

« Bram » Stoker : Irlande chimérique et faillite du langage		
	Auteur(s)	Claude FIEROBE
	Revue	<i>Imaginaires</i> (ISSN 1270-931X)
	Numéro	23 (2021) : « Ireland: Spectres and Chimeras »
	Directeur(s) du numéro	Sylvie MIKOWSKI, Marine GALINÉ & Françoise CANON-ROGER
	Pages	179-191
	DOI de l'article	10.34929/imaginaires.vi23.30
	DOI du numéro	10.34929/imaginaires.vi23
	Édition	ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, 2021
Licence	<p>Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence <i>Creative Commons</i> attribution / pas d'utilisation commerciale / partage dans les mêmes conditions 4.0 international</p> 	

Les ÉPURE favorisent l'accès ouvert aux résultats de la recherche (*Open Access*) en proposant à leurs auteurs une politique d'auto-archivage plus favorable que les dispositions de l'article 30 de [la loi du 7 octobre 2016 pour une République numérique](#), en autorisant le dépôt [dans HAL-URCA](#) de la version PDF éditée de la contribution, qu'elle soit publiée dans une revue ou dans un ouvrage collectif, sans embargo.

« Bram » Stoker : Irlande chimérique et faillite du langage



CLAUDE FIEROBE 

Université de Reims Champagne-Ardenne

LA traduction du premier roman de Stoker (*The Snake's Pass*, publié d'abord dans *The People* en 1889, puis sous forme de livre en 1891) m'a fourni un point de départ¹. Qui dit traduction dit lecture exigeante, répétée, dépassant à tout moment la simple attention au fil narratif pour essayer d'approcher l'intention auctoriale, et cet effort est sans cesse voué aux corrections et aux ratures. Mon travail m'a comblé au-delà de mes espoirs, ce qui ne vaut pas pour toute traduction. Ce que je crois avoir perçu, c'est un sens général fait de sens successifs, un millefeuille d'évidences, mais aussi une inquiétude rentrée, secrète, contenue dans l'histoire, dans la diégèse. Une inquiétude obscure encore opacifiée par un bienveillant et prévisible *happy end*. Pour dire autrement, le courant de fond, comme celui de Cruden Bay dans *The Mystery of the Sea*, s'oppose au déferlement lumineux des vagues ourlées de l'écume des beaux jours. *Oh les beaux jours : Happy Days* en effet, où Beckett s'interroge à sa façon, sur la vie, le temps, la façon de passer le temps, et sur l'avenir, sur la possibilité d'un avenir différent du passé. Beckett ou plutôt non, Winnie, elle aussi à demi enterrée – tiens-donc, comme Arthur Severn qui échappe de peu à l'étreinte de la tourbière – écho troublant, qui résonne le long d'un siècle et demi.

Selon Joseph Valente, Stoker construit « *an uneasy social and psychic space between authority, agency and legitimacy on one side and abjection, heteronomy, and hybridity on the other*² ». Nancy Mark Cantwell explore cet « espace social et psychique » : pour elle, la tourbière mouvante est « *a totem of Irish identity that persists in cultural memory and*

1. Édition utilisée : Bram Stoker, *The Snake's Pass*, Chicago, Valancourt, 2006. Les références sont données entre parenthèses après chaque citation. En français : *Le Défilé du Serpent*, trad. de l'anglais (Irlande) par Claude Fierobe, Rennes, Terre de Brume, 2011.
2. Joseph Valente, *Dracula's Crypt: Bram Stoker, Irishness, and the Question of Blood*, Urbana, Illinois U.P., 2002, p. 3.

*resists the forward momentum of the assimilation narrative*³ ». L'opposition entre temps linéaire et « temps monumental » – concept emprunté à Julia Kristeva⁴ – la conduit à repérer dans celui-ci l'empreinte ineffaçable d'un traumatisme majeur, un traumatisme de dépossession.

Je tiens ici à me situer en simple lecteur. La question n'est plus de savoir quelle partie de l'imaginaire de l'auteur se trouve cachée dans le texte ; elle est de savoir quel élément constitutif de l'imaginaire du lecteur ou, plus globalement, quel imaginaire du lecteur se trouve mis en éveil par le texte. C'est-à-dire : quel est l'envers de l'accumulation des révélations ? Devant un récit qui donne la clé de toutes les énigmes, le lecteur se trouve comme dépossédé du plaisir – certes égoïste – de s'en remettre à sa propre appréciation. Ne convient-il pas de desserrer le carcan du parti pris démonstratif, qui voudrait être performatif, pour essayer de voir ce qu'on nous cache ?

