Lecture deleuzienne d'une page de *Dracula*

Jean-Jacques Lecercle

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/esa/1009>

DOI : 10.4000/esa.1009

ISSN : 2650-2623

Éditeur

Société de stylistique anglaise

Édition imprimée

Date de publication : 1 avril 2013

Pagination : 87-97

ISSN : 2116-1747

Référence électronique

Jean-Jacques Lecercle, « Lecture deleuzienne d'une page de *Dracula* », *Études de stylistique anglaise* [En ligne], 5 | 2013, mis en ligne le 19 février 2019, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/esa/1009> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/esa.1009>

LECTURE DELEUZIENNE D'UNE PAGE DE *DRACULA*

Jean-Jacques Lecercle

Université Paris Ouest Nanterre La Défense - CREA - EA 370

Abstract: The essay seeks to answer the following question: how can a great myth, the myth of Dracula the vampire have been born in such an ill-written text. A close reading of a page from *Dracula* will show that the novel is indeed badly written. But an analysis of the same text in the light of the Deleuzian concepts of becoming, of metamorphosis, of event, of deterritorialisation and reterritorialisation will show that Count Dracula is a hyperactive Deleuzian tick and that he embodies the subversion of the striated space of respectable society.

Keywords : assemblage, bathos, becoming, cliché, Deleuze, deterritorialization, Dracula, metamorphosis, pornography, style, Stoker, tick, vampire

1. Question

Lors d'une soutenance récente, un de mes éminents collègues, a demandé à la candidate si elle n'était pas inquiète de l'enlècement de la stylistique par la philosophie du langage. Ce mot forgé m'a ravi, et je me suis senti comme un politicien qui voit pour la première fois sa marionnette apparaître aux Guignols de l'Info. Et de fait, je suis reconnaissant à la *Société de Stylistique Anglaise*, à son ancienne présidente comme à son président actuel, de m'avoir permis, au fil des ans, d'explorer la possibilité d'une stylistique centrée sur le concept de style que l'on trouve dans l'œuvre de Gilles Deleuze. Et je vais profiter du mot forgé de notre collègue pour persister dans cette voie et me livrer à une analyse deleuzienne, non plus seulement stylistique, mais proprement philosophique, d'une page de *Dracula* (Stoker 1897, 281-283).

Mais comme la philosophie, ou la théorie, n'ont d'intérêt pour moi que si elles me permettent de penser la littérature, je vais partir d'une question littéraire. Si vous m'accordez que *Dracula*, comme *Frankenstein*, est l'un des grands mythes produits par la littérature anglaise du XIX^e siècle, comment se fait-il que cette histoire géniale ait vu le jour dans un aussi mauvais roman – mauvais non en son intrigue ni en son imagination visuelle, mais dans son style, dans le fait qu'il est très mal écrit ?

Je crois que vous m'avez déjà accordé, dans votre for intérieur, que *Dracula* est un grand mythe. Car c'est bien un mythe, il en a les caractéristiques les plus marquantes : ainsi, l'homme de la rue connaît fort bien le comte, mais ignore qui est l'auteur du roman. Et c'est un grand mythe, sa persistance et sa dissémination, tout comme l'abondance de ses versions dans toutes sortes de média le prouvent – il m'est arrivé, en compagnie de mes étudiants de déguster des bonbons à l'effigie de Dracula. Mais je dois vous prouver que c'est un mauvais roman, et assumer ce jugement de valeur, en apparence un peu suranné. Pour être juste, je vous dirai que le roman est un mélange de traits réactionnaires (c'est une roman misogyne et xénophobe – même si cette xénophobie porte non sur les irlandais mais sur les vampires ; c'est un roman où les clichés et les *purple passages* à vocation titillante et semi-pornographique abondent) et de traits modernistes (la multiplication des narrateurs et des types de texte – journaux intimes, articles de presse, télégrammes, tout comme la multiplication des modalités ultra-modernes d'inscription de l'information, sténographie, télégraphie, cylindre enregistreur, qui contrastent avec l'archaïsme des instruments de la lutte contre les vampires, grimoires, hosties consacrées et gousses d'ail). Mais ce qui m'intéresse ici avant tout, c'est le style de Stoker, qui n'a rien de moderniste, comme le montre la page que je vais commenter.

