

Isabelle Cani

Dorian Gray, Dracula, Peter Pan : trois refus de la modernité

Londres, tournant des XIXe et XXe siècles. Là, Dorian Gray donne son âme à un portrait pour rester jeune si bien qu'il conserve pendant deux décennies l'apparence de ses vingt ans ; Dracula le Non-Mort (Undead) fraîchement débarqué de Transylvanie dissémine un peu partout les cercueils dans lesquels il va se reposer à l'aube ; et Peter Pan, le garçon qui ne grandit pas, vient épier par la fenêtre ses futurs compagnons de jeu avant de voler avec eux autour de la cathédrale St Paul. Ces trois héros surgissent à quatorze ans d'intervalle : 1890 pour la première édition de *The Picture of Dorian Gray* d'Oscar Wilde, complétée en 1891, 1897 pour la publication du roman de Bram Stoker, *Dracula*, 1904 pour la création de la pièce *Peter Pan*, changée en roman en 1911. Si Dorian Gray peut être interprété comme une réécriture du mythe de Faust, Dracula et Peter Pan constituent des mythes littéraires nouveaux, les deux derniers en date, l'un et l'autre plus prégnant que jamais un siècle plus tard. La question de leur proximité tant géographique que temporelle n'en est que plus troublante.

Le point commun évident entre les trois figures est d'incarner le refus du temps qui passe. En ce sens, il est éclairant de les penser dans la série des trois : Dorian Gray pourrait paraître refuser le vieillissement et Dracula la mort, mais ils ne sont pas seuls, et ils aboutissent à Peter Pan qui refuse dès sa naissance (« *Wendy, I ran away the day I was born*¹ ») l'ensemble du processus. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, chacun des trois héros expérimente un rapport perturbé à l'image de soi : le portrait de Dorian Gray vieillit à sa place et reflète ses sentiments et ses états d'âme, Dracula ne se reflète pas dans les miroirs, l'ombre de Peter Pan lui désobéit et tente de s'échapper. De même, on rencontre dans les trois oeuvres des motifs d'emboîtement : le portrait de Dorian Gray, recouvert d'un voile, est caché dans la salle de jeu fermée de sa demeure londonienne ; durant les premières heures du jour, Dracula repose dans un cercueil enfoui dans la crypte de son château de Transylvanie ; le réveil qui continue à faire tic-tac a été avalé par le crocodile qui se déplace sous l'eau. Ce qui est ainsi dissimulé, enfoui ou avalé, c'est le temps refusé, sous forme de vieillissement (le portrait), de mort (le corps rigide dans un cercueil) ou de simple écoulement (le tic-tac du réveil). Sans vouloir renoncer à la femme, les trois héros manifestent la même propension à la faire entrer de gré ou de force dans le monde du rêve, celui du théâtre où évolue Sybil Vane, la jeune actrice aimée de Dorian Gray puis brutalement rejetée par ce dernier dès que, vivant elle-même leur histoire d'amour, elle n'a plus goût à jouer celles des autres, du somnambulisme qui permet à la Lucy de Bram Stoker de rencontrer à son insu Dracula, ou du sommeil hypnotique dans lequel le vampire plonge Mina lors de ses premières visites, du jeu enfin dans lequel Peter Pan entend cantonner Wendy : « *It is only make-believe, isn't it ?* » demande-t-il à Wendy, à l'idée qu'ils pourraient être mari et femme².

Que ce soit justement en Angleterre sur une décennie et demie que se dise avec tant de force le refus du temps qui passe ne peut être un hasard. Pas plus que le

fait que les trois écrivains concernés se trouvent être des Britanniques originaires des marges : Oscar Wilde et Bram Stoker sont irlandais, James Barrie écossais. On ne refuse pas le temps de toute éternité ; ce refus lui-même est inscrit dans le temps malgré lui. Londres au tournant des XIX-XXe siècles est la ville la plus moderne du monde, celle qui est entrée la première dans un mode de vie radicalement neuf dans lequel tout l'Occident s'apprête à entrer à son tour. C'est aussi la capitale d'un Empire britannique qui s'étend dans le monde entier ; même si lui échappent encore quelques enclaves archaïques, telle la Transylvanie de Bram Stoker, on devine déjà le temps tout proche où l'on n'en sortira que pour Neverland, le pays du déni ou de l'imaginaire. Londres saisi depuis l'expérience d'une jeunesse irlandaise ou écossaise provoque sans doute un choc culturel d'où sont issues ces figures mythiques. Toutes trois cristallisent le sentiment de venir d'ailleurs, et radicalisent l'étrangeté : le vampire transylvanien, l'enfant de Neverland qui ne grandit pas, le dernier dandy dans un monde conventionnel niveleur témoignent d'une différence irréductible. S'ils ne sont pas soumis au temps, c'est qu'ils n'appartiennent pas à ce temps-là.

La séquence Dorian Gray, Dracula, Peter Pan peut alors s'interpréter comme la rencontre entre une époque vécue comme singulière - le monde est en train de basculer dans la modernité, les trois écrivains ont assez de recul pour le saisir - et un désir intemporel, vieux comme le monde : ne pas vieillir, ne pas mourir, quitte à ne pas grandir. S'il y a impact dans l'imaginaire, rajeunissement du mythe de Faust et création de deux nouveaux mythes littéraires, c'est que le désir qui s'exprime est à la fois universel et historiquement daté, que les Occidentaux que nous sommes, ou les modernes vivant à l'heure de la mondialisation, s'y retrouvent tous à deux niveaux. Ces figures nous fascinent encore aujourd'hui parce que nous nous sentons concernés par leur choix qui donne corps à nos propres refus et nos propres rêves.

« Je n'entre pas dans ce temps là », ou trois refus affichés

Refus de la modernité : la formule peut cependant sembler trop vague. Et même si le mot *modernity* ou l'adjectif *modern* sont employés par Bram Stoker et Oscar Wilde, rien ne prouve pour autant qu'ils lui donnent le même sens. Les trois auteurs ont-ils vécu leur époque de la même façon, ont-ils été frappés par les mêmes évolutions ? A première vue, la réponse pourrait sembler négative. Mais cela tient aux différences de ton et de perspective entre les oeuvres. Dans le roman d'Oscar Wilde en effet, le refus du temps présent est explicite. Que le point de vue soit celui du narrateur ou qu'il y ait focalisation interne sur Lord Henri Wotton ou Dorian Gray, le regard porté sur le monde moderne est toujours critique, et l'attitude toujours celle du rejet méprisant. A l'inverse, les récits à la première personne qui composent ensemble *Dracula*, collage de journaux intimes et de comptes-rendus rédigés par le groupe des « bons », consistent à exalter la modernité, à coller à l'époque, et à condamner son ennemi le vampire. La perspective générale de combat manichéen entre le bien et le mal, Dieu et les forces démoniaques peut faire diversion, mais confirme en réalité le jugement de valeur : chez Bram Stoker, Dieu est avec le clerc de notaire, le médecin aliéniste et le jeune Américain contre le comte de Transylvanie défendu par ses Tsiganes. Chez James Barrie enfin, le jugement porté sur son temps est dissimulé sous la fantaisie, l'apparente légèreté du ton et de l'humour, mais sous ce voile, c'est bien « le Portrait de Dorian Gray » que l'on retrouve : celui d'une époque dégradée et hideuse, qui sert de repoussoir.