Ce qu'on nous cache ? On en a une idée dès le premier chapitre. Encore faut-il tendre l'oreille. Stoker orchestre une ouverture musicale sur le spectacle grandiose de la nature irlandaise. Un long paragraphe qui laisse à peine deviner, au détour d'une phrase, qu'il y a un narrateur – « *the almost primal desolation which immediately surrounded us* » (3) – et non pas un auteur omniscient. Récit à la première personne dont le prélude a une fonction d'alerte et pose la question du sujet réel. À dire vrai, il ouvre les yeux d'un être hybride – narrateur/lecteur – qui se dessine peu à peu : un petit tour de passe-passe. En effet, Arthur Severn apprend toute chose en même temps que nous, mais nous avons le privilège littéraire du surplomb. Il livre ce qui va servir de fil conducteur pour son action à venir. Il a eu une révélation, un éveil (« *waking up* », 4), l'accès à un niveau de connaissance plus élevé (« *I felt exalted in a strange way* », 4), à un autre monde (« *a more real life* », 4), mais il n'atteindra pas la pleine conscience de cette « vie plus réelle ». Ce qui paraît avoir valeur d'épiphanie programmatique ne va pas vraiment se réaliser : elle va abandonner Arthur en chemin, et nous avec.

*

Il est un domaine où tout fonctionne : faire connaître l'Irlande à Arthur Severn. D'où cette importante partie du roman qui relève du quasi-documentaire. Stoker compose un récit à la fois accessible et didactique qui se présente comme un répertoire des réalités irlandaises offertes aux yeux d'un jeune voyageur anglais. Certes, il ne s'agit pas de notes en bas

3. Nancy Marck Cantwell, « 'Keeping the Past Present': Time and the Shifting Bog in Bram Stoker's *The Snake Pass* », *Supernatural Studies*, 4(1), 2017, p. 38-50.

4. Julia Kristeva, « Women's Time », *The Kristeva Reader*, éd. T. Moil, Columbia U.P., 1986, p. 189.

de page comme chez les frères Banim (*Tales of the O'Hara Family*, 1825), ou de glossaire comme chez Maria Edgeworth (*Castle Rackrent*, 1800). La démarche n'est pas exactement non plus celle de Lady Morgan (*The Wild Irish Girl*, 1806) qui unit histoire de l'Irlande, description de la société, et nombreuses considérations sur la musique, le langage, la botanique, etc. Stoker choisit la voie d'une excursion doublée d'une intrigue amoureuse.

La méthode est claire, il est facile de dresser le répertoire des sujets abordés. Arthur aurait-il des porte-parole ? Pas vraiment, car, je le répète, il s'instruit lui-même en nous instruisant : le discours est d'abord à son intention. Le narrateur de premier rang élabore un minutieux collage de renseignements à l'usage du lecteur britannique. Nouveau pédagogue, il délègue ses pouvoirs en installant régulièrement des bulles d'autonomie narrative – autant de leçons de choses – dont les deux auteurs principaux sont d'un côté Andy, Irlandais natif du comté de Clare, de l'autre Dick Sutherland, Anglais bon teint. Le partage est net, du moins au début : à l'Irlandais le passé, à l'Anglais l'avenir. Il y a d'autres délégués.

Dick Sutherland apparaît au quatrième chapitre, intitulé « *The Secrets of the bog* » (39). Cet ingénieur féru de géologie partage le même intérêt qu'Arthur, son ancien condisciple, pour la tourbière, même si ses raisons sont différentes. Andy apparaît au premier chapitre. Très vite il devient, génie ou démon, le familier du roi Arthur qui, à son corps défendant, ne peut bientôt plus se passer de lui. Grâce à lui, Arthur fait la connaissance de Jerry Scanlan qui raconte la légende de saint Patrick, de Bat Moynahan qui raconte l'histoire des Français, et du « *gombeen man* », personnage typique de la société irlandaise contemporaine. D'Andy lui-même, Arthur dit : « *His knowledge of folklore was immense* » (89). Ajoutons l'aubergiste et l'officier de police qui apprennent à Arthur ce que sont les « *moonlighters* ». Se tisse un écheveau dont les fils appartiennent à des registres différents sans être complètement indépendants les uns des autres : géologie, histoire, folklore, mythologie, croyances populaires. Le savoir est un tout, et les récits enchâssés – un peu à la manière de *Melmoth the Wanderer* ou du *Manuscrit trouvé à Saragosse* – contiennent chacun une parcelle de vérité. D'où la pertinence de cette remarque de Dick : « *Legends have always a base in facts* » (53).

