscurité :

La nuit était sombre et sans étoiles, et on n'y voyait rien. Malgré cela, les chevaux couraient évitant tous les obstacles comme s'il faisait jour. Ils sautaient par-dessus les buissons et les ravines, tournaient dans les virages, s'engageaient dans des montées et des descentes avec une assurance et une aisance indescriptibles³⁵³.

Dans *La Morte amoureuse* de Théophile Gautier, nous pouvons retrouver une scène identique :

Nous dévorions le chemin ; la terre filait sous nous grise et rayée, et les silhouettes noires des arbres s'enfuyaient comme une armée en déroute. Nous traversâmes une forêt d'un sombre si opaque et si glacial, que je me sentis courir sur la peau un frisson de superstitieuse terreur. Les aigrettes d'étincelles que les fers de nos chevaux arrachaient aux cailloux laissaient sur notre passage comme une traînée de feu, et si quelqu'un, à cette heure de la nuit, nous eût vus, mon conducteur et moi, il nous eût pris pour deux spectres à cheval sur le cauchemar³⁵⁴.

Et enfin dans la *Lenore* de Bürger :

Wie flogen rechts, wie flogen links,
Gebirge, Bäum'und Hecken!
Wie flogen links, und rechts, und links
Die Dörfer, Städt' und Flecken! –
„Graut Liebchen auch? – Der Mond scheint
hell!
Hurrah! Die Todten reiten schnell!
Graut Liebchen auch vor Todten?“ –
„Ach! Las sie ruhn, die Todten“³⁵⁵! –

Comme à leurs yeux tous les objets
s'enfuirent !]
Sur l'horizon les hameaux, les cités,
Les monts, les bois, soudain s'évanouirent,
Et leur semblaient par les vents emportés.
« M'amie a peur ?... Eh ! vois, la lune
donne ;]
Hourrah ! les morts ne s'arrêtent jamais ;
Allons, courons ! Craints-tu les morts, ma
bonne ? » –]
« Ah, laisse-les !... laisse les morts en
Paix³⁵⁶ ! »]

Plus tard dans le récit, Paraschos fait également une autre allusion au thème de l'enlèvement de l'être aimé par une créature surnaturelle :

La femme reprit : « Si tu tiens à la vie et au salut de ton âme, pars, pars vite de cet endroit maudit. L'homme qui t'a amenée ici [elle s'adresse à Madame Rini, la sage-femme], mon mari est un brucolaque. Il est mort depuis de nombreuses années. Il n'arrivait pas à trouver la paix et, une nuit, il m'a enlevée et portée ici³⁵⁷. »

Ces quelques extraits sont, selon nous, très représentatifs de l'influence de la littérature romantique occidentale sur le récit de Paraschos. En effet, le thème de la course surnaturelle d'abord rendu célèbre par Gottfried August Bürger par sa ballade a été décliné à de nombreuses reprises dans des histoires de vampires et de morts-vivants tout au long du XIX^e siècle, en

³⁵³ Achilléas Paraschos, *Ibid.*, p. 55.

³⁵⁴ Théophile Gautier, « La Morte amoureuse », *Dracula et autres histoires de vampires*, op. cit., p. 73.

³⁵⁵ Gottfried August Bürger, « Lenore » dans *Gedichte*, Göttingen, ed. Johann Christian Dieterich, 1778, p. 81-96.

³⁵⁶ Gottfried August Bürger, *Lenore : Ballade de Bürger traduite de l'allemand par Paul Lehr*, trad. Paul Lehr, Mulhouse, MM. Engelmann, 1834, p. 13.

³⁵⁷ Achilléas Paraschos, « Le Fils du brucolaque », *Vrykolakas : le vampire grec*, op. cit., p. 58.

revanche, il s'agit de la première occurrence que nous rencontrons dans un récit néo-hellénique parmi ceux que nous avons déjà étudiés. Nous pouvons également mentionner dans le récit de Paraschos d'autres similarités avec les récits de vampires occidentaux. En effet, le *vrykolakas*, à l'origine, ne s'abreuve pas du sang de ses proches qu'il revient tourmenter. Il est en cela plus proche de la goule, créature du folklore préislamique, mort-vivant se nourrissant des cadavres dans les cimetières, capable de se métamorphoser, notamment en chien. Tandis que dans les récits de Papdiamandis et de Pasagiannis il n'est jamais question de la consommation du sang par les revenants, Paraschos écrit ceci dans son récit :

[C'est la femme du brucolaque qui s'adresse à Madame Rini venant de l'aider à accoucher d'un bébé monstrueux] Tu vois cette petite blessure que j'ai sur mon cou ? C'est lui qui me l'a faite. Chaque année, la nuit des morts, il plante ses dents dans mon cou et il s'abreuve de mon sang pour se nourrir... Voilà pourquoi je te dis de t'enfuir, tu dois partir au plus vite si tu tiens à la vie et au salut de ton âme³⁵⁸ !

Cependant, comme nous l'avons dit précédemment, Paraschos ne s'est pas contenté de rédiger une œuvre sur le modèle occidental en abandonnant les éléments du folklore grec. Au contraire, il en fait mention avec une certaine précision, dans un souci quasi didactique, nous donnant l'impression qu'il s'adressait à un public peu averti sur la culture grecque, voire étranger. Ainsi, lorsque Madame Rini pénètre dans l'antre du *vrykolakas*, Paraschos procède à une description des lieux, et dit ceci : « Au bout de ce couloir, ils entrèrent dans un gigantesque salon tout illuminé, au centre duquel se trouvait une table ronde. Un candélabre à trois branches et un plateau de koliva, ces douceurs que l'on offre à l'occasion des messes à l'intention de défunts³⁵⁹. » Quelques lignes plus loin, Paraschos refait également allusion à la culture turque, point récurrent dans les récits grecs sur le *vrykolakas* : « La vieille, poussée par une force surhumaine et par l'aspect autoritaire de l'homme inconnu, s'approcha de la porte, la franchit et entra dans une pièce qui ressemblait au harem d'un sultan³⁶⁰. » Paraschos procède également à la description des agissements du *vrykolakas* en rapport avec les célébrations religieuses du rite orthodoxe :

Il passe la journée assis dans le fauteuil qui se trouve devant la table avec le koliva, qui se transforme en cercueil, dans son cercueil, et chaque vendredi à minuit il disparaît pour revenir le samedi à minuit. Il disparaît trois autres fois dans l'année, la nuit de Noël, la nuit de l'Épiphanie et la Semaine sainte³⁶¹.

Cette analyse de quelques éléments du conte de Paraschos, « Le fils du brucolaque », nous permet donc de voir que l'auteur s'inscrit dans la continuité de la tradition littéraire néo-hellénique, via l'utilisation de la *katharévoussa*. Tout comme Papdiamandis et Pasagiannis, il

³⁵⁸ Achilléas Paraschos, *Ibid.*, p. 59.

³⁵⁹ *Ibid.* p. 57.

³⁶⁰ *Idem.*

³⁶¹ *Ibid.*, p. 59.

redonne ses lettres de noblesse à un folklore rejeté dans l'ombre à l'heure de la construction identitaire grecque. En revanche, contrairement aux deux auteurs précédemment cités, il y a dans l'œuvre de Paraschos une ouverture évidente à la littérature romantique occidentale, dont les motifs littéraires typiques du récit de vampire ont été repris et mêlés à ceux de la tradition grecque. Quant à savoir si le récit de Paraschos a pu influencer des auteurs postérieurs de notre corpus, tel que Bram Stoker ou Sheridan Le Fanu, cela reste, selon nous, peu probable, étant donné que la littérature néo-hellénique du XIX^e siècle sur le *vrykolakas* rédigée en *katharévousa* est, nous semble-t-il, restée confinée à l'espace géographique grec, et n'a pas ou peu été traduite dans d'autres langages.

Qu'en est-il des autres récits de notre recueil ? Comme nous l'avons mentionné précédemment, ils ont été écrits et publiés bien plus tardivement, au début du XX^e siècle. Leurs récits soulèvent-ils les mêmes problématiques que ceux des auteurs que nous venons d'étudier ? Alexandros Moraïtidis (1850-1929), cousin de Papadiamandis, était un novelliste, journaliste, dramaturge, essayiste et traducteur ; il a également été nommé membre de l'académie d'Athènes en 1926. Moraïtidis a rédigé « Κουκκίτσα » (Koukkitsa) en 1907, récit qui n'a été publié qu'en 1921. La version originale de l'histoire à laquelle nous avons accès nous permet de savoir que l'auteur a bien utilisé la *katharévousa* – notre version est cependant monotonique (simplifiée) et non polytonique – pour la rédaction de « Koukkitsa ». En cela, il ne se distingue pas des autres auteurs du recueil *Vrykolakas : le vampire grec*. Nous remarquons dès le commencement du récit qu'il y a une forte dimension religieuse, puisque le personnage dont nous suivons les péripéties est lui-même pope. Tout au long de l'histoire, Moraïtidis explique de façon très précise les différents rites orthodoxes rythmant la vie des villageois, en faisant la part belle aux rites funéraires et aux croyances populaires entourant la mort :

Μια νύχτα, είχαν περάσει εννέα ημέραι από τον θάνατον – του εφάνη πως άργισε να σηκωθεί. [...] Σιγή νεκρική διεδέχθη τότε την φωνήν του. Εφοβήθη και ο ίδιος. Σαν να είδε μίαν σκιάν, του εφάνη. Σαν μαύρη σκιά, σαν άσπρη σκιά, όπου αστραπιαίως διήλθε τον κοιτώνα του³⁶².

Neuf jours après la mort de Koukkitsa [la fille du pope], le pope se réveilla au milieu de la nuit avec la sensation que c'était largement le matin. [...] Le père Konomos fut parcouru d'un frisson. Il lui sembla apercevoir une ombre, peut-être noire ou blanche, traverser la chambre à coucher³⁶³.

Et quelques pages plus loin :

³⁶² Αλέξανδρος Μωραϊτίδης, « Κουκκίτσα » [1907], *Διηγήματα*, τόμος Β., Αθήνα, εκδότης Ι. Ν. Σιδέρης, 1921, p. 4.

³⁶³ Alexandros Moraïtidis, « Koukkitsa », *Vrykolakas : le vampire grec*, *op. cit.*, p. 66.

Δεν της έκανες σήμερα τα σαράντα; Ε, αν είναι, απόψε θαρθή. Εφάνηκε τη βραδεία που απέθανε, στα τρίμερα και στα νηάμερα. Καθώς σου είπα, θα φανή και στα σαράντα³⁶⁴.

Aujourd'hui, c'est la commémoration des quarante jours de sa mort, exact ? Eh bien, cette nuit sera la sienne. Elle est apparue le soir de sa mort, trois jours après et neuf jours après. Elle viendra maintenant aussi, parce que quarante jours se sont écoulés après sa mort³⁶⁵.

Ainsi, les rites funéraires grecs se déroulent selon un décompte de jours particuliers après la mort du défunt. Le spectre de celui-ci apparaîtrait spécifiquement les jours des rituels, et pendant les quarante jours suivant le décès lorsqu'ils ont mené une vie pieuse et irréprochable, suivant le modèle des saints. Nous avons rencontré des éléments similaires dans le récit de Pasagiannis, « La Malédiction du château », dans lequel l'auteur fait mention des neuvième et quarantième jours après la mort de Liakas comme étant des moments cruciaux du rite funéraire grec orthodoxe. Moraïtidis, par la description très précise de ces rituels – il fait également quelques fois mentions des « koliva », tout comme Paraschos dans « Le Fils du brucolaque » – s'inscrit dans la lignée des folkloristes que nous avons précédemment étudiés. Cependant, son récit, tout comme celui de Paraschos, semble quelque peu influencé par la littérature romantique occidentale. Nous retrouvons par exemple le motif de la morte amoureuse :

Υψηλή, στρογγυλοπρόσωπος, μαυρομαλλούσα και μαυροφρυδούσα, με μίαν χάριν σελαγίζουσας, όταν ετέθη εις το φέρετρον με τα κάτασπρα, ωμοίαζεν όχι με νεκρόν, αλλά με νύμφην εντός της παστάδος³⁶⁶.

Quand elle fut mise en bière, vêtue de sa robe de mariée, grande, les joues rondes, les cheveux et les sourcils noirs, le visage d'une splendeur particulière, on ne voyait pas une morte, mais une épouse dans sa chambre nuptiale³⁶⁷.

Ici, nous pensons bien sûr au récit de Goethe, « La Fiancée de Corinthe » (1797), précurseur du motif de la morte amoureuse. Nous ne pouvons pas affirmer qu'il y a réellement un lien entre ces différentes œuvres, car Moraïtidis n'était *a priori* pas un connaisseur de la littérature fantastique occidentale³⁶⁸. Cependant, « Koukkitsa » est le seul conte du recueil dans lequel nous retrouvons une ressemblance avec un poncif littéraire décliné tout au long du XIX^e siècle par les écrivains romantiques et fantastiques occidentaux. Notons en revanche que dans son récit, Koukkitsa, contrairement à ce que Moraïtidis nous laisse croire au commencement du récit, a échappé à la malédiction du *vrykolakas* grâce à sa vie vertueuse. L'apparition qui se présente au pope Konomos et aux autres personnages du texte est en réalité un simple esprit, errant parmi les lieux et les êtres qui lui ont été chers pendant les quarante jours après sa mort, comme le veulent les croyances grecques sur les défunts. Les lecteurs et lectrices sont amenés

³⁶⁴ Αλέξανδρος Μωραϊτίδης, « Κουκκίτσα », *Διηγήματα*, *op. cit.*, p. 15.

³⁶⁵ Alexandros Moraïtidis, « Koukkitsa », *Vrykolakas : le vampire grec*, *op. cit.*, p. 81.

³⁶⁶ Αλέξανδρος Μωραϊτίδης, « Κουκκίτσα », *Διηγήματα*, *op. cit.*, p. 2.

³⁶⁷ Alexandros Moraïtidis, « Koukkitsa », *Vrykolakas : le vampire grec*, *op. cit.*, p. 64.

³⁶⁸ Kalliopi Ploumistaki, *La Mort dans le conte fantastique néo-hellénique et sa contribution européenne*, dir. Georges Fréris, Thessalonique, 2008, p. 110.

à croire que Koukkitsa est devenue un *vrykolakas* à cause de la rumeur répandue par les villageois, au grand désarroi du pope. Moraïtidis écrit :

Πώς ν'αντιμετώπιση κατά της μαύρης εκείνης δυσειδαιμονίας των αγραμμάτων νησιωτών³⁶⁹.

Lui [le pope Konomos] non plus ne savait pas de quelle façon affronter l'idiote superstition des villageois ignorants³⁷⁰.

Ici nous retrouvons, comme dans *Le Vampyre* (1819) de Polidori ou dans *Carmilla* (1872) de Sheridan Le Fanu un jugement de valeur sur les croyances populaires. Comme nous l'avons vu précédemment, il s'agit d'un ressort récurrent dans la littérature occidentale portant sur les vampires, et servant à marquer une brèche entre deux civilisations, l'une étant moderne et rationnelle suivant le modèle des Lumières, l'autre étant arriérée et superstitieuse. Cependant, dans les œuvres canoniques anglaises, c'est précisément le mépris de l'Occidental « civilisé » face aux croyances populaires de paysans sans éducation qui le mènent à sa perte et le conduisent droit entre les crocs du vampire. Dans « Koukkitsa », il n'en est rien, car c'est en effet le pope Konomos qui porte ce jugement de valeur sur les autres villageois. Cela peut paraître étonnant, sachant que les croyances sur le *vrykolakas* étaient alors intégrées à la liturgie orthodoxe. Nous pouvons cependant supposer que ce n'est pas une raison pour que toutes les figures d'autorité religieuses approuvent lesdites croyances. Notons cependant que dans la version originale, Moraïtidis qualifie les villageois par l'adjectif *αγραμμάτων* (illettrés), qui a été traduit dans notre version par le terme « ignorants ». Il nous semble intéressant de faire cette remarque, car comme nous l'avons vu précédemment, la problématique linguistique qui traverse la Grèce du XIX^e siècle joue un rôle primordial dans la construction identitaire du pays, et jusqu'à la création d'établissements scolaires, les popes représentaient la seule catégorie de population lettrée. Cela explique sans doute la remarque du pope Konomos, faisant écho au contexte historique et culturel de la Grèce. Moraïtidis ne semble pas utiliser dans son récit l'opposition entre un homme éduqué et des villageois « arriérés » comme ressort de son récit, d'autant plus que Koukkitsa s'avère avoir échappé à la transformation en *vrykolakas*. Il n'y a donc pas d'impératif de confrontation entre deux représentants de civilisations opposées pour piéger la victime du vampire, puisque l'histoire de Moraïtidis se termine sur une note positive sans déplorer la moindre victime. Quant à « Koukkitsa », bien que ce récit a été rédigé tardivement par rapport à ceux que nous avons déjà étudiés, il ne semble pas s'éloigner des problématiques soulevées par les autres auteurs. Nous pouvons y déceler une certaine ressemblance avec des écrits sur les vampires issus de la littérature occidentale, avec l'emploi

³⁶⁹ Αλέξανδρος Μωραϊτίδης, « Κουκκίτσα », *Διηγήματα*, *op. cit.*, p. 13.

