

Conférence de CLAIRE BAZIN,
Professeur de littérature anglaise du XIXe siècle
et du Commonwealth
à l'Université de Nanterre, HDR.
Centre culturel Jean Richepin,
Clermont-Fd, le 8 octobre 2018

Dracula : la vierge et la putain

Je me propose d'analyser les personnages de Lucy et de Mina, les deux versions de la femme dont la ressemblance n'est que de surface, avant de souligner leurs différences essentiellement dans le rapport avec Dracula. Je m'attarderai sur les scènes les plus éloquents pour expliquer pourquoi l'une doit mourir et l'autre pas si l'on veut que vive une société dont la moralité est la devise. Il ne faut pas laisser Lucy faire. Une Lucy à la fois double de Mina, mais aussi double d'elle-même, ou plutôt schizée entre belle de jour et belle de nuit.

Je dois aussi avouer que je reprends très largement un article qui a été publié dans un ouvrage sur Dracula, Texte et film pour les besoins des concours et une communication sur Mina. Je vais faire ce qu'il ne faut pas faire en traitant de l'une puis de l'autre.

Ma semblable, ma sœur

Dès le début du roman Lucy et Mina sont présentées comme deux amies, sœurs, confidentes, selon le modèle fréquent du roman du XIXe siècle : Jane Austen, par exemple dans la plupart de ses romans mais aussi Charlotte Brontë dans *Shirley* ou George Eliot dans *The Mill on the Floss*. Leur complicité est aussi due à l'exclusion de la sphère masculine (exclusion réitérée lors de la capture de Dracula lorsque les hommes du « Crew of Light », craignant sa faillibilité, hésitent à tenir Mina au courant de leurs entreprises. Les lettres qu'échangent les deux jeunes filles sont hors du circuit des hommes. Elles vivent dans un monde à elles. Mais Mina, contrairement à son amie, doit travailler pour subvenir à ses besoins. Selon Carol Senf, Mina est une sorte de « New Woman » dont la « New Womanitude » s'arrête au seuil de la chambre, en dépit de ses déclarations bien peu féministes, qui font d'ailleurs écho à celles de Lucy qui reconnaît et admire la supériorité indubitable des hommes : « *Why are men so noble when we are so*

little worthy of them ? » Lucy et Mina ont bien intégré les « male chauvinist views ». Dans un ouvrage sur *Carmilla*, l'auteur analyse la complexité des deux femmes en termes nettement sexuels, ce qui vient confirmer la thèse de la filiation avec *Carmilla*. Mina est effectivement, à l'instar des hommes du roman, très admirative de la beauté de Lucy. Elle tentera de s'ériger en bouclier entre son amie et Dracula, qui toujours selon l'auteur, serait un rival, en mettant fin à ses crises de somnambulisme, activité dangereuse et homophoniquement, mais pas seulement, proche en anglais de « street walking ». Mina protège Lucy comme le ferait une sœur aînée, tenant un journal de son état de santé. Elle a la sagesse qui fait défaut à Lucy, enfant gâtée, qui n'aura pas le temps de devenir épouse ni mère. Lucy en est elle-même consciente, comme en témoignent ses accusations que je qualifierais de préventives, dans sa lettre-confiance à Mina où elle lui rapporte les trois propositions de mariage qu'elle vient de recevoir, et dont elle a dû, à son grand dam, ne retenir qu'une. Faute avouée est à moitié pardonnée, d'autant que la tolérance compte parmi les vertus de Mina.