2. Une fort mauvaise page

La scène se déroule dans la deuxième moitié du roman, et elle est narrée dans le journal du docteur Seward, le psychiatre (*ibid.*). Dracula sévit dans Londres, et il a déjà transformé Lucy en vampire : il s'attaque maintenant à Mina Harker, et il le fait dans le lit conjugal. Mais les héros positifs ligués sont sur ses traces, *in hot pursuit*, et ils font irruption dans la chambre.

Que ce passage décrit une scène sexuelle à peine déplacée est clair : tout se joue sur l'ambiguïté de ce « down on his bosom¹ », et il n'est pas absolument besoin d'avoir, comme on dit, l'esprit mal tourné pour lire dans ce passage une scène de fellation. Ce qui me frappe, c'est le genre dans lequel

¹ Annexe, l. 11.

s'inscrit ce discours : il présente toutes les caractéristiques du discours pornographique. Rien n'est en effet laissé à l'imagination du lecteur (il ne s'agit pas ici d'érotisme, qui suggère, mais de pornographie, qui décrit dans les plus précis et intimes détails) : la position exacte des corps, leurs gestes, ceux qu'accomplit le dominant et ceux qu'il impose à la dominée, à qui violence est faite (« her arms at full tension² » ; « forcing her face down³ »,). Si c'était un tableau, on parlerait ici d'*ekphrasis*, tant la description se veut fidèle : mais c'est bien d'un tableau qu'il s'agit, où tout est affaire de positions, un de ces tableaux vivants dont les victoriens étaient friands. Ici, sa fonction est de transformer le lecteur en voyeur.

Et ce n'est pas seulement une scène de fellation, c'est, nous l'avons compris, une scène de viol, car la violence décrite ne fait pas partie d'un jeu érotique entre adultes consentants, comme en témoigne la réaction de la victime, décrite selon les clichés usuels, destinés à un lecteur qui n'est pas seulement voyeur, mais sadique. Mina Harker en effet, violemment projetée sur le lit par un Dracula surpris *in flagrante*⁴, pousse « a scream so wild, so ear-piercing, so despairing that it seems now that it will ring in my ears till my dying day⁵ ». Cette allusion à la mort, qui relève du cliché, n'est cependant pas vaine, car Mina, « her eyes mad with terror⁶ », et qui bientôt se laisse aller à « a low desolate wail which made the terrible scream only the quick expression of an endless grief⁷ », a subi littéralement un sort pire que la mort, puisque la voici menacée de devenir, pour l'éternité, une morte-vivante. Et la titillation sadique est bien sûr accrue par le fait que le viol a lieu sur le lit conjugal sur lequel git, impuissant parce qu'inconscient mais néanmoins inconsciemment troublé, l'époux légitime⁸.

Une liste des adjectifs utilisés par cet *ekphrasis* pornographique montrera à quel point, passez-moi l'expression, le cliché est tartiné épais : « hellish look » (l. 17), « devilish passion » (l. 19), « eyes mad with terror » (l. 42), « her poor crushed hands » (l. 43), « the Count's terrible grip » (l. 44), « the terrible scream » (l. 45), « endless grief » (l. 46) : tout le vocabulaire du pathos adapté à ce genre de scène est présent, comme à la parade. Et le symbolisme des couleurs n'est pas en reste. Il y en a trois, et l'on ne fait pas dans la nuance : le noir de l'habit du comte, ou du nuage en quoi il se transforme pour fuir sous la

² *Ibid.*, l. 10.

³ *Ibid.*, l. 11.

⁴ *Ibid.*, ll. 23-24.

⁵ *Ibid.*, ll. 36-38.

⁶ *Ibid.*, l. 42.