³⁷⁰ Alexandros Moraïtidis, « Koukkitsa », *Vrykolakas : le vampire grec*, *op. cit.*, p. 74.

du motif de la morte amoureuse et les jugements de valeur sur les superstitions concernant les vampires, cependant, « Koukkitsa » se démarque des autres contes du recueil car la présence du *vrykolakas* reste au stade de simple rumeur. En revanche, l'auteur nous fournit une description très précise des croyances grecques concernant les défunts et des rites funéraires, et s'inscrit donc dans la continuité des autres auteurs du recueil en irrigant la littérature néo-hellénique d'une matière folklorique jusqu'alors méprisée.

Nous en venons enfin au dernier conte du recueil *Vrykolakas : le vampire grec*. Il s'agit d'une œuvre rédigée par Constantinos Kazantzis, « Το Μνήμα του αφορεσμένου » (La tombe de l'excommunié) en 1926. Kazantzis (1864-1927) était un érudit, journaliste et politicien grec. Nous n'avons pas été en mesure de nous procurer la version originale de « La Tombe de l'excommunié », cependant, les quelques citations que nous avons trouvées dans la thèse de Kalliopi Ploumistaki, *La Mort dans le conte fantastique néo-hellénique et sa contribution européenne*³⁷¹ (2008) nous permet d'affirmer que Kazantzis a également rédigé son conte en *katharévousa*. Cela n'est pas surprenant, car le récit porte une dimension patriotique extrêmement forte, à notre sens bien plus notable que dans les contes néo-helléniques précédemment étudiés. En effet, l'histoire de l'excommunié nous est racontée par le pope Théodoros, un « prêtre à l'ancienne³⁷² », violemment turcophobe et qui ne manque pas de faire part de son hostilité envers le « Turc infidèle³⁷³ » tout au long du récit. L'excommunié, Alexis Vassiliou, est effectivement frappé de la malédiction du *vrykolakas* à cause de sa coopération avec les Turcs. En cela, Kazantzis s'inscrit, comme la plupart des auteurs que nous avons étudiés, dans la tradition du conte néo-hellénique, en faisant reposer son intrigue sur la dichotomie entre chrétiens et musulmans, entre Grecs et leurs oppresseurs ottomans. Nous retrouvons également dans le récit de Kazantzis une certaine précision dans la description des croyances et rites orthodoxes concernant les défunts :

Il [Alexis Vassiliou faisant part de ses dernières volontés à ses fils] les obligea à jurer sur l'Évangile que jamais ils ne transfèreraient sa dépouille, ni dans sept ans, ni dans quarante ans. Pour être certain que son sommeil éternel ne serait jamais dérangé, à côté de la tombe principale occupée par lui, il en fit construire une autre destinée à sa femme et à ses enfants.

« Aussitôt dit, aussitôt fait. L'un des deux fils de Vassiliou mourut quelques années plus tard et fut enseveli dans la seconde tombe. L'autre, par contre, qui avait étudié et ne croyait en rien, tout comme vous » –, ici il s'interrompt [c'est le pope Théodoros qui raconte l'histoire de Vassiliou] pour nous adresser un regard désespéré – « se moquait de l'usage de la translation des ossements, affirmant que les

³⁷¹ Kalliopi Ploumistaki, *La Mort dans le conte fantastique néo-hellénique et sa contribution européenne*, op. cit., p. 272.

³⁷² Constantinos Kazantzis, « Το Μνήμα του αφορεσμένου » [1926], vol. A. Traduction française : « La Tombe de l'excommunié », *Vrykolakas : le vampire grec*, op. cit., p. 39.

³⁷³ *Ibid.*, p. 40.

chrétiens orthodoxes sont des profanateurs de tombes du moment que des êtres humains ne les laissent pas en paix même après qu'ils sont morts³⁷⁴. [...] »

Nous notons ici une certaine hostilité du pape Théodoros envers les deux personnes à qui il raconte l'histoire, deux jeunes « intellectuels sceptiques, matérialistes et athées³⁷⁵ » dont l'un est médecin. Nous retrouvons le schéma de la brèche civilisationnelle que nous rencontrons habituellement dans les œuvres sur les vampires de la littérature occidentale, comme dans les extraits de *Carmilla* de Sheridan Le Fanu et de *Dracula* de Bram Stoker que nous avons étudiés plus haut³⁷⁶. Cependant, l'opposition ne se fait pas ici entre musulmans et chrétiens catholiques ou anglicans, mais bien entre chrétiens orthodoxes grecs et représentants d'un modèle intellectuel occidental. Ainsi, le père Théodoros serait dans ce contexte le garant de la civilisation orthodoxe grecque hermétique, voire hostile envers le paradigme rationaliste issu de la révolution des Lumières. En cela, Kazantzis semble manifester un patriotisme proprement grec qui veut s'affranchir de l'opresseur ottoman sans pour autant se conformer aux attentes de l'Europe occidentale concernant la construction identitaire de la Grèce au XIX^e siècle. Comme nous l'avons mentionné plus haut, l'influence des Lumières fut très importante à cette époque, et embrassée par la majorité des intellectuels grecs afin de faire entrer la nouvelle nation dans une ère moderne, au même titre que les autres pays de l'Europe. Kalliopi Ploumistaki nous dit à ce propos que :

La « grécité » d'une œuvre littéraire était considérée comme le paramètre primordial pour que celle-ci soit reconnue par les cercles littéraires de l'époque. Toute forme littéraire évoquant un caractère étranger issu d'œuvres occidentales, était négligée et, par conséquent, marginalisée. L'imitation était une offense contre une nation qui avait beaucoup souffert de l'élément « étranger »³⁷⁷.

Cependant, comme nous l'avons également constaté pour les autres auteurs du recueil *Vrykolakas : le vampire grec*, Kazantzis, malgré son rejet des modèles occidentaux, se trouve dans une position ambiguë, et comme nous l'explique Kalliopi Ploumistaki :

Il s'agit des premiers contes fantastiques remarquables dans le paysage littéraire néo-hellénique approchant le fantastique romantique européen. La tendance occidentale exerce un pouvoir sur les écrivains du XX^e siècle qui imiteront la thématique, le style et les techniques des œuvres européennes antérieures³⁷⁸.

Kazantzis manifeste donc un patriotisme exacerbé et caractéristique des problématiques identitaires traversant la Grèce du XIX^e siècle dans « La tombe de l'excommunié ». Cependant, il semblerait que les courants littéraires occidentaux, dont les œuvres canoniques antérieures

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁷⁵ *Ibid.*, p. 40.

³⁷⁶ Voir *supra.*, « L'éloignement géographique ».

³⁷⁷ Kalliopi Ploumistaki, *La mort dans le conte fantastique néo-hellénique et sa contribution européenne*, op. cit., p. 123.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 110-111.

ont bénéficié d'un rayonnement international, ont exercé une certaine influence dans le mouvement littéraire néo-hellénique. Les auteurs des contes que nous avons étudiés « tentent d'adapter le fantastique à leur propre but et à la réalité de leur pays. Des êtres mythologiques, des mythes populaires, [...] des revenants, sous le nom de *vrykolakès*, dominent dans leurs contes en accordant une place importante au thème de la mort³⁷⁹. »

Suite à l'étude des contes du recueil *Vrykolakas : le vampire grec*, nous serions tentée de voir dans la figure du *vrykolakas* la métaphore de l'élément « étranger », voire colonisateur desquels les Grecs souhaitent s'affranchir après la Guerre d'Indépendance au XIX^e siècle. La « grécité » de ces contes les inscrit dans un contexte socio-politique très particulier, qui les rend certainement assez inaccessible au lectorat occidental. Ce dernier est incapable de s'identifier aux personnages et encore moins de s'appropriier des problématiques identitaires qui rejettent à la fois l'oppression ottomane – tout en conservant une part culturelle orientale importante – et le paradigme rationaliste occidental – dont l'origine est pourtant attribuée à la Grèce –, pourrait en partie expliquer que ces contes néo-helléniques sont restés confinés à l'espace géographique de l'archipel et que le *vrykolakas*, figure porteuse d'une symbolique particulière – de par son lien évident avec le rite orthodoxe, profondément méprisé par l'Église catholique – a été supplanté dans l'imaginaire occidental par son homologue slave.

Dans le chapitre suivant, nous nous intéresserons à des ouvrages plus tardifs tels que *Mademoiselle Christina* (1936) de Mircea Eliade et *Le Gars* (1929) de Marina Tsvetaeva. Nous interrogerons les motivations des auteurs en nous souvenant que les questions identitaires qui avaient lieu au XIX^e siècle à travers l'Europe ne sont peut-être plus les mêmes que celles abordées après le bouleversement provoqué par la Première Guerre Mondiale. Nous verrons donc de quelle manière ces deux auteurs se réapproprient une matière folklorique populaire et comment ils la remobilisent dans leurs ouvrages.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 110.

IV. Folklore et primitivisme dans les discours balkanique et slave au XX^e siècle

A. La matière folklorique : source d'un *ethos* roumain ?

1. Vampires et mort initiatique dans *Domnișoara Christina* (1936) de Mircea Eliade

Dans son récit de jeunesse *Domnișoara Christina* (*Mademoiselle Christina*), l'immense intérêt de Mircea Eliade pour le folklore roumain transparait déjà. Quelles étaient les intentions de l'auteur en mettant en avant la matière folklorique dans son œuvre. Était-ce dans un but de revendication identitaire ? L'auteur souhaitait-il renouer avec ce qu'il considère comme étant au fondement de ses origines roumaines ? Ces problématiques nous semblent tout à fait pertinentes pour les récits de vampires écrits au XIX^e siècle, cependant, le récit de Mircea Eliade a été rédigé très tardivement par rapport aux autres œuvres de notre corpus, et l'Europe a entre-temps été bouleversée par la Première Guerre Mondiale. En revanche, la Roumanie, au cours du XX^e siècle, fut parcourue d'évènements politiques majeurs, qui ont certainement ravivé les questions identitaires et nationalistes. Nous proposerons dans ce chapitre une étude de *Mademoiselle Christina*, afin de voir comment Eliade se réapproprie et réinjecte dans la littérature une matière folklorique populaire spécifiquement roumaine, voire « autochtoniste ». Nous interrogerons également les enjeux de l'usage du folklore dans ce récit au prisme du contexte politique de la Roumanie du XX^e et de l'Europe.

Mircea Eliade (1907-1986) est certainement un des plus grands intellectuels roumains ayant également rayonné à l'international grâce à ses voyages en Inde, en France, au Portugal et aux États-Unis. Spécialiste et « pionnier³⁸⁰ » de l'histoire des religions, des mythes et du folklore, il rédige de nombreux ouvrages qui font office de référence dans les cercles intellectuels du siècle précédent. La Roumanie, pays d'origine de l'historien des religions, est aux XIX^e et XX^e siècles animée par de vifs débats sur les questions identitaires et nationalistes :

Si le peuple roumain, écrivait-il [Mircea Eliade] en 1937, n'a eu ni « Moyen Âge glorieux » ni « Renaissance », il a une « préhistoire » qui vaut largement celle des autres nations européennes, et mieux un « folklore incontestablement supérieur à tous les autres. Aujourd'hui, la science roumaine a l'occasion unique de mettre en valeur la spiritualité et l'histoire secrète de notre nation³⁸¹. »

³⁸⁰ Ionel Buse et al., *Mythes populaires dans la prose fantastique de Mircea Eliade*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2013, p. 32.

³⁸¹ François Hartog, « Préface. Le Zalmoxis des Roumains » dans *Métamorphoses de Mircea Eliade*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2013, p. 11-17.

Le XIX^e siècle est le « moment de l’alignement culturel sur le modèle occidental³⁸² » phénomène qui n’est pas sans rappeler la *self-colonization* de la Grèce que nous avons étudiée précédemment. Cependant, durant l’entre-deux guerres, les intellectuels roumains manifestent un désir de retour à un modèle spécifiquement roumain et chrétien orthodoxe, puisant ses sources dans le mythe de Zalmoxis pour la « construction d’un passé “gétodace” glorieux et significatif, témoin d’une spiritualité exceptionnelle³⁸³ ». La revendication des peuples protohistoriques et préhistoriques tels que les Gètes et les Daces comme « illustres ancêtres³⁸⁴ » par les Roumains permet à ces derniers d’inscrire leur spiritualité et leur folklore dans la tradition du mythe de Zalmoxis. Cette théorie s’inscrit également en opposition avec l’idée qui s’était répandue au cours du XIX^e siècle selon laquelle les Roumains auraient été les descendants des Romains et non des Daces. En revanche, selon Dan Dana dans *Métamorphoses de Mircea Eliade* (2013),

Cette thèse de la descendance latine n’est nullement la découverte des chroniqueurs roumains ; elle ne dérive d’aucune tradition populaire sur les origines, qui fait cruellement défaut. En réalité, elle s’est propagée uniquement grâce aux ouvrages des humanistes latinisants de Transylvanie, de Pologne ou d’Occident. [...] Jusque vers le milieu du XIX^e siècle, et même après, les Gètes et les Daces n’étaient point revendiqués comme ancêtres par les érudits roumains, pour lesquels l’affirmation des origines purement *romaines des Roumains* constituait une véritable obsession. Ce sont du moins les thèses de « l’École Transylvaine » (I. Micu-Klein, P. Maior, Gh. Şincai), qui affirmait avec force le dogme sacrosaint de la latinité des Roumains, vecteur de la conscience nationale naissante d’une population majoritaire mais marginalisée en Transylvanie ; selon ce courant, vénérant le purisme latin, les Daces furent exterminés par les Romains³⁸⁵.

Et au paragraphe suivant :

L’idée de l’origine purement latine sera mise à l’épreuve pour la première fois vers le milieu du XIX^e siècle, par quelques figures de proue du romantisme. La quête des origines et le retour aux sources plus éloignées était dans l’air de l’époque. La revalorisation des « Barbares » allait de pair avec la critique des conquérants : dans ce cadre, la lutte des Daces contre les Romains constituait l’archétype de l’opposition aux Empires. L’insertion des Daces dans la catégorie des ancêtres entraîna aussitôt l’idée de l’unité d’une Dacie mythique et originelle, préfiguration d’une Roumanie encore divisée dont il faudrait restaurer à la fois l’unité et les anciennes vertus dans une nouvelle Europe. Le choix de la Dacie suppose des racines plus profondes, antérieures à l’arrivée des Romains en 106 ap. J.-C., la continuité durable, l’originalité, le destin spécifique et le lien avec la terre. C’est ainsi qu’à partir du milieu du XIX^e siècle, l’historiographie roumaine naissante s’approprie Zalmoxis, qui symbolise désormais la haute spiritualité des ancêtres autochtones, figures mythiques d’une Dacie censée préfigurer l’État national roumain³⁸⁶.

Les lecteurs et lectrices nous pardonneront la longueur de ces citations, mais elles nous semblaient cruciales à la bonne compréhension du contexte culturel dans lequel s’inscrit la

³⁸² Dan Dana, « Le milieu culturel du jeune Eliade » dans *Métamorphoses de Mircea Eliade*, Paris, Éditions de l’EHESS, 2013, p. 27-71.

³⁸³ *Idem.*

³⁸⁴ *Idem.*

³⁸⁵ *Idem.*

³⁸⁶ *Idem.*

pensée de Mircea Eliade. De plus, la publication de *Mademoiselle Christina* se situe précisément en 1936, c'est-à-dire au moment où la protohistoire et la préhistoire acquièrent aux yeux des intellectuels roumains un statut particulièrement important dans la conception d'une identité culturelle et spirituelle qui se démarque du modèle occidental. Les événements qui marquent l'Europe dès le début du XX^e siècle, tels que la Première Guerre Mondiale, ne sont pas non plus sans conséquences sur la définition d'une pensée spécifique à la Roumanie :

Dans le pays d'origine d'Eliade, il n'est pas sans importance que la quête d'une nouvelle légitimité originaire commence juste après la Première Guerre Mondiale : l'unité roumaine une fois achevée en 1918, la nouvelle génération devait trouver son propre chemin, réaliser ses propres aspirations. Un exemple en est la « Jeune Génération » de 1927, dont Mircea Eliade est considéré comme le chef de file. C'est ainsi que la plupart des jeunes s'engagent dans la redéfinition de la culture nationale. Presque tous choisiront la voie de la spécificité, prônant la quête et surtout l'expérience de l'*authentique*, dans ce qu'on appelle *trăirism* – du verbe *a trăi*, « vivre, exister » –, avatar roumain de « l'existentialisme ». Les solutions sont diverses, plus ou moins radicales, mais se situent davantage à la droite du spectre politique. La plupart accentuent le rôle de la *Nation*, d'autres celui de la religion, toujours dans sa spécificité orientale, c'est-à-dire orthodoxe, ou, le plus souvent, mêlent ces deux éléments. Après l'accomplissement par les anciennes générations des desiderata (création d'un État moderne et européen, indépendance, unité nationale), cette jeunesse s'engage à retrouver son « vrai » caractère, car elle redoute sa « perte » : les Roumains sont des Latins, mais *orthodoxes* ; ils sont européens, mais ils participent aussi à une tradition *orientale* ; ils sont un peuple de *paysans* pacifiques, qui ont conservé leur âme pure par rapport aux villes cosmopolites, athées et chaotiques³⁸⁷.

