

# *Penser l'origine de trois grandes figures mythiques de la littérature de l'imaginaire*

Hélène MACHINAL

Université de Bretagne Occidentale

La seconde moitié du 19<sup>ème</sup> siècle anglais est marquée par le bouleversement épistémologique induit par la révolution darwinienne qui entraîne une remise en question radicale des modes traditionnels de représentation de l'origine. Elle remet en cause la datation des origines de la vie<sup>1</sup> ainsi que la création de l'homme par Dieu, mais au-delà de cette perspective temporelle et dogmatique, elle introduit surtout une pensée de l'origine qui établit un lien entre l'homme et une forme primitive d'être associée à l'animalité. Cette révolution copernicienne qui s'abat sur une société victorienne arc-boutée sur des principes moraux et religieux extrêmement rigides représente un vertige ontologique fondamental qu'illustre parfaitement la fameuse déclaration de Benjamin Disraeli :

What is the question now placed before society with a glib assurance the most astounding ? The question is this : Is man an ape or an angel ? My Lord, I am on the side of the angels.<sup>2</sup>

La problématique qui va être la nôtre au cours de cette réflexion vise à mettre en lumière les rapports entre l'émergence quasi simultanée de trois grandes figures mythiques de la littérature de l'imaginaire de cette fin du 19<sup>ème</sup> siècle et les modes radicalement nouveaux de penser l'origine avancés par la théorie de l'évolution. Ces trois grandes figures sont le détective, le vampire et le savant fou. Nous nous limiterons à trois exemples fondateurs et emblématiques, ceux de Sherlock Holmes, qui apparaît pour la première fois dans le *Strand* en 1887, du Dr Jekyll et de son Mr Hyde, créés par Stevenson en 1886, et de Dracula, qui date de 1897<sup>3</sup>. Ces trois personnages ont une origine temporelle commune ; précisons cependant que si le détective et le vampire sont des figures mythiques de la modernité, c'est-à-dire qu'elles émergent dans le contexte d'une société industrialisée, le savant-fou, en revanche, est une figure mythique plus ancienne puisque le premier texte de

---

<sup>1</sup> Telle qu'elle avait été « calculée » par l'archevêque Ussher.

<sup>2</sup> Benjamin Disraeli, discours à Oxford, 1864. Voir, William Irvine, *Apes, Angels and Victorians*, New-York, Time Reading Program Edition, 1955.

<sup>3</sup> Il va de soi que ces personnages ne sont pas les premières figures du détective, du vampire et du savant fou. Ils représentent cependant une étape dans la constitution et l'instauration de ces figures qui est indissociable de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle.

*Faust* qui fixe la légende orale apparaît à Francfort en 1587 et qu'on peut le considérer comme une variante moderne du mythe de Prométhée<sup>4</sup>. D'un point de vue idéologique, ces trois figures sont surtout les révélateurs d'un profond traumatisme tant ils cristallisent la difficulté à penser, mais surtout à dire, l'inadmissible origine de l'être humain.

### **Evolution, régression et thématique de l'ambivalence**

Ce qui frappe d'emblée dans la citation de Disraeli, c'est la dichotomie entre singe et ange qui, outre la dimension religieuse implicite, semble indissociable d'une perception temporelle particulière. Les anges évoquent la promesse d'une vie éternelle, une ouverture temporelle située au-delà de l'ancrage dans un temps contingent et humain.

Le singe permet de souligner la réduction systématique de la théorie de l'origine et de l'évolution à une image, celle du primate. Dès les années 1860<sup>5</sup>, on fait référence à la théorie des espèces en parlant de « the monkey theory ». Autre exemple, les dessins de *Punch*, qui évoquent les controverses déchaînées par les hypothèses de Darwin, présentent aux yeux du lecteur un primate déguisé en *homo sapiens*. Cette réduction de l'évolution à une image fixe et figée qui renvoie à l'ancêtre commun nous paraît symptomatique d'un refus d'envisager l'évolution comme un processus en cours. Si évolution il y a, on cherche à la cantonner à l'au-delà de l'humain et du contingent. Si l'homme doit évoluer, ce sera sur un plan métaphysique, pour devenir un ange s'il a respecté les principes moraux et religieux de la vérité et du devoir, piliers de l'éthique victorienne. Cette focalisation compulsive sur l'image du primate permet de mieux comprendre la nature réelle du choc résultant de la théorie darwinienne. L'image du singe originel répond en fait à une autre image figée, celle qui place l'homme au sommet de l'échelle de la nature. La théorie de l'évolution inscrit l'être humain dans le monde physique et dans un processus en cours de déroulement, et c'est sans doute cet aspect qui représente le véritable traumatisme ontologique.