⁷ *Ibid.*, l. 45-46.

⁸ *Ibid.*, ll. 2-4.

porte devant la menace de l'hostie consacrée et des crucifix brandis contre lui ; le blanc des vêtements que l'on ne montre pas d'habitude, chemise de nuit souillée de sang de Mina ou chemise déchirée du comte, mais aussi le blanc du lait dans l'image⁹ sur laquelle je vais revenir ; le rouge enfin du sang que verse Mina, mais aussi du sang de Dracula, qu'elle doit boire et qui la condamne. Nous sommes bien devant une sorte de messe noire, la parodie pornographique d'un rituel religieux, celui des catholiques, cette religion de vampires qui boivent le sang de leur Dieu, interrompu par la procession anglicane des héros ligués, hostie consacrée en tête.

Mais le pathos ne s'arrête pas là et va jusqu'au *bathos*, c'est-à-dire jusqu'à l'effondrement stylistique qui fait sombrer le texte dans le ridicule. Je ne peux en effet m'empêcher de sourire, chaque fois que je relis ce texte, à cette comparaison (« The attitude of the two had a terrible resemblance to a child forcing a kitten's nose into a saucer of milk to compel it to drink¹⁰ »), dont l'extraordinaire mièvrerie contraste si violemment avec la scène décrite. Car voilà que le violeur est un ou une enfant, et que la violée est un chaton, nécessairement adorable, contraint de boire du lait, liquide blanc dans lequel il est impossible de ne pas voir un substitut du sperme. Et comme j'ai malgré tout l'esprit mal tourné, je ne peux m'empêcher d'entendre dans ce « kitten » un calembour *in absentia* sur le mot « pussy ». Et je crois que vous me concéderez que le contraste entre l'innocence du comparant et la violence titillante de la scène comparée est un exemple canonique de *bathos*, cette chute stylistique qui fait de l'innocence même le comble de la pornographie.

Nous sommes arrivés au fond de l'abîme, et la cause semble entendue. Cette scène n'étant pas unique dans le roman (la mise à mort de Lucy la vampire est décrite dans les termes de ce que la langue anglaise appelle délicatement « a gang bang »), comment un grand mythe peut-il surgir d'un texte aussi moralement et idéologiquement répugnant, mais surtout littérairement aussi mauvais, c'est-à-dire aussi mal écrit ? Je vais néanmoins tenter de remonter à la surface et de célébrer la grandeur du mythe à qui ce texte a donné naissance.

3. Un grand mythe

Il est temps que je me rende compte que mon analyse du texte, jugement de valeur compris, m'a amené exactement là où le texte voulait me conduire. Il est temps que je me souvienne que l'un des aspects modernistes du texte est la multiplication des voix, et que ce texte est écrit, dans son journal intime, par un

⁹ *Ibid.*, ll. 14-16.

¹⁰ *Ibid.*, ll. 14-16.

des héros positifs ligüés, ces représentants de la *doxa* et de la respectabilité bourgeoise, qui se comportent, dans leurs actions comme dans leur rhétorique, comme une *lynching mob* (la fin, dans les deux sens du terme, de l'intrigue, est effectivement le lynchage du comte Dracula et de ses sœurs au fin fond de la Transylvanie – on ne se contente pas de le reconduire à la frontière, on le poursuit jusqu'en Roumanie). La violence du cliché, car le cliché est toujours quelque part violence, celle de l'aliénation du locuteur, est destinée à isoler et exclure le bouc émissaire, même si cette exécution est aussi le symptôme d'une fascination. La description de l'ennemi dans des termes animaliers (« the great nostrils of the white aquiline nose opened wide and quivered; and the white sharp teeth, behind the full lips of the blood-dripping mouth, champed together like those of a wild beast¹¹ ») fait partie de la rhétorique de l'exclusion quasi-rituelle, et à fondement sexuel, du *pharmakos* : que l'on se souvienne de la rhétorique nazie concernant les Juifs. Et comme l'exclusion du *pharmakos* est originellement un acte rituel, on comprend la violence du symbolisme des couleurs et des actions des uns et des autres.