Il revient donc naturellement à Dick, l'homme de science, de dire ce qui est : « *Even the last edition of the Encyclopædia Britannica does not contain the heading bog* » (44). Or, d'entrée de jeu, il avait assimilé la tourbière à l'Irlande en affirmant que toute l'Irlande est tourbière – « *The difficulty they have in this part of the world is to find a place that is not bog* » (41) – façon métaphorisée de dire que l'Irlande est absente de la conscience britannique. Ces propos liminaires entraînent des conséquences logiques. Ils laissent entendre d'une part qu'il conviendrait sans

doute de rédiger une encyclopédie de l'Irlande – à l'usage des lecteurs britanniques –, ce que *The Snake's Pass* est, à sa façon ; et d'autre part, Norah Joyce étant à maintes reprises identifiée à la tourbière, que ce qui concerne Norah concerne aussi la tourbière et l'Irlande. Norah est jeune, son avenir va se construire, et cet avenir sera l'image de l'avenir de l'Irlande. C'est ainsi que fonctionne l'analogie : une intrigue amoureuse donne naissance à la chimère d'une Irlande nouvelle. En d'autres termes, l'entreprise de description méthodique se lézarde à l'avantage du sujet ordonnateur et de la visée pédagogique.

Le rôle du roman est d'incarner cette chimère, de transformer le fantasme en une narration plausible, solide, argumentée. S'affrontent deux mondes que Stoker veut réconcilier selon un plan préétabli. À cette fin correspond un texte contraint d'entrer dans un moule qui ne doit rien laisser déborder. Dans cette optique, Stoker met en parallèle deux cycles éducatifs qui s'imbriquent à merveille l'un dans l'autre, se complètent, s'unissent, pour le meilleur et pour le pire, c'est-à-dire par une union, par un mariage.

Arthur revient du continent où il a effectué son « grand tour ». Son excursion dans l'ouest irlandais pourrait bien alors en être considéré comme le terme, et pourquoi pas, comme le couronnement inattendu. Il ne manquait plus que ce détour, cet écart, pour boucler la boucle d'un circuit éducatif qui doit assurer à Arthur un départ réussi dans une vie responsable : en un mot il se sera constitué un viatique, le roman étant alors une variante du *Bildungsroman*. Mais l'homme accompli est-il réalité ou chimère ? Arthur saisira-t-il la chance offerte par *Knockcalltecrore* c'est-à-dire *the Hill of the Lost Golden Crown* ? La Colline sera-t-elle la montagne magique où, à l'instar de Hans Castorp, le héros de Thomas Mann, s'ouvrent peu à peu les yeux du héros ? Un début de réponse est fourni : en effet seule l'Italie, et non l'Irlande, sera décrite comme « *that magic land* » (135).

Voyons le détail. Arthur, orphelin de bonne heure, est pris en charge par une tante très riche et très sévère qui veut lui assurer « *a good and happy manhood* » (6). Il reçoit des rudiments d'éducation chez un vieil ecclésiastique et son épouse dans l'ouest de l'Angleterre. Privé d'études universitaires, il devient une sorte de « *country gentleman* » (5), mais est toujours considéré par sa parentèle comme « *an outsider* ». Le testament de sa tante est sans équivoque : « *I had been left heir to all her property, and... I would be called upon to take a place among the magnates of the county* » (6). Après un voyage de six mois sur le continent, le traditionnel « grand tour », il est invité par des amis dans le comté de Clare. Il ne s'y rend pas directement : « *I had determined to improve my knowledge of Irish affairs by making a detour through some of the counties in the west on my way to Clare* » (6). Riche et l'esprit libre, Arthur part à la découverte de l'Irlande de l'ouest. Il a dissipé les « *sleepy ideas* » et les « *negative forces* » (4) qui, jusque-là,

avaient dominé sa vie. On n'en saura pas plus, ce qui est peu, mais qui suffit pour faire de lui un terrain vierge, ou une sorte de *tabula rasa*.

Ce cycle éducatif n'est pas le privilège d'Arthur, il se répète avec le personnage de Norah Joyce, mais avec une différence de taille : le cycle est inversé. Il prend son origine en Irlande au lieu d'y trouver son terme. Norah Joyce est Irlandaise, fille de fermier, aimée de tous : « *She's that good that even the nuns in Galway, where she was at school, loves her and thrates her like wan iv themselves, for all she's a Protestant* » (81). Elle est au cœur de l'ouest irlandais, et son apparition se fait – évidemment – au sein d'une nature à laquelle elle appartient en toute légitimité. Andy identifie l'intérêt d'Arthur pour la tourbière à celui qu'il porte à Norah. Par l'amour, elle se trouve de façon inattendue, confrontée à la réalité des classes sociales, à la hiérarchie établie ; il lui faut donc effectuer un long chemin pour rejoindre Arthur pour de bon, le chemin de l'éducation. C'est à elle maintenant de partir pour le continent et c'est elle qui l'a décidé : « *Arthur, I want you to let me go to school for a while – a year or two before we are married. Oh, I should work so hard! I should try so earnestly to improve, for I should feel that every hour of honest work brought me higher and nearer to your level* » (135). Que par ailleurs Norah soit associée au phénotype fantasmatique du « *Black Irish* » et à une marchandise, à une volaille, voire à « *cattle or pigs* » (84) est extrêmement dérangent et – même s'il s'agit d'un passage humoristique – la fait descendre dans l'échelle des êtres au niveau de l'animalité.