Tout se passe comme si la théorie de l'évolution des espèces qui ouvre une perspective de progression par la variation et l'adaptation était réduite dans la fiction comme dans la réalité à l'image du primate originaire, qui devient une véritable obsession. Cette représentation de l'origine humaine par un primate montre à quel point ce qui fascine et répugne à la fois, c'est cette aspiration temporelle vertigineuse vers l'origine. Pour préserver la construction rassurante d'un *homo sapiens* fermement campé sur un

---

<sup>4</sup> Voir *Faust ou la mélancolie du savoir*, ed. Jean-Yves Masson, Paris, Desjonquères, 2003.

<sup>5</sup> Darwin publie *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* en 1859 et *The Descent of Man* en 1871.

piédestal qui le situe au-dessus du monde naturel et juste en dessous de l'ordre divin, il convient de réduire la perspective temporelle ouverte par Darwin à une représentation primitive et négative aussi éloignée que possible de celle de l'homme et du divin.

Ainsi la théorie de l'évolution est-elle systématiquement réduite à une image fixe et la perspective temporelle tout aussi systématiquement inversée. En effet, les hypothèses de Darwin font du présent un moment temporel instable, inscrit dans une évolution en cours<sup>6</sup>, et donc susceptible de s'inverser, d'où cette ambivalence systématique entre évolution et régression potentielle qui marque plus particulièrement la fin du 19<sup>ème</sup> siècle, et va même trouver des formes théoriques avec Nordau dans le principe de la dégénérescence.

Dans le corpus qui nous intéresse ce fantasme de régression apparaît dans les représentations du corps associé à l'animalité primitive. Ainsi Mr Hyde est-il systématiquement décrit par des comparaisons et métaphores qui soulignent sa proximité avec une animalité toujours perçue négativement qu'elle soit associée au péché (le serpent), au bas-fonds et à ses miasmes (le rat) et, bien sûr, au simiesque, indissociable des origines<sup>7</sup>. La geste holmesienne associe tout aussi systématiquement le criminel à l'animal, lui définit un cadre spatial puisque les bas-fonds de Londres deviennent la « jungle du crime » et tente de juguler une possible contagion par des arrêts sur image répétés sur les visages torturés et déformés des coupables dont voici un exemple :

(...) il s'était débattu contre la mort d'une affreuse manière. Sur son visage raidi régnait un expression d'horreur, et, me sembla-t-il, de haine, telle que je n'en ai jamais vue sur des traits humains. Cette distorsion malveillante et terrible, combinée avec le front bas, le nez aplati, et la mâchoire prognathe, donnait à cet homme mort l'apparence singulière d'un de ces grands singes anthropoïdes, impression qu'accentuait la contorsion anormale de sa position.<sup>8</sup>

<sup>6</sup> Voir Gillian Beer, *Darwin's Plots*, CUP, 1983. « It is a theory which does not privilege the present, which sees it as a moving instant in an endless process of change. » p. 10.

<sup>7</sup> Pour ne citer que quelques exemple, Jekyll évoque : the « animal within me » (71), « caged » and « apelike creature » (75 and 76). Il se décrit aussi tel « a slave to my *original* evil » (62, c'est nous qui soulignons) et Utterson qualifie Hyde de « troglodytic » (19). Les références renvoient à l'édition OUP, *World's Classics*, 1998.

<sup>8</sup> AC Doyle, « Une Etude en rouge », *The Complete Illustrated Novels*, London, Chancellor Press, 1991 (1987), p. 22 (traduction de Christine Eychenne). Voir aussi

L'animalité du vampire n'est pas à prouver puisqu'il va jusqu'à se métamorphoser en chauve-souris lorsqu'il s'attaque à Lucy Westenra ou en chien à bord du Demeter, le navire qui lui permet de débarquer en occident<sup>9</sup>.

