

**QUAND L'ADAM DÉGÉNÉRÉ MENACE LE  
SINGE PERFECTIONNÉ  
OU LE MYTHE DE DRACULA**

Brigitte Purkhardt<sup>1</sup>

---

Avec *Dracula*, Bram Stoker a donné au mythe du vampire sa dimension définitive. Il en a fixé l'archétype auquel il est désormais impossible de ne pas se référer: pour l'imiter, le contester ou le renouveler.

Francis Lacassin<sup>2</sup>

Vieux de plusieurs siècles, Dracula aura bientôt cent ans dans son existence littéraire. Inventé par Bram Stoker en 1897, il a su inspirer maints créateurs de personnages de vampires, autant dans la littérature qu'au cinéma, dans une panoplie de registres et de genres. Néanmoins, Dracula n'est pas le premier spécimen livresque de mort-vivant que l'Angleterre victorienne ait engendré. Avant Stoker, John Polidori avait publié *The Vampyre* (1819), Thomas Pecket Prest avait produit *Varney the Vampyre* (1847) et Sheridan Le Fanu avait donné *Carmilla* (1872). Toujours au XIX<sup>e</sup>, le vampire s'était glissé dans la littérature allemande grâce à Goethe et à Hoffmann, et dans la littérature russe sous la plume de Gogol et de Tolstoï. Aux États-Unis, Poe et O'Brien ont exploité ce thème parallèlement

---

<sup>1</sup> Brigitte Purkhardt est professeure de théâtre au Collège Édouard-Montpetit.

<sup>2</sup> Francis Lacassin, *Vampires de Paris*, Paris, Union générale d'éditions, 1981, p. 14.

traité en France par Bérard, Dumas, Nodier, Gauthier, Mérimée, Lorrain, Lautréamont et Maupassant. Malgré la diversité d'un si riche fonds littéraire, malgré la qualité indéniable de tant de grands «saigneurs» de la fiction, le fait que ce soit *Dracula* qui ait exercé la plus forte emprise sur l'inconscient collectif laisse soupçonner la présence d'éléments mythiques dans l'oeuvre de Stoker. Car la nature profonde du mythe réside dans ce don de contrainte sur l'imaginaire, dans ce «pouvoir qu'il prend sur nous, généralement à notre insu» tel que l'observe Denis de Rougemont<sup>3</sup>, dans cette faculté enfin d'imposer un archétype. Il existe donc bel et bien un mythe de Dracula qui, comme tous les grands mythes, ne manque pas de complexité et comporte plus d'une interprétation. Celle qui sera ici privilégiée concerne la dualité, voire le dualisme, ainsi qu'il se manifeste à la charnière de deux époques: l'ancienne, où un Adam dégénéré ne peut plus supporter la lumière et la nouvelle, qui permet à un singe perfectionné de sortir de l'ombre.

### ***Dracula*, entre le profane et le sacré**

Mircea Eliade écrit que le profane et le sacré «constituent deux modalités d'être dans le monde, deux situations existentielles assumées par l'homme dans son histoire»<sup>4</sup>. L'un et l'autre représentent le recto/verso de la réalité. Le profane concerne le monde physique et pragmatique; le sacré touche à la spiritualité et à l'abstraction. Un objet peut être à la fois profane et sacré. Par exemple, la croix, sur le plan profane, est un instrument de supplice; sur le plan sacré, elle devient le symbole de la rédemption. De façon analogue, le roman de Stoker conjugue les niveaux profane et sacré, un peu à l'image de la double polarité des savoirs du XIX<sup>e</sup> siècle, oscillant sans cesse entre une face «éclairée», sensible avant tout aux faits prouvés ainsi qu'aux lois reconnues et une face «obscur», à l'affût de

---

<sup>3</sup> Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, Paris, Union générale d'éditions (coll. «10/18», nos 34/35), 1962, p. 15.