Bien qu'Eliade, dans son avant-propos à *Mademoiselle Christina*, précise que sa démarche littéraire se détache de ses recherches scientifiques, la lecture de son récit laisse transparaître de façon évidente son engagement idéologique et ses recherches concernant le folklore roumain. Dans son récit, le professeur universitaire Nazarie, qui s'est rendu au manoir de Madame Mosco pour mener des fouilles archéologiques non-loin, est selon nous un exemple flagrant de l'engagement d'Eliade et de l'intérêt pour les civilisations protohistoriques qui anime la Jeune Génération roumaine. En effet, dès le commencement du récit, Nazarie est invité à parler de son travail de recherche, et développe en ces termes :

« [...] Comme je le disais déjà à Madame, nous avons repris cet été des fouilles de Balanoaia. C'est un nom qui ne vous dit peut-être pas grand-chose, mais la station protohistorique de Balanoaia a une certaine importance pour nous Roumains. On y a trouvé un *lébès* célèbre, une grande bassine ionienne dans laquelle, vous le savez, on apportait la viande aux festins... »

Le souvenir de ce *lébès*, qu'il avait examiné dans tous ses détails, fut une image revigorante pour M. Nazarie. Avec verve et une certaine mélancolie, il évoqua les festins d'alors. Ce n'était pas des festins barbares, grotesques.

« ... C'est que, comme je le disais aussi à Madame, toute cette plaine du bas Danube, surtout ici, au nord de Giurgiu, a connu, autrefois, vers le Ve siècle avant le Christ, une florissante civilisation gréco-daco-scythe³⁸⁸... »

³⁸⁷ *Idem.*

³⁸⁸ Mircea Eliade, *Mademoiselle Christina*, trad. Claude Levenson, Paris, Hachette, coll. « Livre de Poche », 2018, p. 14.

Quelques pages plus loin, Madame Mosco, la sœur de feu Mademoiselle Christina, fait un éloge du professeur, le qualifiant de « fierté de la science roumaine³⁸⁹ ». Ce dernier lui répond, enchanté, de la manière suivante :

« Madame, interrompit éberlué M. Nazarie, vos louanges s'adressent sans nul doute à mon maître, le grand Vasile Pîrvan, lui, il a vraiment atteint au sommet, c'était une fierté pour nous, un génie roumain... »

[...] Il parla avec animation et dévotion de Pîrvan. De lui, il avait appris l'art des fouilles. Lui, le précurseur, avait prouvé que la préhistoire et la protohistoire étaient la plus grande fierté de la terre roumaine³⁹⁰.

Ces quelques lignes ne nous trompent pas sur l'engagement idéologique d'Eliade, ni sur la trace que laisse son travail scientifique dans son œuvre littéraire, même s'il s'en défend. Vasile Pârvan (1882-1927), de son vrai nom, était effectivement un intellectuel notable de la Roumanie, contemporain d'Eliade, dont le travail sur les civilisations Dace, Scythe et Gète a fait office de référence dans le monde scientifique roumain du XX^e siècle. Un de ses élèves, Radu Vulpe, cité par Dan Dana dans *Métamorphoses de Mircea Eliade*, le décrit en ces mots :

Relevant, à la lumière d'une riche information historico-archéologique interprétée du point de vue critique, plus d'un millénaire extrait des ténèbres du passé lointain de la patrie, Vasile Pârvan a mis en évidence, pour la première fois d'une façon tellement convaincante, la grandeur du peuple géto-dace. *Getica*, paru en 1926, allait exercer une large influence dans la culture roumaine. Jusqu'alors dominée presque exclusivement par l'idée de la romanité, la culture roumaine devait dorénavant accorder une place également importante à l'idée de l'origine autochtone du peuple roumain³⁹¹.

Nous serions même tentée de voir dans le personnage du professeur Nazarie une sorte d'autoportrait prophétique d'Eliade, qui est lui-même devenu l'un des plus grands intellectuels roumains dans sa poursuite d'une revalorisation du folklore autochtone face à la colonisation culturelle occidentale, tout en inscrivant son travail dans la continuité de celui de Pârvan. Cette recontextualisation historique et culturelle de *Mademoiselle Christina* nous éclaire sur les enjeux de la remobilisation du folklore roumain opérée par Eliade pour la rédaction de sa nouvelle. En effet, elle se démarque des récits de vampires canoniques de notre corpus sur plusieurs points. D'une part, *Mademoiselle Christina*, contrairement aux œuvres de Byron, Polidori, Le Fanu ou encore Stoker, ne s'inscrit pas dans un mouvement de colonisation culturelle de l'Est – induisant de fait une forme d'ostracisation des cultures balkaniques et slaves – mais bien au contraire dans un mouvement de réappropriation de cette culture autochtone qui s'émancipe de la pensée occidentale. Tout comme les contes néo-helléniques sur le *vrykolakas* revendiquaient leur « grécité », le récit d'Eliade semble revendiquer sa

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 21.

³⁹⁰ *Idem.*

³⁹¹ Radu Vulpe, cité par Dan Dana, « Le milieu culturel du jeune Eliade », *Métamorphoses de Mircea Eliade*, *op. cit.*, p. 27-71.

« roumanité ». Cela se manifeste de plusieurs manières et implique un détachement du surnaturel tel qu'il est conceptualisé dans la littérature de l'Ouest. Ionel Buse nous explique ce point :

La prose fantastique de Mircea Eliade ne peut pas être restreinte à l'aspect terrifiant présent, d'ailleurs, dans un seul roman : *Mademoiselle Christina*, où il est même transfiguré dans une signification profonde de la mort. Elle s'inscrit dans la tradition de la littérature fantastique roumaine de facture doctrinaire dans laquelle l'aspect terrifiant est presque inexistant. Cela conduit quelques exégètes roumains à affirmer qu'en partant de la définition déjà connue du fantastique de type occidental, la littérature roumaine n'aurait pas la vocation du fantastique. Le fantastique spécifiquement roumain, d'essence mythico-symbolique, illustré par Mircea Eliade, continue les caractéristiques originelles identifiées dans les contes, dans les ballades de la mort du folklore autochtone, dans la philosophie indienne ou dans la tradition de la littérature fantastique roumaine, dont le modèle reste, sans doute, le poète Mihai Eminescu³⁹².

Dans les récits fantastiques occidentaux, l'élément surnaturel vient en fait introduire une rupture dans le réel. Cela tient notamment à la laïcisation progressive du monde occidental, qui évacue le Merveilleux et le sacré au profit du rationalisme et du positivisme :

Bien que lié à la religion, le mythe vampirique se désacralise durant l'entre-deux guerres, poursuivant une évolution déjà amorcée au XIX^e siècle. La montée du positivisme explique cette laïcisation du mythe : plus d'ail, de pieu ou de crucifix comme repoussoirs. On ne retrouve que peu de mentions de symboles religieux dans le corpus, excepté chez Mircea Eliade où le jeune peintre Egor, convaincu que Christina a pris possession de la famille Mosco, transpercera son cœur avec un pieu de bois [il s'agit en réalité d'une barre de fer] à la fin du roman. L'auteur roumain a en effet « puisé dans le folklore », comme il l'explique dans sa préface, et redonné ainsi une place importante au spirituel³⁹³.

Ainsi, le fantastique occidental, dans les récits de vampires canoniques, fonctionne comme la manifestation d'une aberration dans un monde rationnel. Les théories d'Eliade, au contraire, ne détachent pas le sacré du réel mais les présentent comme équivalents, sur le modèle culturel archaïque³⁹⁴ inspiré de la spiritualité des Gètes et Daces qui vouaient un culte à Zalmoxis – nous y reviendrons. Dragomir Costineanu, cité par Ionel Buse, nous propose l'analyse suivante d'une poétique fantastique spécifiquement roumaine :

La littérature roumaine, en général, est restée très proche de ses sources, [...] puisées dans un folklore fabuleux et luxuriant et dans un passé mythique encore « présent » dans les esprits. La mythologie populaire, les contes merveilleux, sont la preuve de la vivacité d'un type de pensée mythico-archaïque, empreinte d'un fantastique (selon les concepts esthétiques modernes) consubstantiel³⁹⁵.

Et quelques paragraphes plus loin, Buse reprend à nouveau les propos de Costineanu :

Ce fantastique diffus, mêlé à la vie quotidienne, fait d'un amalgame d'éléments mystiques, miraculeux, féériques absurdes ou incompréhensibles, contredit la théorie de Roger Caillois, pour qui le fantastique est l'expression d'une rupture du plan réel – car, le fantastique du folklore roumain est incrusté dans le

³⁹² Ionel Buse, *Mythes populaires dans la prose fantastique de Mircea Eliade*, op. cit., p. 15-16.

³⁹³ Alexandra Roux-Troyes et al., « La rationalisation du mythe » dans *Le dépassement des limites. Au-delà de l'humain*, dir. Laurent Gourmelen, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire », 2021, p. 248.

³⁹⁴ Ionel Buse, *Mythes populaires dans la prose fantastique de Mircea Eliade*, op. cit., p. 20.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 139.

réel et solidaire de celui-ci, agissant comme une partie active au même titre que n'importe quel autre événement courant³⁹⁶.

Ainsi, Eliade cherche à élaborer un fantastique qui soit « dissimulé sous la banalité quotidienne³⁹⁷ », sur le modèle de la dialectique du sacré et de ce qu'il caractérise comme « hiérophante³⁹⁸ », c'est-à-dire que « le sacré y soit à la fois manifesté et dissimulé dans le profane³⁹⁹ ». Ainsi, la nature vampirique de Mademoiselle Christina est suggérée indirectement aux lecteurs et lectrices grâce, entre autres, à la mention des contes racontés à Simina par sa nourrice, mais surtout via les manifestations surnaturelles intégrées à la banalité du quotidien. Le surnaturel, dans le récit, est comme diffus en arrière-plan, mais jamais complètement coupé de la réalité des personnages ; il n'y a pas de rupture abrupte entre le sacré – incarné par la vampresse et le monde des morts – et le profane, c'est-à-dire le monde sensible dans lequel les personnages évoluent. Seuls les invités de Madame Mosco, le peintre Egor et le professeur Nazarie, étrangers à l'histoire familiale, ont une attitude quelque peu sceptique lors des premières manifestations surnaturelles. En revanche, pour Madame Mosco, la sœur de la vampresse Christina, et ses deux filles Sanda et Simina, ces manifestations semblent faire partie de l'ordinaire. C'est comme si le monde des vivants et le monde des morts, dans le Cosmos qu'Eliade établit au sein de *Mademoiselle Christina*, n'étaient pas séparés par une limite, mais fondus l'un dans l'autre. Cela implique une autre conception de la mort, incarnant un rite de passage, une forme d'initiation, plutôt qu'une fin irrévocable. Ces concepts, qui se démarquent immanquablement de la pensée occidentale, Eliade les tient de ses recherches sur Zalmoxis, la divinité des Gètes et des Daces, que nous avons évoquée plus haut. Cette divinité archaïque a été définie par l'historien des religions comme un dieu des Mystères et de l'initiation, et a été récupérée par la propagande fasciste de l'intelligentsia roumaine qui en a fait une figure de la spiritualité chrétienne orthodoxe⁴⁰⁰. Dans les années 1930, Eliade s'engage dans le mouvement d'extrême-droite de la Garde de Fer, c'est-à-dire à l'époque même de la publication de *Mademoiselle Christina*. Une certaine fascination pour la mort était typique de l'idéologie des jeunesses roumaines engagées à l'extrême-droite ; fascination qui provenait justement du caractère initiatique de la mort dans le culte de Zalmoxis. Al. Cantacuzino, chef légionnaire cité par Dan Dana, disait ceci :

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 140.

³⁹⁷ Mircea Eliade, « Préface », *Mademoiselle Christina*, *op. cit.*, p. 8.

³⁹⁸ *Idem.*

³⁹⁹ *Idem.*

⁴⁰⁰ Dan Dana, « Occultations de Zalmoxis et occultation de l'histoire. Un aspect du dossier Mircea Eliade » dans *Anabases* [en ligne], n°5, E.R.A.S.M.E., 2007, p. 19.

[...] « Rien ne détermine, ne définit ou ne différencie le plus exactement une vie, rien ne façonne plus manifestement un être humain ou la société que la manière de voir et de recevoir la mort. Une nation d'hommes indifférents à la mort est vouée à des victoires illimitées... Dans le monde légionnaire, nous nous vantons non seulement du mépris de la mort, mais nous nous glorifions de l'amour de la mort. La conception légionnaire de la mort fraternise, vingt siècles après, avec les enseignements de Zalmoxis qui a prêché parmi les Géo-Thraces le culte de l'immortalité de l'âme⁴⁰¹... »

Il nous semble précisément que la mort dans *Mademoiselle Christina* fonctionne comme un rite initiatique. D'une part, comme nous l'avons noté plus haut, les seuls personnages qui sont au commencement du récit quelque peu sceptiques vis-à-vis des manifestations surnaturelles de la vampresse sont les étrangers à la famille Mosco, le peintre Egor et le professeur Nazarie. Ils ne perçoivent pas immédiatement la présence de Mademoiselle Christina. Au contraire, Madame Mosco et ses deux filles semblent vivre en compagnie de la vampresse, lorsqu'elles ne sont pas simplement possédées par elles. À de nombreuses reprises, Eliade nous indique que les trois femmes sont capables de *voir* Mademoiselle Christina, de communiquer avec elle, de sentir sa présence ; la vampresse représente ce que l'auteur qualifie de « hiérophanie » : « Tout ce qui touche à Mademoiselle Christina est sacré pour elles, se dit Egor. Dans le fond, ce n'est pas un sentiment médiocre que celui-ci. Aimer et vénérer une morte, jusque dans ses icônes les plus triviales⁴⁰². » Ce qui terrifie précisément Egor et Nazarie, c'est qu'ils voient Simina communiquer avec Christina, alors qu'eux en sont, au départ, incapables :

La menace, ou peut-être le ton élevé et viril d'Egor, l'avait intimidée. Elle regarda avec une certaine crainte autour d'elle, comme si elle attendait un signe d'aide. Soudain, elle se tranquillisa et se mit à sourire. Elle fixa un coin de la remise, ses yeux étaient maintenant plus absents, plus lointains.

« C'est en vain que tu regardes, poursuivit Egor. En vain que tu attends... Ta tante est morte depuis longtemps, dévorée par les vers et mêlée à la terre. Tu m'entends, Simina⁴⁰³ ? »

La jeune fille fait en réalité office de messagère de la mort tout au long du récit, et entretient un lien privilégié avec Mademoiselle Christina. De même, il est fait mention que plus personne de la famille Mosco ne vient rendre visite au manoir. Il nous semble que ce sont les personnages connaissant le secret familial, autour duquel plane un certain mystère, qui sont comme initiés à la mort et peuvent donc la côtoyer en communiquant avec le « second monde⁴⁰⁴ » auquel Sanda fait allusion, c'est-à-dire le monde du sacré. Ce secret concerne les conditions de décès de Mademoiselle Christina ainsi que la légende qui plane à son sujet : à savoir qu'elle serait devenue une vampresse. Ainsi, les manifestations du surnaturel, la manière dont la vampresse et les autres personnages communiquent comme si leurs deux mondes ne faisaient qu'un, semblent inspirés du culte initiatique de Zalmoxis. Selon nous, cette remobilisation du folklore

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 19-20.

⁴⁰² Mircea Eliade, *Mademoiselle Christina*, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 111.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 49.

sur les vampires, réadapté au prisme d'une forme de spiritualité archaïque revendiquée par les Roumains comme l'essence même de leur *ehtos* vis-à-vis de la culture européenne occidentale, permet de rendre le récit d'Eliade inédit. L'autre élément primordial à l'expression du caractère initiatique de la mort dans *Mademoiselle Christina*, c'est précisément la place accordée au rêve dans le récit⁴⁰⁵, comme l'explique Madame Mosco : « Vous allez sourire, Monsieur le Professeur, dit-elle, mais je vous avoue que les rêves sont mon second monde⁴⁰⁶. » Selon l'analyse de Ionel Buse, c'est le peintre Egor qui est élu pour traverser les rites d'initiation aux mystères de la mort par le biais du rêve. C'est, après tout, sur lui que Mademoiselle Christina a jeté son dévolu ; et la jeune vampiressse s'immisce dans ses rêves chaque nuit qu'Egor passe au manoir (on retrouve ici le poncif de la morte amoureuse, si abondamment décliné dans les récits de vampires du XIX^e siècle). C'est précisément la scène de la découverte du portrait grandeur nature de Mademoiselle Christina par Egor qui marque le moment où la vampiressse *choisit* le peintre pour « *l'amour mort*⁴⁰⁷ » :

Egor était resté loin du portrait. Il s'efforçait de prendre conscience d'où jaillissait en son âme tant de mélancolie et de lassitude, devant cette jeune fille qui le regardait dans les yeux, lui souriant avec familiarité, comme si elle l'avait choisi, justement lui, dans tout ce groupe pour lui dire à lui tout seul son infinie solitude⁴⁰⁸.

Et quelques lignes plus loin :

Il porta une nouvelle fois son regard sur le portrait. Mademoiselle Christina avait suivi tous ses gestes. Egor lisait clairement dans ses yeux ; elle l'avait vu quand il avait découvert le lit, et elle n'avait pas rougi ; au contraire, elle continuait maintenant encore à soutenir son regard, un peu provocante. Oui, c'est bien mon lit, mon lit virginal, semblaient lui dire les yeux de Mademoiselle Christina⁴⁰⁹.

A partir de cet instant, la vampiressse viendra visiter Egor toutes les nuits, d'abord dans ses rêves, mais ceux-ci feront rapidement place à la réalité :

Elle sait que je me suis réveillé, et elle ne part pas... Christina fit encore un pas. Le bruissement de sa robe de soie s'entendait avec une clarté extraordinaire. Pas la moindre nuance, pas le moindre détail ne se perdait. Les pas de Mademoiselle Christina se plantaient dans le silence de la chambre avec une assurance parfaite. Des pas de femme, moelleux, si vivants, émouvants. Quand elle s'approcha du lit, Egor sentit à nouveau son corps et ressentit la même sensation de chaleur artificielle, repoussante. Toute sa chair se ramassa, comme dans un spasme. Sans cesser de le fixer dans les yeux, comme si elle voulait le convaincre de sa présence concrète, vivante, Mademoiselle Christina passa près de lui et ramassa son gant sur la petite table⁴¹⁰.