Voilà donc que le comte Dracula est devenu une figure du bouc émissaire. Voilà qu'il incarne le danger de subversion qui menace l'ordre de la cité et annonce le retour au chaos primitif. Voilà qu'il devient non une simple métaphore (on n'a pas attendu Stoker pour faire du vampire une métaphore : dans *le Capital*, Marx qualifie le capitaliste, ce suceur de sang qui exploite le prolétaire, de vampire) mais le héros d'un rite, voire un personnage conceptuel dont la fonction est d'incarner non seulement la possibilité de subversion de l'ordre établi, mais aussi de l'image de la pensée qui soutient cet ordre. Et c'est ici que je me dis que, de même que Sophocle avait lu Freud qu'il plagie par anticipation, de même Stoker avait lu Deleuze, car le comte-vampire est une incarnation privilégiée du subversif selon Deleuze, figure non plus honnie comme le vampire de Marx, mais hautement valorisée.

Il n'y a, dans l'œuvre de Deleuze, aucune allusion directe au *Dracula* de Stoker (il y en a une seule à *Frankenstein*, au demeurant fort banale), mais le personnage du vampire apparaît dans *Mille Plateaux*, dans le dixième plateau, consacré aux devenirs (« devenir intense, devenir animal, devenir imperceptible », tel est le titre du plateau : ce programme pourrait être le programme narratif de notre scène – intensité du viol, par un comte devenu bête féroce, et qui se fait imperceptible pour échapper à ses poursuivants).

La présence du vampire dans *Mille plateaux* est ponctuelle (trois allusions en tout), générique (« On n'entendit plus parler que des vampires de 1730 à 1735... », citation non attribuée in Deleuze & Guattari 1980, 290), et parfois touchante (« Bien sûr, il y a des loups-garous et des vampires, nous le

¹¹ *Ibid.*, II, 19-22.

disons avec tout notre cœur » *ibid.*, 337 – affirmation que l'on doit comprendre comme dite la langue dans la joue). Mais l'essentiel est que le vampire est considéré comme l'incarnation même du devenir dans l'homme (on comprend pourquoi il vampirise d'abord les femmes : pour Deleuze, il y a devenir-femme de l'homme, il n'y a pas de devenir-homme, car la position masculine est la position identitaire dominante) : « Nous croyons à l'existence de devenirs-animaux très spéciaux qui traversent et emportent l'homme, et qui n'affectent pas moins l'animal que l'homme » (*ibid.*, 290) – on se souviendra ici du malheureux loup du zoo de Londres qui devient fou à l'approche de Dracula. Ou encore : « L'homme ne devient pas loup, ou vampire, comme s'il changeait d'espèce molaire mais le vampire et le loup-garou sont des devenirs de l'homme, c'est-à-dire des voisinages entre des molécules composées, des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, entre particules émises » (*ibid.*, 337).

Si le vampire est un personnage conceptuel, c'est donc le personnage du concept deleuzien de devenir, cette « double capture, d'évolution non parallèle, de noces entre deux règnes » (Deleuze & Parnet 1977, 8). Mais la capture étant double (de l'homme par l'animal, comme de l'animal par l'homme), cela nous oblige à relire notre page d'un autre œil, car le devenir-vampire de Mina, sur lequel se focalise la lecture la plus superficielle, est également un devenir-femme du comte, la violence du viol semblant être contagieuse (« a thin stream [of blood] trickled down the man's bare breast, which was shown by his torn-open dress¹² »). Car dans cette scène une réciprocité inattendue fait que le sang répandu n'est pas seulement celui de la violée ou de la vampirisée, mais également celui du vampire. Et ces deux devenirs, devenir-vampire de la femme et devenir-femme du vampire, confluent dans le devenir-animal des deux. Le vampire, nous l'avons vu, est une bête sauvage, mais la femme ne s'exprime plus que par un hurlement ou une plainte, comme un loup ou un chien (« a low desolate wail¹³ »), et son apparence n'est plus guère humaine, avec ce sang qui coule de ce qui pourrait être une gueule (« the blood which smeared her lips and cheeks and chin¹⁴ »).