Elle propose ce parcours éducatif, son *grand tour* à elle, parce qu'elle sait ne pas pouvoir rejoindre autrement celui qu'elle aime. Parcours obligé, contrainte acceptée – Arthur en a bien conscience : « *It was to be done, we were both agreed* » (135). Elle ira à Paris, puis à Dresde, pour être transférée « *to an English school at Brighton, one justly celebrated among Englishwomen* » (213). Tout est dit : l'éducation est une annexion et c'est une Norah anglicisée – pas d'équivoque – qui rejoindra son pays natal. La question posée à son futur époux, à la porte de l'église, est celle d'une femme soumise : « *Mr. Severn, are you satisfied with me?* » (214). Voici venu le crépuscule de son identité irlandaise.

L'intrigue se déploie en surface, avec ses rebondissements et ses naïvetés, les rôles sont distribués avec un manichéisme qui ne laisse pas la place au doute. Ainsi les déambulations d'Arthur au clair de lune ne sont en aucun cas assimilables à celles des « *moonlighters* », « *the scum of the country-side – 'corner-boys' and loafers of all kinds* » (97). On a choisi son camp, celui de l'ordre, d'un ordre imposé de l'extérieur pour mettre en déroute un désordre émanant de l'intérieur. Le responsable, c'est le mauvais Irlandais, le *gombeen* – écho sans doute du Geraghty de *The Absentee* (1812) – qui est englouti dans la tourbière mouvante,

emportant avec lui, symboliquement, les maux qui affligent l'Irlande. Tout est clair, tout doit être clair : c'est la fonction du jeu horizontal des signifiants soigneusement déployés. Le propos de Stoker est d'une totale cohérence : c'est bien le système irlandais qui est responsable de la misère irlandaise.

La présence obsédante de la tentation encyclopédique montre clairement la prééminence du sujet qui connaît et ordonne sur une hypothétique observation objective du monde. C'est l'acte de connaissance et de hiérarchisation qui compte ; la finalité didactique l'emporte sur tout le reste. Or, inventorier, classer, ont pu être définis comme « des gestes créateurs qui [...] permettent de contenir dans une forme la menace de l'inconstance et du désordre⁵ ». Voilà qui correspond bien à l'intention majeure de Stoker, écrivain, administrateur du Lyceum, ordonnateur des œuvres et des fastes de Henry Irving.

L'ensemble forme un texte clos, pour ne pas dire figé. Une harmonie programmée inscrit les petits ordonnancements du réel dans un agencement de grande ampleur. Mais on doit se méfier de ce qui en réalité pourrait bien être un arrangement, au double sens du terme : organisation, certes, mais aussi compromis.

*

En effet, *The Snake's Pass* contient des éléments perturbateurs. Il y d'abord Andy qui, au mariage des deux jeunes gens, tient un long discours dont on retiendra l'élément essentiel : « *I often heard iv fairies, an' Masther Art knows well how he hunted wan from the top iv Knocknacar to the top iv Knockcalltecore, ans I won't say a wurrrd of the kind iv a fairy he wanted to fnd...* » (216). C'est la conclusion d'une longue suite métaphorique filée par Andy, à la fois naïve et pénétrante : cette histoire est un conte de fées. À la fée – construction de l'imaginaire – on construira une maison : « *A beautiful house it was, of red sandstone with red tiled roof and quaint gables, and jutting windows and balustrades of carven stone. The whole Cliff Fields were laid out as exquisite gardens, and the murmur of water was everywhere* » (212-213). En somme, comme prévu, « *a paradise on earth* » (153). L'intéressée n'est pas consultée, puisque la demeure doit être conforme à un fantasme et non à une personne réelle. À conte de fées, personnages attendus : Arthur, riche célibataire, en voyage en pays étranger ; une mystérieuse inconnue ; un dragon (le roi des serpents, le *gombeen*), et au terme d'un cataclysme, un mariage et la perspective de nombreux enfants, dans la paix retrouvée. La déréalisation de la diégèse mine la crédibilité de la résolution analogique, à savoir l'apaisement

5. Laurent Demanze, *Les Fictions encyclopédiques de Gustave Flaubert à Pierre Senges*, Paris, Corti, « Les Essais », 2015, p. 35.

des conflits sous l'autorité bienveillante de la Grande-Bretagne. Ainsi, une posture d'énonciation régulatrice et normative reçoit un premier correctif.