La nature inadmissible d'une origine primitive de l'être humain trouve donc un mode de représentation dans la fiction. Les personnages du vampire et du savant-fou trahissent la nature de la menace telle qu'elle est perçue à l'époque : c'est avant tout l'intégrité du corps individuel qui est remise en question. Dracula s'approprie les corps en les vidant de leur substance vitale et Jekyll remet en cause la singularité et l'unicité du corps et de l'âme. Cette perméabilité entre le même et l'autre se retrouve au niveau du corps social, c'est-à-dire collectif. Les images de contamination par la radiation qui apparaissent dans *Dracula* en témoignent<sup>10</sup>. Le vampire représente une menace qui pèse sur le corps social occidental, et plus particulièrement sur la nation-mère dans le contexte impérialiste de l'époque<sup>11</sup>. Le détective protège quant à lui le corps social de la menace criminelle, un criminel que les théories de Lombroso associent au primate originaire puisque c'est en comparant des crânes de singes et d'hommes préhistoriques avec ceux de criminels qu'il en a conclu au déterminisme génétique d'un atavisme régressif conditionnant le criminel à des instincts primitifs<sup>12</sup>. La perméabilité entre le même et l'autre s'étend ainsi chez Doyle aux classes sociales et il suffit de citer Holmes qualifiant l'un des grands criminels du cycle d'aristocrate du crime pour s'en convaincre<sup>13</sup>.

L'aspect le plus révolutionnaire des théories de Darwin consiste à envisager l'être humain comme le résultat temporaire d'un processus évolutif continu et graduel. À cette inscription dans le temps et dans le déroulement progressif et continu, la fiction oppose la thématique d'une irruption soudaine et imprévisible d'une strate du passé, une image qui relève d'un fantasme de régression.

---

H. Machinal, *Conan Doyle, De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, Rennes, PUR, 2004, p. 67 à 74.

<sup>9</sup> On peut aussi citer le passage où Jonathan le voit : « crawl[ing] down the castle wall over that dreadful abyss, *face down*, with his cloak spreading out around him like great wings (...) just as a lizard moves along a wall. » Stoker, *Dracula* (1897), Penguin Books, 1985, p. 47.

<sup>10</sup> « And so the circle goes on ever widening », Dr Seward's Diary, 29<sup>th</sup> Sept, night, p. 257.

<sup>11</sup> Voir H. Machinal, « *Dracula et The Lady of the Shroud* : mise en regard », *Dracula, Stoker/Coppola*, Ellipses, 2005, p. 135-146.

<sup>12</sup> Voir G. Ponnau, *La Folie dans la littérature fantastique*, Editions du CNRS, 1987.

<sup>13</sup> Le baron Gruner dans « The Illustrious Client »

Ainsi le vampire est-il présenté comme une résurgence de l'archaïque<sup>14</sup> puisqu'il est associé aux origines de l'humanité et aux sciences anciennes dont Van Helsing va se servir pour annihiler une créature face à laquelle la science moderne ne peut rien. Dans les récits holmesiens, on observe la récurrence d'un motif : celui du surgissement d'une strate passée de la vie d'un individu, très souvent sous la forme d'une trace, d'un symptôme ou d'un être. Il ne faut pas oublier que les théories darwiniennes ne sont pas un phénomène isolé. L'histoire naturelle est en pleine ébullition depuis que Lyell a posé les premiers principes d'une de ses futures branches et la géologie naissante est indissociable des grandes avancées archéologiques de l'époque. Que l'on découvre des fossiles ou les traces de civilisations antiques, il devient de plus en plus difficile d'occulter un passé qui semble faire retour de toute part.

Le retour du passé est présenté sur le mode de l'incontrôlable, du toujours potentiellement là et prêt à surgir à tout moment, à l'image d'un Mr Hyde dont le savant perd très rapidement le contrôle. Mr Hyde est d'ailleurs emblématique de la nature de cette résurgence qui est similaire dans les trois textes pris en exemple. Le criminel du roman policier, le vampire et Mr Hyde sont des figures d'une altérité qui reste extérieure à l'être humain. Les personnages emblématiques d'une dualité intérieure sont en ce sens beaucoup plus menaçants.