Mais chez Deleuze, le devenir est le contraire de l'identité, avec ses systèmes d'identification et sa *doxa* : le vampire devient alors l'incarnation même de la subversion et le personnage des concepts qui, chez Deleuze, déploient celle-ci. Il suffit pour s'en rendre compte d'énumérer les caractéristiques qu'il présente dans cette scène.

¹² *Ibid.*, II. 12-13.

¹³ *Ibid.*, I. 45.

¹⁴ *Ibid.*, II. 40-41.

Dans cette scène, le vampire, comme nous venons de le voir est capturé par des devenirs, qui lui interdisent toute identité stable : devenir-femme, devenir-animal, devenir-vapeur insaisissable. Il subit, en même temps que sa victime, une co-évolution, qui les rend aussi inséparables (ce qui sera sa perte, car Mina restera en communication télépathique avec lui) que ces célèbres créatures deleuziennes, la guêpe et l'orchidée (l'orchidée se fait guêpe femelle pour être pollinisée). Et cette co-évolution produit bien un agencement, une machine duelle, femme-vampire, dans lequel peut enfin circuler le désir, qui chez Deleuze, loin de tout familialisme, n'émerge que dans des agencements machiniques. Mais cette scène est aussi une scène territoriale, car le vampire envahit un territoire, celui de la chambre conjugale, avant de s'enfuir devant les héros ligués : il s'est déterritorialisé au sens spatial en venant à Londres, il se reterritorialise sur les familles respectables dont il vampirise les femmes et les filles. Le vampire, qui ne cesse de se métamorphoser (le devenir nous fait passer de la métaphore à la métamorphose), y compris dans cette brume qui pour Deleuze est la marque de l'événement, est une force qui va et vient, qui circule et déstabilise l'ordre spatial bourgeois, comme il en déstabilise les institutions, de la famille à la religion : c'est, nous disent Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* (*ibid.*), une des caractéristiques du vampire que de substituer la contamination à la filiation. Enfin, le vampire est animé par un unique bloc d'affects, concentré sur ce sang qui coule goutte à goutte dans notre scène. Et ici on peut introduire un autre animal deleuzien, dans lequel vous reconnaîtrez, sinon le vampire lui-même, du moins une âme sœur :

Lorsque Von Uexküll définit les mondes animaux, il cherche les affects actifs et passifs dont la bête est capable, dans un agencement individué dont elle fait partie. Par exemple, la Tique, attirée par la lumière, se hisse à la pointe d'une branche ; sensible à l'odeur d'un mammifère, elle se laisse tomber quand il passe sous la branche ; elle s'enfonce sous la peau, à un endroit le moins poilu possible. Trois affects et c'est tout, le reste du temps la tique dort, parfois pendant des années, indifférente à tout ce qui se passe dans la forêt immense. Son degré de puissance est bien compris entre deux limites, la limite optimale de son festin après lequel elle meurt, la limite pessimale de son attente pendant laquelle elle jeûne (*ibid.*, 314).

Attiré par la nuit, le vampire, cette tique nocturne, sort de son cercueil ; sensible à l'odeur de l'animal humain, il va jusqu'à lui, et principalement jusqu'à elle, sous diverses formes, un grand chien noir ou un brouillard, et enfonce ses dents sous sa peau, à un endroit le moins poilu possible. Trois affects (attendre la venue d'un humain, bondir et mordre) et c'est tout. Le reste du temps le vampire dort, parfois pendant des années, indifférent à tout ce qui se passe dans le monde immense. Le comte Dracula est donc une tique hyperactive, qui se lasse d'attendre et part à la chasse, ce qui sera la cause de sa perte.