La référence, ténue mais palpable, au roi Arthur, est le second élément disruptif. Arthur est un roi unificateur, un rassembleur, un pacificateur, désireux de résorber le désordre d'un passé chaotique et barbare. Ce qu'est Arthur Severn, à sa façon. Certes la référence mythique ajoute de la cohérence au récit, lui impose une ligne narrative claire, mais en même temps l'inscrit dans le non-temps de la légende, sans chronologie, donc en dehors de toute histoire. Ambivalence donc que de proposer une résolution, une félicité, qui demeure fondamentalement uchronique.

En outre, Arthur Severn est un roi handicapé par une forme de cécité étonnante, comme s'il était ébloui par l'obscurité. Dans la campagne irlandaise battue par la tempête, seul Andy voit son chemin, alors qu'Arthur est complètement perdu dans une nature instable et littéralement aquatique (il n'est pas dans son élément) : « *I could not tell which was road-way and which water-way, for there were all watercourses at present and the darkness was profound...I felt like a blind man* » (34-35). Dans cet environnement biblique du début des temps – « les ténèbres couvraient l'abîme, l'esprit de Dieu planait sur les eaux » –, Arthur est sans pouvoir. Lui échappe la perception d'une partie de l'Irlande : littéralement, il ne la verra jamais. L'aveu est explicite : « *Andy and Joyce seemed to have a sense lacking in myself, for now and again they spoke of things which I could not see at all* » (34). Pour lui, Knockcalltecore est au mieux « *a blackness projected on a darkness* » (34).

La déréalisation s'opère aussi dans la structuration du récit autour du schéma dominant. Se met en œuvre une entreprise sournoise qui se déploie en trois temps : verticalité, possession, gothique. Si quelqu'un est possédé, c'est moins le *gombeen* que Stoker lui-même. Il est pris par son argumentaire, par son bel arrangement – tout en devenant l'artisan inconscient d'un grand dérangement.

Verticalité. Une image-clé : Arthur, *deus ex machina*, élève Norah à son niveau dans la hiérarchie sociale, mais c'est Norah qui le tire hors de la tourbière. On veut savoir ce qu'il y a dans la tourbière : on sonde, on descend dans la psyché collective. On trouve de la ferraille, et un trésor, et une couronne. Le mouvement de la tourbière (« *shifting* ») est le point nodal du récit. Avec une « *terrible convulsion* » (199) elle traverse le Shleenanaher avant de se déverser dans l'océan : « *The millions of tons of slime and ooze, and bog and earth, and broken rock swept through the Pass into the sea* » (199). Point final ? Non, car il s'agit sans doute de la fin d'un cycle : « *It is possible, if not probable, that more than once, in the countless ages that have passed, this ravine has been as we see it, and again as it was but*

a few hours ago » (205). Cette suggestion d'un éternel recommencement, d'une remise en cause permanente, est incompatible avec la notion de progrès : la résolution des problèmes – à dire vrai une réduction à un modèle préétabli – est un leurre. Le texte se défait, se délite, il est lui aussi une formation géologique instable.

Possession : thématique qui hante le roman. La possession amoureuse, celle de Norah convoitée à la fois par Arthur, Dick et Murdock. La possession foncière, sous deux aspects différents : un problème interne à l'Irlande – le conflit entre le *gombeen* et Phelim Joyce – et un problème externe – entre l'Irlande et l'Angleterre. Les deux Anglais, Arthur et Dick, hommes de bonne volonté, sont en terre de mission. Alors, remettre la terre en de meilleures mains, en des mains anglaises, est bien la meilleure des choses. Tout s'arrange à merveille : « *All the tenants on the east side of the hill wished to emigrate and so were anxious to realize on their holdings* » (162). On pourrait en juger autrement : Arthur achète les terres et dépossède de leur seul bien les Irlandais condamnés à l'émigration. On jette le problème à la mer, tandis qu'Arthur prend l'allure d'un *Absentee* repent.

Il y a une autre possession, qui relève de l'irrationnel. Dan affirme que la montagne *tient le gombeen* : « *There may be raysons that a man gives – sometimes wan thin, an' sometimes another; but the Hill houlds – an' houlds tight all the same!* » (19). Le prêtre évacue un peu vite cette affirmation : « *When they say the Hill holds him, they mean he doesn't like to leave it because he hopes to find a treasure that is said to be buried in it* » (20). Mais Arthur ne s'y trompe pas : « *And a vague wonder drew upon me as to whether it could ever hold me and how!* » (36). En réalité, cette possession surnaturelle est le reflet inversé de la possession matérielle, son image spectrale. Même s'il se moque des superstitions locales, Arthur se trouve pris dans un filet qui n'est pas simplement celui de la passion amoureuse.