Lucy raconte donc les trois propositions de mariage qu'elle vient de recevoir et qui, assure-t-elle, lui crèvent un cœur prompt à s'émouvoir de la souffrance d'autrui, d'autant qu'elle en est l'auteur. Lucy a néanmoins bien du mal à dissimuler sa fierté – les majuscules de THREE, le chiffre étant repris plus loin, en minuscules cette fois, en sont le témoignage – d'avoir été choisie et de pouvoir choisir en retour, même si la bienséance et la loi victorienne exigent que le choix soit limité. L'objet du choix, Arthur, n'a d'ailleurs droit qu'à quelques lignes, alors que Lucy s'attarde longuement sur les deux précédents, qu'elle vient de rejeter, comme si le refus comptait davantage que l'acceptation. Les répétitions et exclamations qui ponctuent la lettre visent à susciter l'étonnement, voire l'envie de Mina, ou de ses autres filles, anonymes, moins courtisées que cette « affreuse coquette » de Lucy comme elle s'auto-nomme. Sa lettre, chargée d'oxymores : « *I feel miserable though I am so happy* » traduit assez cet écartèlement entre désir et morale. L'oxymore n'est-il pas, comme le dit Rosemary Jackson dans son ouvrage critique *Fantasy*, la figure par excellence du fantastique ? Le plus bel exemple d'oxymore étant la figure même de Dracula, mort vivant, ni vivant ni mort, ou les deux à la fois, dans une pause intenable qui effectivement ne tient pas, puisque sa mort par dissolution est la seule solution. Le texte de la lettre en surface très victorien masque difficilement un sous-texte qui l'est beaucoup moins. « *Methinks the lady protests too much* ». L'expression de Lucy s'inscrit contre la répression d'une société patriarcale, contre la loi, qui condamne ses femmes à une monogamie monotone que seul Dracula, venu d'un autre monde et d'un autre temps, lui permettra de rompre. Dracula est l'amant qui vient perturber, défaire les couples établis dans des ménages à trois vaudevillesques : Arthur/Lucy/ Dracula et Jonathan/Mina/Dracula où la répétition s'inscrit aussi dans la logique du texte fantastique. Lucy est une de ces « New Women » : Flaubert, dans *La Tentation de Saint Antoine*, compare la « nouvelle femme » à un vampire qui satisfait les beaux jeunes hommes afin de manger leur chair - qui provoque les sarcasmes de Mina, épitomé de la société victorienne et donc beaucoup moins intéressante pour la critique, et la rébellion textuelle de Lucy n'est que l'antichambre de sa transgression sexuelle. Sexe et texte s'entrelacent dans ce discours du désir. Pour Lucy, la coquette, les hommes sont autant d'objets interchangeables – un homme peut en cacher un autre – ou encore des numéros. Tous se valent (le sang reçu ultérieurement ne lui donne-t-il pas raison ?) Et la relation, dans les mêmes termes, des trois propositions, donne au lecteur un sentiment de déjà-

dit ou de déjà-vu. Les deux refoulés tiennent ses mains dans les leurs, avec une ferveur dont l'intensité se perd dans la similitude.

L'introduction à ces trois propositions a d'ailleurs de quoi surprendre : « *It never rains...* » (« un malheur n'arrive jamais seul »). Tout se passe comme si Lucy déconstruisait les proverbes ou les subvertissait, tout en déclarant combien les vieux proverbes disent vrai, rénovant, décapant la langue, pour créer une langue à elle, comme si en faisant mine de se soumettre à la tradition sociale et linguistique, elle n'en faisait en réalité qu'à sa tête. Le portrait idyllique des trois chevaliers servants contribue à dorer son propre blason : « *Why are men so noble...* » dans un discours aussi rhétorico-hyperbolique et bien peu féministe que celui de Victor Frankenstein sous le coup de l'émotion. Lucy anticipe néanmoins la critique de Mina et la prévient, faisant taire une expression dont elle sait la malséance. Pleurs et rougeurs (on songe à l'ouvrage de Mary Ann O' Farrell, *Telling Complexions*) sont de mise chez une jeune femme de la bonne société et Lucy s'y adonne volontiers, replongeant dans l'enfance - l'infans (le bébé pleure et me parle pas) - comme pour mieux effacer la tentation ou en dénoncer les dangers : « *crying like a baby* » - brandissant l'innocence du bébé ou de la vierge comme une arme au moment même où son plus ardent désir est de la perdre. L'appellation « little girl » revient dans la bouche de ses donneurs de sang, pleins de pitié pour la victime du grand Saigneur. Les femmes sont des enfants fragiles ou des animaux dangereux. Ses professions de culpabilité sont autant d'auto-justifications. La question rhétorique de Lucy : « ? » « *Why can't they let a girl marry three men, or as many as want her, and save all this trouble ?* » contient sa propre réponse : il ne faut pas laisser Lucy faire sous peine de déstabiliser une société emblématisée par un « they » dont l'indéfinition n'entame en rien la puissance. La passion ne doit pas avoir droit au chapitre, d'où l'espace textuel réduit dans lequel Lucy prend la parole parce que l'expression de son désir menace de code masculin qu'elle semble vouloir réécrire. Lucy est une vamp et rien n'est pire. La vamp est là qui veille, autre version de la femme déchue des romans du XVIIIe et Dracula n'aura guère de mal à lui faire franchir un pas qu'elle a hâte de franchir. Sa soif d'hommes trouve bien sûr sa meilleure expression dans sa prière ultérieure et impie à Arthur : « *Come, Arthur, come* » où l'écho à *Roméo et Juliette* prend d'autres accents, à ceci près que le rêve de polyandrie s'abolit dans cette proposition, puisqu'une fois vampire, Lucy ne désire plus qu'un seul homme : le sien. « *Lucy the flirt is purified into Lucy the wife* » ou encore : « *Vampirism in Dracula doesn't challenge marriage as it did earlier ; it inculcates the restraints of marriage in a reluctant girl* ».