Peut-être Dracula n'est-il pas tant une tique hyperactive qu'une tique nomade, incarnant, sur un espace lisse, c'est-à-dire ouvert à toutes les errances et tous les errements, la machine de guerre que les nomades opposent à l'organisation de l'État, avec son espace strié, c'est-à-dire cadastré, source de propriété et d'identité. À ceci près que le comte n'est pas à la hauteur de son nomadisme, ce qui finira par causer sa perte : il est irrémédiablement attaché à sa terre natale (il voyage, comme l'on sait, accompagné de cercueils qui en sont remplis), à sa tanière, ce qui permettra aux héros ligués de le retrouver et de le mettre à mort. Mais sa circulation, même timide et bientôt avortée, a bien une fonction de déterritorialisation, c'est-à-dire non seulement de perte de repères spatiaux, mais de perte d'identité. Et c'est bien la caractéristique du devenir que d'engager ce processus de remise en cause de toute identité, processus qui dans notre scène affecte et le comte et sa supposée victime. Car il n'y a pas seulement une femme devenue vampire et un vampire devenu femme, il y a un vampire devenu tique et une tique devenue vampire.

Devenir, métamorphose et non plus métaphore, agencement machinique de désir, bloc d'affects, déterritorialisation, brume de l'événement : je vous avais bien dit que Stoker avait lu Deleuze. Mais je n'ai toujours pas résolu ma question littéraire, celle du contraste bathétique, si vous me permettez cette forgerie, entre la pauvreté du style et le flamboiement de la scène décrite.

4. Conclusion

Notre texte ne présente aucune des caractéristiques que Deleuze attribue au style : pas d'agrammaticalité, même petite ; aucun roulis ou tangage de la langue ; rien d'autre qu'un texte totalement prévisible, à cause de l'abondance des clichés mais aussi de la banalité de la syntaxe. Un texte éminemment parodiable parce que toujours déjà parodié, par lui-même.

Mais ce texte est porteur d'une véritable scène, et d'une scène marquante, c'est-à-dire d'une scène toujours déjà visualisée, d'une scène de cinéma avant la lettre, de celles que le spectateur n'est pas près d'oublier. Stoker, on s'en souvient, était homme de théâtre, adepte des décors frappants et connaisseur en tableaux vivants, et son imagination a une indéniable qualité visuelle, qui s'exprime souvent malgré ou contre le texte. On se souviendra de l'ouverture de son roman, *The Lady of the Shroud* (Stoker 1897), dans laquelle le narrateur, sur un caboteur qui longe les côtes de la Dalmatie, par une nuit de lune, aperçoit une lumière sur la mer : c'est un cercueil qui flotte, dans lequel est assise une femme, éclairée par une bougie (*ibid.*). Le reste du roman, aujourd'hui illisible, n'est pas à la hauteur de cette première scène.

Notre passage est donc caractérisé, et j'ai envie de dire animé, par la contradiction entre sa force illocutoire, qui est faible (l'usure des clichés

l'affaiblit grandement, et le *bathos* n'aide pas) et ce que je propose d'appeler sa force invisionnaire, équivalent visuel de la force illocutoire, qui remplit la même fonction d'interpellation du sujet lecteur, et qui est ici considérable. Dans ce passage, je suis, en tant que lecteur, révolté par les mots, mais dûment et fortement interpellé par la scène, en deçà des mots et malgré eux.