Une fois écartées ces différences d'approche, on découvre que la modernité est perçue de la même façon dans les trois oeuvres. Son essence est l'esprit de sérieux qui étouffe le jeu et le rêve, clairement dénoncé par Oscar Wilde³, mais aussi par James Barrie qui y voit l'apanage de l'âge adulte. Ce sérieux méthodique est en revanche chez Bram Stoker ce qui caractérise le groupe des « bons », tandis que la frivole Lucy, flattée d'être demandée en mariage par trois hommes le même jour, manifeste par là une sorte de fêlure qui fera d'elle une proie facile pour le vampire⁴. L'homme (ou la femme) moderne est donc sérieux car il se croit en contact avec la réalité représentée selon lui par deux phénomènes incontournables qui régissent sa vie de tous les jours : l'argent et la technique. Dans le roman d'Oscar Wilde, la société aristocratique anglaise s'est ralliée subrepticement au règne de l'argent qui prend le pas sur les autres valeurs. Mina lancée avec ses compagnons à la poursuite du vampire fait un vibrant éloge de l'argent, source de pouvoir et de liberté, leur meilleure arme, et Mr Darling au chevet de Wendy nouvelle-née est occupé à faire le compte précis des futures dépenses du ménage. Quant à la technique, elle apparaît surtout à travers l'essor des moyens de transport : ces trains qui à toutes les heures du jour et de la nuit partent de Londres, si bien que le meurtre de Basil Hallward ne sera pas soupçonné, car chacun, comme le domestique de Dorian Gray, le croit parti par le train de minuit. Mina prouve sa compétence de femme moderne en sachant par coeur les horaires de train entre Varna et Galatz. Et si Mr Darling a réussi à épouser la future Mrs Darling qui, comme la Lucy de Bram Stoker, avait de nombreux soupirants, c'est parce qu'il était le seul à avoir eu l'idée de prendre un cab, ce qui lui avait permis de coiffer les autres au poteau : le culte de la vitesse est tel que la femme moderne épouse littéralement le premier venu. Le benjamin du couple, Michael Darling, deviendra conducteur de locomotive...

Ce qui caractérise le moderne est peut-être alors son rapport médiat à la réalité. Il se croit en phase avec elle alors qu'il ne l'appréhende que par ces intermédiaires obligatoires que sont l'argent et la technique. Et il manifeste la même déférence docile envers toutes les institutions : il les croit nécessaires, efficaces, et même en quelque sorte transparentes, entièrement dévouées à leurs buts⁵. C'est ce fonctionnement transparent d'un groupe idéal dans lequel chacun concourt au but commun (détruire le vampire) qui est célébré par Bram Stoker : les journaux « intimes » sont mis en commun, les bons ne sont plus personnages, mais agents et rouages contents de l'être. Alors que quand Peter Pan, à la perspective d'être envoyé d'abord à l'école puis dans un bureau, refuse avec véhémence de devenir un homme, il y a dénonciation intuitive et implicite d'une opacité de l'institution qui la fait fonctionner pour elle-même, dans l'unique but de se perpétuer aux dépens des individus qu'elle absorbe. Le jeune héros de James Barrie rejoint par là Lord Henry Wotton : la première influence de ce dernier sur Dorian Gray consiste à le détourner de participer à une oeuvre charitable en l'invitant à se concentrer sur ses propres besoins et ses propres désirs. Il revient sur le sujet lors d'un dîner en ville ; la misère de l'East End londonien est un problème qu'il ne nie pas : « *It is the problem of slavery, and we try to solve it by amusing the slaves*⁶ ». Le but affiché - aider les pauvres- n'est pas le but réel - les empêcher de se révolter ; autrement dit, toute institution repose sur une supercherie. Ne pas le voir est faire preuve d'un conformisme à toute épreuve, et c'est lui, en définitive, qui caractérise l'homme moderne : « *Mr Darling had a passion for being exactly like his neighbours*⁷ ».

Cette perception commune de la modernité s'exprime par la même référence. Dans ces trois romans anglais, l'Amérique joue un rôle inattendu. Au troisième chapitre du roman d'Oscar Wilde, le dîner en ville déjà mentionné s'ouvre par une longue conversation sur les Américains dans laquelle le lecteur peut voir pour la première fois Lord Henry Wotton, cet évident porte-parole de l'auteur, briller en société par son humour et ses paradoxes. Elle pourrait paraître un simple prétexte. En fait, à travers l'Amérique, Oscar Wilde désigne la modernité de l'Angleterre à l'état pur, isolée dans un pays neuf, dépouillée du passé et des traditions qui l'accompagnent malgré tout, et donc la tempèrent, sur le sol britannique ; il parle de ce qu'est en train de devenir une société anglaise qui admet la fréquentation des « fabricants de conserve de porc » puisque l'argent est désormais la seule chose qui compte. L'Amérique apparaît alors comme la patrie par excellence de l'esprit de sérieux, dans toute sa vulgarité irrémédiable ; c'est un pays où tous les gens sont raisonnables, ce qui suscite chez Lord Henry cette exclamation⁸ : « *How dreadful ! [...] I can stand brute force, but brute reason is quite unbearable.* » C'est par l'Amérique aussi, et toujours sur le mode de la boutade, qu'on découvre que l'homme moderne est forcément malheureux : si les bons Américains vont à Paris après leur mort, s'élevant ainsi vers un degré de civilisation plus ancien et plus raffiné, les mauvais, quant à eux, vont en Amérique... Ce qui est chez Oscar Wilde critique de la raison brute devient son éloge chez Bram Stoker, à partir du personnage de l'Américain Quincey Morris, l'un des soupirants de Lucy. Intégré dans le groupe des bons, il y apporte une dose nécessaire d'efficacité pragmatique. Avant même la mort de Lucy, devant l'état physique de la jeune fille, il avait songé avec bon sens à l'attaque d'une chauve-souris buveuse de sang, s'approchant ainsi davantage de la vérité que le Dr Seward qui la soignait sans rien comprendre à ses symptômes. Une fois entamée la lutte contre le vampire, il est celui qui a le réflexe de se munir d'une carabine, de tirer sur l'adversaire qui s'enfuit, ou de tenter de le poursuivre. Transportant avec lui l'atmosphère du western jusqu'aux confins de la Transylvanie, il périt tué à l'arme blanche par les gitans défendant le cercueil de Dracula, qui apparaissent ainsi comme des sortes d'Indiens restés sauvages. C'est cette victoire des Peaux-Rouges sur les cow-boys que célèbre James Barrie à travers un Neverland où il n'y a pas d'hommes blancs : les seuls adultes sont des sauvages. Le Pays de Jamais ici porte bien son nom : il est inversion d'une époque à laquelle les Peaux-Rouges réels sont exterminés au nom d'une civilisation brutale, qui prétend s'imposer à tous.