⁴⁰⁵ Ionel Buse, « La mort initiatique et les révélations du rêve », *Mythes populaires dans la prose fantastique de Mircea Eliade*, op. cit., p. 187.

⁴⁰⁶ Mircea Eliade, *Mademoiselle Christina*, op. cit., p. 49.

⁴⁰⁷ Ionel Buse, « La mort initiatique et les révélations du rêve », *Mythes populaires dans la prose fantastique de Mircea Eliade*, op. cit., p. 188.

⁴⁰⁸ Mircea Eliade, *Mademoiselle Christina*, op. cit., p. 56.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 57.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p. 99-100.

Eliade fait donc de sa vampiressa un monstre par essence inscrit dans une cosmogonie roumaine, ou devrions-nous dire « daciste⁴¹¹ » et « autochtoniste⁴¹² » selon laquelle le sacré et le profane sont les deux plans d'une même réalité : « L'écrivain a l'intention de placer le lectorat dans une relation spéciale avec la nature et avec le surnaturel, lui offrant la possibilité d'*habiter* dans le monde unifié du sacré et du profane par l'intermédiaire de la prose fantastique⁴¹³. » Ce caractère autochtoniste du récit transparait également dans les nombreuses références culturelles à des figures intellectuelles roumaines, telles que Pârvan, mais également Eminescu, dont la poésie sous-tend l'intrigue. Les vers du poème *Hypérion* de Mihai Eminescu, invoqués à plusieurs reprises par la famille Mosco et indiqués comme étant les préférés de Mademoiselle Christina, suggèrent, selon Ionel Buse, l'idée de l'initiation de l'homme dans la mort et le sens profond de cette initiation⁴¹⁴. Cette conception de la mort comme étant un passage initiatique plutôt qu'une fin irrévocable tend à la vider de son potentiel terrifiant. C'est précisément le rôle endossé par la vampiressa d'Eliade, conçue comme un « démon archétype de la mort⁴¹⁵ », celui d'une « mort douce, d'une transfiguration, l'amour et l'éternité permise à celui qui a été initié⁴¹⁶. » Elle se construit donc en opposition avec *l'autre* mort, celle qui n'appelle aucune forme de régénération, la « peur ancestrale de l'homme⁴¹⁷ ». Enfin, Eliade remobilise le folklore sur les vampires et l'assimile avec un épisode historique de la Roumanie : les jacqueries au début du XX^e siècle. Ce serait en effet un de ces épisodes de révolte paysanne qui aurait coûté la vie à Mademoiselle Christina, violée par les paysans puis abattue d'une balle par l'intendant qui ne « l'avait tuée qu'à moitié, jadis, il y avait longtemps, lors de la grande orgie de 1907⁴¹⁸... » L'incendie déclenché par la lampe à pétrole brisée sur le plancher de la chambre d'Egor après que la vampiressa lui a rendu visite rameute les paysans voisins du manoir, qui y assistent comme fascinés sans chercher à l'éteindre, est un rappel direct à ces jacqueries. Egor, déterminé à exécuter le monstre, exhorte les paysans auxquels il demande « qui sait défaire les sorts, conjurer les stryges⁴¹⁹ ? » Selon nous, il y a donc une assimilation directe entre

⁴¹¹ Dan Dana, « Occultations de Zalmoxis et occultation de l'histoire. Un aspect du dossier Mircea Eliade », *Anabases, op. cit.*, p. 19.

⁴¹² *Idem.*

⁴¹³ Ionel Buse, « Introduction », *Mythes populaires dans la prose fantastique de Mircea Eliade, op. cit.*, p. 12.

⁴¹⁴ Ionel Buse, « La mort initiatique et les révélations du rêve », *Mythes populaires dans la prose fantastique de Mircea Eliade, op. cit.*, p. 190.

⁴¹⁵ Ionel Buse, « Le symbolisme de la thériomorphose », *Mythes populaires dans la prose fantastique de Mircea Eliade, op. cit.*, p. 134.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 191.

⁴¹⁷ *Idem.*

⁴¹⁸ Mircea Eliade, *Mademoiselle Christina, op. cit.*, p. 256.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.258.

l'exécution du vampire, issue du folklore populaire, et les révoltes historiques des paysans roumains. Cela permet de revaloriser la matière folklorique alors considérée comme constitutive de l'Histoire roumaine :

Le pas décidé et hardi d'Egor ne lui disait rien qui vaille, pas plus que l'appel lancé au-dessus des têtes médusées des paysans. Les hommes s'étaient trop brusquement réveillés en entendant ses paroles. Devant le feu, le fer qu'avait réclamé Egor revêtait une signification magique, vengeresse. Appeler ainsi soudainement des hommes à sortir des couteaux et à vous suivre dans les maisons de maîtres⁴²⁰...

Pour briser le charme de la goule, Egor entreprend d'abord de détruire le portrait grandeur nature dans la chambre de Christina. Madame Mosco, qui s'y trouvait, voyant arriver la cohorte de paysans armés, leur demande s'ils sont venus « pour les terres⁴²¹ » et leur annonce « nous n'avons plus de terre⁴²²... ». Après les premiers coups de hache portés au portrait de la vampiressa par Egor,

Les hommes le regardaient, hébétés, désarçonnés, défaillants. Ils se maîtrisaient difficilement, car le rictus du tableau à moitié lacéré les excitait eux aussi, tandis que la hachette lancée à toute volée sur le portrait de Mademoiselle Christina avait aussi éveillé en eux l'appétit de détruire, de fouler aux pieds, d'anéantir la chambre à coucher seigneuriale de leur vengeance silencieusement couvée⁴²³.

L'œuvre d'Eliade est donc parcourue de références culturelles constitutives de l'*ethos* roumain. Ses théories sur le folklore autochtone, qui serait issu d'une tradition spirituelle archaïque géto-dace revendiquée comme au fondement de l'identité roumaine, parcourent la trame narrative de *Mademoiselle Christina* et définissent une poétique autochtoniste émancipée de la pensée occidentale. Ainsi, le récit, même s'il s'inspire de quelques motifs stéréotypiques des récits de vampires occidentaux – la figure de la morte amoureuse – revendique une réappropriation du folklore balkanique sur lequel il apporte un regard nouveau. Si Eliade lui-même s'indignait contre la démarche historiciste, il nous semble au contraire que la recontextualisation de *Mademoiselle Christina* et la mise en relation avec son œuvre scientifique et son engagement idéologique nous éclaire grandement sur les points qui en font un récit de vampire unique par rapport aux œuvres de Byron, Polidori, Le Fanu ou Stoker. Comme Eliade l'admettait dans sa préface, il n'existe peut-être finalement pas de véritable solution de continuité entre le règne diurne de l'esprit et son règne nocturne⁴²⁴.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 259.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 262.

⁴²² *Idem.*

⁴²³ *Ibid.*, p. 264.

⁴²⁴ Mircea Eliade, « Préface », *Mademoiselle Christina*, *op. cit.*, p. 9.

2. Le folklore comme moyen de connaissance

« A.N. Whitehead a dit que l'histoire de la philosophie occidentale n'est rien d'autre qu'une série de références à Platon. Il paraît douteux que la pensée occidentale puisse se maintenir dans ce *splendide isolement*⁴²⁵. »

Il ressort de la plupart des récits de vampires canoniques des problématiques spécifiques à la manière dont la matière folklorique de l'Europe de l'Est a été repensée par les écrivains occidentaux. Le vampire, ambivalent par essence, est bien souvent prétexte à une ostracisation des civilisations balkanique et slave, provoquant ainsi un choc culturel sur lequel repose l'intrigue des récits. Cependant, Mircea Eliade, comme un certain nombre d'intellectuels roumains emblématiques des années 1930 – nous pensons à Lucian Blaga dont le travail fut un exemple pour Eliade –, propose une vision diamétralement différente de la matière folklorique. Son regard d'historien des religions voit en ces contes populaires l'expression d'une forme de Savoir spécifique, un moyen de connaissance du monde, s'exprimant par le biais du mythe plutôt que par celui du discours. Dans cette partie, nous proposerons donc un aperçu de la pensée éliadienne concernant la matière folklorique qu'il associe plus largement au « sacré ». Nous espérons ainsi apporter à l'ensemble de cette étude un regard neuf sur l'appréhension des mythes de l'Europe orientale et accorder une place plus importante à un discours qui peut-être n'a pas bénéficié du même rayonnement que celui de l'occident.

Nous pensons devoir en premier lieu aborder la question de l'anthropologie telle qu'elle fut pratiquée par les intellectuels des XIX^e et XX^e siècles pour l'étude des mythes de populations dites « primitives », et par extension de tout ce qui relève des « superstitions ». La démarche d'Eliade nous semble être avant tout une déconstruction de la pensée occidentale ethnocentrée inscrite dans la continuité du positivisme du XIX^e siècle. Selon Gilbert Durand dans « Eliade ou l'anthropologie profonde »,

L'anthropologie culturelle, née au siècle des triomphes coloniaux, héritait de cette ambiance une double et arrogante insuffisance. D'une part, elle insistait sur la « différence » – déjà ! – qui pouvait exister dans une perspective évolutionniste admise comme un dogme, entre le civilisé et les primitifs, fussent-ils de « bons sauvages » ; forte de cette différenciation, elle la généralisait au sein d'une curiosité pour l'exotisme et l'archaïsme ; d'autre part, elle singularisait et unifiait « la civilisation » au profit d'une « pensée logique » totalitaire, celle de « l'adulte blanc et civilisé », breveté et baptisé, aboutissement progressiste et messianique de tous les tâtonnements pré-logiques⁴²⁶.

⁴²⁵ Mircea Eliade cité par David Rasmussen, « Herméneutique structurale et philosophique » dans *Mircea Eliade*, dir. Constantin Tacou, vol. 1, Paris, Éditions de l'Herne 1978, coll. « L'Herne », 1987, p. 103.

⁴²⁶ Gilbert Durand et *al.*, « Eliade ou l'anthropologie profonde *Ibid.*, p. 92.

La plupart des récits de vampires de notre corpus étant tributaires de ce discours, il ne nous paraît pas étonnant d'y retrouver de nombreux jugements de valeurs lorsque les personnages occidentaux se retrouvent confrontés aux mœurs de la civilisation balkanique, encore majoritairement paysanne, et à leurs croyances concernant le mort-vivant. Cependant, Eliade écrivait déjà en 1937, soit seulement un an après la publication de *Mademoiselle Christina*, la chose suivante :

D'abord, personne ne croit plus aujourd'hui à la « barbarie » ou à « la sauvagerie » des primitifs. Leur vie mentale est tout aussi cohérente que celle des Grecs antiques, mais elle s'exprime par d'autres formules. Ce qui attristait sir James, ce qu'il nommait « la stupidité » du primitif, transmise par la tradition à l'homme moderne, représente peut-être ce qu'il y a de plus précieux pour nous ; car ces « stupidités » sont en fait une série d'affirmations théoriques qui composent ensemble un « système » et n'ont d'autre péché que de n'être pas comprises par un cerveau européen nourri de positivisme et de darwinisme⁴²⁷.

Et quelques lignes plus loin :

Alors que l'on croyait la « civilisation » européenne seule en mesure d'affranchir l'homme de l'esclavage des nécessités de la vie et de le rendre capable de contemplation, on constate à présent que la majorité des cultures archaïques et « primitives » accordent à *la théorie* une primauté qu'elle n'a jamais eue dans aucune agglomération européenne moderne. Que cette *théorie* ne soit pas fondée sur Euclide ou sur Copernic, c'est là une autre affaire. Ce qui importe, c'est qu'elle intègre l'homme dans le Cosmos et lui confère une dignité qu'il a perdue depuis longtemps dans les philosophies modernes. L'homologation de l'homme dans le Cosmos, le mythe de l'être en rapport organique avec la Nature, la solidarité de la personne humaine avec la vie totale qui l'entoure, la précède et la suit, voilà des « théories » en rien inférieures aux conceptions modernes sur la raison d'être et la dignité de l'homme⁴²⁸.

La matière folklorique est donc considérée par l'historien des religions comme la manifestation d'une « théorie », une manière d'exister dans un Cosmos totalisant et au sein duquel les notions de naturel et de surnaturel – au sens où le lectorat occidental les entend – ne sont pas senties comme séparées ou pis, antithétiques. C'est précisément cela qu'Eliade a tenté de mettre en place dans *Mademoiselle Christina*, récit dans lequel les personnages font partie d'un « tout » qui n'a pas perdu sa part de sacré. L'auteur, comme nous l'avons vu, s'appuie pour cela sur le modèle archaïque de la spiritualité géto-dace, permettant ainsi de démarquer son vampire du poncif occidental le présentant comme une aberration en même temps qu'une subversion du rite chrétien. Selon Gilbert Durand, c'est précisément le fait qu'Eliade a été aussi un poète qui lui a permis de remettre en question le discours de l'anthropologie culturelle nourrie de positivisme et de rationalisme. Il voit dans la matière folklorique un moyen de sortir du temps historique, du « Temps mort » et de faire du mythe une matière « transhistorique » grâce à sa dimension sacrée qui par essence s'inscrit hors de ce temps historique⁴²⁹. Mêlant son regard d'écrivain et ses analyses d'historien des religions, Eliade élabore une poétique fantastique à

⁴²⁷ Mircea Eliade et al., « Propos sur l'anthropologie », *Ibid.*, p. 68.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 93.

part entière, qui comme nous l'avons vu, se caractérise par son autochtonisme et remobilise le folklore hors du cadre de la pensée occidentale. Le discours antihistoriciste d'Eliade s'explique notamment par le contexte politique et culturel de la Roumanie des XIX^e et XX^e siècles qui selon Dan Dana, « s'apparente à un espace où l'on se retrouve condamné par l'histoire, étant placé au carrefour des invasions ou dans les voisinages des Empires⁴³⁰. » Dana ajoute également ceci :

Eliade déplore les cinq siècles perdus, hors de l'histoire, à cause des Turcs, quand les Roumains ont mené une existence végétative, permettant à l'Occident de s'épanouir. Observons cependant que cette même revendication d'une mission historique de sacrifice et de défense de l'Occident est partagée en réalité par tous les peuples de l'Europe de l'Est et centrale et fait partie intégrante de leur mythologie historique⁴³¹.

Cette remarque nous permet effectivement de refaire un parallèle avec l'histoire identitaire de la Grèce, dont les écrivains se sont réapproprié un folklore autochtone pour s'émanciper à la fois de la colonisation ottomane et occidentale. Mais il est curieux de voir que contrairement aux récits néo-helléniques sur le *vrykolakas* dans lesquels la figure du Turc est souvent instrumentalisée, Eliade ne fait aucune référence à l'occupation ottomane et aux traces qu'elle aurait pu laisser dans la culture roumaine. Peut-être le seul rapprochement que nous pourrions faire entre la vampiressa dans *Mademoiselle Christina* et la culture ottomane se trouve dans les mentions de la « goule » au sein du récit ; la goule étant un monstre puisant ses sources dans un folklore d'origine islamique. Cela s'explique certainement par le fait qu'Eliade inscrit la matière folklorique dont il s'inspire dans un temps beaucoup plus ancien (préhistorique ou protohistorique) que le folklore sur le *vrykolakas* inscrit dans un Moyen Âge oriental durant lequel l'influence de l'Empire ottoman était déjà largement implantée dans les Balkans. L'engagement d'Eliade pour la construction identitaire d'une Roumanie daciste n'est pas non-plus, selon nous, sans rapport avec l'occultation complète des influences ottomanes dans *Mademoiselle Christina*. Pour en revenir à notre propos, la démarche d'Eliade, visant à anoblir le folklore en le considérant comme une manière d'exister et de comprendre le monde, s'inscrit dans l'histoire identitaire de la Roumanie. N'ayant pas eu de Moyen Âge ni de Renaissance, elle a cependant conservé un lien particulièrement vivace avec la matière folklorique issue des populations paysannes, et c'est à travers cela qu'elle peut aspirer « à proposer à l'Occident des enseignements au lieu de lui en demander sans cesse. Dans la tradition archaïque qui anime la spiritualité roumaine, Mircea Eliade trouve des formes encore vivantes qu'il se propose d'intégrer dans le vaste musée imaginaire des religions⁴³². » Et c'est ainsi que « Le paysan était

⁴³⁰ Dan Dana, « L'Exil comme épreuve initiatique », *Métamorphoses de Mircea Eliade*, op. cit., p.175-208.

⁴³¹ *Idem*.

⁴³² Virgil Ierunda et al., « L'Œuvre littéraire », *Mircea Eliade*, op. cit., p.312.

devenu, dans les écrits des intellectuels roumains, un être métaphysique, réservoir pur de l'âme nationale, chez Pârvan, Blaga et beaucoup d'autres – et l'écho en est plus que manifeste chez Eliade et Horia⁴³³. » Il y a une véritable « convergence entre le plan folklorique et lettré⁴³⁴ » dans les années 1930, jouant un rôle déterminant dans l'élaboration du discours scientifique autochtone. La Roumanie peut ainsi s'élever contre « l'ingratitude de l'historiographie occidentale⁴³⁵ » et s'émanciper du discours occidental mis en échec par son incapacité à se détacher du paradigme positiviste et de son ethnocentrisme. Selon Julien Riès,

[...] Eliade estime que l'historien des religions doit refuser de suivre Freud et Jung qui ont voulu réduire le mythe à un processus de l'inconscient alors qu'il est un phénomène universel qui fonde une structure du réel, révèle l'existence et l'activité d'êtres surnaturels et devient normatif du comportement humain⁴³⁶.