<sup>4</sup> Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard (coll. «Folio/Essais», n° 290), p. 20.

phénomènes inexplicables et de nouvelles règles. Dans le contexte fictionnel de *Dracula*, ces deux tendances se reflètent dans les comportements professionnels des deux savants du récit, Seward et Van Helsing, l'élève et le maître. Le premier se distingue par son scepticisme et ses préjugés rationnels qui le portent à rejeter d'emblée tout sujet échappant à la compréhension. Le second dénonce les limites d'un esprit scientifique borné, au nom d'un réel progrès de la science qui, si elle se refuse à explorer l'étrange, l'insolite, l'inexplicable, n'apportera rien à l'avancement de l'homme ni à l'évolution de l'humanité. Bref, Seward reste ancré dans l'évidence du profane tandis que Van Helsing demeure sensible au mystère, donc au sacré. Alors que l'élève pratique une médecine matérialiste, soucieuse du traitement du corps par la connaissance de sa «mécanique», le maître appréhende la pathologie sous l'angle d'une «métaphysique», le corps participant — au-delà de sa réalité physique — à la vie psychique, de par son esprit et à la vie surnaturelle, de par son âme. Et c'est d'abord et avant tout pour la sauvegarde de celle-ci que Van Helsing lutte contre le vampirisme qui prolonge la vie du corps grâce à la mort de son âme. Dès lors, il va de soi que Van Helsing, pour vaincre Dracula, délaisse son rôle de docteur et endosse la fonction de «grand-prêtre». Si la médecine a échoué, triomphera la magie.

Le jeu du profane et du sacré se discerne encore à travers certains procédés littéraires. Le plus flagrant, peut-être, concerne la personnification de Dracula que Stoker a construit selon les données de la physiognomonie très à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle. Il cite d'ailleurs deux grands maîtres en la matière, ses contemporains Nordau et surtout Lombroso qui a établi une caractérologie du criminel. «*The Count is a criminal and of criminal type. Nordau and Lombroso would so classify him*»<sup>5</sup> lance Mina à Van Helsing après que celui-ci ait cerné le psychisme de Dracula, alias le Voïvade de Valachie, Vlad Drakul l'empereur: esprit lucide et plein de ressources, cerveau

---

<sup>5</sup> Bramstoker, *Dracula*, New York, Oxford University Press, 1983, p. 342.

infantile et morale déficiente, inaptitude à l'invention et tendance à la répétition. Cela ressemble en effet au «criminel né» qu'étudie Cesare Lombroso dans *L'Homme criminel*<sup>6</sup>. Et la correspondance va plus loin. Même la description physique de Dracula coïncide à quelques différences près avec celle des «homicides habituels». Ils ont en commun un nez aquilin, crochu, aux fortes narines. Des cheveux abondants, bien que chez le comte, non crépus, ils soient rares aux tempes. Chez les deux, le regard est froid, fixe, et les dents canines apparaissent très développées. Le bas du visage est robuste chez l'un et l'autre; les oreilles pointues de Dracula évoquent les longues oreilles du criminel; et la bouche immobile à l'aspect cruel du premier s'apparente aux fines lèvres du second. Dans le récit, on fait souvent allusion aux yeux rouges du comte — le regard «sanguinaire et injecté» du criminel — qu'accentue la pâleur naturelle de Dracula, celle-là même signalée chez son comparse homicide. Il faut cependant reconnaître que Dracula s'écarte de la «brute» qui subsiste chez ce dernier. Un front haut et bombé témoigne de son intelligence; des cheveux souples, des joues creuses, un air dédaigneux ne sont pas sans rapport avec son origine aristocratique. Pourtant, ce portrait d'une basse humanité dans le texte projette l'ombre de la divinité lorsque replacé dans le contexte des événements. Encore une fois, le sacré émerge du profane et derrière le hors-la-loi se profile nul autre que Dionysos. En effet, Dracula entretient plus d'un lien avec le dieu de l'ivresse. Comme lui, il est «né deux fois», il a connu la mort et l'a transcendée. Il se veut *Zagreus*, un grand chasseur, toujours en quête de proies humaines qu'il partage avec des femmes en transe, frappées de sa *mania*. Il devient *Bromios*, furieux quand on résiste à son désir d'imposer un culte barbare incompatible avec l'ordre du monde qu'il envahit et pour lequel il demeure un *xénikos daimôn*, un démon étranger. Il est *Sphaléôtas*, «celui qui fait chavirer» par l'ivresse du baptême de sang, le vin de l'immortalité. Il possède l'art du masque, *prosôpon*, et use de métamorphoses quand il s'agit de confondre