Mais si Arthur devient l'unique objet du désir de Lucy, c'est néanmoins de sexe qu'elle a soif et donc peut-être d'un Arthur conforme à son désir et que son désir transforme. Les transfusions - réalisations dilatoires de son vœu - ne suffiront pas à la sauver des griffes ou des dents du malin.

Lucy réitère en le concentrant le sort des vampirettes de Dracula que Jonathan rencontre au château, épitomés de la volupté, d'une sexualité exacerbée qui attire et repousse à la fois un Jonathan qui a bien du mal à résister à cette trinité diabolique. Jonathan est sous l'empire du vampire, l'empire des sens. Le vampirisme est sexuel et donc condamnable. Ces trois Èves symbolisent le mal (*Eve is evil*) et tentent de faire chuter l'homme vulnérable. La scène de l'attaque sur Jonathan renverse le schéma classique de séduction : ce sont les femmes qui essaient de pénétrer la gorge de Jonathan de leurs dents acérées, prêtes à lui donner le baiser qui tue, parodie du baiser à la belle endormie (là encore Jonathan a tout de l'héroïne gothique). Jonathan est devenu poule ou souris

dans les griffes des chattes. La femme vampire, héritage romantique (Lamia, Christabel) trouvera son apogée avec *Carmilla*. Les trois femmes vampires sont la version outrancière de la femme fatale dans son sens étymologique. Dans *Dracula*, la sexualité n'est présentée que comme perversive, excessive, et donc terriblement dangereuse pour l'ordre patriarcal. Les vampirettes se muent en animaux (on sait l'importance des transformations animales dans le roman) et la scène est sous le signe du « sex, sin and saliva ». C'est paradoxalement Dracula qui sauve Jonathan des griffes de ces Draculettes pour, peut-être, se le mettre sous la dent, imposant une volonté qu'il ne tolère pas voir menacée.

La première mort de Lucy

Le certificat de mort est, paradoxalement, la disparition de la signature du vampire comme si Dracula s'effaçait, sûr, cette fois, de son cou(p). Lucy est désormais sienne : nul besoin de le souligner. Les derniers mots de Lucy sont pour Arthur, en des termes récurrents et qui anticipent ceux de la tombe : « *Arthur ! Oh my love, I am so glad you have come !* », auxquels s'ajoute un « *Kiss me* » à la seconde occurrence, qui donne l'alerte à Van Helsing aux aguets et qui retient Arthur à temps, s'interposant entre lui et Lucy : « *'Not for your life !' he said ; 'not for your living soul and hers !' And he stood between them like a lion at bay.* »

La mort de Lucy n'est pas arrêt, mais métamorphose. Sous les yeux de ses amoureux, Lucy redevient celle qu'elle était, en mieux : « *Death had given back part of her beauty, for her brow and cheeks had recovered some of their flowing lines ; even the lips had lost their deadly pallor* ». Ou encore : « *All Lucy's loveliness had come back to her in death, and the hours that had passed, instead of leaving traces of 'decay's effacing fingers', had but restored the beauty of life till positively I could not believe my eyes that I was looking at a corpse* », d'où la question d'Arthur, entre espoir et crainte : « *Is she really dead ?* ». La mort lui va si bien. La thanatopraticienne elle-même se félicite d'avoir une si belle morte dans ses murs. Le remède au vieillissement, à la décomposition du corps est là : Lucy a vendu son âme au diable, si tant est que les femmes en aient une, et si elle a la mort dans l'âme, son corps, lui, est épargné et même embelli : « *The myth of Dracula is an inversion of Christianity (...) in that Dracula promises - and gives - the real resurrection of the body, but disunited from soul* ». « *My soul seemed to go out from my body* » dit Lucy lorsqu'elle raconte son rêve, lui aussi oxymorique : « *sweet and bitter* ». Lucy morte n'est pas morte, mais n'est qu'un faux-semblant, un simulacre, le double vampirique, monstrueux, sexuel, de la Lucy d'antan. Seules les vampires sont sexuelles et donc monstrueuses. Le dilemme de Lucy est cette oscillation permanente entre deux états : sommeil et veille, vie et mort, ange ou démon, Bien, Mal, dualité, duplicité, schizophrénie. Ni d'un côté, ni de l'autre, ou alors les deux à la fois : « *The text gives Lucy two doubles : her own split self which will eventually return as a vampire, and her friend Mina* ». Lucy, quoi qu'elle en dise dans sa lettre (mais nous savons bien qu'il ne faut pas prendre celle-ci à son pied) ne dit pas tout à son Arthur. Et c'est par son silence qu'elle sert les desseins de Dracula : « (...) *unlike Lucy, who withholds her secret from the vampire-hunters, Mina is more clearly an accomplice of the paternal law* ». D'où le discours de Mina contre les « *New Women* », filles des « *fallen women* », autres monstres :

Some of the 'New Women' writers will some day start an idea that men and women should be allowed to see each other asleep before proposing or accepting. But I suppose the New Woman won't condescend in future to accept ; she will do the proposing herself. And a nice job she will make of it, too !