Tandis que dans le discours occidental, les « superstitions » des peuples dits primitifs relèvent de divagations d'une imagination pré-rationnelle, Eliade propose au contraire la thèse selon laquelle elles relèveraient d'expériences concrètes. Il prend pour cela l'exemple de cas de « miracles » relatés par nombre de témoignages auxquels pourtant les historiens occidentaux n'accordent absolument aucun intérêt car ils les considèrent comme « une preuve des errements dramatiques de l'esprit humain dans sa quête de la vérité⁴³⁷. » Eliade appuie son argumentation sur des exemples tels que les cas de lévitation, qui malgré leur caractère conflictuel avec les lois naturelles, sont pourtant présents dans les croyances d'un très grand nombre de populations, qu'elles soient considérées comme primitives ou non. Pour ne citer que deux exemples donnés par l'auteur, il existe des témoignages de tels miracles autant dans les documents hagiographiques chrétiens⁴³⁸ que chez les yogis⁴³⁹. Pourtant, il n'y a *a priori* pas de correspondance évidente entre ces deux spiritualités, ce qui témoigne, toujours selon Eliade, du caractère universel de telles expériences « surnaturelles ». Cela sous-entend de fait que la pensée positiviste occidentale, loin d'être universelle malgré ses prétentions, fait en réalité exception et n'est pas le gage d'une certaine supériorité intellectuelle et civilisationnelle. Cependant, Eliade apporte une nuance à sa thèse :

Lorsque nous affirmons que les croyances populaires *reposent* sur des expériences concrètes et non sur des créations fantastiques, nous n'oublions évidemment pas les processus d'altération et d'exagération de la réalité propres à la mentalité « primitive ». Le folklore a ses lois particulières : *la présence folklorique* modifie fondamentalement tout fait concret en lui conférant des significations et des valeurs nouvelles.

⁴³³ Dan Dana, « L'Exil comme épreuve initiatique », *Métamorphoses de Mircea Eliade, op. cit.*, p. 175-208.

⁴³⁴ *Idem.*

⁴³⁵ *Idem.*

⁴³⁶ Julien Riès et al., « Le Mythe », *Mircea Eliade, op. cit.*, p. 86.

⁴³⁷ Mircea Eliade, « Le folklore comme instrument de connaissance » dans *L'Île d'Euthanasius*, trad. Alain Paruit, Paris, Éditions de l'Herne, 2001, p. 37.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 41.

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 38.

De surcroît, les croyances ou les légendes se rapportant, par exemple, à la lévitation n'ont pas été toutes provoquées par un fait concret, par une lévitation réelle. Des croyances se sont propagées à partir d'un centre, puis ont été adoptées par le peuple parce qu'elles correspondaient à ses lois mentales, à son horizon fantastique. Nous devons naturellement tenir comptes des lois de la création folklorique, de l'obscur alchimie de la mentalité « primitive ». Cependant, *le fait initial* est une *expérience*, et l'on n'a pas insisté suffisamment sur ce point⁴⁴⁰.

L'historien des religions nous explique en réalité qu'il ne s'agit pas de croire aveuglément à ces relations ou « superstitions » mais d'appliquer à leur étude une méthodologie qui leur est adaptée. L'erreur principale de la pensée occidentale, dans ce cas, est de vouloir appliquer ses « lois mentales » à une matière folklorique qui est élaborée en dehors et indépendamment du paradigme positiviste, ce qui ne peut mener au mieux qu'à l'indifférence, au pire, à un jugement de valeur catégorisant ces croyances populaires et les civilisations qui les ont élaborées au rang dégradant de « primitives », justifiant par le même coup les entreprises coloniales « civilisatrices ». Quelques paragraphes plus loin, Eliade propose d'appliquer sa thèse au phénomène de la mort et de remettre en question « la validité de l'argumentation positiviste contre l'hypothèse de la survie de "l'âme", alors que nous connaissons un nombre suffisamment important de cas (lévitation, incombustibilité) témoignant de *l'autonomie* de l'homme dans le cadre des lois physiques et biologiques⁴⁴¹. » Étant donné l'impossibilité d'avoir accès à un témoignage direct de l'expérience de la mort, Eliade propose de se tourner vers les croyances folkloriques, qui sont selon lui un « dépôt immense de *documents* d'une étape mentale aujourd'hui dépassée. Or, chacun sait que le folklore de tous les peuples, "primitifs" comme "civilisés", est riche en *données* sur la mort, conservées par la mémoire populaire pendant des milliers d'années⁴⁴². » Si l'on suit la thèse d'Eliade, la matière folklorique sur les vampires et autres morts-vivants passe ainsi du rang de superstition stupide à celui de Savoir légitime, manière de comprendre et de connaître le monde qui échappe à la pensée occidentale et ne devrait pas être analysée au prisme du positivisme. L'historien des religions va même plus loin. En même temps qu'il anoblit la matière folklorique populaire, il relègue au rang de superstitions la philosophie des Lumières :

[...] *L'Encyclopédie*, la grande *Encyclopédie* des lumières de la Raison, cette pierre angulaire du progrès, des sciences et du positivisme philosophique, est beaucoup plus « médiévale », beaucoup plus fautive et pleine de superstitions que ne l'aurait imaginé le détracteur le plus fanatique de la Révolution. Elle est au fond un « Bestiaire », mais écrit selon les préjugés de l'époque. La fantaisie et la naïveté des bestiaires et des *physiologos* du Moyen Âge en sont absentes. Truquée, improvisée, elle grouille d'erreurs scientifiques⁴⁴³.

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 45.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 46.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 47.

⁴⁴³ Mircea Eliade, « "Les Lumières" du XVIII^e siècle », *Ibid.*, p. 133.

Et Eliade d'ajouter quelques lignes plus loin que

La superstitions, la fraude, la mystification paraissent définir le XVIII^e siècle mieux que le « rationalisme » et que les « Lumières », dont on a tant parlé. Les hommes de science se montreront peut-être moins cruels à l'égard du Moyen Âge – qui avait d'ailleurs son style et une conception bien organisée du monde – quand ils sauront dans quel insondable gouffre de pseudo-mysticisme, d'ignorance et de mystification vivaient les esprits les plus éclairés du XVIII^e⁴⁴⁴.

Ce renversement complet du système de valeur occidental concernant ce qui relève de la « superstition » ou de la « science » permet effectivement d'éclairer d'un jour nouveau le folklore sur les vampires. Dépouillé des préjugés dont l'Europe de l'Ouest l'avait affublé dans le processus de colonisation intellectuelle des Balkans, le folklore sur le mort-vivant se pare d'une mission d'enseignement concernant l'un des phénomène ayant certainement le plus mis en échec le discours positiviste :

Il ne s'agit évidemment pas de l'immortalité de l'âme, question métaphysique, mais seulement des conditions de survie de la conscience humaine. Sur cette survie, le folklore nous communique toute une série d'éléments stupéfiants, fantastiques, terrifiants. Nul besoin de les croire tous ; la mentalité populaire et les lois du fantastique transforment chaque objet d'expérience selon leurs structures. Mais, une fois de plus, il nous faut avouer que, dans l'actuelle condition humaine, nous ne pouvons rien savoir de *la mort* (et non de *l'agonie*). [...] Nulle part ailleurs que dans le folklore, nous ne trouvons de faits, de « documents » sur cette condition posthume⁴⁴⁵.

Le discours de l'historien des religions se construit donc, nous l'aurons compris, en réaction à celui de l'Occident. La remise en question, notamment, de la manière dont le primitivisme s'est pensé dans la continuité d'une idéologie colonialiste nous permet d'aborder le sujet de notre prochaine partie. Notre étude sera en effet consacrée à la poésie de Marina Tsvetaeva illustrée par Natalia Gontcharova et au primitivisme russe dans lequel leur démarche semble s'inscrire.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁴⁴⁵ Mircea Eliade, « Le folklore comme instrument de connaissance », *Ibid.*, p. 48.

B. Le primitivisme russe et la démarche poétique de Marina Tsvetaeva

1. Le poème-conte, un chant primitif ?

Nous l'avons vu à travers l'œuvre de Mircea Eliade, le primitivisme, au XX^e siècle, prend une certaine ampleur et deux idéologies se confrontent : l'une s'inscrivant dans une perspective coloniale ; l'autre démontant l'ethnocentrisme occidental pour proposer un nouveau regard sur les populations dites « primitives ». Chez Marina Tsvetaeva, il s'exprime à travers la poésie et les liens que la poétesse entretient avec ce qu'elle considère comme au fondement de son identité russe : le folklore. Cette partie sera consacrée à l'étude du poème *Μόλοδευ (Le Gars)* publié d'abord en russe en 1922, puis traduit, ou plutôt adapté en français, par Tsvetaeva elle-même en 1929. L'autrice a tenté de rendre le rythme du *poema* (poème narratif long) russe dans la langue française. Elle propose une composition syntaxique tout à fait atypique, en jouant avec les sonorités et la grammaire françaises. Cette oralité formelle est redoublée par une autre forme d'oralité rappelée par le choix du sujet inspiré du folklore russe. Cela crée un poème très surprenant pour l'oreille française puisque issu d'une forme littéraire qui n'existe pas en France. La lecture provoque un choc culturel et un dépaysement, ouvrant ainsi au lectorat français un nouveau regard sur un pays et une culture qui peuvent lui sembler lointains et méconnus. Comme pour l'œuvre de Mircea Eliade, nous proposerons une interprétation du poème de Marina Tsvetaeva, en n'oubliant pas le contexte historique de la première moitié du XX^e siècle et des conséquences de celui-ci sur les productions artistiques contemporaines. Nous verrons de quelle manière le primitivisme s'exprime à travers la démarche de Tsvetaeva vis-à-vis d'autres artistes russes de la même époque.

Tout comme Eliade, Tsvetaeva est une écrivaine de l'exil, puisqu'elle fuit l'URSS à la suite de la révolution de 1917. Ce paramètre n'a sans doute pas été sans conséquences sur son écriture, et elle dira elle-même que « tout poète est par son essence un émigré⁴⁴⁶ ». Son déracinement culturel explique sans doute en partie le choix de s'inspirer du conte *Le Vampire* (1873) d'Afanassiev pour la rédaction du poème qui nous intéresse ici. Le XX^e siècle c'est aussi, comme nous l'avons vu, l'essor du primitivisme dans les différents domaines artistiques. Le primitivisme russe, qui a connu une montée fulgurante entre 1910 et 1914, est cependant rapidement freiné par la Première Guerre Mondiale puis lentement étouffé par la répression de

⁴⁴⁶ Marina Tsvetaeva, *Récits et essais*, dir. Véronique Lossky et Tzvetan Todorov, trad. Nadine Dubourvieux, Luba Jurgenson et Véronique Lossky, t. II, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Le don des langues », 2011, p. 561.

l'URSS qui fait du constructivisme son art officiel⁴⁴⁷. Cependant, l'avant-garde survivra en Occident, notamment grâce aux artistes de l'émigration dont Tsvetaeva et Gontcharova, qui a illustré *Μόλοδει*, font partie. Tout d'abord, il est intéressant de noter que, tout comme dans les cercles de l'intelligentsia roumaine, la question d'un primitivisme spécifiquement russe se pose. En effet, le primitivisme théorisé par les artistes et poètes russes se construit en partie via « la réception du primitivisme européen (et avant tout français). Or, cette réception est conflictuelle : elle est faite d'émulation, de désir de dépasser les Français, soit en les assimilant pour les continuer, soit en les rejetant⁴⁴⁸. » Cette relation conflictuelle, qui témoigne cependant d'un échange fertile entre artistes russes et français, provoque pourtant un schisme au sein de l'avant-garde russe. En effet, il y a d'un côté ceux qui considèrent que le primitivisme russe s'inscrit sur la scène mondiale et gagne un certain prestige égal à celui de l'art européen, tandis que d'autres préfèrent y voir une expression de leur nationalisme, d'une spécificité russe, et s'émancipent du primitivisme occidental⁴⁴⁹. C'est notamment le cas de Natalia Gontcharova, qui « estime avoir pris à l'Occident tout ce qui était possible et s'être fait reconnaître l'égale des plus grands peintres européens en exposant à leurs côtés⁴⁵⁰ ». Cette affirmation nous semble pourtant quelque peu paradoxale vis-à-vis d'un désir d'émancipation, car elle implique que l'artiste reconnaît que l'avant-garde occidentale est la référence (au niveau international) sur laquelle elle s'est appuyée afin d'être reconnue et de pouvoir enfin théoriser un primitivisme spécifiquement russe. Ce mouvement de retour à un art oriental est expliqué par Chevtchenko de la manière suivante :

Dans d'autres pays, l'influence de l'Orient n'est pas moins évidente, pas moins grandiose ; les formes de l'Art occidental se sont façonnées entièrement à partir des formes de Byzance, qui les avaient empruntées à son tour à l'Art plus ancien de Géorgie et d'Arménie.

Ainsi, on obtient pour ainsi dire une rotation, une procession des Arts qui part de nous, de l'Orient, du Caucase vers Byzance, puis vers l'Italie et de là empruntant un peu de la technique de la peinture à l'huile, de la peinture à chevalet, revient à nous⁴⁵¹.

Si l'on suit cette analyse, l'on peut effectivement comprendre que l'étape occidentale de Gontcharova n'entrave pas sa démarche d'émancipation vis-à-vis de l'Ouest, puisque l'art occidental aurait lui-même imité l'art oriental. Pour autant, peut-on réellement considérer que l'art oriental assimilé par la civilisation occidentale, n'en a pas été de ce fait « dénaturé » ? Peut-il être toujours considéré comme l'expression d'une identité spécifiquement orientale ? La

⁴⁴⁷ Claire Ghëerardyn et Delphine Rumeau (éd.) et *al.*, « Les Primitivismes russes » dans *Slavica Occitania*, n°53, Laboratoire « Lettres, Langues et Arts » (LLA-Créatis), Université de Toulouse, 2021, p. 17.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 22-23.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 23.

démarche de Gontcharova, tout comme celle d'Eliade, s'inscrit dans ce que Lovejoy et Boas définissent comme un « primitivisme chronologique » : « Il s'agit pour les Européens ou les Russes de regarder en arrière, dans leur propre passé, pour découvrir des *primitifs* reculés dans le temps. Cette tendance est particulièrement nette au tournant des XIX^e et XX^e siècles car elle permet d'affirmer des tendances nationalistes⁴⁵². » Ce primitivisme chronologique est redoublé d'une forme de « primitivisme populaire », ayant pour ambition de redorer le blason de tout ce qui a trait à la vie paysanne et à son folklore :

L'enjeu du primitivisme chronologique, et du primitivisme populaire, qui lui est lié, est beaucoup plus identitaire que celui du primitivisme culturel. Selon une topique déjà formulée au XIX^e siècle (et qui n'est pas sans lien avec les discours d'Europe de l'Ouest sur le folklore et la culture nationale), le peuple est le dépositaire de l'identité russe authentique, alors que l'intelligentsia est corrompue par l'Occident. Revenir au peuple, c'est revenir aux sources⁴⁵³.