---

<sup>6</sup> Cesare Lombroso, *L'Homme criminel*, Paris, Alcan, 1895, 3 volumes.

ses ennemis: il disparaît dans un nuage de brume ou s'enfuit sous la forme d'un loup ou d'une chauve-souris. Il est aussi singulier que Dracula pénètre en Angleterre sur un navire nommé *Demeter*, la Terre-Mère, lui qui ne peut reposer ailleurs que sur un linceul de terre natale... De plus, le voyage naval de Dracula évoque un périple marin de Dionysos. À l'instar de celui-ci qui rend fous les pirates chargés de le transporter sur l'île de Naxos, au point qu'ils se jettent tous à la mer, Dracula enveloppe le *Demeter* d'un brouillard qui plonge l'équipage dans un état de délire et de peur entraînant tous les hommes à la mort. Au bout du compte, Van Helsing a beau dégrader Dracula en l'associant à un vulgaire criminel d'une part, il ne peut s'empêcher par ailleurs de lui rendre des hommages dignes d'un dieu des Enfers: «(...) — *he may be yet if we fail — the father or furtherer of a new order of beings, whose road must lead through Death, not Life.*»<sup>7</sup>

Le profane continue à s'exprimer dans *Dracula* par le biais de la modernité, et la fine pointe du progrès transpire dans le dispositif technologique qui dessert la «scénographie» du récit. Des accessoires pratiques, souvent «dernier cri», régissent les modes d'action et de communication des personnages: le fusil *Winchester* et le couteau *bowie* de l'Américain Morris, le *lancet* et la *surgical saw* de Seward et de Van Helsing, le télégraphe, le téléphone, le train, la vedette. En outre, la plus grande part de l'information relative au «dossier» Dracula circule par les canaux d'émission de nouveaux langages: ceux de la photographie, de la sténographie, du phonographe, du dactylographe. Quant aux divers journaux ou *diaries*, ils affichent une intentionnalité d'avant-garde, rédigés qu'ils sont dans le strict but d'une *diffusion* plutôt que d'une *effusion*. Ainsi Jonathan s'interdit toute tendance subjective et s'efforce d'exposer objectivement des faits, «*bare, meagre facts, verified by books and figures*»<sup>8</sup>. Le journal de Mina, lui, se veut un cahier d'exercices d'écriture. Pour sa part, Lucy entreprend la rédaction du sien quand elle se

---

<sup>7</sup> Stoker, *op. cit.*, p. 302.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 30.

sent prise dans l'engrenage d'une troublante fatalité qui la dérouté; elle en consigne les traits qu'elle laisse à l'interprétation de ses narrataires. Enfin, le journal de Seward se lit comme un rapport médical. Le cas Renfield est enregistré et commenté au jour le jour, au gré de l'évolution de la maladie. Tous ces textes dénotent une intention «avouée» de communication objective, certes. Pourtant de nombreux passages d'épanchements lyriques brouillent à souhait le compte rendu pur et simple. Ce qui semble d'abord un discours profane bascule dans le sacré dès que l'on constate que le salut des personnages dépend de la parole qui anime le texte de chacun des narrateurs. Ce n'est pas sans raison que Jonathan perçoit dans son propre journal comme un écho lointain des *Mille et une nuits*. En effet, Shéhérazade lutte pour sa vie et pour celle des autres femmes en racontant des histoires. Or, dans les pièces éparses de l'affaire Dracula, Mina découvre la confession, la supplique, le grimoire. Elle réalise que seule la parole des divers narrateurs contient la clé de l'énigme de la victoire des personnages sur la mort. À condition toutefois d'être distribuées selon leur succession chronologique. Ce à quoi elle s'appliquera et, à l'exemple de la sage épouse de Shahriyâr, elle tentera de mettre fin à une lugubre coutume sanglante pratiquée par un sinistre visiteur du soir. Si la parole enchevêtre donc la diffusion et l'effusion, l'information et l'incantation, la technologie moderne ne réussit pas non plus à suffire à la tâche. Le vaste dossier constitué de pièces à conviction dans leur forme authentique d'imprimés, de rouleaux de cire, de documents en écriture sténographique ou dactylographique, se consume en un tournemain dans le feu où le jette Dracula. Quant aux moyens de transport, alors que les forces de la nature emportent Dracula à bord du paquebot *Tsarine Catherine* tout d'une traite, la mécanique paresseuse et les horaires inflexibles de l'*Orient Express* retardent les poursuivants du comte. Il y a dans ce passage du roman un côté *western* qui disparaît toutefois dans la scène de la destruction de Dracula qui tient davantage du sacrifice que de l'exécution. Sous les yeux du «grand-prêtre» Van Helsing et de la «Sybille» Mina claustrée dans un cercle magique, les «officiants» — Morris en perçant le coeur, Harker en tranchant la gorge — immolent la