On entre alors dans le domaine du « gothique », dont les marqueurs s'accumulent pour l'opération d'érosion qui contrarie la diégèse. Une sorte de prélude à cette entrée en territoire de l'étrange est fourni par Arthur lui-même : Norah n'est que « *my Unknown* » (77), une voix dans la nuit, une créature qu'il a peu de chance de trouver au sommet de la colline et même qu'il croit disparue : « *I seemed to have lost my unknown* » (90).

Murdock est un loup et un démon qui vient réclamer son dû, comme le Méphistophélès de *Faust*, un vampire : « *He would take the blood out of yer body if he could sell it or use it anyhow!* » (19). Ce bestiaire, qui se retrouve de façon confuse dans les cauchemars d'Arthur, annonce *The Lair of the White Worm* et *Dracula*. Dans les nuits agitées d'Arthur, Murdock est à la fois le *gombeen* et le Roi des Serpents, statut qu'il revendique :

« *If I am the Shnake on the Hill – thin beware of the Shnake!* » (28). On passe des faits à la suggestion d'une menace surnaturelle et polymorphe.

Polymorphe car c'est l'homme de science qui renchérit sur les propos du barbare. Comme le docteur Frankenstein, Dick sait tout des cadavres, et en particulier il sait tout de leur comportement au sein de la tourbière : immersion dans la masse visqueuse quand la *rigor mortis* s'est installée, puis effort vain pour regagner la surface, enfin absorption définitive dans la fange profonde. Tableau effrayant de la décomposition, celle des corps et de la matière inerte : selon Arthur « *real cold-blooded horror* » (47). En outre, il faut intervenir médicalement, toujours selon Dick, sur la terre irlandaise qui est un grand corps malade, « *almost infamous for bogs* » : « *In fine, we cure bog by both a surgical and a medical process [...] to kill the vital principle of its growth [...] We drain, we put lime to kill [...] scientific and executive man asserts its dominance* » (44). L'assimilation de l'Irlande aux tourbières donne tout son poids à cette affirmation d'une brutalité inouïe.

En bref, la tourbière, symbole de l'identité nationale selon Derek Gladwin, mémoire de l'Irlande selon Seamus Heaney (« *a congruence between memory and bogland*⁶ »), est la pièce maîtresse de cette déstructuration du récit réaliste. La tourbière mouvante est insaisissable et dangereuse. Elle n'appartient à personne, elle a sa vie, sa force propre puisée aux âges géologiques et mythiques. On a dit à juste titre que le fantastique était une « *poétique de l'incertain*⁷ » : ici la tourbière, « *a carpet of death* » (47), en est l'élément majeur, le centre autour duquel s'agrègent tous les éléments d'étrangeté. Elle s'inscrit dans un ensemble – « *quite worthy of being taken as the scene of strange stories for it certainly had something “uncanny” about it* » (45) – elle fait basculer le roman dans un fantastique qu'on peut difficilement réduire.

*

Une dernière tentative est faite pour prévenir tout dérapage, et même pour projeter le texte dans un hors-texte qui lui sert de garant : sur une pierre, des caractères sont gravés, et là s'inscrit l'histoire en toutes lettres. Le monument qu'Arthur fait ériger, sous la direction de Dick, en l'absence de Norah, est une très pertinente mise en abîme, une projection du roman dans la géologie qu'il met en œuvre – un dispositif anti-tourbière mouvante – à la fois pétrification du mouvant et *in memoriam* à destination des générations futures :

6. Seamus Heaney, *Preoccupations*, London/Boston, Faber & Faber, 1980, p. 19.

7. Irène Bessière, *Le Récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.

Norah Joyce
 A brave woman
 On this spot
 By her courage and devotion
 Saved a man's life.

Il n'y a rien de plus à dire, rien de plus à écrire : le monument, le roman s'entend, est un « *monolithe* »(213) : il n'y a rien à ajouter, rien à retirer. Procédure de verrouillage qui, *in fine*, devrait mettre fin aux spéculations ou aux interrogations.

Tel n'est pourtant pas le cas. Le texte, on l'a vu, est une formation géologique instable qui se défait et se délite. La stratégie du bouclage narratif n'a pas fonctionné complètement. Le texte fermé en apparence a laissé s'ouvrir des failles. La forme utilisée n'est pas totalement adéquate, signe d'une incertitude initiale que tout tend à dissimuler, sans véritable succès. La transformation fantastique du langage s'opère en dépit des ressources documentaires référentielles mobilisées tour à tour, ou bien parfois grâce à elles. Car elles diffusent une altérité qui déstabilisent le propos : pour preuve la dissertation scientifique qui se transforme en tableau de l'horreur, comme si elle recelait le germe de sa propre destruction. Si bien que l'affleurement d'une vérité masquée devient une constante du roman.