N'est-ce pas précisément Lucy qui s'offre à Arthur, qui l'a vue, pour sa part, bien des fois endormie ?

Ce qui apparaît comme bien peu victorien dans le texte, et qui atteindra son apogée dans la scène torridement sexuelle entre Mina et Dracula, c'est qu'il est sous le signe du renversement, du bouleversement, de l'inversion, de la parodie, du simulacre. Mais la dénonciation même de la subversion ou sa présentation comme danger exposent un sous-texte qui l'est bien. Lucy était une fausse vierge (dommage qu'elle soit une putain) comme elle est une fausse morte ; son nom est un faux-ami, dans cet univers fantastique d'un entre-deux troublant où les pieux sont nécessaires pour rétablir des frontières/barrières disparues, d'où la mise au pieu de la Lucy infernale, seul remède pour lui redonner sa pureté d'antan (si tant est qu'elle ait jamais été pure).

Mise au pieu de Lucy

La dernière image de Lucy enfin coincée dans son cercueil fait écho à cette description qui duplique celle de Dracula, venant confirmer l'abolition des frontières entre genres : « *She seemed like a nightmare of Lucy as she lay there, the pointed teeth, the bloodstained, voluptuous mouth – which it made one shudder to see- the whole carnal and unspiritual appearance, seeming like a devilish mockery of Lucy's sweet purity* ». Lucy, comme « les êtres dégénérés, est pléthorique, (elle) a bonne mine, elle gonfle ». Mais cette Lucy-là n'est pas la vraie. L'insistance, la répétition du « *seemed* » sont autant de justifications préalables : Lucy est un simulacre, une fausse-semblante à qui il faut redonner son authenticité. Aux grands maux, les grands remèdes. Si la douce, vertueuse, pure et chaste Lucy est devenu diable, l'amour que lui portaient les hommes est devenu haine et l'oxymore ne tient pas : « *But there was no love in my own heart, nothing but loathing for the foul Thing* (le refus de la nommer fait écho aux propos injurieux dont Victor Frankenstein affuble sa créature, comme pour pallier l'innommable) *which had taken Lucy's shape without her soul* ».

Il faut tuer et retuer Lucy - on ne meurt que deux fois - dont la première mort n'était selon Van Helsing qu'un commencement, le début d'une seconde vie la condamnant à une éternité errante, écho de ses promenades nocturnes au cimetière, lieu de rendez-vous avec l'amant noir. Le Crew of Light s'allie contre le père, maître, comme les fils contre le père pour reprendre la femme, leur femme, en réaffirmant leur droit à la propriété contre cet étranger qui vient la leur prendre. D'aucuns ont souligné les interprétations racistes du texte comme par exemple Stephen Arata (« *The anxiety of reverse colonization* »). Lucy est l'enjeu – the stake (pieu et enjeu) - de rivalités masculines, passée à l'ennemi pour s'acheter une éternité que la religion maudit et qui la punit pour sa trahison : pieu et marteau visent à redresser le tort qu'on lui a fait, à lui redonner sa blancheur d'antan, des lèvres qu'enfin Arthur, avec la bénédiction de Van Helsing, en grand prêtre, peut baiser sans risque de se perdre. En tuant Lucy, Van Helsing même à

son terme un programme de pacification et de purification, qui, si l'on en croit le visage de Lucy, porte des fruits immédiats.