victime qui tombe en poussière dans le feu du soleil couchant. Si l'on considère que le sacrifice implique un échange voulant qu'une réalité inférieure soit offerte au bénéfice d'une réalité supérieure, la destruction de Dracula confirme l'inanité de la matière et la suprématie de l'âme que le vampire récupère parce qu'il a perdu son corps.

En conclusion, de l'atmosphère profane de *Dracula* se dégage un temps sacré et sa facture réaliste n'est pas exempte d'une touche impressionniste. Un décor fin XIX<sup>e</sup> siècle signe la modernité du spectacle sous les traînées d'un éclairage d'ambiance. La pièce semble se dérouler dans le familier, au présent. Mais, quand la lumière vire au clair-obscur, apparaît une autre scène où l'action résiste aux unités de lieu et de temps et se répartit en deux mondes parallèles aux frontières labiles. En un univers où alternent l'ombre et la lumière.

### ***Dracula* entre l'ombre et la lumière**

Sans doute sous l'influence de cet univers dualiste où ils se débattent, les personnages de *Dracula* traversent les épisodes qu'ils vivent, d'un extrême à l'autre. Dracula balance entre le présent et le passé. Jonathan, entre la mémoire et l'amnésie. Mina glisse de l'autonomie dans l'aliénation. Lucy, de la santé dans la maladie. Van Helsing interroge la science et la superstition. Seward se débat entre l'évidence et le doute. Renfield connaît la raison et la folie. Godalming, le bonheur et le malheur. Morris, enfin, passe de vie à trépas. Il en va de même de leur «performance» à tous, des rapports qu'ils entretiennent entre eux. En effet, les prédicats d'action ou fonctions des personnages du récit gravitent autour d'une double quête qui vise l'esprit et la matière, la forme et l'informe, la lumière et l'ombre. Ou, pour rester dans le contexte scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle, cette quête traduirait les tendances «animistes» et «fluidistes» de l'époque.

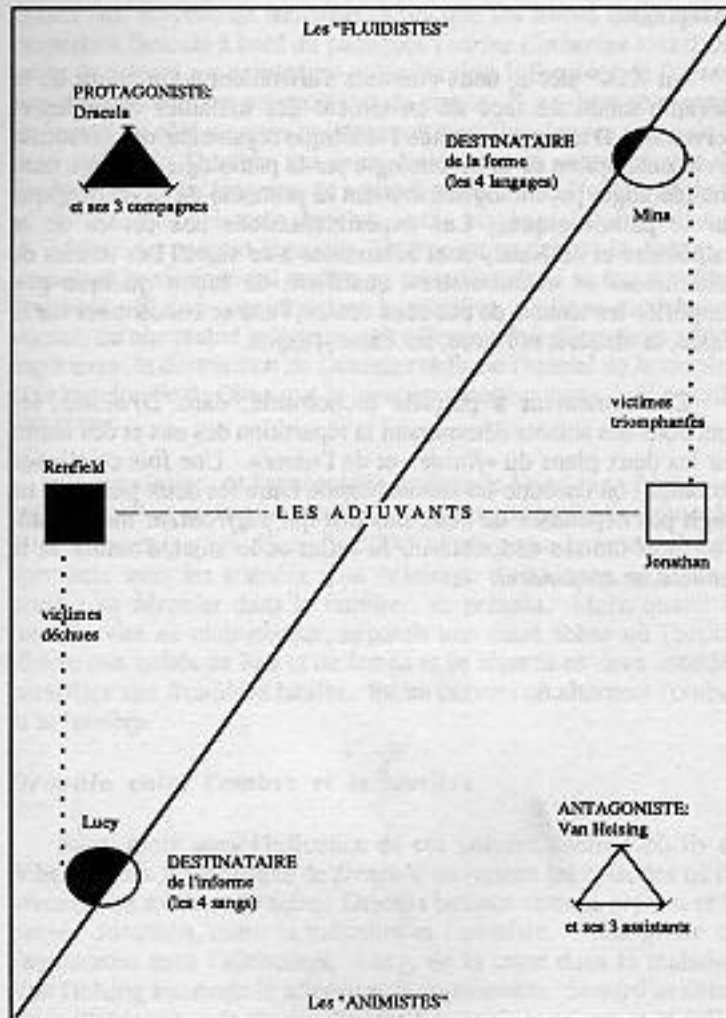
Au XIX<sup>e</sup> siècle, deux courants s'affrontent à l'intérieur de la thérapie médicale face au traitement des maladies mentales et