La protestation contre la modernité pourrait donc être dite romantique, pour reprendre une catégorie présente à l'esprit d'Oscar Wilde⁹ : les trois héros incarnent un profond refus individuel de se plier à ce que veut la foule, de se résigner à ce qui paraît convenir à leurs contemporains ; tous trois revendiquent le droit de dire non ou de crier « Jamais ! ». Loin d'adhérer à cette attitude, Bram Stoker ravale les aspirations individuelles au rang des pulsions et appétits déchaînés d'un prédateur, mais il choisit pour ce faire de revisiter la figure du vampire qui a déjà ses lettres de noblesse byroniennes et romantiques, comme révolte légitime de l'individu contre la société¹⁰. A la perspective du voyage à Londres, Dracula dit qu'il ne pourrait pas vivre dans une maison neuve ; il se définit comme trop vieux, comme différent, comme étranger. Chacun des deux autres héros exprime à sa façon son refus d'entrer dans un âge qu'il paraît détester en soi, mais qui en réalité l'obligerait à s'insérer dans son époque. Dorian Gray restera donc pour toujours le jeune homme de vingt ans qui commence à fréquenter les salons mais ne fait

encore rien¹¹, trop jeune pour subir les pressions qui le pousseront ensuite à prendre un état ou à se marier. Peter Pan, plus pessimiste, et issu dans doute d'un milieu social moins favorisé, entend le jour de sa naissance ses parents parler près de son berceau de sa future carrière et de sa place dans le monde ; il décide alors aussitôt de s'enfuir et de ne jamais grandir¹².

Ce refus de la modernité s'accompagne toujours de références aristocratiques, mais d'une importance variable selon les romans. Dracula revendique explicitement son identité de boyard (« *I am noble, I am boyard*¹³ ») ; il semble s'identifier à ses ancêtres à la manière de la noblesse traditionnelle, mais l'identification va en réalité beaucoup plus loin : il est lui-même le Dracula qui a combattu les Turcs et dont il raconte l'histoire. Le vampire se donne dès lors comme un type éminemment aristocratique, figure mythique qui prolonge, par cette littéralisation d'un sens figuré qui est le propre du fantastique, un goût immodéré et quasi fantasmatique pour la transmission héréditaire dénoncé entre autres par Charles Dickens. En 1849, voici comment ce dernier nous invitait avec le héros-narrateur de *David Copperfield* à un dîner en ville¹⁴ : « *The conversation was about the Aristocracy - and Blood. Mrs Waterbrook repeatedly told us, that if she had a weakness, it was Blood.[...]We might have been a party of Ogres, the conversation assumed such a sanguine complexion* ». Le narrateur jouait déjà, avec humour sur le passage du sens figuré au sens propre. Il ne reste plus qu'à remplacer l'ogre, ce représentant brutal d'une féodalité aussi primitive que vigoureuse, par le vampire décadent, exsangue, symbole d'une noblesse désormais confinée dans ses vieux châteaux et ses caveaux de famille, loin du mouvement de la civilisation, pour aboutir à Dracula. Ce dernier est d'autant plus marginal qu'il est resté un seigneur féodal dans un monde qui n'en connaît plus : les tribus nomades de gitans ou de Tsiganes sont ses vassaux, et les paysans terrorisés qui vivent sur ses terres sont soumis à son pouvoir abusif. Le présenter comme un prédateur qui se nourrit de leurs enfants ou s'amuse à donner leurs femmes en pâture aux loups, c'est esquisser de la féodalité une caricature digne des Lumières ou de la propagande révolutionnaire, un peu comme Beaumarchais, dans *Le Mariage de Figaro*, imaginait un temps où le droit de cuissage aurait fait partie des institutions officielles. Roturier par son père, Dorian Gray n'en est pas moins petit-fils d'un lord. Il doit à l'héritage de ce grand-père sa demeure de Londres, celle de Selby et l'immense fortune qui lui permet de ne pas avoir à choisir un état (occuper un poste, se plier aux conventions du mariage) ; sa filiation aristocratique contribue donc à le protéger de la société moderne. Dans *Peter Pan* enfin, la référence aristocratique, encore plus estompée, ne concerne que le Capitaine Hook. La parenté qui unit ce dernier à son jeune adversaire n'est plus à démontrer¹⁵ ; James Hook, qui ne porte pas par hasard le prénom de l'auteur, est la réalité cachée de Peter Pan : un adulte qui ne veut pas vieillir et passe sa vie à fuir le tic-tac du crocodile. Or, ce personnage est aussi un révolté et un marginal aux probables origines aristocratiques - n'est-il pas sorti du prestigieux collège d'Eton, fréquenté par la meilleure société ? - et au physique révélateur : « *he bore a strange resemblance to the ill-fated Stuarts*¹⁶ ». Pirate, en rupture de ban, en guerre ouverte contre la monarchie régnante - il offre aux enfants Darling et aux garçons perdus de les prendre dans son équipage à condition qu'ils acceptent de crier « à bas le roi ! » - il est en même temps référé à une dynastie perdue, qui se trouve être, comme par hasard, celle des derniers rois écossais à avoir régné sur l'Angleterre. Mais cette ultime trace aristocratique se perd dans un ensemble composite dans lequel les figures mêlées de l'enfant, du

sauvage, de l'animal et du dieu païen apparaissent comme des moyens plus efficaces de refuser d'être moderne.

Rejeter la modernité ne suffit pas aux héros mythiques ; il leur faut l'affronter sur son propre terrain. Qui empêchait Dracula de continuer à sévir auprès des malheureux paysans de Transylvanie ? Il y a un roman parce que le vampire décide de se lancer à la conquête de Londres, ce qui l'amène dans un premier temps à recevoir chez lui Jonathan Harker, jeune représentant de son notaire anglais. Ce dernier se montre sensible à l'atmosphère étrange du château, en particulier lorsque se sachant prisonnier, il cède à la tentation d'ouvrir des portes condamnées et découvre sans le savoir les pièces hantées par les trois femmes vampires. Là, il se sent basculer dans une autre époque, sensation qui n'est pas sans charme : « *And yet, unless my senses deceive me, the old centuries had, and have, powers of their own which mere "modernity" cannot kill* »¹⁷. Lors de son unique emploi, le nom modernité est directement référé à une lutte à mort contre le pouvoir du passé, dont l'issue est incertaine. Les deux mondes mis en présence par l'initiative du monstre anti-moderne ne cesseront plus dès lors de s'affronter. Sur le territoire du vampire, Jonathan Harker ne peut rien empêcher et échappe de justesse à la destruction. Dracula débarque alors en Angleterre et y remporte quelques premières victoires, mais il est mis en échec par le groupe des modernes et doit s'enfuir. Il est finalement poursuivi à grand renfort de magnétophone, de machines à écrire, de notes prises en sténo et de guide des chemins de fer, jusqu'en Transylvanie où il est, cette fois, vaincu et détruit sur ses terres et parmi ses gens. Le vampire est donc allé au devant de sa propre défaite, mais la clé est donnée par son identité historique : Dracula est un combattant qui n'a jamais eu peur d'affronter des ennemis supérieurs en nombre, mais que la vue d'une armée ennemie en ordre de marche attire au contraire : « *I long to go through the crowded streets of your mighty London, to be in the midst of the whirl and rush of humanity, to share its life, its change, its death, and all that makes it what it is.* »¹⁸ Ici, à nouveau, le rapprochement entre les trois héros permet d'éclairer ce qui est moins visible chez les deux autres. Ce désir de conquête de Londres est-il vraiment étranger à Dorian Gray ? N'est-il pas saisi lui aussi, devant la grande ville, d'un appétit dévorant, total, qui justifie ses passages incessants des salons de la bonne société aux bouges les plus sordides des bas fonds ? Et qu'est-ce qui attire Peter Pan loin de Neverland devant les fenêtres de la nursery des enfants Darling ? Entre 1890 et 1911, Londres l'invincible est l'objet d'une tentative secrète d'invasion, retournement de la colonisation, revanche des fées, des ombres, des feuilles mortes venues de nulle part, des fous évadés, des loups en liberté et des chauves-souris qui volent bas.