Le détective Sherlock Holmes est l'un d'entre eux. Esthète, flâneur et artiste, il est aussi l'archétype de l'esprit rationnel et ces deux facettes opposées lui confèrent une dimension inquiétante. Il devient une figure de double du criminel, par exemple lorsqu'il déclare qu'il aurait pu faire une carrière criminelle hors du commun<sup>15</sup>. Plus inquiétant, le réseau de métaphores utilisées pour décrire Holmes et le professeur Moriarty, son ennemi intime et son rival dans la science de la déduction, fait de ces deux personnages des doubles, opposés mais symétriques. De même, si le vampire est une incarnation de l'altérité radicale, son parcours géographique au cours du roman thématise une contagion dont le centre névralgique est l'Angleterre et la menace se fait donc intérieure. Les personnages de Renfield et Van Helsing illustrent en outre une proximité avec le vampire tout aussi inquiétante que celle décrite entre le détective et le criminel. Enfin, si l'on retrouve les images de contamination associées à Hyde chez Stevenson, il va de soi que l'inadmissible dans ce roman réside dans la

---

<sup>14</sup> *Ibid*, en particulier pages 141 et 142.

<sup>15</sup> « You know, Watson, I don't mind confessing to you that I have always had an idea that I would have made a highly efficient criminal. This is the chance of my lifetime in that direction », « Charles Augustus Milverton », *The Complete Illustrated Short-Stories*, London, Chancellor Press, 1985, p. 561.

possible métamorphose de Jekyll en Hyde qui implique la coexistence au sein d'un même être du savant et de la « brute ».

D'une altérité radicale définie comme extérieure à l'être, on passe donc à une intériorisation de la menace et à une emphase systématique sur l'ambivalence et la dualité qui traduit bien la hantise d'une réversibilité possible du processus d'évolution, laquelle se condense dans ces résurgences d'une altérité à la fois extérieure mais surtout intérieure.

### **Rituel et refondation**

Si nous avons vu dans un premier temps que les trois personnages qui nous intéressent ici se construisent sur les bases d'une hantise de l'image vertigineuse d'une origine primitive, il demeure que leur dimension mythique ne peut s'élaborer sans la mise en jeu d'une tentative de refondation qui s'opère tout d'abord par le rituel d'une expulsion cathartique puis par une construction narrative qui met en crise la pensée de l'origine.

Dans le roman de Stoker, le vampire est perçu comme une force transgressive parce qu'il représente une inversion systématique de la *doxa* victorienne. Dracula remet en question la distinction entre les sexes mais aussi le cycle de la vie et l'inscription de la famille dans une lignée, une descendance générationnelle classique. Il menace en particulier la femme, cette autre ange, du foyer cette fois, par la création d'une lignée dénaturée. Les images centrifuges associées à la contamination vampirique pourraient de ce fait être comprises comme une version négative de l'image de l'arbre ou de la toile utilisées par Darwin pour symboliser l'évolution par la variation et l'adaptation<sup>16</sup>. Ce roman très manichéen chercherait donc à rétablir une image verticale et hiérarchique fidèle à la *Scala naturae* qui campe l'être humain au sommet de l'échelle de la nature. La menace vampirique se cristallise donc dans une perméabilité redoutée entre des domaines qui devraient rester distincts puisque le vampire s'apparente à la fois à l'humain et au divin, au matériel et à l'immatériel, au temporel et à l'atemporel.

Dans *Dracula*, la dynamique de la refondation est surtout à l'œuvre dans la seconde partie du texte lorsque Van Helsing et ses acolytes se lancent dans une véritable quête de type héroïque. La dimension morale et religieuse de cette chasse au vampire n'est plus à démontrer dès lors que cette cellule de lutte se compare aux croisés du Moyen-Âge. Ils traquent la créature dénaturée jusque dans ses terres originaires et se livrent à un rituel

---

<sup>16</sup> Voir Gillian Beer, *La Quête du chaînon manquant*, Les Empêcheurs de tourner en rond, 1995, p. 33 ;

cathartique de mise à mort du bouc émissaire théâtralisé par la présence de deux spectateurs, Mina et Van Helsing.