La mise au pieu est l'une des scènes les plus chargées symboliquement. Arthur en redresseur de torts, est justement comparé au Dieu Thor, du tonnerre et de la guerre, des cérémonies païennes, prêt à dédémoniser Lucy, dans une scène aux relents moyenâgeux ou shakespeariens. On a comparé Arthur à Othello... Lucy la sorcière (on peut jouer sur le bisémitisme de « stake » : bûcher aussi) sera empalée, comme Vlad, l'ancêtre de Dracula, empalait ses victimes. C'est à Arthur qu'il revient de mettre sa femme au pieu dans une scène où le devoir envers l'humanité prend des allures de croisade et se fait boucherie. Arthur brise littéralement le cœur de sa bien-aimée, opération chirurgicale visant à remettre les choses à leur place, un peu d'ordre dans ce chaos. Les plus civilisés ont cependant du mal à nous convaincre de la noblesse de leur action. Les hommes du Crew of Light, convaincus d'accomplir une mission divine, ressemblent davantage à une meute de bêtes sauvages assoiffées du sang de celle à qui pourtant ils en ont tant donné. Bram Stoker, en bon metteur en scène, nous donne à voir un spectacle théâtral. En empalant Lucy, Arthur acquiert le statut de héros qui lui faisait cruellement défaut. La scène s'inscrit sous le signe du religieux. Van Helsing lisant le missel, brandi tel un bouclier pour y trouver la bénédiction. Comme Victor Frankenstein avant eux, obsédé par la destruction d'une créature à qui lui seul pourtant a donné le jour, les hommes du Crew of Light sont déterminés à exterminer Lucy pour que cette seconde et vraie mort vienne se substituer à la mort oxymorique initiale, position intenable des vampires, et la réinstaller dans l'amour de Dieu : « *One of God's true dead* ». Lucy doit repasser du statut d'animal à celui de créature de dieu. Serpent, Eve, loup aux dents acérées, Lucy est devenue la fidèle réplique de son maître et amant, abolissant du même coup les frontières entre genres. La femme, disait en substance Schopenhauer, est un animal qui a des idées plus courtes que les cheveux. Songeons aussi aux propos du gardien de zoo : « *You can't trust wolves no more nor women* ». Il vaut d'ailleurs mieux que Lucy meure jeune, qu'on tue le mal dans l'oeuf. Femme ou vampire, Lucy n'a pas le temps de vieillir. L'écume qui jaillit de ses lèvres la plonge dans l'hystérie dont nous savons que l'étymologie la condamne à être féminine.

Lucy n'est pas même un animal mais une chose affreuse (foul Thing) où la majuscule de Thing ne fait paradoxalement, qu'intensifier sa réification. Seule la mort pourra, ironiquement, lui redonner sa dignité humaine. Et c'est au Crew of Light de débarrasser Londres, l'Angleterre et le monde de la présence polluante du monstre. La tâche est à la fois religieuse et médicale et Arthur, premier à donner la vie et la mort, exécuteur des ordres ou de l'Ordre de Van Helsing s'en acquitte sans faillir : « *mercy-killing, mercy-bearing stake* », sûr de son fait, dont Van Helsing lui assure qu'il faut être sûr.

En la tuant pour de bon, les hommes ont accompli leur devoir, mais non sans une passion où il est difficile de ne pas déceler un sadisme que d'aucuns qualifieraient de « succédané pervers de l'Eros ». La mise à mort de Lucy, qui suit plusieurs étapes, passe d'abord par une profanation de sa tombe, précédant la mutilation sauvage de son corps (on songe à la monstresse promise au monstre et que Victor Frankenstein dépèce sous les yeux effarés du fiancé), répétition, anticipation de la mort des vampirettes à la fin : « *but it was butcher work (...)I could not have endured the screeching as the stake drove home : the plunging of writhing form, and lips of bloody foam* ». On notera que seules les femmes sont mutilées alors que Dracula, lui, finit en poussière et en une phrase sans douleur : « *but before our very eyes, and almost in the drawing of a breath, the whole body*

crumbled into dust and passed from our sight ». Les oxymores sont là encore, le « plaisir sauvage » des hommes acharnés étant la meilleure expression du sadisme. Leur détermination est sans pitié et la scène peut se lire comme parodie de l'acte sexuel, la réalisation d'un fantasme masculin porté à l'excès. Pieu et marteau, quand en termes freudiens ces choses là sont dites, peuvent cacher d'autres objets lourds et pointus. Le bras d'Arthur qui se lève et s'abat régulièrement, plongeant de plus en plus profond en Lucy dont le sang jaillit pourrait bien aussi être autre chose. La vierge-vampire est déflorée à coups de pieu par un mari d'autant plus ardent à la tâche qu'il a été trompé. La métamorphose d'Arthur en sauvage s'opère sur le corps de sa promise, l'amour se fait haine, la douceur se fait violence. Derrière les redresseurs de torts, soldats de Dieu, se cachent peut-être des bêtes assoiffées de sang. Si Dracula est un tueur en série, ce sont eux aussi des assassins qui tuent au nom de la religion et de la morale, qu'ils n'hésitent cependant pas eux-mêmes à violer. Si jamais l'acte sexuel n'aurait pu être consommé avant ou hors mariage, il l'est dans la mort sur la bière nuptiale comme le dit Frankenstein lorsque son monstre vient de tuer Élisabeth, sa fiancée à lui. La scène peut aussi se lire comme un viol où le violeur a des témoins qui approuvent, voire encouragent. Une fois la tâche accomplie, Lucy recouvre calme et sérénité et Arthur est épuisé et soulagé : après l'effort...

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 purity.