Ce type de primitivisme est notamment la base sur laquelle s'appuient nombre de poètes russes du début du XX^e siècle. Encore une fois, nous pouvons noter que cette vision des populations paysannes et du folklore est très similaire à celle d'Eliade, à la différence que ce dernier ne mettait pas dos à dos la classe intellectuelle « corrompue » et la classe populaire. Cependant, bien que la démarche primitiviste de Gontcharova paraisse évidente, qu'en est-il de Marina Tsvetaeva ? Se revendiquait-elle comme une poétesse primitiviste ? Selon Claire Ghëerardyn, « Tsvetaeva occupe une position extérieure au primitivisme, non seulement parce qu'elle écrit dans l'émigration, mais aussi parce qu'elle s'est tenue à l'écart des groupuscules d'avant-garde, du temps qu'elle vivait en Russie⁴⁵⁴. » Pourtant, le thème de son poème, ainsi que sa démarche poétique radicale et sa collaboration avec Gontcharova posent question. Est-il vraiment possible, pour la poétesse, de rester complètement imperméable à un mouvement majeur tel que le primitivisme, à une époque où il joue un rôle de premier plan en Russie et chez certains artistes de l'émigration avec lesquels Tsvetaeva a collaboré ? Nous pourrions donc considérer, comme Claire Ghëerardyn le suggère, que « la rencontre avec Gontcharova contribue à révéler une sensibilité primitiviste chez Tsvetaeva⁴⁵⁵. » L'autrice nous explique en effet que Tsvetaeva est la créatrice d'un genre nommé le « poème-conte⁴⁵⁶ » dont l'enjeu est de réunir deux formes narratives – l'une orale et l'autre écrite – toutes deux caractéristiques de la culture russe. La matière orale ainsi remobilisée est constituée des contes du folkloriste Afanassiev, dont *Le Vampire* déjà évoqué, que la poétesse transforme en *poema*. Ces choix thématique et poétique

⁴⁵² *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 40.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 62.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁵⁶ *Idem.*

dont la spécificité russe et populaire est évidente, sont déjà le témoin d'une démarche primitiviste, puisqu'il ne s'agit pas de « faire des sources choisies des modèles à imiter mais des tremplins vers de nouvelles formes de création. » De plus, ce n'est certainement pas un hasard si Tsvetaeva a choisi de remobiliser un folklore qu'elle considère comme au fondement de son identité, et de l'allier à une forme poétique également spécifiquement russe. Lors de la composition de son poème, elle était déjà partie en exil, et nous serions tentée de voir dans sa démarche une volonté de renouer avec ses origines. Dans sa préface au poème-conte, Tsvetaeva écrit ceci : « Et voici, enfin, la Russie, rouge d'un autre rouge que celui de ses drapeaux d'aujourd'hui⁴⁵⁷. » Elle fait ici référence au *koumatch*, « tissu de coton fort, rouge-feu, dont était vêtue toute la Russie. Le pourpre des paysans⁴⁵⁸. » La poétesse propose donc au lecteur un voyage au cœur de la *vraie* Russie prérévolutionnaire, ce « pays perdu » auquel le poème se substitue⁴⁵⁹. Il nous semble qu'ici, l'exil revêt une certaine importance dans le rapport de Tsvetaeva à sa propre culture, à son identité ; la poétesse est véritablement « marquée par un déchirement tragique “ici/là-bas” ». La question de la substitution de la Russie par le poème est très présente dans les écrits de Tsvetaeva. Youlia Maritchik-Sioli la cite dans son article dédié à la poétesse : « La patrie n'est pas la convention du territoire, mais le fait indiscutable de la *mémoire* et du *sang*. Ne pas être en Russie, oublier la Russie – seul peut le craindre qui pense la Russie en dehors de lui⁴⁶⁰. » Cette conception de son identité nous paraît fort intéressante. En effet, tandis que la délimitation opérée par les frontières peut sembler quelque peu arbitraire et superficielle, Tsvetaeva choisit de considérer que ce qui fait son identité russe tient avant tout à quelque chose de profondément organique. Ainsi, quitter physiquement son pays ne la dépouille pas de sa spécificité russe, qu'elle transporte en elle et fait perdurer à travers ses écrits – la *mémoire* – et sa propre vie – le *sang*. Ainsi, elle rejette le statut d'émigrée que l'on a pu lui attribuer, puisqu'elle ne peut véritablement *quitter* une Russie imaginaire constitutive de son identité, de son corps même, et ravivée par sa démarche poétique. Cette part organique de l'expression de son identité est selon nous caractéristique du poème *Μόλοδεϋ*. En effet, le conte d'Afanassiev dont elle s'inspire porte également en lui cette double fonction mémorielle et vitale. D'abord parce que le folklore, par essence, est le témoin d'une mémoire populaire séculaire, ensuite par le thème, le vampire, pour lequel le sang incarne un principe vital évident.

⁴⁵⁷ Marina Tsvetaeva, *Le Gars* [1929], trad. Marina Tsvetaeva, Moscou, Ellis Luck 2000, 2005, p. 19.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁵⁹ Claire Ghèrardyn et al., « Les primitivismes russes », *Slavica Occitania*, op. cit., p. 64.

⁴⁶⁰ Youlia Maritchik-Sioli, « “Tout poète est par son essence un émigré” : Marina Tsvetaeva et l'exil », *ILCEA* [En ligne], n°34, 2019, mis en ligne le 15 janvier 2019, consulté le 2 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/5881>. Nous soulignons.

De plus, la couleur du sang évoque à nouveau cette « Russie rouge d'un autre rouge que celui de ses drapeaux d'aujourd'hui » que Tsvetaeva loue dans sa préface au poème. La couleur rouge et le sang y sont rappelés à de nombreuses reprises, et cela dès les premiers vers (nous nous concentrerons sur l'adaptation française du poème pour illustrer notre propos) :

Quand elle va à la fontaine
Les cloches sonnent, les gars se battent.
Ses joues sont rouges, sa bouche est rouge
À faire pâlir la Trinité.
– Laissez-moi, ma mère,
Aller avec mes amies
Filer le lin tendre,
Dépenser un peu ma belle santé,
Dégourdir un peu mon sang endormi.
Travailler un peu
Et sauter beaucoup.
– Va, va, fillette !
La jeunesse n'a qu'un temps⁴⁶¹.

Et à la page suivante, ce sont les habits du vampire et des paysans qui répondent à la couleur des joues et des lèvres de Maroussia dans un jeu de symétrie :

Ni lueur,
Ni éclair –
Gars en chemise rouge.
Ni braise,
Ni brasier –
Chemise rouge comme feu.

[...]

Les verres débordent,
Le koumatch flamboie,
Tous entrent, nul ne sort.

Oh les joues,
Oh les rouges !
Coquelicots, giroflées !
Coquelicots – miennes,
Giroflées – tiennes,
Et les siennes, flammes⁴⁶².

La nature infernale du « gars en chemise rouge » est suggérée ici par son association avec la « braise » et le « brasier », tandis que Maroussia est comparée à des fleurs dont la couleur évoque justement celles du feu ou du sang. La nature organique du poème se révèle également par l'association de Maroussia au monde végétal. Le vampire quant à lui est désigné comme un

⁴⁶¹ Marina Tsvetaeva, *Le Gars*, op. cit., p. 29.

⁴⁶² *Ibid.*, p. 31.

être dévorant, consommant⁴⁶³ – tout comme le brasier, la flamme, éléments auxquels il est régulièrement identifié. Cet aspect organique du poème-conte est particulièrement visible dans le vers suivants :

En es-tu riche de sang rouge !
Cède-m'en à ton amoureux !
Fille amoureuse n'est point chiche, –
Cède-m'en, mon amoureuse !

C'est toi le fruit,
C'est moi le couteau.
C'est toi le mets,
C'est moi le mangeur.
Ton mangeur te fera honneur.

Ta peau est lisse
À faire claquer ma langue.
Ta peau est douce
À faire couler ma salive⁴⁶⁴.

Ici, l'on retrouve également le principe vital incarné par le sang, ainsi que le rappel de la couleur rouge. Le vampire est associé au couteau, évoquant le caractère tranchant, perforant de ses canines. Il nous semble que ces trois strophes forment un groupe cohérent, voire clos, puisque le premier contient le mot « sang », tandis que le dernier contient le verbe « couler ». Cet éloignement de deux termes que l'on s'attendrait à voir associés dans tout récit de vampires nous montre comment la poétesse utilise un jeu de suggestions plutôt qu'une qualification frontale de la nature du Gars. De même, tout au long du poème-conte, Maroussia refuse catégoriquement de nommer le vampire – ce qui aboutirait à sa disparition et à la salvation de la jeune femme et de sa famille. Comme le fait remarquer Ioanna Savvidou dans son article dédié au poème de Tsvetaeva :

C'est au moment de l'apparition du Gars-feu, qui va rester sans nom tout au long des poèmes, sans jamais être nommé, que le feu et le rouge vont envahir l'espace. Le poème brûle. Et simultanément s'élève une atmosphère d'exaltation. La fête n'est plus une simple fête et en aucun cas n'est une fête chrétienne. Contrairement au conte, la fête sera païenne⁴⁶⁵.

Tsvetaeva a donc choisi de substituer le paganisme au christianisme dans ce poème. Cela s'inscrit selon nous dans une démarche primitiviste, même si elle n'est peut-être pas consciente ni revendiquée par la poétesse. Pourtant, celle-ci choisit de revaloriser une forme de spiritualité

⁴⁶³ Ioanna Savvidou, « Comment traduire un conte en poème : *Le Gars* de Marina Tsvetaeva », dans *Marina Tsvetaeva : de poète à poètes*, dir. Nadia Setti et Christian Picaud, Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, coll. « Travaux et documents », 2000. (Je suis dans l'impossibilité d'indiquer le numéro de page car je n'ai pu consulter cet article que par le biais d'une reproduction photocopiée sur laquelle les pages ne sont pas numérotées).

⁴⁶⁴ Marina Tsvetaeva, *Le Gars*, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁶⁵ *Idem*.

qui n'a pas encore été teintée par le mouvement de christianisation. Il s'agit donc de revenir aux sources d'une Russie originelle, encore intacte, préservée justement au sein des populations paysannes. Cependant, certains passages du poème mettent en scène des rites chrétiens orthodoxes, mais nous pouvons cependant envisager que les populations paysannes représentées dans ce poème-conté ont gardé dans leurs pratiques spirituelle une certaine influence païenne. Ioana Savvidou développe ce point :

La fête à l'occasion du jour de la Saint André, dans le conte, devient ici une des fêtes « dionysiaques » russes, d'avant la christianisation, fêtes qui ont une ressemblance avec les Mystères d'Eleusis et pendant lesquelles le peuple adorait la nature et la vie⁴⁶⁶.

Ici encore, nous observons une certaine similarité avec la démarche et les travaux de Mircea Eliade, dans lesquels l'auteur revalorise une forme de spiritualité préhistorique fonctionnant sur le mode des mystères et de l'initiation. Enfin, il nous semble que le primitivisme révélé par le fond du poème est redoublé par sa forme si inhabituelle. En effet, Tsvetaeva a traduit, ou plutôt adapté, son poème du russe au français elle-même. Comme nous l'avons mentionné plus haut, la poétesse a souhaité rendre en français un rythme spécifique à la forme du poème narratif russe et à la tonalité de sa langue maternelle. Selon Efim Etkind, Tsvetaeva

[...] surmonte l'intraduisibilité du rythme des chants et des danses russes, de formes idiomatiques de la langue, des allitérations qui lui sont propres, des associations folkloriques ; elle arrive à créer en français une œuvre analogue à celle qu'elle avait écrite en russe en lançant un défi aux règles et aux normes du français de même qu'elle l'avait fait pour le russe⁴⁶⁷.

La poétesse se permet donc une extrême liberté et crée des vers très atypiques. Des mots sont supprimés, l'ordre syntaxique est perturbé. Parfois les vers ne sont composés que d'un mot, ou alors ces derniers sont fragmentés afin d'évoquer un rythme effréné. De même, Tsvetaeva utilise une ponctuation particulière avec un recours abondant au point d'exclamation :

Ton-nerre tonne,
Ban-nières volent,
Brasier d'icônes,
Sous la coupole –

Rouge chemise,
Deux – bras.
– Pro-mi-se !
Mon
Gars !

⁴⁶⁶ *Idem.*

⁴⁶⁷ Efim Etkind, « L'extrémisme de Marina Tsvetaeva » dans *Le Gars*, *op. cit.*, p. 270.

Un cœur
Un corps
Accord
Essor

Unis
Étreints
Au ciel
Sans fin⁴⁶⁸.

Ces quelques vers sont significatifs de l'importance de la dimension orale que la poétesse accorde à son œuvre. Comme nous l'explique Annalisa Comes, « l'intérêt de Marina Tsvetaeva pour l'oralité vient du monde du conte qu'elle affectionne tant, mais il peut également être mis en relation avec sa manière d'écrire, liée à l'écoute et à la voix⁴⁶⁹. » Ce point est ensuite illustré par un extrait de lettre de la poétesse à Boris Pasternak, dans laquelle elle explique sa démarche :

J'obéis à quelque chose qui, sans cesse, mais de façon discontinue, résonne en moi, qui tantôt me dirige, tantôt me commande. Quand cela dirige – je discute, quand cela commande – je me sou mets. Ce qui commande est le vers *primitif*, inaltérable et irremplaçable, l'essence qui apparaît sous la forme d'un vers [...]. Ce qui dirige – c'est une *voie auditive* jusqu'au vers : j'entends une *musique*, je n'entends pas les mots. [...] C'est comme si, dès le début, l'œuvre entière m'était donnée – sous forme de tableau *mélodique* et *rythmique*, comme si l'œuvre que je suis en train d'écrire, en ce moment même (je ne sais jamais si elle sera achevée), était déjà quelque part, avec précision et tout entière. Et moi, je ne fais que la reconstituer⁴⁷⁰.

Il apparaît en réalité que le primitivisme de Marina Tsvetaeva ne s'exprime pas tant dans les thèmes choisis que dans sa conception même de la poésie. Elle considère en effet que l'essence même de celle-ci se trouve dans la musique, dans une rythmique spécifique, absolument irréductible et inaltérable, dont le poète ne se fait que l'interprète. La poésie est donc par essence primitive, dans le sens où elle prime à l'imagination, à l'intervention du poète. La musicalité du poème-conte entre en parfait accord avec sa thématique :

Le poème ne ressemble plus à un poème, il ressemble plutôt à un chant mystique, à un rythme de danse. Une danse folle, menée avec le Gars, qui se comporte tel un possédé, un extasié, dansant sur le feu, une danse éperdue, de plus en plus rapide⁴⁷¹.

Il s'agit en effet d'un poème qui requiert une lecture à haute voix, voire une psalmodie respectant la rythmique retranscrit par Tsvetaeva. La ponctuation pourrait presque en être remplacée par une écriture musicale avec des rondes, des blanches, des croches, etc. La tonalité joue également un rôle important dans l'écriture et la diction du rythme, et c'est cela en

⁴⁶⁸ Marina Tsvetaeva, *Le Gars*, *op. cit.*, p. 177.

⁴⁶⁹ Annalisa Comes, « Expression, langue et rythme des sentiments dans le poème *Le Gars* de Marina Tsvetaeva », *Textes et contextes* [En ligne], 13.1 | 2018, mis en ligne le 05 décembre 2018, consulté le 03 août 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1888>.

⁴⁷⁰ *Idem*. Nous soulignons.

⁴⁷¹ Ioanna Savvidou, « Comment traduire un conte en poème : *Le Gars* de Marina Tsvetaeva », dans *Marina Tsvetaeva : de poète à poètes*, *op. cit.*

particulier que l'on ne peut que très difficilement transposer en français. Pourtant, Tsvetaeva parvient à créer un poème-conte tenant presque de l'incantation, de l'invocation, dont la récitation vous essouffle, vous fait perdre l'usage de la parole, vous fait bayer puis tourner la tête, comme aux possédés⁴⁷².

Marina Tsvetaeva ne s'inscrit donc peut-être pas dans les mouvements primitivistes majeurs du XX^e siècle, mais il nous semble évident que ceux-ci ont exercé une certaine influence sur son travail, notamment par le biais de sa collaboration avec Natalia Gontcharova. Les thèmes choisis, le folklore russe et l'exaltation des populations paysannes qui transparait dans *Le Gars* sont cependant caractéristiques du mouvement primitiviste et nationaliste qui anime une certaine partie de l'intelligentsia russe. Cependant, il semblerait que la démarche poétique de Tsvetaeva l'a projetée dans une certaine solitude ; elle a redéfini à la fois son identité organique et sa conception d'un primitivisme formel, s'exprimant plutôt par la musicalité et la rythmique que par la thématique de son poème. Isolée, elle l'a été aussi à cause des tragédies qui ont marqué sa vie, la perte de son pays natal, la misère, et l'incapacité de ses contemporains à comprendre son écriture, ou l'impossibilité d'être publiée sous le régime soviétique. La poétesse disait elle-même, par rapport à sa réception en France et en URSS : « Ici, je suis *inutile*. Là-bas, je suis *impossible*⁴⁷³. »

⁴⁷² Ioanna Savvidou, « Comment traduire un conte en poème : *Le Gars* de Marina Tsvetaeva », *Marina Tsvetaeva : de poète à poètes*, op. cit.

⁴⁷³ Marina Tsvetaeva, *Tentative de jalousie et autres poèmes*, trad. Ève Malleret, Paris, La Découverte, coll. « Voix » 1986, p. 31.

Conclusion

Le vampire, à l'orée du XVIII^e siècle, a progressivement contaminé l'Europe jusqu'à devenir une sorte de « phénomène total », une figure mythique constitutive de la civilisation et de l'imaginaire occidentaux. À travers cette étude, nous avons tenté de démontrer comment ce mort-vivant, issu d'une matière folklorique balkanique, a été remobilisé par les écrivains tels que Byron, Polidori, Le Fanu et bien évidemment, Stoker, pour en faire cette archétype décliné sur tous les *media*, et ce, jusqu'au XXI^e siècle. Pour cela, il nous a paru crucial de nous pencher sur le contexte historique de l'époque qui nous intéresse. Le XVIII^e et le XIX^e siècles sont traversés par des événements majeurs ayant redéfini la pensée occidentale autant sur les plans politique, que philosophique, esthétique ou artistique. Sur le plan politique, l'on assiste durant cette période à une véritable instrumentalisation de la matière folklorique, jusqu'ici méprisée, à des fins identitaires. Les nations européennes émergentes cherchent parmi leurs traditions populaires les plus anciennes un socle commun de connaissances afin d'établir une véritable cohésion identitaire pour s'affirmer sur la scène internationale. L'essor du *gothic revival* en littérature, grâce à l'ouvrage précurseur de Walpole, *Castle of Otranto* (1764) et la redéfinition du goût opérée par les écrits de Burke sur le sublime ont véritablement impulsé la renaissance du vampire. La modernité en littérature s'exprime dorénavant par son étroite association avec l'obsession pour les ruines qui s'empare des « antiquaires » et poètes mélancoliques. Le *romance* gothique, quant à lui, pose les bases de la structure stéréotypique du récit de vampires et de l'archétype même du monstre à travers la figure du *villain*.