La chose peut se dire en termes deleuziens. Ce texte met en scène (cette mise en scène suggère que mon jugement de valeur était prématuré, et que le texte sait, comme on dit, ce qu'il fait) la contradiction entre un agencement machinique de désir, l'agencement vampirique, et l'agencement collectif d'énonciation, qui normalement n'est que l'autre versant de l'agencement machinique, mais qui ici le contredit au moment même où il l'exprime. Cette contradiction, qui fonde le texte, m'en rappelle une autre, représentée dans le texte : la célèbre et immédiate répulsion de Victor Frankenstein, à peine voit-il le résultat de ses travaux, qui devrait lui valoir le prix Nobel, le monstre, naître à la vie. Ici l'agencement collectif d'énonciation se rabat sur la *doxa*, sur l'ordre établi, il reterritorialise compulsivement l'agencement de désir, avec ses potentialités déterritorialisantes, que cependant il met en scène et donc accueille. Là est la ruse du mythe (où il apparaît que le mythe n'est pas tant fait de mots que d'images), qui est celle de la dénégarion freudienne : il déterritorialise en reterritorialisant (on comprend alors la fonction de la comparaison qui produit un fort effet de *bathos* : c'est bien l'innocence la plus pure qui est le comble de la pornographie). Ou encore, on n'arrête pas le désir et ses agencements. Je laisse le dernier mot, dans lequel vous entendrez une illustration de cette maxime, à la chute du poème *Le Cid*, de Georges Fourest, l'immortel auteur de *La Négresse blonde* :

« Dieu ! » soupire à part soi la plaintive Chimène,
« qu'il est joli garçon l'assassin de Papa ! » (Fourest 1948, 89)

Bibliographie

- DELEUZE, Gilles, & GUATTARI, Félix. 1980. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit.
- DELEUZE, Gilles, & PARNET, Claire, 1977. *Dialogues*, Paris, Flammarion.
- FOUREST, Georges, 1948. *La Nègresse blonde*, Paris, José Corti.
- STOKER, Bram, (1897) 1996. *Dracula*, Oxford, OUP.
- STOKER, Bram, (1909) 1997, *The Lady of the Shroud*, Stroud, Alan Sutton.

Annexe

The moonlight was so bright that through the thick yellow blind the room was light enough to see. On the bed beside the window lay Jonathan Harker, his face flushed, and breathing heavily as though in a stupor. Kneeling on the near edge of the bed facing outwards was the white-clad figure of his wife. By her side stood a tall, thin man, clad in black. His face was turned from us, but the instant we saw it, we all recognized the Count – in every way, even to the scar on his forehead. With his left hand he held both Mrs Harker's hands, keeping them away with his arms at full tension; his right hand gripped her by the back of the neck, forcing her face down on his bosom. Her white nightdress was smeared with blood, and a thin stream trickled down the man's bare breast, which was shown by his torn open dress. The attitude of the two had a terrible resemblance to a child forcing a kitten's nose into a saucer of milk to compel it to drink. As we burst into the room, the Count turned his face, and the hellish look that I had heard described seemed to leap into it. His eyes flamed red with devilish passion; the great nostrils of the white aquiline nose opened wide and quivered at the edges; and the white sharp teeth, behind the full lips of the blood-dripping mouth, champed together like those of a wild beast. With a wrench, which threw his victim back upon the bed as though hurled from a height, he turned and sprang at us. But by this time the Professor had gained his feet, and was holding towards him the envelope which contained the Sacred Wafer. The Count suddenly stopped, just as poor Lucy had done outside the tomb, and cowered back. Further and further back he cowered, as we, lifting our crucifixes, advanced. The moonlight suddenly failed, as a great black cloud sailed across the sky; and when the gaslight sprang up under Quincey's match, we saw nothing but a faint vapour. This, as we looked, trailed under the door, which with the recoil from its bursting open had swung back to its old position. Van Helsing, Art and I moved forward to Mrs Harker, who by this time had drawn her breath and with it had given a scream so wild, so ear-piercing, so despairing that it seems to me now that it will ring in my ears till my dying day. For a few seconds she may in her helpless attitude and disarray. Her face was ghastly, with a pallor which was accentuated by the blood which smeared her lips and cheeks and chin; from her throat trickled a thin stream of blood. Her eyes were mad with terror. Then she put before her face her poor crushed hands, which bore on their whiteness the red mark of the Count's terrible grip, and from behind them came a low desolate wail which made the terrible scream seem only the quick expression of an endless grief. Van Helsing stepped forward and drew the coverlet gently over her body, whilst Art, after looking at her face for an instant despairingly, ran out of the room.

STOKER, Bram, (1897) 1996. *Dracula*, Oxford, OUP, 281-283.