Une Belle au bois enfin dormant. Lucy a retrouvé son nom, les superlatifs laudatifs viennent corriger l'abus d'injures, sa mort est la consécration suprême : la vraie Lucy vient remplacer la fausse, l'ange chasse à son tour le démon, la vierge, la putain. La lumière - Lucy - performe enfin l'étymologie de son nom, même si les stigmates de la souffrance restent inscrits sur son visage, témoins d'un combat entre le bien et mal enfin terminé. Lucy est débarrassée de la malédiction de l'éternité et a trouvé une paix que Dracula ne pouvait lui offrir. Lucy est morte, vive Lucy. La morte vive a enfin trouvé la vraie mort, l'oxymore est occis. Le pieu a fixé l'instable, réérigé les barrières entre bien et mal, hommes et femmes, vivants et morts, rétabli l'ordre dans le chaos. Les hommes du Crew of Light ont donné à Lucy un aller simple pour l'au-delà devenu enfin, espèrent-ils sa résidence permanente.

C'est au contraire ici-bas que la vertueuse Mina peut montrer aux hommes victoriens ce dont elle est capable. Contrairement à son amie Lucy (dont significativement on lui cache longtemps le déclin), Mina sait résister au mal. Il n'y a que dans le film de Coppola qu'elle y succombe et tombe même amoureuse de Dracula. Pour revenir à l'article sus-cité de Carole Senf, Mina est peut-être bien une « nouvelle femme » mais revisitée à la sauce Stoker.

La « New Woman » revisitée

Mina, nous l'avons dit, est indépendante intellectuellement et financièrement mais sa « New Womanitude » s'arrête là où Stoker met le hola, c'est à dire au seuil de la chambre. Catherine Lanone, dans un bel article intitulé : « Bram Stoker's *Dracula* or Femininity as a forsaken fairytale » fait pourtant de Mina un personnage beaucoup plus complexe que

Lucy qu'elle éclipse, dit-elle, complètement. Non seulement est-elle une parfaite consolatrice, elle est aussi très utile lorsqu'elle se met au service du groupe d'hommes, Jonathan en tête. Avec un humour qui ne la caractérise pas, elle s'autobaptise : « Train-fiend » vers la fin du roman, marotte qu'elle pourra mettre en pratique pour la capture du démon. Son travail de transcription est un atout précieux, pourtant associé au tricot, activité féminine si l'en est. Mina sort elle-même des papiers de sa corbeille à ouvrage. Mina, dit encore une critique fait de son texte un travail de couture, un travail textile. La métaphore (texte et tissu) a bien sûr déjà été filée mais c'est ici elle même qui la file, et quoi qu'en dise l'auteur de l'article, qui en fait une subtile subversive, il me semble plutôt qu'elle a parfaitement intégré les règles patriarcales ou qu'elle fait en tout cas parfaitement semblant. La fin du roman ne me donnera pas tort puisqu'elle choisit le rôle traditionnel du mariage et de la maternité plutôt qu'une carrière.

Pourtant si Mina est une femme de cœur ou a un cœur de femme, elle a aussi la tête aussi bien faite et celle d'un homme et c'est un homme qui le dit : « Ah cette merveilleuse Mme Mina : elle a le cerveau d'un homme - qu'un homme aurait s'il avait beaucoup de talent et un cœur de femme ». La combinaison est une réussite : Mina pense et c'est cela qui permet à Carole Senf d'en faire une « New Woman » même si les discours de Mina sur cette nouvelle « race » ne sont pas, nous l'avons vu, des plus clairs. Mina est à la fois affirmée mais aussi obéissante. Mina, et derrière elle Stoker, dénoncent ce renversement des rôles qui sème la zizanie au sein d'une société victorienne sûre de ses valeurs sûres. Pourtant en combinant les attributs masculins et féminins sus-cités, Mina abolit elle aussi les frontières entre genres, mais seulement le temps d'un combat dont l'enjeu est sa pureté. Mina a bien, voire trop bien, intégré les leçons du patriarcat et sa modernité reste circonscrite au monde du travail. L'excursion dans le domaine de la sexualité, vécue sur le mode de la violence et de l'horreur, n'est pas pour elle. Lorsque Mina se retrouve à consoler Quincey Morris et Arthur, son discours sur la femme et sa nature maternelle sent l'essentialisme rassurant pour les victoriens et exaspérant pour nous.

I suppose there is something in woman's nature that makes a man free to break down before her (...) We women have something of the mother in us (...).

Cette mère est pourtant aussi une enfant, une petite fille pour Quincey Morris, friand de l'appellation dont il affublait aussi Lucy : la femme est un être fragile qu'il faut protéger ; telle la fleur dans la serre. Et Mina est prise, enserrée dans les rets de clichés dont Jean-Jacques Lecercle dit à juste titre qu'ils étouffent le style, et peut-être bien Mina aussi.