Le vampire, c'est également l'incarnation de l'altérité par excellence. Rebattant les certitudes de la civilisation occidentale, expression d'une « anomalie » à la fois sur le plan de l'ordre naturel et de l'ordre social, il sert aussi de prétexte à l'affirmation de l'ethnocentrisme du discours occidental. Son pendant féminin, dont l'origine se trouve dans les figures de femmes fatales – ou « proto-vampires » – élaborées par des auteurs de *romances* gothiques tels que Lewis, incarne quant à lui une aberration au sein de l'ordre établi rationnel et patriarcal. La vampiressa, élaborée à travers un discours exclusivement masculin entre les XVIII^e et XIX^e siècles, bien loin d'être un modèle d'émancipation, traduit en réalité la profonde misogynie qui caractérise les sociétés occidentales. Stoker, dans son célèbre *Dracula* (1897), fustige le mouvement de la *New Woman*, considéré comme la première vague de féminisme à la fin du XIX^e siècle. L'émancipation féminine représente véritablement une menace dans le discours des auteurs qui nous intéressent, et la vampiressa devient une figure majeure dans leurs écrits, expression d'un danger traversant le siècle. Tandis que le conte Vlad III Basarab dit

« l'Empaleur » a majoritairement été la source d'inspiration des personnages de vampires masculins canoniques, c'est la comtesse Erzsébet Báthory qui fera l'objet d'une véritable métamorphose en vampiressa à travers sa légende. Victime d'une conspiration politique, la comtesse, entrée dans le folklore européen, fut dépeinte comme l'une des pires criminelles de l'Histoire au même titre que Gilles de Rais. Baignant dans le sang pour conserver sa beauté, vaniteuse, cruelle et sadique, elle fut une source d'inspiration abondante pour nombre d'auteurs d'histoires de vampires. La misogynie ambiante et l'absence de remise en question des documents historiques concernant le procès de Báthory jusqu'à la fin du XX^e siècle ont participé à sa diabolisation, ou plutôt à sa métamorphose en vampiressa dans l'imaginaire occidental. Sous la plume de Sacher-Masoch, toujours prisonnière d'un discours masculin faisant d'elle un poncif de femme fatale usé dès son apparition, elle renaît en meurtrière narcissique émancipée des hommes mais aussi de sa nature humaine sous la plume de Valentine Penrose. Entre ces deux œuvres littéraires mêlant folklore et Histoire, la révolution cinématographique eut lieu. Ce nouveau *medium*, considéré comme vampirique par essence, fixe le vocabulaire visuel du vampire, d'abord grâce aux adaptations de *Dracula* par Murnau (*Nosferatu*, 1922) et Browning (*Dracula*, 1931). Tout comme en littérature, c'est d'abord le vampire masculin qui renaît sur la pellicule. D'abord monstre dépourvu d'humanité chez Murnau, il devient rapidement l'archétype décliné *ad nauseum* d'un amant mystérieux et théâtral lorsqu'il est incarné par Bela Lugosi. Quant au vampire féminin, il se fait plus discret dans l'histoire du cinéma, mais lorsqu'il apparaît, c'est toujours prisonnier d'un regard masculin. Largement sexualisé par rapport à son pendant mâle, parfois prétexte à la réalisation de films pornographiques, il faudra attendre l'adaptation de la légende Báthory par Kümel pour voir naître sur le grand écran une vampiressa plus moderne, plus émancipée et très critique envers l'ordre patriarcal. Chacun de ces réalisateurs a créé un langage visuel spécifique dorénavant imprimé sur la rétine et dans la mémoire de la civilisation occidentale, voire mondiale, depuis l'avènement de l'ère numérique.

Le vampire cinématographique reste cependant largement tributaire du folklore dont il est inspiré, et sa dimension « livresque » se fait sentir, même sur grand écran. Comment cette matière folklorique a-t-elle été remobilisée dans l'imaginaire occidental ? Cela tient d'abord aux bouleversements politiques ayant eu lieu dès la fin du XVIII^e siècle. La Révolution française de 1789 renverse le paradigme classique et redonne ses lettres de noblesse à une forme de savoir populaire, le folklore, à travers le romantisme. Un nouveau regard sur le passé émerge, notamment grâce au *gothic revival* que nous avons précédemment évoqué, et grâce à la naissance des nations européennes cherchant à s'aligner sur la modernité impulsée par la philosophie des Lumières. L'espace balkanique et la Grèce en particulier est touchée par ce

phénomène au XIX^e siècle. Considérée comme berceau de la civilisation occidentale, elle attire dans les années 1820 l'intérêt et le soutien de l'Ouest durant la Guerre d'Indépendance face à l'Empire ottoman. « Souillée » par quelques siècles de métissage oriental, la civilisation grecque moderne peine à trouver son identité, tiraillée entre un fantasme occidental auquel elle se doit de coller pour entrer dans la modernité et une spécificité grecque orientale ostracisée car considérée comme aux antipodes des valeurs occidentales. Le vampire grec, ou *vrykolakas*, est en réalité le premier à apparaître dans les écrits de l'Europe de l'Ouest. Ce sont notamment des écrivains tels que Byron ou Polidori qui font de leur vampire un monstre originaire de l'archipel, mais l'intrigue de leur récit repose sur une vision largement ethnocentrée renvoyant le folklore grec au rang de superstitions méprisables. Cependant, notre intérêt pour les contes folkloriques grecs sur le *vrykolakas* nous a permis de démontrer les efforts de l'intelligentsia autochtone pour se réapproprier une identité spécifiquement grecque émancipée à la fois de la colonisation intellectuelle occidentale et des stigmates laissés par l'occupation ottomane. Cela passe notamment par l'usage de la *katharévoussa*, langue artificielle « épurée » des influences turques et associée à la classe intellectuelle grecque. Les auteurs étudiés, tels que Papadiamandis, associent l'usage de la *katharévoussa* à la remobilisation d'un folklore par définition d'origine populaire. On peut donc observer un effort de revalorisation de récits traditionnels jusque-là fortement dépréciés et éclipsés par les récits mythologiques de la Grèce antique, érigée en modèle de civilisation par excellence dans toute l'Europe occidentale. Les contes sur le *vrykolakas* que nous avons étudiés s'inscrivent donc dans un mouvement de réappropriation identitaire aux XIX^e et XX^e siècles. La « grécité » est promue dans la littérature autochtone en réponse à la *self-colonization* opérée par une partie de l'intelligentsia grecque pour hisser le nouvel État hellénique au rang de nation européenne moderne. Ce phénomène n'est cependant pas confiné à la Grèce ni au XIX^e siècle, puisqu'il se poursuit dans les espaces balkanique et slave au XX^e siècle à travers le discours primitiviste.

La Première Guerre Mondiale provoque un véritable cataclysme en Europe, entraînant au sein de certaines nations un besoin de réaffirmation identitaire, comme ce fut le cas en Roumanie dans les années 1920-1930. Mircea Eliade, historien des religions, a notamment fourni un travail considérable concernant l'anthropologie et le primitivisme tels qu'ils sont pensés en occident. Critiquant sévèrement l'isolement intellectuel occidental et son ethnocentrisme lui ayant permis de justifier ses entreprises coloniales, Eliade renverse complètement le système de valeurs définissant ce qui tient au folklore et ce qui tient à la science. Dans un même temps, son engagement idéologique pour la revendication d'un héritage géto-dace issu de la préhistoire lui permet de raviver une matière folklorique autochtone à

travers ses écrits. Cette démarche s'inscrit également en réaction à l'historiographie occidentale qui place les pays des Balkans, et particulièrement la Roumanie, dans une position de martyr de l'Histoire. La Jeune Génération roumaine, dont Eliade est le chef de file, et le mouvement d'extrême droite Garde de Fer cherchent à inscrire leur nation dans une historiographie émancipée de celle écrite par l'occident afin de regagner une certaine dignité identitaire. Dans *Mademoiselle Christina* (1936), Eliade ne se contente pas de remobiliser un folklore spécifiquement roumain, mais il crée de toute pièce une poétique fantastique spécifiquement roumaine et en complète rupture avec la conception du fantastique occidental. Pour cela, il s'appuie sur la spiritualité primitive des peuples Gètes et Daces, vouant un culte initiatique à Zalmoxis. La mort, dans son récit de vampire, se pare d'une fonction initiatique plutôt que de l'expression d'une finalité telle qu'elle est pensée dans le discours rationaliste occidental. La vampirisme incarne une manifestation du sacré dans un monde qui n'a pas perdu sa part de Merveilleux. Il n'y a donc pas de rupture possible entre le monde surnaturel et le monde naturel, qui représentent dans la pensée daciste les deux faces d'une même pièce. La remise en question du discours rationaliste et positiviste occidental et le rejet de son historiographie sont d'autant plus corrosifs dans *L'Île d'Euthanasius*, recueil d'essais dans lequel Eliade démonte les certitudes issues de la philosophie des Lumières, à laquelle il reproche d'être basée sur des préjugés et erreurs scientifiques. Dans un même temps, il revalorise la matière folklorique en tant que forme de Savoir légitime. Notre étude de *Mademoiselle Christina* nous a permis de voir qu'Eliade a effectivement écrit son récit de vampire en l'inscrivant dans une démarche complètement autochtoniste, mêlant éléments folkloriques et événements historiques marquants de la Roumanie pour s'émanciper de l'historiographie occidentale. Sa conception de folklore comme matière noble porteuse d'enseignements à propos de sujets qui mettent en échec le discours positiviste – par exemple les questions de la mort, de la vie après la mort et de la possibilité de communiquer avec les défunts, thèmes centraux de *Mademoiselle Christina* – permet de mettre en évidence les erreurs du discours occidental, incapable de sortir de son schéma de pensée pour analyser une matière folklorique qui lui échappe. Les théories d'Eliade ont donc largement critiqué le système de valeurs occidental et les dérives positivistes et coloniales qui se sont immiscées dans l'élaboration de l'anthropologie et du primitivisme.

Ce mouvement artistique majeur du XX^e siècle connaît également un essor fulgurant en Russie, avant la Révolution de 1917. L'on peut retrouver dans le discours russe un questionnement similaire à celui de l'intelligentsia roumaine de la même époque. Une critique de la conception occidentale du primitivisme naît progressivement, et des artistes tels que

Gontcharova s'en détachent définitivement pour revenir à un mode de pensée exaltant la paysannerie et le folklore, considérés comme étant au fondement de l'identité russe : il s'agit du primitivisme dit chronologique et populaire. Marina Tsvetaeva ne se réclamait pas du primitivisme. Pourtant, sa démarche poétique nous semble irriguée par ce mouvement qui animait si vivement la vie intellectuelle du XX^e siècle. Dans son poème *Молодец* (1922, suivi par sa traduction française, *Le Gars*, en 1929), inspiré du conte *Le Vampire* (1873) du grand folkloriste russe Afanassiev, Marina Tsvetaeva redéfinit son identité et crée une forme de poésie primitiviste inédite. La poétesse exalte une « Russie rouge », couleur rappelant à la fois celle de l'habit traditionnel paysan et du sang consommé par le vampire. Avec l'apparition du Gars, elle inonde sa poésie de ce fluide écarlate dont la couleur est véritablement constitutive d'une identité spécifiquement russe. Pour la poétesse, la question identitaire est par essence organique, elle se définit par la mémoire et par le sang. Ces deux éléments définissent le poème de Tsvetaeva qui par son essence exalte une mémoire séculaire à travers le folklore, et une forme de vie immortelle à travers le sang consommé par le vampire. Il s'agit véritablement d'un poème organique, dans lequel la jeune Maroussia se transforme en source de vie, en réservoir de sang pour le Gars qui souhaite la dévorer. Cet aspect organique, c'est également ce qui définit l'identité russe de Tsvetaeva : elle ravive la mémoire de son pays perdu à travers ses écrits, mais elle la garde également en elle tant qu'elle est vivante, par le biais du sang qui circule dans ses veines. Ainsi, grâce à cette conception de sa propre identité, la poétesse s'émancipe de son statut d'exilée, puisqu'elle ne peut réellement quitter un pays qui survit à travers elle. Tsvetaeva, de son vivant, est maintenue dans un grand isolement, tenant en partie à la radicalité de sa démarche poétique, incomprise en France et impossible en URSS. D'un point de vue formel, *Le Gars* est véritablement un poème déstabilisant. Il s'agit d'un poème-conte, forme inspirée du *poema* russe, inexistante dans la tradition française. La poétesse recrée en français les intonations et le rythme de la langue russe, et prend de considérables libertés avec la grammaire et la syntaxe. La dimension orale, la musicalité de la poésie sont primordiales dans la démarche de Tsvetaeva. Son poème-conte est véritablement fait pour être récité à voix haute, voire chanté, décrypté comme l'on décrypterait une partition musicale avec ses notes et ses rythmes propres. Le rythme effréné suggéré par l'abondante ponctuation et la concision des vers rappelle justement une forme de chant primitif, magique. Tsvetaeva elle-même dit à propos de son mode de création qu'elle n'est que l'interprète d'un rythme préexistant à son intervention de poète, sa plume est guidée par une poésie primordiale – ou dirons-nous primitive – irréductible et inaltérable. C'est en cela que nous pouvons considérer que Tsvetaeva est une poétesse primitiviste. Déjà par le choix thématique, plus conventionnel dans le mouvement primitiviste

du XX^e siècle, mais aussi par sa démarche formelle, complètement inédite. Par sa redéfinition de son identité russe, qu'elle fait vivre à travers sa poésie, mais surtout par sa redéfinition d'une poétique primitiviste caractérisée avant tout par la dimension orale de son poème, Tsvetaeva se tient encore une fois dans un certain isolement vis-à-vis de ses contemporains. Pourtant, à travers son poème *Le Gars*, remobilisant le folklore sur les vampires slave et créant une sorte de chant primitif, exaltant la Russie populaire et s'émancipant considérablement de la tradition française pour revenir à ses sources, Tsvetaeva aurait mérité que son travail soit mieux reconnu par ses contemporains au sein de ce mouvement majeur du XX^e siècle.

En fin de compte, deux grands axes se dégagent de cette étude. D'une part, nous nous sommes efforcés d'analyser le vampire au prisme du discours occidental, d'un point de vue à la fois historique, philosophique, politique, artistique et social. Les œuvres canoniques telles que *Le Giaour* (1813) de Byron, *Le Vampire* (1819) de Polidori, *Carmilla* (1832) de Le Fanu et bien-sûr *Dracula* (1897) de Stoker n'ont cependant plus de grands secrets à nous révéler puisqu'elles font l'objet d'études abondantes depuis maintenant quelques siècles. C'est pourquoi nous avons tenté d'apporter de la nouveauté via la mise en lumière de contes folkloriques néo-helléniques, restés largement méconnus en Europe occidentale, balayés par les écrits de la Grèce antique au fondement de notre culture. Nous espérons avoir réussi à captiver les lecteurs et lectrices et à leur faire découvrir un pan de la culture grecque moderne que nous avons tendance à méconnaître. C'est notamment cette mise en lumière d'un discours issu de l'Europe de l'Est qui nous amène au deuxième grand axe de notre étude. À travers notre analyse des écrits théoriques et fictionnels de Mircea Eliade – *L'Île d'Euthanasius* et *Mademoiselle Christina* – nous espérons avoir réussi à remettre en valeur un discours spécifiquement oriental, cherchant à s'émanciper de la pensée occidentale et nous offrant des perspectives et outils d'analyse différents de ceux que nous connaissons. Il en va de même à propos de l'œuvre de Marina Tsvetaeva, *Le Gars*, à travers laquelle elle propose une conception inédite de la poésie et du primitivisme, apportant ainsi une certaine fraîcheur à un discours et une poétique occidentale qui se maintiennent, encore au XX^e siècle, dans une sorte d'isolement intellectuel depuis l'avènement de la philosophie des Lumières.

Enfin, nous pourrions nous demander ce qu'est devenu le vampire à l'ère du numérique. Figure majeure de la *pop culture*, nous pouvons cependant nous interroger à propos des enjeux de sa remobilisation à travers des *media* très divers. Qu'il s'agisse de jeux-vidéo, de séries télévisées, de cinéma, de littérature, le vampire est partout. Cependant, les questions identitaires qui animaient les XIX^e et les XX^e siècles ne sont peut-être plus d'actualité – ou du moins, ont évolué. De même, sur le plan esthétique, il semblerait que l'image du vampire se sclérose petit-

à-petit, reprenant toujours les mêmes poncifs ou dérivant vers des archétypes édulcorés devenus les supports de l'*Eros* adolescent au niveau mondial. Pourtant, malgré son manque de renouveau, le mort-vivant ne cesse d'apparaître sur nos écrans ou dans nos livres. Le vampire a-t-il définitivement envoûté l'imaginaire mondial ? Est-il réellement devenu immortel grâce aux nouveaux *media* qui ne cessent de lui redonner vie ? Pourra-t-il encore nous captiver durant des décennies comme il l'a déjà fait au cours des derniers siècles ou est-il voué à disparaître par manque de renouvellement ? Le vampire continue de même à faire l'objet d'études diverses et abondantes, dans lesquelles nous trouverons très certainement les réponses à ces questions et, nous l'espérons, la révélation de nouveaux secrets.