Dans les trois oeuvres enfin, il y a destruction d'une figure monstrueuse de l'anti-modernité, soit Dorian Gray, Dracula et le Capitaine Hook. Cette fois, c'est la fin du roman d'Oscar Wilde qui permet d'éclairer les deux autres fins. Dorian Gray meurt en effet en quadragénaire hideux, précocement vieilli par la débauche, tandis que le portrait qu'il avait voulu lacérer a retrouvé sa fraîcheur et sa beauté. Dracula, de même, est détruit dans son cercueil, quelques secondes avant le coucher du soleil, au moment donc où le Non-Mort est plus proche des morts que des vivants. Et surtout, chez James Barrie, le refus du temps est détruit en Capitaine Hook - autre cadavre ridé de Dorian Gray - tandis que Peter Pan demeure intact - autre portrait idéal d'une jeunesse en fleur. Le message est donc remarquablement ambivalent : le refus de la modernité est condamné à disparaître, ses jours sont comptés, et en

même temps, il ne peut pas mourir tout entier, il survit toujours, au moins sous forme d'image ou de rêve. Bram Stoker cependant se démarque : chez lui, ce sont les modernes qui détruisent le vampire, et sa disparition est définitive. Tandis que chez Oscar Wilde et James Barrie, le refus de la modernité débouche en dernière instance sur un combat contre le double : comment faut-il l'interpréter ?

Le combat contre le double, ou trois complicités inavouées

Trois figures mythiques d'opposants à la modernité... l'histoire est presque trop simple. Dans deux cas sur trois, ces figures sont détruites par elles-mêmes, comme si, immunisées en vain contre leur époque, elles secrétaient parallèlement leurs propres anticorps pour s'auto-attaquer, et que c'était pour elles le seul risque véritable¹⁹. S'il ne suffit pas de refuser le temps pour en sortir, tout refus de la modernité s'ancre bel et bien dans la période moderne, qui se trouve, à son tour, redéfinie, et même alimentée par ce refus. Cela vaut tout particulièrement pour l'individualisme accru par lequel l'homme moderne entend protester contre le poids grandissant des institutions normatives²⁰. Dire qu'il y a combat contre le double, c'est dire que plus on croit s'opposer, et plus on se révèle semblable : comme dans la haine du Capitaine Hook pour Peter Pan, c'est de la parenté elle-même que naît le désir de détruire l'autre. Appliqué au combat contre la modernité, cela revient à dire qu'on n'est jamais si moderne qu'en refusant de l'être : l'insatisfaction, la quête éperdue d'une solution nouvelle et inédite, la course contre la montre, bref, le désir de sortir de la modernité à n'importe quel prix caractérisent notre modernité et sont le moteur de ses progrès.

L'opposition affichée recouvre une connivence : n'est-ce pas ce que voulait dire James Barrie lorsqu'en 1904, lors de la création au théâtre de *Peter Pan*, les rôles du Capitaine Hook et de Mr Darling étaient confiés au même acteur ? La marginalité révoltée du pirate n'est qu'un conformisme retourné, la lâcheté est la même dans les deux cas, qu'on fuie devant l'opinion des voisins ou le tic-tac du crocodile. Vingt-trois ans plus tard, en 1927, James Barrie persiste et signe, dans la conférence intitulée « *Hook at Eton* » et prononcée devant les élèves de la fameuse *public school*. Notons d'abord que la référence à Eton est elle-même ambivalente. L'école pourrait être le symbole de l'aristocratie et du monde ancien opposés à la modernité triomphante. Mais pour l'*outsider*²¹ écossais, Eton est bien davantage le symbole de cette société anglaise dans laquelle il se sent toujours en partie un étranger. En outre, James Barrie est devenu le tuteur des enfants Davies, ses compagnons de jeu d'autrefois, lorsqu'ils avaient l'âge de jouer comme des enfants, comme lui-même ne s'est jamais lassé de le faire. Il leur a payé les bonnes études, à Eton puis à Oxford, et il les a vus en même temps et presque par conséquence s'éloigner de lui en rejetant leur enfance pour entrer dans le moule de la société²². La conférence « *Hook à Eton* » est donc supposée lever un coin du voile sur le passé mystérieux du Capitaine Hook : qu'est-ce qui l'a conduit à devenir un pirate ? Est-ce l'expérience traumatisante de la *public school* dans laquelle il ne se serait pas intégré, et qui l'aurait amené à rejeter définitivement l'Angleterre de son temps²³ ? Eh bien pas du tout ! Hook à Eton se révèle avoir été un Etonien parfaitement intégré, doué en latin, respectueux des traditions de l'école²⁴. Les révélations attendues n'ont pas lieu, les raisons pour lesquelles le Capitaine Hook a si mal tourné ne sont pas éclairées jusqu'à la fin : peut-être est-ce à Oxford qu'il a eu de mauvaises fréquentations ? glisse finalement le conférencier, non sans humour. Ce

que veut sans doute dire James Barrie est que la question est une fausse question : on peut sortir d'Eton et devenir un pirate sanguinaire, on peut écumer toutes les mers du globe et payer régulièrement son abonnement au bulletin des anciens élèves : « *the proud, if detestable, position he attained is another proof that the Etonian is a natural leader of men* »²⁵. L'opposition n'existe qu'en trompe l'oeil, comme la scission entre Mr Darling et le Capitaine Hook : ils composent en réalité un seul et même adulte moderne, à la fois révolté et docile.