Dracula et Mina : des hommes et des bêtes

L'une des scènes également très chargée symboliquement et qui a défrayé la critique, assoiffée de sexe, est bien sûr la scène entre Dracula et Mina, qui s'inscrit, comme un condensé du reste du roman, sous le signe du versement, du renversement, de l'inversion, de la substitution. L'atmosphère gothique de la scène qu'éclaire la lune en projecteur (comme dans *Frankenstein* lors de la naissance du monstre) la plonge dans une théâtralité chère à Stoker. Mina est vampirisée par le King et, là aussi, on assiste par procuration à un renversement des rôles voulu par Dracula lui-même dont c'est le sang

qui est bu par Mina qu'il presse contre son sein. La scène est bien sous le signe des liquides et des fluides : du lait, du sang et peut-être bien autre chose que la pudeur nous interdit de nommer : « *a symbolic act of enforced fellation, and a lurid nursing* ». Lorsque Mina raconte à son tour la scène, elle achoppe sur un mot qui restera un blanc : « *so that I must either suffocate or swallow some of the – Oh my God, my God* ».

La scène est aussi parodie de sacrement du baptême et du mariage. Van Helsing reparlera de ce baptême de sang, où l'eau du baptême se fait sang et Dracula lui-même s'approprie Mina, qu'il baptise chair de sa chair comme s'ils ne faisaient plus qu'un, pour une union incestueuse, contre nature. C'est au Dr Seward qu'il revient de décrire le tableau que Jean-Jacques Lecercle qualifie de vaudevillesque : Dracula, amant démoniaque, érotico-exotique défait, je l'ai dit, les couples établis, vient prendre les femmes au nez et à la barbe de leurs époux, sans même qu'ils bougent le petit doigt (Jonathan, impuissant, dort comme une bûche ou un bébé tandis que sa femme se fait vampiriser - gardons l'euphémisme - par un Dracula au mieux de sa forme). Dans son article sus-cité, Catherine Lanone fait de Jonathan une Belle au Bois Dormant agenrée, qui s'inscrit bien dans le schéma général d'inversion.

Dans la scène des scènes, le contraste entre les acteurs est porté à une incandescence qui frise le comique, la caricature : vêtu de noir comme à l'accoutumée, (il faut bien qu'on puisse reconnaître le diable) Dracula s'oppose ou s'impose à la blanche Mina, dont la pâleur croît au fur et à mesure que se déroule une scène dont Seward convainc le lecteur qu'elle est insupportable tant pour celle qui la subit que pour ceux qui la regardent. Tout y est excessif: les couleurs l'apparence des deux protagonistes, la bestialité contagieuse, le langage même (tout mouvement est accéléré et intensifié) les sentiments.etc.

La scène peut aussi se lire en termes de domptage : the taming of Mina, qui finit petit chat, minou. Mais le petit chat subit la métamorphose du vampire, se met à crier telle la bête sauvage, comme contaminée par Dracula dont le sang, elle le dit plus tard, est certainement empoisonné. Le sang envahit d'ailleurs le plateau, des lèvres de Mina à celles de Dracula qui lui met le nez dedans. Nathalie Saudo, dans une thèse sur « *la dégénérescence dans le roman britannique de 1886 à 1913* » parle du sang qui déborde et laisse des traces partout, se répand en dégoulinant, dégouttant et tachant, fondant une véritable esthétique. La tache de sang baladeuse stimule la lecture et excite les réactions physiques ». Mais dans cette scène d'inversions et le renversements, on assiste à des substitutions en série. Le lait que boivent d'ordinaire les enfants ou le chaton, se fait sang sous la baguette d'un Dracula faiseur de miracles. La chemise de Mina, tachée de sang, anticipant la tache sur le front, la tache disséminée, en dit assez long. La scène a été lue comme un viol (Van Helsing couvre pudiquement Mina à la fin). Dracula, tel un cheval, frémit : on pourrait songer au tableau de Fuseli, *The Nightmare*, sauf que la jument est devenue étalon : il a les narines frissonnantes, les yeux grand ouvert, la bouche dégoulinant de sang dit encore Nathalie Saudo, qui attire notre attention sur tous les orifices, alors que l'ennemi brandit ses armes favorites superstitio-religieuses : hostie et crucifix qui contraignent Dracula à se retirer. Mais il a baptisé Mina, « chair de sa chair » dans un mariage aux relents incestueux, paroles blasphématoires mais non moins efficaces puisque le front de Mina brûle de la marque du démon et cette brûlure glace d'effroi les hommes du Crew of Light : « *There was a fearful scream which almost froze our hearts to hear. As he placed the Wafer on Mina's forehead, it had seared it* ». La tache a cessé d'errer et de se répandre pour se fixer, polluant le front pur : « *Unclean ! Unclean !* »

s'exclame Mina, dans une « *verbal ejaculation* » où, une fois encore, le médical le dispute au religieux.