Si dans *Dracula*, créateur et créature ne forme plus qu'un, avec Jekyll et Hyde, le monstre reste distinct de son créateur et le rituel d'expulsion du bouc émissaire s'applique à celui qui est à l'origine de l'acte transgressif. De Victor Frankenstein au professeur Moreau, les créateurs de monstres subissent le châtement inéluctable promis à ceux qui suivent les pas de leur prédécesseur mythique : Faust. On retrouve dans le texte de Stevenson les images de prolifération du monstrueux déjà soulignées dans *Dracula*, en particulier dans le cauchemar d'Uttersson qui met en scène une démultiplication de l'image traumatisante d'un Hyde écrasant petite fille après petite fille au coin d'une infinité de rues labyrinthiques<sup>17</sup>. Si le monstre doit être anéanti parce qu'il figure une mutation de l'espèce qui pourrait devenir norme, le savant, qui est déjà une figure très ambiguë chez Stoker, est cependant désigné comme étant à l'origine de l'émergence de cette altérité monstrueuse et il est puni pour son acte transgressif.

Le récit policier repose sur l'identification et la stigmatisation d'un coupable, le criminel, qui fait également figure de bouc émissaire. Il est à ce titre frappant de remarquer que dans les propos rapportés par Mina, Van Helsing compare le vampire au criminel tel que Lombroso a pu le définir, c'est-à-dire que la stigmatisation du criminel passe par une assimilation péremptoire et définitive entre criminalité et déficience mentale. Le criminel devient donc un cas de régression atavique souvent associé à la folie et qui fait figure de bouc émissaire idéal pour une société qui cherche à tout prix à expulser tout être qui pourrait représenter un lien entre le primitif et l'évolué.

La particularité du récit policier tient à la répétition de cet acte symbolique d'expulsion du type déviant. Tout se passe comme si récit après récit, l'acte cathartique devait être réitéré selon un rituel narratif reproduit d'une enquête à l'autre. La dynamique de refondation du récit policier opère donc sur un mode itératif qui relève de la compulsion et trahit un double mouvement de fascination et de répulsion face à la pensée de l'origine. La narration policière repose en effet sur une tension narrative entre une quête ritualisée qui aboutit, au terme de la narration, à l'identification et à l'éviction du coupable-bouc émissaire. Cependant, cette quête aboutissant à l'expulsion cathartique repose sur une enquête qui implique toujours une construction de la pensée qui va en sens inverse de la construction narrative. L'enquête vise à reconstituer une séquence d'événements qui part de la trace ou du signe laissé derrière lui par le coupable puis remonte à l'origine de cette trace. On a donc dans le récit policier une construction à rebours vers

---

<sup>17</sup> Stevenson, *op. cit.*, p. 16.

l'origine en tension perpétuelle avec un déroulement narratif qui doit conduire à une stigmatisation claire et définitive du criminel.

Si la dynamique d'une refondation du corps social passe donc dans nos trois exemples par le rituel de l'expulsion du bouc émissaire, il est par ailleurs frappant de remarquer que la structure de l'enquête policière est aussi commune aux textes de Doyle, Stevenson et Stoker. Sherlock, Utterson et la cellule de résistance menée par Van Helsing sont des figures de détectives dont la traque aboutit à une mise à mort rituelle mais cet aboutissement est en tension avec un parcours à rebours qui les fait remonter vers une confrontation avec l'origine ou l'originnaire. Lorsque Utterson pense enfin pouvoir sauver Jekyll, il se retrouve face au corps difforme et simiesque de Hyde ; pour éliminer le vampire, ses poursuivants doivent accomplir un retour vers les contrées originaires exotiques d'où a surgi Dracula ; pour exposer l'intégralité de son raisonnement dans le chapitre final, Holmes doit reconstituer la séquence d'événements qui a mené au crime.

Il nous reste à tenter d'expliquer cette structure paradoxale et d'autant plus remarquable qu'elle se retrouve dans les trois exemples bien qu'ils appartiennent à des genres différents. Nous avons donc souligné la présence d'une tension entre une progression narrative qui tend vers la clôture, la finalité du texte, et la structure de l'enquête qui fait remonter vers l'origine. On pourrait envisager cette structure paradoxale comme une symbolisation de la crise épistémologique qui écartèle la pensée entre deux pôles opposés : d'une part la visée totalisante de la science, assimilée aux forces du progrès et tendue vers une finalité et d'autre part une visée régressive prise en charge par un imaginaire collectif à la fois fasciné et scandalisé par la possibilité d'un stade primitif.