Mais la fidélité du Capitaine Hook à Eton va beaucoup plus loin. Son identité d'Etonien paraît être la seule à laquelle il tient véritablement, d'où son geste de tout léguer à l'école, dans un testament qui ne sera pas respecté. Le conférencier invoque un témoignage indiscutable, celui d'un certain Mr Jasparin, défini comme un ancien élève à vie, type de personne que suscite la public school. Ce dernier s'y connaît en influence d'Eton. Or, une nuit, sur un muret près de l'école, il aperçoit le Capitaine Hook qui n'a pas été son condisciple, mais qu'il n'en reconnaît pas moins à son air d'ancien élève poussé à un degré particulier : « *I do not merely mean that Etonian was written all over him ; there was something even more than that, as if (may I venture) he was two Etonians rolled by the magnanimous God into one* »²⁶. » Le Capitaine Hook est double : il y a en lui l'Etonien respectueux des traditions, pilier potentiel de la société anglaise de son temps, et le pirate sanguinaire... mais ce dernier n'est pas moins Etonien que le premier : il fournit en effet à la société anglaise l'adversaire dont elle a besoin pour être ce qu'elle est. C'est là le vrai message de la conférence. Elle se centre en effet sur l'évocation de ce retour du Capitaine Hook à Eton dans le seul but d'effacer les traces de son appartenance à l'école - mais ne nous y trompons pas : il le fait par respect pour l'école. Mr Jasparin assiste à son dialogue avec un policeman qui, le trouvant assis sur son muret, lui demande s'il est un ancien élève : poliment, humblement, le Capitaine Hook répond que non. Il est impossible de manifester plus de déférence envers l'institution, ni un oubli plus profond devant celle-ci de toutes les aspirations individuelles, même légitimes (être reconnu sur les lieux de sa jeunesse comme ancien élève d'Eton). James Barrie donne ici une clé de compréhension du personnage, et peut-être, au-delà, de l'oeuvre *Peter Pan* : le déni, nous dit-il, signifie une appartenance secrète. Un rapport dialectique s'établit alors entre les opposés qui se combattent : chacun d'eux est nécessaire pour faire exister l'autre, qui le sait et qui le nie. Si le refus de la modernité aboutit au combat contre le double, c'est que la figure mythique incarnant ce refus est l'autre face du Janus moderne.

Cela vaut pour Dracula bien que dans le roman de Bram Stoker, le combat contre le double n'ait lieu qu'en coulisses. Pourtant, pour détruire le vampire, le grand déploiement de technique moderne relève lui aussi du trompe l'oeil. Car à y regarder de plus près, Dracula sévit grâce à une cécité toute moderne, sur laquelle il compte : il faut être un clerc de notaire anglais pour accepter d'entrer de son plein gré dans son château, ou pour y arriver la nuit du 5 mai, veille de la St Georges, date à laquelle, comme chacun le sait en Transylvanie, tous les esprits malfaisants sont déchaînés et à l'apogée de leur pouvoir. A l'inverse, la vie de Jonathan Harker est sauvée de justesse par ce qu'il y a en lui, presque malgré lui, de non-moderne : parce que touché par l'émotion d'une aubergiste qui le supplie à genoux de ne pas se rendre chez le comte Dracula, il accepte de garder autour de son cou le crucifix qu'elle lui a donné. Et Dracula est détruit par les connaissances ancestrales du docteur néerlandais, Van Helsing, capable de prendre au sérieux les

vieilles légendes sur les vampires et d'en tirer les informations nécessaires concernant l'usage de l'ail, de l'eau bénite ou des hosties consacrées. Le roman qui dès son incipit oppose l'Ouest moderne à l'Est traditionnel²⁷ fait donc appel à un personnage intermédiaire, issu lui aussi, comme l'auteur, des marges extérieures du monde occidental, un personnage qui écorche l'anglais, connaît mal les usages, risque d'abord de passer pour fou, mais qui est le vrai détenteur de la sagesse. La modernité n'est peut-être alors qu'un décor mis au goût du jour pour un affrontement qui traverse les siècles. En ce sens, la fin de *Dracula* relève bien aussi du combat contre le double : contre le Non-Mort, le non-moderne.

Mais on peut aller plus loin. *Dracula* est-il vraiment vis-à-vis de la modernité l'adversaire qu'il paraît être ? On sait qu'elle le séduit ; il n'a jamais eu l'idée de quitter son château des Carpates, sauf pour s'installer à Londres au tournant des XIXe-XXe siècles ; voilà longtemps qu'il apprend la langue et les lois de son nouveau pays. On a parlé plus haut de retournement de la colonisation : peut-être est-il lui aussi ambivalent. *Dracula* semble gagné à son tour par la volonté d'expansion de l'Empire britannique. On sait que les Anglais, aux Indes ou ailleurs, investissent les lieux, exportent leur manière de vivre, se gardent bien de changer leurs habitudes culinaires ou leurs horaires quotidiens mais les imposent au contraire aux autres. *Dracula* qui approprie un peu partout dans Londres des vieilles maisons, y installe ses cercueils contenant la terre de Transylvanie, et ne change rien bien sûr à son mode de vie nocturne ou à son régime alimentaire sanglant, paraît avoir pris au sérieux le modèle britannique. Retournant contre ce dernier ses propres méthodes, il peut nous faire songer aux ex « pays du Tiers monde » qui s'empressent de se faire reconnaître comme « pays en voie de développement », de se mettre à l'heure du capitalisme sauvage, et d'être pour les pays occidentaux des concurrents redoutables en inondant à leur tour leur marché intérieur de produits bas de gamme ou de contrefaçons, ou encore aux terroristes qui utilisent sans vergogne la science occidentale pour fabriquer les armes avec lesquelles ils combattront l'Occident. Cette manière même de s'opposer à la modernité est donc bien gagnée par la contagion moderne. Tout le comportement de *Dracula* en Angleterre paraît d'ailleurs refléter à la fois une acculturation brutale et volontaire, et une conversion, sinon à la modernité dans son ensemble, du moins à un certain nombre de ses traits les plus caractéristiques. Remarquons par exemple la quantité industrielle de cercueils qu'il exporte avec lui, ce qui l'oblige à traiter en priorité des problèmes compliqués de logistique et d'infrastructure. C'est d'ailleurs ce qui permet au groupe des bons de le traquer de façon efficace : retrouvant la trace des compagnies immobilières qui lui ont vendu ses maisons ou des entreprises qui ont transporté ses caisses, ils poursuivent le vampire sur leur propre terrain²⁸. De même, *Dracula* se montre très doué pour organiser des filières financières transitant par de nombreux intermédiaires et lui garantissant l'anonymat. Il semble avoir saisi du premier coup les possibilités nouvelles qu'offrent à quelqu'un comme lui le développement du pouvoir de l'argent, couplé à celui des transports. Si l'adhésion naïve à la modernité (celle de Mr Darling, de Jonathan Harker, de Mina, du Dr Seward, etc.) consiste à croire à la transparence des institutions, elle a pour envers une aptitude à profiter de l'opacité de ces dernières qui pourrait bien être moderne elle aussi.