La tâche du Crew of Light sera de rendre à Mina sa pureté et sa santé. Le voyage final en Transylvanie a fonction thérapeutique. La parodie a atteint son comble : Dracula en Christ fait de Mina une agnelle de dieu qui porte les péchés du monde. Ce mariage contre nature s'inscrit en contrepoint de l'union sacrée entre Mina et Jonathan où le sexe n'a pas cours. Dracula pervertit tant Eros que Thanatos. Le cri de Mina qui déchire le spectateur est l'expression d'une terreur qui la rend aussi folle que Jonathan- « *wild with amazement* » - comme si Dracula les avait transformés en autant de bêtes sauvages, avait fait de l'ange un démon, de la belle une bête. Les mains que Mina met devant son visage disent assez la honte, honte confirmée, inscrite, lisible sur son front. C'est par les larmes et les gémissements que Mina revient dans le monde des humains, laissant à celui des vampires le cri qui l'animalisait. Mina contribue à la capture de Dracula, qui finit en une ligne, dissous à jamais, du moins on l'espère.

La fin est toute victorienne : le monstre est mort, Mina a recouvré sa vertu, lavée de la tache écarlate, redevenue blanche comme neige ou comme oie. Les frontières ont été rétablies, chacun a retrouvé sa place ou n'en a plus. Le voyage en Transylvanie, sept ans après, a valeur cathartico-thérapeutique, aidant à faire passer « un passé qui ne passe pas ». C'est en tuant Dracula que Quincey Morris meurt, meurt pour Mina dont il est le premier à faire remarquer le front immaculé, une Mina aussi brave et forte que les hommes qui se battent et meurent pour elle. Mina est bien l'ange d'un foyer qu'elle a enfin trouvé, une « belle dame avec merci » (*Dracula* est aussi une sorte d'épopée). Soumise à la tentation, elle n'y a pas cédé. Un fils vient couronner l'union de ces deux héros victorien, fils dont le nom devrait se faire déterminisme : on le dit Quincey, il le sera, aussi vaillant que son défunt parrain, mort pour sa non moins vaillante maman. Cette fin de texte regorge de clichés à la gloire de Mina en des termes qui reprennent quasi verbatim ce que ces mêmes hommes disaient de Lucy, Lucy dont on ne parle plus, que tout le monde semble avoir oubliée, comme une lumière qui se serait éteinte. L'enfant est témoin du passé, portant les noms de tous les généreux défenseurs, mais la question qui se pose est de savoir s'il est bien le fils de Jonathan. A l'époque où le test ADN n'était pas pratiqué, l'incertitude demeure. La scène entre Mina et Dracula a pu porter ses fruits et qui dit que dans les veines du petit Quincey ne coule pas le sang de papa Dracula ?

« L'enfant matérialise la communion sanguine qui unit Jonathan, Dracula et Mina (...) ce qu'on appelle aujourd'hui la récessivité est ici exprimée par le retour des caractères héréditaires présents à dose infime chez les descendants. »

La fin, qui paraît toute victorienne Victoria, l'est peut-être moins qu'on ne le pense (à l'inverse des scènes des vampirettes ou de Lucy, qui semblent bafouer la morale victorienne mais en sont au contraire très proches). Le lecteur avide de sensations et de sensationnel n'est-il pas invité à déchiffrer un sous-texte plus croustillant ? Il le fera de toutes façons.

Pour parodier S.Gilbert et S.Gubar dans leur célèbre ouvrage, *The Mad Woman in the Attic*, et leur analyse de *Wuthering Heights*, on pourrait dire qu'avec Mina Dracula réécrit l'histoire « the right way » mais ce « right » reste bien sûr à définir. L'ordre initial est rétabli, la boucle est bouclée. Jean-Jacques Lecercle a souligné l'unité de lieu du roman, sa progression en cercle : du château au château, mais le Comte n'est plus là pour

recevoir ses hôtes. Dracula est mort : vive Mina. La société victorienne et ses hommes ont été violemment ébranlés : une de leurs femmes est morte et comment ! Mais ils ont gardé la bonne, la vraie. L'excursion de Mina au pays des vampires a failli mal tourner, mais grâce au courage de ses défenseurs, forts de leur expérience précédente, et grâce surtout à son courage à elle (quoiqu'elle en dise, nous refusons de croire en sa lâcheté) Mina revient enfin en vainqueur, au pays des hommes, des vrais, trônant parmi eux telle un reine ou une déesse, et sage comme l'image à laquelle tiennent tant les victoriens.