Rien de plus normal donc que cette altérité menace la construction de l'utopie chimérique. L'Irlande tend un miroir où, en fin de compte, Arthur, tel Narcisse, ne voit que son propre visage. Il y verra aussi celui d'une femme courageuse qui finira par lui ressembler, ou du moins qui, en cette fin-de-siècle, sera modelée à l'image de la femme victorienne idéale.

Une affirmation optimiste clot le roman : « *There never was a cloud to shadow our sunlit way* » (216). Pourtant, plus tard, Jonathan Harker suivra, au cœur d'une terrible tempête, le chemin qui mène au Défilé de Borgo, autrement plus dangereux que le Défilé du Serpent. Sans jamais en parler directement, *Dracula* en dit sans doute plus long sur l'Irlande que la posture réductrice de *The Snake's Pass*⁸. Lors d'un retour en Transylvanie, Jonathan Harker constate que rien ne demeure dans « *a waste of desolation* » : « *Every trace of all that had been was blotted out*⁹ ». Rien sur le terrain, rien dans l'écrit non plus : « *In all the mass of material of which the record is composed, there is hardly one authentic document!*¹⁰ ». Lire *Dracula* après *The Snake's Pass* jette une lumière singulière sur le seul roman « irlandais » de Stoker.

8. Voir à ce sujet : Claude Fierobe, « *Dracula roman irlandais, vraiment ?* » et Marie-Noelle Zeender, « *Dracula ou Droch-Fhola : mythe irlandais* », *Dracula, mythe et métamorphoses*, C. Fierobe (dir.), Villeneuve d'Ascq, PU Septentrion, 2005, p. 53-76.

9. Bram Stoker, *Dracula*, Oxford, Oxford U.P., 1983, p. 378.

10. *Ibid.*, p. 378

La vérité de l'Irlande, une vérité complexe, multiforme, ambiguë, est peut-être à rechercher dans la figuration spectrale que Stoker en a donnée dans *Dracula*. *Dracula* est la déconstruction de la fabrique si savamment élaborée dans *The Snake's Pass*, une sorte de sous-texte *a posteriori*, la revanche du désordre sur l'ordre, et surtout de l'œuvre ouverte sur l'œuvre fermée, comme si Stoker avait d'abord donné des réponses avant de formuler les bonnes questions.

Ce qui autorise justement à poser une question, à la manière de John Sutherland (*Can Jane Eyre be happy?*) : *Can Norah Severn be happy? Can Ireland be happy?* Rien n'est moins sûr. En effet, le diable étant dans les détails – ces détails que nous avons évoqués –, le *happy end* avec ses beaux jours paraît n'être que le fantôme, et le fantôme seulement, de la résorption du chaos. Un surcroît de lucidité – *Dracula* – conduira à l'aveu de l'échec. La science et le conte ne sont que des outils émoussés : Arthur, aidé fidèlement par Dick, n'est qu'un *deus ex machina* à la petite semaine.

Alors il y a bien « une part du roman qui ne peut être ramenée au récit », selon la formule célèbre d'André Malraux dans *L'Homme précaire et la littérature*, ce que Julien Gracq appelle des contacts « intra-textuels¹¹ » qui sont difficiles à détecter... Cette part du roman, modeste dans *The Snake's Pass*, est immense dans *Dracula*, qui ouvre sur une autre vision de l'Irlande, jusque-là occultée.

*

Paradoxalement, *The Snake's Pass*, seul roman « irlandais » de Stoker, est un voyage en terre d'étrangeté. Parce que s'y mêlent exotisme ambivalent et réalité historique complexe. Celle-ci, par l'analogie et l'expansion, double la banale et quasi féérique histoire d'amour entre le prince et la belle inconnue. En outre, dans la production littéraire de Stoker, le roman entre en résonance avec *Dracula*, les deux livres traitant de sujets identiques : amour, terre, possession, hiérarchie, émigration. Comme si Stoker n'était pas satisfait de la réponse donnée au « problème irlandais » dans *The Snake's Pass*, comme s'il avait du mal à l'admettre, à admettre que, d'une certaine façon, il avait fait fausse route. Alors quittant les rives irlandaises il s'est tourné vers le plus étrange des pays étranges. Non pas pour donner la bonne réponse, mais pour donner une expression plus juste, bien que plus obscure, de son inquiétude, de son désarroi. Pour ouvrir d'autres possibles, plutôt pour essayer de les ouvrir. Bien entendu on laisse de côté le problème de l'intentionnalité, c'est-à-dire du rapport explicite à un objet précis : Stoker voulait-il vraiment parler de l'Irlande dans *Dracula* ? Inquiétude *a priori* exclue de *The Snake's Pass*,

11. Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1981, p. 111.

oui, mais perceptible dans les marges, où histoire d'amour, documentaire et *happy end* sont comme corrodés par les manœuvres accumulées, semi inconscientes, de déréalisation. De telles manœuvres ne sont pas nécessaires dans *Dracula*, situé sur le plan de l'imaginaire vampirique, tout élément irlandais étant apparemment banni dès le départ. Tout est laissé dans l'obscurité, rien n'est sûr, ne demeure que « *a mass of type-writing [...] a wild story*¹² ».

Ce qui ouvre un plus large débat, au cœur de la littérature irlandaise et plus spécifiquement du « gothique » irlandais, si toutefois on peut concevoir une telle chimère : le débat sur la nature et les pouvoirs du langage. On connaît le pamphlet de Swift, *A Modest Proposal* (1729). *Tristram Shandy* (1759-1767) – on laisse de côté la question de l'identité irlandaise de Sterne – a été décrit comme « *an account of the problems of telling a story...of getting it down to paper*¹³ ». En 1820, dans un dialogue entre Immalee et Melmoth, Maturin déplore « *the bankruptcy of language*¹⁴ ». *Melmoth the Wanderer* est l'emblème de la faillite du langage : au cours de cent cinquante années de pérégrinations, l'homme errant n'a jamais réussi à convaincre quelqu'un de reprendre le pacte diabolique à son compte. Mrs Edgeworth publie son dernier roman « irlandais », *Ormond*, en 1817, et elle écrira en 1834 :

*It is impossible to draw Ireland as she now is in a book of fiction – realities are too strong, party passions are too violent to see, or care to look at their faces in the looking glass. The people would only break the glass, and curse the fool who held the mirror up to nature – distorted nature, in a fever*¹⁵.

Peut-on traduire le réel par des mots, s'il est trop violent, trop insaisissable, trop instable ? S'il est, comme l'écrit Daniel Corkery, dominé par « *flux and uncertainty* », si « *the national consciousness may be described, in a native phrase, as a quaking sod. It is not English, nor Irish, nor Anglo-Irish [...]*¹⁶ », « *Quaking sod, native soil, shifting bog* ». John Banville n'a pas de réponse : « *There is no form, no order, only echoes and coincidences, sleight of hand, dark laughter*¹⁷ ». Beckett non plus, qui ne peut pas continuer mais qui doit continuer, qui doit « dire des mots tant qu'il y en a » : « Je vais avoir à parler de choses dont je ne peux parler [...] Cependant je suis obligé de parler [...] »¹⁸. De Swift à Banville, à bien d'autres encore,

12. Stoker, *Dracula*, op. cit., p. 378.

13. William Holtz, « Typography, Tristram Shandy, the Aposiopesis, etc. », *The Winged Skull*, Arthur H. Cash et John M. Stedmond (dir.), London, Methuen, 1971, p. 255.

14. Charles Robert Maturin, *Melmoth the Wanderer*, Oxford U.P., 1972, p. 298.

15. Lettre de Maria Edgeworth à M. Pakenham Edgeworth (14 fév. 1834), citée par Marilyn Butler, *Maria Edgeworth: A Literary Biography*, Oxford, Clarendon, p. 452.

16. Daniel Corkery, *Synge and Anglo-Irish Literature*, Cork, Cork U.P., 1931, p. 14.

17. John Banville, *Birchwood*, Paladin, 1987, p. 174.

18. Samuel Beckett, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 8.

court cette longue, cette obsédante interrogation sur la puissance du mot ; intense, émouvante parfois dans le roman irlandais, à la poursuite d'une chimère insaisissable. *The Snake's Pass* et *Dracula*, son image « *in a glass darkly* », s'inscrivent dans un paysage fait d'incertitudes, parfois de résignation amère ou de désespoir. C'est le paysage de la modernité. À son firmament, quelques années plus tard, la fameuse *Lettre de Lord Chandos* (1902), écrite par Hugo von Hofmannstahl : « Les mots tournoient sans fin et à travers eux on atteint le vide¹⁹ ». Et malgré tout, Beckett l'indomptable : « Il faut que le discours se fasse²⁰ ».

19. Hugo von Hofmannstahl, *Lettre de Lord Chandos et autres essais*, trad. A. Kohn et J.C. Schneider, Paris, 1980, p. 80.

20. Beckett, *L'Innommable*, *op. cit.*, p. 12.