Le seigneur transylvanien s'y entend donc plutôt mieux qu'un autre pour consulter à son tour les horaires de chemin de fer et faire décharger ses caisses à la gare de King's Cross. Son usage de l'argent est pragmatique : il l'utilise sans hésiter, mais

ne dépense pas plus que c'est nécessaire ; les hommes de peine qui, après le transport des caisses, réclament plus de pourboire sont précipités brutalement en bas des escaliers. Si le propre de l'aristocrate est de dépenser sans s'abaisser à compter, Dracula est bourgeois ! Ou moderne. On lui découvre alors un certain air de parenté avec Lord Kelso (nommé bien sûr à partir d'un jeu de mot « en français dans le texte »), le grand-père de Dorian Gray, qui, à en croire l'oncle de Lord Henry, a laissé à la cour d'Espagne un souvenir impérissable : « *The Queen used to ask me about the English noble who was always quarrelling with the cabmen about their fares*²⁹ ». Il ne s'agit pourtant pas, dans son cas non plus, d'avarice malade, mais du souci, bien peu noble aux yeux de la reine d'Espagne, de ne jamais payer plus que le nécessaire. Car comme Dracula, Lord Kelso avait compris que l'argent a de bien multiples usages. Il lui avait permis, par exemple, de se débarrasser de son gendre, le père de Dorian Gray, en payant un aventurier pour qu'il l'insulte, le défie en duel et le tue. Le mode de la transaction commerciale convient désormais même pour punir une mésalliance ou veiller à l'honneur de la famille. Comme ce prétendu duel qui était un crime commandité, l'appartenance à l'aristocratie et le titre de lord ne sont plus que de vieux costumes traditionnels dont on habille encore en Angleterre le règne de la raison brute.

Ce qui en résulte n'est pas une remise en cause de la qualité aristocratique personnelle de Dorian Gray : pour Oscar Wilde en effet, l'aristocratie est moins une affaire de « Sang » à la manière des personnages de Dickens, que de supériorité de l'individu. Pour cette dernière, la beauté physique compte plus qu'un titre. La vraie question est plutôt celle de l'opposition entre Lord Kelso et son petit-fils haï et rejeté Dorian Gray : faut-il la prendre au sérieux ? Ou est-elle un nouveau trompe l'oeil, un autre combat contre le double ? Chez Dorian Gray, l'horreur de vieillir est liée à l'évocation du corps du grand-père qu'il craint de retrouver sur son portrait ; il ne veut surtout pas lui ressembler. Or, James Barrie nous a alertés sur la signification à donner à de telles dénégations... L'âme de Dorian Gray ressemble à son grand-père. D'ailleurs, tous deux finissent un peu de la même façon. Quand Lord Kelso emploie un tueur à gages pour tuer son gendre, tout le monde le sait, tout le monde en parle derrière son dos, mais sa position sociale fait qu'il n'est pas inquiété ; seulement, comme le dit l'oncle de Lord Henry : « *he ate his chop alone at the club for some time afterwards*³⁰ ». Ainsi en est-il de Dorian Gray, toujours reçu dans la bonne société, mais qui voit une partie de ses membres lui tourner le dos en silence, quitter une pièce quand il y entre pour ne pas avoir à le saluer, etc. Significativement, l'oncle d'un autre Henry - un ami de Dorian Gray qui a dû quitter l'Angleterre à la suite d'un scandale - est présent le soir de sa mort ; il se promène au bas de sa maison, entend crier, et apprenant que c'est Dorian Gray qui y habite, s'éloigne en ricanant d'un air entendu. Dorian Gray, comme son grand-père avant lui, est jugé par un représentant des valeurs traditionnelles, et condamné à son tour au mépris et à la mise à distance, mais il l'est, quant à lui, à l'instant même de sa mort. On sait que chez Oscar Wilde, il n'y a pas de diable pour recevoir cette âme que le héros a échangée contre l'éternelle jeunesse ; en guise de Jugement Dernier, celui d'un passant non-moderne suffit.

Dorian Gray ne s'en est pas moins construit contre son grand-père. Par exemple, il n'a pas le même rapport à l'argent ; ce n'est pas sur ce dernier qu'il compte pour se protéger des conséquences de ses actes, mais sur son apparence intacte et sur son charme³¹. Il inaugure alors un mode de vie qui n'a pas cessé aujourd'hui de faire des émules : importance d'être ou de paraître jeune, individualisme forcené,

hédonisme, culte de l'image et du kitch. On pourrait noter aussi des attitudes de consommateur compulsif : n'étant occupé que de soi et cherchant de façon quantitative le plus de plaisirs possibles, Dorian Gray a fait de sa vie une série d'engouements passagers qui consistent toujours à se procurer une accumulation d'objets : parfums, étoffes, pierres précieuses, instruments de musique exotiques. « *The harsh intervals and shrill discords of barbaric music stirred him at times when Schubert's grace, and Chopin's beautiful sorrows, and the mighty harmonies of Beethoven himself, fell unheeded on his ear. He collected together from all parts of the world the strangest instruments that could be found, either in the tombs of dead nations or among the few savage tribes that have survived contact with Western civilisations, and love to touch and try them* »³². Le désir d'échapper à la modernité occidentale est explicite dans ce passage. Dorian Gray vit déjà à l'heure de la mondialisation de la culture, du droit à la différence et de la préférence accordée aux minorités. Dans son cas, à son époque, il s'agit encore d'un élitisme aristocratique, signe extérieur de luxe, mais aussi d'usage original de l'argent. Un siècle plus tard, au tournant des XXe et XXIe siècles, il y aura massification du même désir accompagné des mêmes comportements consommatoires. Alors, les dernières tribus non gagnées par le mode de vie occidental devront produire, mais à bas prix et en grand nombre, les mêmes objets traditionnels artisanaux pour les vendre aux touristes en quête de dépaysement. Et cela aussi sera un visage incontestable de la modernité à laquelle on n'échappe jamais moins que quand on fait les plus rares efforts pour en sortir.

Parler d'engouements successifs est d'ailleurs mettre en avant un autre aspect de la modernité : la recherche incessante de la nouveauté, qui alimente les progrès de toutes sortes (dans la technique, mais aussi dans l'exploration du monde non occidental) et la fureur consommatoire. Il y a déjà dans le comportement de Dorian Gray une forme de zapping : curieux de tout, il se lasse très vite et passe aussitôt à autre chose. Comment ne pas y voir une conséquence de son désir d'arrêter le temps ? Refusant la durée et le processus de maturation, Dorian Gray choisit de vivre dans l'instant présent ; il essaie autant qu'il le peut d'être sans mémoire. Et son cadet Peter Pan y parvient beaucoup mieux que lui : lui oublie pour de bon, spontanément et innocemment. On a vu jusqu'ici dans leur refus du temps qui passe leur désir d'échapper à leur époque moderne. Il faut à présent prendre conscience qu'ils inaugurent par là un rapport au temps caractéristique de la modernité : une suite de répétitions déguisées, qui ne s'assument pas, ne se vivent pas comme telles car chacune est fondée sur le reniement ou l'oubli de ce qui l'a précédé.