Une tension entre des visées aussi contradictoires ne peut perdurer sans que des modes de compensation apparaissent. C'est ce que propose la fiction en ce sens que par le recours à l'image, au symbole et au mythe, elle permet de représenter un impensable et un irreprésentable par le détour du décalage métaphorique. Ainsi nos textes tentent-ils tous de s'extraire d'une aspiration à la fois désirée et crainte vers l'origine par le mode du cycle, de l'éternel retour du même.

### **Du cycle au mythe : la question de la voix et du dire**

La dimension cyclique de *Dracula* permet de compenser ce qui fait réellement figure de menace dans ce texte. En effet, Van Helsing transforme le comte en une créature mythique lorsqu'il en fait le créateur d'une lignée<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> « The father or furtherer of a new order of beings » Dr Seward's Diary, 3<sup>rd</sup> Oct, in Stoker, *Dracula*, (1897), Penguin Books, 1985.



et qu'il confère à l'histoire de son origine la dimension d'un récit d'instauration. La nature de la menace inhérente au vampire est d'ordre philosophique et religieuse car le texte instaure du même coup une dimension originnaire du mal qui va à l'encontre du mythe adamique. Dans *Dracula*, l'impensable origine primitive de l'homme se doublerait de l'indicible d'un mal originnaire qui serait pallié par le mode cyclique de l'éternel retour du même.

Dans le roman de Stevenson, la dimension cyclique est également présente, plus particulièrement à la fin du texte lorsque Utterson, l'apprenti détective, pénètre dans le laboratoire de Jekyll et qu'il découvre que sur le testament du docteur, le nom de Hyde a été remplacé par le sien. Il déclare alors : « (...) my head goes round »<sup>19</sup>. Si l'on se souvient du vertige ontologique déjà présent dans les efforts d'un Jekyll-narrateur s'acharnant à cantonner Hyde à la troisième personne et aux effets de miroir que le texte établi entre Jekyll, Hyde et Utterson, on mesure dès lors à quel point le texte de Stevenson joue aussi sur le retour cyclique.

Enfin, avec les récits holmesiens, la dimension cyclique s'articule sur la répétition d'un rituel du récit qui fait resurgir le crime enquête après enquête. La dimension archétypique d'un récit fondé sur des rôles prédéfinis – coupable, victime, enquêteur – est constamment remise en cause par le brouillage entre ces différentes identités. Se trouve ainsi posée la question d'une définition possible de l'identité car cette dernière apparaît comme fluctuante et fragmentée, déstabilisée par une pensée de l'origine qui présente la nature humaine comme un processus en cours d'évolution. La construction narrative des aventures de Holmes repose en outre sur l'impossibilité d'accéder aux pensées du détective. Ainsi, la véritable énigme du cycle holmesien est-elle finalement la pensée du célèbre détective et cette énigme reste entière de sorte qu'elle a naturellement ouvert la voie à la réécriture<sup>20</sup>.

La dimension cyclique nous semble donc ici fondamentale en ce sens qu'elle permet de s'extraire de la contingence historique, de l'ancrage dans une temporalité spécifique. De ce fait, des formes de résurgence et de réécriture deviennent possibles et vont petit à petit constituer les figures mythiques du détective, du vampire et du savant fou. Cela dit, le fait de s'extraire de la contingence historique par le mode du cycle n'est pas la seule explication à cette dimension mythique des trois figures qui nous occupent. La dimension mythique de ces personnages se construit également par la

<sup>19</sup> Stevenson, *op. cit.*, p. 51.

<sup>20</sup> On pense ici aux nombreuses reprises du personnages, au 20<sup>ème</sup> siècle en particulier. Parmi les plus réussies, on peut citer les romans de Nicholas Meyer ou ceux de Fred Saberhagen.

présence problématique d'une absence. Le vampire est le seul qui n'ait pas voix au chapitre dans un roman marqué par la prolifération des voix narratives ; la pensée de Sherlock Holmes n'est jamais rendue accessible au lecteur ; le texte de Stevenson se clôt sur l'absence du corps de Jekyll. A chaque fois, cela revient à laisser le lecteur face à une case vide, une forme d'interrogation, d'absence qui appelle à être comblée par d'autres récits.