Bibliographie

Sources primaires

- ❖ Antonio De Ferraris, *De Situ Japygiae* [1558], excudebat Orontius Chiriatti, collection de la Bibliothèque Nationale Centrale de Florence, 1727.
- ❖ James Macpherson, *Fragments of Ancient Poetry collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language*, Édimbourg, 1760. Traduction française : *Fragments de poésie ancienne*, trad. François Heurtematte, Paris, J. Corti, coll. « Collection Romantique » ; n°23, 1990.
- ❖ Horace Walpole, *The Castle of Otranto: A Gothic Story*, [1764], Cassell's National Library, Cassell & Company, Limited, London, Paris, New York and Melbourne, 1886. Traduction française : « Le Château d'Otrante » [1764], dans *Romans terrifiants*, trad. Dominique Corticchiato, dir. Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, 1984.
- ❖ Gottfried August Bürger, « *Lenore* » [1774], dans *Gedichte*, Göttingen, ed. Johann Christian Dieterich, 1778. Traduction française : *Lénore : Ballade de Bürger traduite de l'allemand par Paul Lehr*, trad. Paul Lehr, Mulhouse, MM. Engelmann, 1834.
- ❖ Ann Radcliffe, *The Mysteries of Udolpho: A Romance Interspersed with Some Pieces of Poetry* [1794], Projet Gutenberg, 2009. Traduction française : *Les Mystères d'Udolphe*, trad. Victorine Chastenay, Paris, Maradan, 1798.
- ❖ Matthew Gregory Lewis, *The Monk: A Romance*, [1796]. Traduction française : « Le Moine » dans *Romans terrifiants*, trad. Léon Wailly, dir. Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, 1984.
- ❖ Ann Radcliffe, *The Italian, or the Confessional of the Black Penitents: A Romance*, vol. 1, London, printed for T. Cadell jun. and W. Davies (successors to Mr. Cadell) in the Strand, 1797. Traduction française : Ann Radcliffe, « L'Italien, ou le confessionnal des pénitents noirs », dans *Romans terrifiants*, trad. Narcisse Fournier, dir. Francis Lacassin, Paris, Robert Laffont, 1984.
- ❖ Johann Wolfgang von Goethe, « Die Braut von Korinth », dans *Musen-Almanach für das Jahr 1798*, Friedrich Schiller, Tübingen, 1797. Traduction française : « La Fiancée de Corinthe », trad. L.Mis, dans *Dracula et autres histoires de vampires*, dir. Barbara Sadoul, Paris, Flammarion, coll. « Libro Littérature », 2014.
- ❖ Lord George Gordon Byron, *The Giaour: A Fragment of a Turkish Tale*, ed. John Murray, Londres, 1813. Traduction française : « Le Giaour », trad. et dir. Alain Morvan

dans *Dracula et autres écrits vampiriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.

- ❖ Ernest Hartley Coleridge (ed.) et al., *The Poems of Samuel Taylor Coleridge. Including poems and versions of poems herein published for the first time, edited with textual and bibliographical notes by Ernest Hartley Coleridge*, London, New York, Toronto, Humphrey Milford, Oxford University Press, 1912. Traduction française : « Christabel », trad. et dir. Alain Morvan dans *Dracula et autres écrits vampiriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.
- ❖ John William Polidori, *The Vampyre; A Tale*, London, Gillet, Printer, Crown Court, Fleet Street, 1819. Traduction française : « Le Vampire », trad. et dir. Alain Morvan dans *Dracula et autres écrits vampiriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.
- ❖ Étienne-Léon de Lamothe-Langon, et al., *La Vampire, ou la vierge de Hongrie* [1825], La Fresnaie-Fayel, Otrante, coll. « Méduséenne », 2016.
- ❖ Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* [1831], Paris, Librairie Ollendorff, 1904.
- ❖ Théophile Gautier, « La Morte amoureuse » [1836] dans *Dracula et autres histoires de vampires*, dir. Barbara Sadoul, Paris, Flammarion, coll. « Libro Littérature », 2014.
- ❖ Joseph Sheridan Le Fanu, « Carmilla », dans *In a Glass Darkly*, vol. III, Londres, New Burlington Street, R. Bentley & Son, 1872. Traduction française : *Carmilla*, trad. et dir. Alain Morvan dans *Dracula et autres écrits vampiriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.
- ❖ Emily Gerard, *The Land Beyond the Forest: Facts, Figures and Fancies from Transylvania*, Harper & Brothers, Frankin Square, New-York, 1888. Traduction française : *Le Pays par-delà la forêt*, trad. Seamus Wentzel dans *La Vampire, ou la vierge de Hongrie* [1825], dir. Florian Balduc, La Fresnaie-Fayel, Otrante, coll. « Méduséenne », 2016.
- ❖ Jules Michelet, « La Sorcière » dans *Œuvres complètes de Jules Michelet*, tome XXXVIII, Paris, Flammarion, 1898.
- ❖ Achilléas Paraschos, « Ο γυιος του βρυκόλακα » [1933], vol. B. Traduction française : « Le fils du brucolaque », trad. Romolo Liverani, dans *Vrykolakas : le vampire grec*, Athènes, BELLESétrangères, coll. « La Bibliothèque du Phalère », 2016.
- ❖ Alexandros Papadiamandis, « Ἡ Χτυπημένη » [1890], *Ἄπαντα*, Κριτική έκδοση Ν.Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Αθήνα, Εκδόσεις Δόμος, Τόμος δεύτερος, 1982. Traduction

- française : « La Possédée », trad. Romolo Liverani, dans *Vrykolakas : le vampire grec*, Athènes, BELLESétrangères, coll. « La Bibliothèque du Phalère », 2016.
- ❖ Bram Stoker, *Dracula*, New-York, Grosset & Dunlap Publishers, 1897. Traduction française : *Dracula*, trad. et dir. Alain Morvan dans *Dracula et autres écrits vampiriques*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2019.
 - ❖ Kostas Pasagiannis, « Ο Βρυκόλακας », *Μοσκιές*, Αθήνα, τυπ. Εστία των Μαίσνερ και Καργαδούρη, 1898 vol. Α. Traduction française : « La malédiction du château », trad. Romolo Liverani, dans *Vrykolakas : le vampire grec*, Athènes, BELLESétrangères, coll. « La Bibliothèque du Phalère », 2016.
 - ❖ Leopold von Sacher-Masoch, « Eau de Jouvence (1611) » dans *La Pantoufle de Sapho et autres contes*, Paris, Charles Carrington, 1907.
 - ❖ Alexandros Moraïtidis, « Κουκκίτσα » [1907], *Διηγήματα*, τόμος Β., Αθήνα, εκδότης Ι. Ν. Σιδέρης, 1921. [Version en ligne : <https://reader.bookfusion.com/books/108163>]. Traduction française : « Koukkitsa », trad. Romolo Liverani, dans *Vrykolakas : le vampire grec*, Athènes, BELLESétrangères, coll. « La Bibliothèque du Phalère », 2016.
 - ❖ F.W. Murnau, *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens (Nosferatu le vampire)*, réalisé par F.W. Murnau, Diaphana pour MK2, 1922.
 - ❖ Tod Browning, *Dracula*, réalisé par Tod Browning, Universal Pictures, 1931.
 - ❖ Marina Tsvetaeva, *Tentative de jalousie et autres poèmes*, trad. Ève Malleret, Paris, La Découverte, coll. « Voix », 1986.
 - ❖ Constantinos Kazantzis, « Το Μνήμα του αφορεσμένου » [1926], vol. Α. Traduction française : « La tombe de l'excommunié », trad. Romolo Liverani, dans *Vrykolakas : le vampire grec*, Athènes, BELLESétrangères, coll. « La Bibliothèque du Phalère », 2016.
 - ❖ Marina Tsvetaeva, *Le Gars* [1929], trad. Marina Tsvetaeva, Moscou, Ellis Luck 2000, 2005.
 - ❖ Mircea Eliade, *Domnișoara Christina*, [1936]. Traduction française : *Mademoiselle Christina*, trad. Claude Levenson, Paris, Hachette, coll. « Livre de Poche », 2018.
 - ❖ Valentine Penrose, *La Comtesse sanglante*, Paris, Gallimard, coll. « L'Imaginaire », 1962.
 - ❖ Harry Kümel, *Les Lèvres rouges*, réalisé par Harry Kümel, Showking Films, 1971.

Sources secondaires

- ❖ Liliane Abensour et Françoise Charras (éds.), *Romantisme noir*, Paris, Éditions de l'Herne, coll. « L'Herne », 1978.

- ❖ Caroula Argyriadis-Kervegan, « De la formation d'une langue à la formation d'un État : une histoire croisée dans la Grèce du XIX^e siècle », *Revue Française d'Histoire des Idées Politiques*, vol. 48, no. 2, 2018.
- ❖ Gilles Banderier, *Les vampires : Aux origines du mythe*, Grenoble, éditions Jérôme Million, coll. « Atopia », dir. Claude Louis-Combet, 2015.
- ❖ Aleksandra Bartosiewicz, « Elisabeth Bathory – A True Story » dans *Review of Historical Sciences*, vol. XVII, n°3, Pologne, University de Lodz, 2018.
- ❖ Ernst Benz et al., « Colloque de Cerisy : Les Vampires » dans *Cahiers de l'hermétisme*, dir. Antoine Faivre, Paris, Albin Michel, 1993.
- ❖ Claire Bessède et al., *Un duel romantique : Le Giaour de Lord Byron par Delacroix*, dir. Claire Bessède et Grégoire Hallé, Paris, Coéditions Le Passage / Editions du musée du Louvre, 2020.
- ❖ Frédéric Bisson, « Conclusion. Vampires télégéniques » dans *True Blood. Politique de la différence*, dir. Frédéric Bisson, Presses Universitaires de France, 2015.
- ❖ Frédéric Bonnaud et al., *Vampires : cinéma, littérature, beaux-arts, séries*, dir. Sylvie Vallon, catalogue d'exposition de la Cinémathèque française, Paris, Réunion des musées nationaux, 9 octobre 2019-19 janvier 2020, Madrid, CaixaForum, 13 février-7 juin 2020, 2019.
- ❖ André Breton, *Les Vases communicants*, Paris, Gallimard, 1955.
- ❖ Peter Brooks, « La vertu et la terreur : Le Moine », *Romantisme*, vol. 162, no. 4, 2013.
- ❖ Raphaël Brossart, « L'écrit de vampire. », *Annales de Normandie*, vol. 34, no. 3, Persée-Portail des revues scientifiques en SHS, 1984.
- ❖ Ionel Buse et al., *Mythes populaires dans la prose fantastique de Mircea Eliade*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2013.
- ❖ Lucille Cairns, *Sapphism on Screen: Lesbian Desire in French and Francophone Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- ❖ Vangelis Calotychos, *Modern Greece: A Cultural Poetics*, Oxford, Bergland, 2003.
- ❖ Matei Cazacu, *Dracula*, Paris, Tallandier, 2013.
- ❖ Christophe Charle, « Chapitre 7. Un nouveau regard sur le passé », *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIX^e siècle*, sous la direction de Christophe Charle, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.
- ❖ Christophe Chiclet, André Mirambel, Panayotis Moullas, « GRÈCE - Langue et littérature », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 30 décembre 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/grece-langue-et-litterature/>

- ❖ Annalisa Comes, « Expression, langue et rythme des sentiments dans le poème *Le Gars* de Marina Tsvetaeva », *Textes et contextes* [En ligne], 13.1 | 2018, mis en ligne le 05 décembre 2018, consulté le 03 août 2022. URL : <http://preo.u-bourgogne.fr/textesetcontextes/index.php?id=1888>
- ❖ Dan Dana, « Occultations de Zalmoxis et occultation de l'histoire. Un aspect du dossier Mircea Eliade » dans *Anabases* [en ligne], n°5, E.R.A.S.M.E., 2007.
- ❖ Dan Dana, *Métamorphoses de Mircea Eliade*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2013.
- ❖ G. David Keyworth, « Was the Vampire of the Eighteenth Century a Unique Type of Undead-Corpse? » *Folklore*, vol. 117, no. 3, [Folklore Enterprises, Ltd., Taylor & Francis, Ltd.], 2006.
- ❖ Mireille Dottin-Orsini, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset, 1993.
- ❖ Stéphane du Mesnildot, *Le Miroir obscur : une histoire du cinéma des vampires*, Pertuis, Rouge Profond, coll. « Décors », 2013.
- ❖ Élisabeth Durot-Boucé, *Le Lierre et la chauve-souris : Réveils gothiques. Émergence du roman noir anglais (1764-1824)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, coll. « Monde Anglophone », 2004.
- ❖ Mircea Eliade, *L'Île d'Euthanasius*, trad. Alain Paruit, Paris, Éditions de l'Herne, 2001.
- ❖ Álvaro García Marín, « Haunted Communities: The Greek Vampire or the Uncanny at the Core of Nation Construction » dans *Monstrosity from the Inside Out*, Leiden, The Netherlands, Brill, 2014.
- ❖ Álvaro García Marín, « The Son of the Vampire: Greek Gothic, or Gothic Greece? », dans *Dracula and the Gothic in Literature, Pop Culture and the Arts*, Leiden, The Netherlands, Brill, 2016.
- ❖ Pierre Grappin, « STURM UND DRANG », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 7 novembre 2020. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/sturm-und-drang/>
- ❖ Charles Grivel, *Dracula : de la mort à la vie*, dir. Constantin Tacou, Paris, Éditions de l'Herne, 1997.
- ❖ Philippe Jockey, *Le Mythe de la Grèce blanche. Histoire d'un rêve occidental*, Paris, Belin, 2015.
- ❖ G. David Keyworth, « Was the Vampire of the Eighteenth Century a Unique Type of Undead-Corpse? » *Folklore*, vol. 117, no. 3, Folklore Enterprises, Ltd., Taylor & Francis, Ltd., 2006.

- ❖ Alice M. Killen, *Le Roman terrifiant ou roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe : et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840* [1920], Paris, éd. Honoré Champion, 1967.
- ❖ Susanne Kord, *Murderesses in German Writing, 1720-1860. Heroines of Horror*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
- ❖ László Kürti, *The Symbolic Construction of the Monstrous – The Elizabeth Báthory Story*, Hungary, University of Miskolc, 2009.
- ❖ Annie Lebrun, *Les Châteaux de la subversion*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Folio », n°31, 1986.
- ❖ Maurice Lévy, *Le Roman « gothique » anglais, 1764-1824*, [1968], Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque de l'évolution de l'humanité », 1995.
- ❖ Alfred E. Longueil, « The Word “Gothic” in Eighteenth Century Criticism » dans *Modern Language Notes*, vol. 38, n°8, The John Hopkins University Press, 1923.
- ❖ Jean Marigny, *Sang pour sang : le réveil des vampires*, Paris, Gallimard, coll. « Gallimard découvertes », 1993.
- ❖ Youlia Maritchik-Sioli, « “Tout poète est par son essence un émigré” : Marina Tsvetaeva et l'exil », *ILCEA* [En ligne], n°34, 2019, mis en ligne le 15 janvier 2019, consulté le 2 août 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/5881>.
- ❖ Bernard Michel, *Sacher-Masoch (1836-1895)*, Paris, Editions Robert Laffont, 1989.
- ❖ Alexander Minski, *Le préromantisme*, Paris, Albin Michel, coll. U, série « Lettres », 1998.
- ❖ Panayotis Moullas, « PAPADIAMANDIS ALEXANDRE - (1851-1911) », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 22 décembre 2021. URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/alexandre-papadiamandis/>
- ❖ Luc Orešković, « Le thème des lycanthropes et des vampires, de Dom Calmet à l'abbé de Fortis : une approche des pays de confins », *Dix-huitième siècle*, vol. 42, no. 1, 2010.
- ❖ Christian Picaud et Nadia Setti (dir.), *Marina Tsvetaeva : de poète à poètes*, Paris, Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, coll. « Travaux et documents », 2000.
- ❖ Joseph Pitton de Tournefort, *Relation d'un voyage du Levant, fait par ordre du Roy*, tome I, Imprimerie Royale, Paris, 1717.
- ❖ Kalliopi Ploumistaki, *La mort dans le conte fantastique néo-hellénique et sa contribution européenne*, dir. Georges Fréris, Thessalonique, 2008.
- ❖ Kalliopi Ploumistaki *et al.*, « Revenants nyctomorphes et fantômes méridiens dans la littérature fantastique néo-hellénique », dans *Inter-textes : Revue Annuelle du*

Laboratoire de Littérature Comparée de l'Université Aristote de Thessalonique, dir. Georges Fréris, Thessalonique, 2012.

- ❖ Ronald Lee Reed, *The function of folklore in selected English Gothic novels*, diss., Texas Tech University, 1971.
- ❖ Alexandra Roux-Troyes et al., « La rationalisation du mythe » dans *Le dépassement des limites. Au-delà de l'humain*, dir. Laurent Gourmelen, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire », 2021.
- ❖ Stavroula Sakellariou, *Νόσος και θεραπεία στην πεζογραφία του Αλέξανδρου Παπαδιαμάντη*, sous la direction de Georgia Gotsi, Université de Patras, 2013.
- ❖ Constantin Tacou et al., *Mircea Eliade*, dir. Constantin Tacou, vol. 1, Paris, Éditions de l'Herne 1978, coll. « L'Herne », 1987.
- ❖ Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.
- ❖ Tony Thorne, *Countess Dracula: The Life and Times of Elisabeth Báthory, the Blood Countess*, London, Bloomsbury, 1997.
- ❖ Henri Tonnet, *Histoire du grec moderne : la formation d'une langue*, L'Asiathèque, 1993.
- ❖ Michel Viegnes, « Postérités de « La Fiancée de Corinthe » (“Die Braut von Korinth”) : Goethe et l'imaginaire de la morte amoureuse », *Fabula / Les colloques*, Goethe, le mythe et la science. Regards croisés dans les littératures européennes.
- ❖ Monique Wittig, « LA PENSÉE STRAIGHT » dans *Questions féministes*, n°7, 1980, [URL : <https://www.jstor.org/stable/40619186>].