A première vue, Dracula devrait être différent : sa forme à lui de refus du temps n'implique pas l'oubli, mais au contraire, une fidélité entière à un passé ancestral qu'il n'accepte pas de voir mourir. Et pourtant, Dracula est le plus atteint par la répétition compulsive. Elle était déjà son trait distinctif de son vivant. Son passé glorieux de combattant contre les Turcs - qui faisait de lui, remarquons-le au passage, un champion de l'Occident contre les tenants d'une civilisation orientale - consiste à être à chaque fois battu, et pourtant, à toujours revenir à la charge, sans changer de volonté ni de stratégie. Il y avait alors déjà en lui les caractéristiques du vampire qui refuse de s'avouer vaincu devant le temps qui passe, devant la mort elle-même, mais se condamne par là à répéter sans cesse le même meurtre sanglant. On retrouve la même obstination matérialiste dans le comportement obsessionnel du fou zoophage, patient du Dr Seward, qui consomme crus des petits

animaux vivants et reconnaît bientôt Dracula pour son « Maître ». Le vampire, comme le fou zoophage, se voue totalement à la recherche de l'énergie vitale qui le maintient en vie ; le résultat est qu'il dépense presque autant d'énergie qu'il en absorbe. Il ne lui en reste aucune en tout cas pour tirer les leçons du passé, remettre en cause sa méthode ou son but.

Si étranger que soit le romancier Bram Stoker aux méditations philosophiques, il prend tout de même le temps de présenter à ses lecteurs un anti Dracula : un vieux pêcheur avec lequel Mina en séjour sur la côte chez son amie Lucy s'entretient à plusieurs reprises. Celui-ci, à l'entendre, ne craint pas la mort : « *For life be, after all, only a waitin' for somethin' else than what we're doin' ; and death be all that we can rightly depend on*³³. » Pouvoir accepter le temps qui passe, le cycle de la vie et de la mort, c'est d'abord savoir reconnaître que le désir le plus profond est vain et l'insatisfaction structurelle. Pour reprendre les propres termes du vieux pêcheur, frappants dans leur simplicité, nous attendons tous de la vie quelque chose de plus que ce que nous faisons ; cette attente-là est faite pour que le moment venu, la mort puisse nous paraître un accomplissement. En dernière instance, la seule attitude non moderne consiste à reconnaître la vraie nature de cette insatisfaction, qui est d'ordre spirituel³⁴. Le moderne au contraire continue à chercher inlassablement « quelque chose de plus que ce que nous faisons » en en faisant plus, dans la fuite en avant, dans l'addiction à la consommation et à la nouveauté. C'est pourquoi il refuse la finitude (il peut accepter la mort en tant qu'expérience nouvelle, comme Peter Pan lorsqu'il déclare : « *To die will be an awfully big adventure*³⁵ », mais il n'accepte pas l'idée d'une fin nécessaire), et en vient à refuser de vieillir ou de grandir. Et plus il rejette, ce faisant, sa propre époque, plus il manifeste qu'il lui appartient.


Dracula n'était pas si déplacé à Londres : sa très nombreuse postérité fixera dans notre imaginaire le vampire comme une créature citadine et noctambule qui affectionne tout particulièrement les grandes mégapoles. Et à la suite de James Barrie, l'univers magique de l'enfance sera livré aux studios Disney, aux parcs d'attraction, à la société de consommation communiquant sur les produits à vendre. Les deux nouveaux mythes sont bien des mythes modernes.


Chacun des trois romans le dit à sa manière, rendant compte malgré les préférences de l'auteur d'une réalité donnée pour complexe et pour ambivalente. Oscar Wilde ne cache pas son rejet pour la face conformiste de la modernité, sa partialité pour ce qui relève au contraire de l'individualisme romantique et qui pourrait déboucher sur un nouvel hédonisme, dont par moments il se fait le chantre, mais il pose en même temps un diagnostic très juste sur ses conditions d'apparition et sur ses conséquences. Bram Stoker, dont la partialité n'est plus à démontrer, n'en décrit pas moins l'ambivalence. Il a beau s'enthousiasmer pour les progrès techniques, il voit bien que la modernité est potentiellement dangereuse car elle peut servir de multiplicateur à un appétit déchaîné. Sans doute pense-t-il cet appétit comme un invariant, une avidité maléfique qui vient du fond des âges. Et pourtant et presque malgré lui, il nous donne les éléments qui nous permettent de comprendre qu'il est proprement moderne. La fin de *Dracula* est lucide malgré l'idéologie de l'auteur. Elle nous donne à voir une alternative dont les deux termes sont modernes : d'un côté, un groupe béat, donné comme bon, dans lequel toutes les individualités sont niées dans une sorte d'osmose bienheureuse, chacun se dévouant corps et âme au but commun ; de l'autre, un individualisme caricatural,


donné comme monstrueux, réduit aux pulsions du prédateur qui cherche des proies, veut regagner son territoire et sauver sa peau. Dans cette phase ultime du combat contre le double que constitue notre modernité, c'est l'alternative elle-même qui est désolante : le manque de recul critique vis-à-vis des institutions alimente un individualisme sauvage, qui contraint à son tour l'individu à s'en remettre béatement à toutes les instances collectives comme au seul recours qui reste dans cet univers du chacun pour soi. Bram Stoker n'oserait pas le penser, mais il le montre ; le roman sonne plus juste que le discours officiel qu'il véhicule, mais auquel il ne se limite pas. James Barrie enfin pressent que les oppositions les plus clinquantes sont faussées. Peter Pan, nous dit-il, ressemble à son adversaire le Capitaine Hook, et une profonde parenté unit le pirate James Hook et le conformiste Mr Darling. Il montre ainsi que nos plus terribles combats sont à notre insu combats contre le double, contre nous-mêmes.


Le mot de la fin est cependant le désir de sortir de ce temps là, même si on sait que c'est l'impossible. Avec Peter Pan, dernier héros mythique, le refus de la modernité est ramené à l'innocence de l'enfance. On sait bien sûr qu'il ne suffit pas de refuser le temps pour en sortir, de refuser de grandir pour ne jamais être adulte, mais la fonction de Peter Pan n'est pas de nous le rappeler. Elle reste avant tout d'incarner le refus rêvé. Devant l'obligation d'être un adulte moderne, son rôle est seulement, comme l'Antigone d'Anouilh, d'être là et de dire non... mais au lieu de mourir, d'être immortel, comme notre désir de dire non.


Notes

¹  James Barrie, *Peter Pan*, illustrated by Scott Gustafson, Viking Penguins, New York, 1991, p. 29.

²  Ibid., p. 109.

³  On peut citer par exemple ces propos de Lord Henry Wotton : « *Humanity takes itself too seriously. It is the world's original sin.* » La technique consistant à dénoncer de façon intemporelle quelque chose qui est le propre de la modernité rejoint la démarche d'ensemble du roman qui radicalise le refus de l'époque en refus du temps qui passe. Plus loin cependant, Lord Henry dit plus nettement : « *Nowadays, most people die of a sort of creeping common sense* ». (Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray, introduction and notes by John M. L. Drew*, Wordsworth Classics, London, 1992, p. 35)

⁴  De même, c'est un bref moment de frivolité lié à la séduction du passé ancien qui risque de faire de Jonathan Harker la proie des trois femmes vampires.