Il nous faut ici revenir à l'origine grec du *mythos* qui s'apparente à la fable et à la narration par opposition au *logos* qui, même s'il ne s'oppose pas au *mythos* chez les grecs, est rapidement assimilé au discours rationnel et rigide de la Raison. La dimension mythique des personnages de fiction que nous avons évoqués s'expliquerait donc par le compromis qu'ils proposent entre *mythos* et *logos*, imagination et raison. Le mythe peut en effet être défini à la suite Jean-Jacques Lecercle comme « une solution imaginaire à une contradiction réelle<sup>21</sup> » et la dimension mythique dans notre corpus se nourrirait alors de la difficulté à accéder à l'origine. Entre l'ange et le singe, les figures mythiques liées à la pensée de l'origine ne proposent pas de choisir mais reviennent avec emphase sur la possibilité d'un corps imaginaire qui pourrait permettre d'établir un lien entre le même et l'autre, entre l'être humain et l'ancêtre simiesque. Ainsi Dracula peut-il être perçu comme une représentation fantasmatique d'un corps originaire associé au mal ; Hyde renvoie de même au corps primitif originel et pourrait être envisagé comme une projection fictive de cette invention de l'imaginaire collectif victorien, le chaînon manquant (aussi appelé « the brute »), une expression dont Gillian Beer souligne d'ailleurs la présence dans « Le chien des Baskerville » lorsque Holmes découvre « le chaînon manquant » à son raisonnement en contemplant le portrait de Hugo de Baskerville qui présente une ressemblance troublante avec le criminel Stapleton, alors qualifié de corps emblématique d'une régression atavique vers l'origine<sup>22</sup>.

La littérature de l'imaginaire de la fin du 19<sup>ème</sup> siècle donne donc compulsivement un corps à une origine qu'elle tente dans le même temps d'annihiler par une ritualisation de l'expulsion de ce corps déviant. Cette dimension cathartique passe cependant aussi par une prolifération des voix qui reste très ambiguë. Elle tend en effet vers la reconstruction d'une histoire cohérente et signifiante à partir des fragments narratifs épars : on peut penser à « the whole story » de Mina<sup>23</sup>, à l'exposé de Holmes au dernier chapitre, et au « Full statement of the case » de Jekyll, dernier chapitre du texte. Mais dans le même temps, elle s'ancre dans l'un des principes fondateurs de la théorie darwinienne qui repose sur la différence, la variation et la profusion.

---

<sup>21</sup> Voir Jean-Jacques Lecercle, *Frankenstein : mythe et philosophie*, Puf, 1998.

<sup>22</sup> Voir Gillian Beer, *La Quête du chaînon manquant*, *op. cit.*, p. 17.

<sup>23</sup> Chapitre XIX, *J. Harker's Journal*, 1st Oct, 5 a.m. Stoker, *op. cit.*, p. 296.

Les textes de Doyle, Stevenson et Stoker sont symptomatiques d'une profusion par la diversité des voix : on pense aux multiples narrateurs dans *Dracula*, au fil narratif de Watson et au discours final de Holmes qui donnent une signification aux fragments, à la série de textes clos que propose *Jekyll and Hyde*. Cette surenchère narrative tenterait de compenser l'occultation de la voix du corps originaire, que ce soit celle du vampire, du criminel ou de Hyde.

Les textes de nos auteurs tenteraient donc de rétablir une totalité narrative par l'agencement des fragments narratifs qui chercherait à rétablir une vision cohérente et stable de l'être humain et de la réalité qui l'entoure. La dimension mythique de nos personnages de fiction s'expliquerait donc par cette tentative de reconstruction d'un discours, ce recours à une narration multiple ne parvenant cependant pas à combler la béance originaire car les textes restent en suspens et laissent le lecteur face à l'ambivalence et à la dualité, celle de Van Helsing, celle de Sherlock Holmes et, plus généralement, celle de l'être humain dans le roman de Stevenson avec cette image troublante d'Uttersson et Poole se contemplant dans le miroir, seul témoin des métamorphoses de Jekyll. On aurait ainsi dans ces trois textes un mode d'expression de l'inachèvement et de l'impossibilité à envisager et à dire une totalité déterminée.

Le mythe est toujours lié à une forme de discours sur l'origine, à un récit de fondation ou de refondation mais comme le souligne Jean-Jacques Wunenburger « le savoir muet des origines [...] ne peut se formuler que par déplacement ou condensation, comme un travail de rêve<sup>24</sup> ». Il rejoint ici Gillian Beer qui déclare :

At the time, there was a growing fascination with the reaches of experience beyond the domain of reason, a fascination which expressed itself in that oceanic richness in the use of symbols typical of Victorian prose. Symbol and metaphor, as opposed to analysis, can allow insight without consequences because perceptions are not stabilised and categorised.<sup>25</sup>

Les écrivains victoriens pris en exemple illustrent cette propension à recourir à la métaphore et au symbole pour tenter d'exprimer un indicible originaire. L'ouverture à la fable et au *mythos* coïncide avec un effondrement du réel qui semble en contradiction avec la visée progressiste

---

<sup>24</sup> *Art, mythe et création*, ed. J-J Wunenburger, Dijon, Editions universitaires de Dijon, 1998, p. 11.

<sup>25</sup> Gillian Beer, *Darwin's Plots*, CUP, 1983, 2000, p. 10.

de la science et que la création littéraire représente par ces figures mythiques qui renvoient à un dessaisissement de l'être, à un éclatement de l'image cohérente qu'il avait de lui-même.

Dans « A Difficulty in the Path of Psycho-Analysis » (1917), Freud avance que trois coups successifs auraient été portés au narcissisme humain. Il commence par la révolution cosmologique inhérente aux théories de Copernic avant de décrire la révolution biologique de la théorie darwinienne pour finir avec la révolution psychologique de la psychanalyse. La dernière décennie du 19<sup>ème</sup> siècle se situe donc à la charnière entre ces deux dernières révolutions, ce qui explique peut-être la présence conjointe de figures qui nous renvoient d'une part à l'altérité radicale (le vampire ou Hyde et dans une moindre mesure le criminel) et d'autre part à une dualité fondamentale de l'être humain (le détective, le savant-fou). Les représentations symboliques de l'altérité s'apparenteraient à des figures de déplacement tentant indirectement d'exprimer la béance originaire tandis que le savant-fou ou le détective seraient des représentations fictionnelles des activités incontrôlées de la psyché humaine qui minent le mythe naissant d'une science toute puissante. Du mythe de l'origine au mythe d'une science hégémonique, la création littéraire travaille les possibles, ouvre les portes d'une expérience mouvante et fascinante de l'au-delà du *logos*.

## BIBLIOGRAPHIE

- Beer, Gillian, *Darwin's Plots*, CUP, 1983.
- Beer, Gillian, *La Quête du chaînon manquant*, Les Empêcheurs de tourner en rond, 1995.
- Bessière, Jean (ed.), *Mythe, symbole, roman*, Actes du colloque d'Amiens, Paris, PUF, 1980.
- Chevrel, Yves et Dumoulié Camille (Eds.), *Le Mythe en littérature*, Paris, PUF, 2000.
- Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, (1937) 2000.
- Frye, Northrop, *Myth and Metaphor*, in *Selected Essays 1974-1988*, ed. R.D Denham, UP of Virginia, Charlottesville & London, 1990.
- Irvine, William, *Apes, Angels and Victorians*, N.Y, Times Reading Program Edition, 1955.
- Lecerle, Jean-Jacques, *Frankenstein : mythe et philosophie*, Paris, PUF, 1998.

- Machinal, Hélène, *Conan Doyle, De Sherlock Holmes au professeur Challenger*, Rennes, PUR, 2004.
- Machinal, Hélène, « *Dracula et The Lady of the Shroud : mise en regard* », *Dracula, Stoker/Coppola*, Ellipses, 2005.
- Masson, Jean-Yves (ed.), *Faust et la mélancolie du savoir*, Paris, Desjonquères, 2003.
- Ponnau, Gwena el, *La Folie dans la littérature fantastique*, Editions du CNRS, 1987.
- Ruthven, K. K, *Myth*, London, Methuen, 1976.
- Wunenburger, Jean-Jacques (ed.), *Art, mythe et création*, Editions universitaires de Dijon, 1998.