⁵  A noter que c'est durant la même décennie qu'en 1900 à Berlin Georg Simmel, l'un des fondateurs de la sociologie, publie sa *Philosophie de l'argent* dans laquelle il introduit l'argent par rapport à l'allongement des séries téléologiques multipliant les étapes avant la réalisation d'un but, allongement qui est selon lui le propre de la civilisation (comprendons : de la modernité). L'argent est donc une variation


complexe sur la notion d'outil s'introduisant entre le sujet et l'objet, comme le sont aussi les institutions, qui doivent être pensées comme des outils collectifs.


⁶  *The Picture of Dorian Gray*, p. 34.


⁷  *Peter Pan*, p. 3.

⁸  *The Picture of Dorian Gray*, p. 34.


⁹  Citons par exemple la préface de *The Picture of Dorian Gray* : *The nineteenth-century dislike of Romanticism is the rage of Caliban not seeing his own face in a glass*. Ibid., p. 3.


¹⁰  Voir par exemple en 1845, dans le roman d'Alexandre Dumas *Le Comte de Monte Cristo*, l'assimilation du héros au vampire byronien, Lord Ruthwen.

¹¹  Avant l'apparition du héros, Basil Hallward parlant de lui à Lord Henry Wotton cite ce que lui avait dit Lady Brandon en le lui présentant : « *Quite forget what he does - afraid he - doesn't do anything - oh, yes, plays the piano_ or is it the violin, dear Mr Gray ?* » (*The Picture of Dorian Gray*, p. 10.) Dorian Gray est encore à l'âge heureux où l'on peut, sans choquer, n'être défini que par ses hobbies, et comme ils n'ont aucune importance, on échappe aux étiquettes et aux classifications de la société.

¹²  Le voeu de Peter Pan comme celui de Dorian Gray n'est accompli par aucune entité surnaturelle distincte de lui : c'est sa violence surnaturelle qui le rend auto-réalisateur. En ce sens, il y a réécriture originale du mythe de Faust par Oscar Wilde, qui fait l'économie du diable : Dorian Gray donne son âme au portrait en échange de la jeunesse de ce dernier. Voir à ce sujet Isabelle Cani, "" Dorian Gray et Peter Pan. Le portrait caché et le tic-tac du crocodile "" dans *Modernités du suranné. Raturer le vieillir*, sous la direction de Bernadette Bertrandias, Presses Universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2006, p. 167-179.

¹³  Bram Stoker, *Dracula*, Dover Publications, New York, 2000, p. 17.


¹⁴  Charles Dickens, *David Copperfield*, with introduction and notes by Arthur Calder-Marshall, Pan Books, London, 1967, p. 369.


¹⁵  Cette démonstration a été faite entre autres de façon très claire par Dan Kiley dans son essai *The Peter Pan Syndrome. Men who have never grown up*, Avon Books, New York., 1983.


¹⁶  *Peter Pan*, p. 56.


¹⁷  *Dracula*, p. 30.

18  Ibid., p. 17.


19  Cette métaphore n'est pas entièrement étrangère aux deux romans. Le portrait de Dorian Gray est souvent décrit à travers le motif de la maladie contagieuse : une lèpre qui semble envahir toute l'image. Et le Capitaine Hook tente d'assassiner Peter Pan en versant dans le prétendu remède de Wendy le plus virulent des poisons.


20  Voir à ce sujet l'essai de Thierry Wanegffelen, *Le Roseau pensant. Ruse de la modernité occidentale*, Payot, Paris, 2011.


21  C'est le terme qu'il utilise pour définir devant les élèves de l'école sa propre position.


22  Voici comment, avant même la mort de Sylvia Davies en 1910, James Barrie décrit ses vacances avec ses pupilles qui ont grandi et ont invité chez lui des camarades de classe : « L'atmosphère ici est très etonienne ; ils ne cessent de parler boutique, et pendant ce temps je ne suis censé être là que pour leur servir la soupe. Si je m'adresse à l'un d'entre eux il tressaille poliment puis s'éloigne furtivement. » Cité par Alison Lurie dans *Don't tell the Grown-Ups*, 1990, traduction française de Monique Chassagnol, Rivages, Marseille, 1991, rééd. Payot & Rivages, Paris, 1999, p. 174.


23  C'est l'interprétation de J. V. Hart dans son excellent roman *Capt. Hook. The Adventures of a Notorious Youth*, Harper Collins, New York, 2005.

24  J. K. Rowling s'en est certainement souvenu lorsqu'elle imagine le passé scolaire à Hogwarts de Tom Riddle, le futur Lord Voldemort, personnage qui ressemble à la fois au Capitaine Hook et, plus secrètement et profondément, à Peter Pan lui-même. Voir à ce sujet Voir Isabelle Cani, *Harry Potter ou l'anti Peter Pan. Pour en finir avec la magie de l'enfance*, Fayard, Paris, 2007.


25  James Barrie, "Hook at Eton", p. 115-129 in *M'Connachie and J.M.B. : speeches*, P. Davies, London, 1938, p. 129.


26  Ibid., p. 122.


27  Dans le premier paragraphe, Jonathan Harker évoque sa traversée du Danube : *The impression I had was that we were leaving the West and entering the East*. *Dracula*, p. 1.

28  Les mêmes nuits, Dracula changé en chauve-souris se fait ouvrir la fenêtre de l'asile du Dr Seward par le fou zoophage et en profite pour aller vampiriser Mina, sans qu'elle-même, son mari ou leurs compagnons, tous logés dans l'asile, remarquent quoi que ce soit de particulier...


29  *The Picture of Dorian Gray*, p. 30.

30  *Ibid.*, p. 9.

31  C'est sa jeunesse physique préservée qui lui sauve la vie quand il est confronté au frère de Sybil Vane revenu en Angleterre dix-huit ans après le suicide de la jeune fille. Et quand il doit se débarrasser du cadavre de Basil Hallward, Dorian Gray n'a pas recours à l'argent ; il s'adresse à un de ses anciens amis et excellent chimiste, Alan Campbell et le supplie de le sauver. Comme cela ne suffit pas, il utilise le chantage, le menaçant de divulguer un secret terrible le concernant ; alors, Alan Campbell s'exécute. C'est bien le charme trompeur de son apparence qui lui a permis d'entrer dans l'intimité du jeune homme, et, par là, d'avoir barre sur lui.

32  *Ibid.*, p. 107.

33  *Dracula*, p. 64.

34  Il y a loin de cette spiritualité discrète à l'invocation emphatique par les bons d'un Dieu bannière des vaillants soldats combattant les forces du mal incarnées par le vampire. Le Dieu du roman est un Dieu moderne qui s'appuie sur les pouvoirs efficaces du passé traditionnel (eau bénite, hosties consacrées), de même que Dracula utilise un attirail archaïque (le titre de comte, le vieux château, les Tsiganes...) tout en représentant une attitude moderne. La modernité est donc engagée dans un combat contre le double que l'auteur présente avec partialité et manichéisme, prenant parti pour l'un des doubles contre l'autre, et y ajoutant Dieu. L'intuition profonde qui lui a fait introduire dans ce roman le vieux pêcheur est d'autant plus remarquable.

35  *Peter Pan*, p. 99.