nerveuses. D'une part, se situe l'idéologie organiciste qui préconise la circonscription de la psychologie par la pathologie. D'autre part, une idéologie psychologiste soutient la primauté du psychologique sur le pathologique. Les expérimentations des écoles de la Salpêtrière et de Nancy sont éclairantes à ce sujet. Les termes de «fluidistes» et «d'animistes» qualifient de façon quelque peu simplifiée les tenants de ces deux écoles, l'une se concentrant sur le fluide, la matière, et l'autre, sur l'âme, l'esprit.

Conformément à pareille dichotomie, dans *Dracula*, les fonctions des actants déterminent la répartition des uns et des autres sur les deux plans du «fluide» et de l'«âme». Une fois ce clivage accompli, on constate un isomorphisme entre les deux plans. Il ne s'agit pas cependant de deux mondes qui s'affrontent mais plutôt d'un seul monde dédoublé où le reflet et le sujet, l'ombre et la lumière, se *confondent*.



STRUCTURE ACTANTIELLE<sup>8</sup>  
dans *Dracula*



<sup>8</sup> D'après les catégories de Souriau adaptées à la situation romanesque par R. Bourneuf et R. Ouellet. Voir *L'Univers du roman*, Paris, PUF (coll. «SUP»), 1972, p. 154-155.

Tout d'abord, le *protagoniste* — Dracula —, en tant que meneur de jeu, met l'action en marche. L'*antagoniste* ou l'opposant — Van Helsing — pénètre dans cette action et en perturbe le mouvement. L'*objet désiré* par Dracula, c'est l'immortalité. Quête dont récoltent les effets les deux *destinataires* — Mina et Lucy —, victimes et «récompense» du héros. Johathan et Renfield sont les deux *adjuvants* du protagoniste: l'un l'introduit en Angleterre, l'autre à l'asile. Enfin, Morris tient de l'*arbitre* dans la mesure où il plonge son couteau dans le coeur de Dracula, annihilant ainsi l'objet de sa quête. Ce modèle, on l'obtient en adoptant le point de vue de Dracula. Les mêmes fonctions avec d'autres nuances se dégageraient si l'on se plaçait derrière Van Helsing. Il serait alors le protagoniste qui vise une immortalité spirituelle contre Dracula qu'obsède une immortalité matérielle puisqu'il prolonge la vie d'un corps sans âme. Lucy et Mina seraient les destinataires de l'objet désiré par Van Helsing: il oeuvre à rendre la première à la «communion des saints» et à sauvegarder dans celle-ci la dernière. Jonathan et Renfield contribueraient chacun à la neutralisation de Dracula, l'un par son journal qui révèle les antécédents du comte, l'autre par sa folie qui fournit des indices sur son agir présent. Morris dénouerait la situation en détruisant la survie matérielle du vampire au profit de la survie spirituelle dans l'éternité.

Finalement, Dracula est une sorte de jumeau «noir» de Van Helsing, une sorte de «*dumb partner*», terme par lequel William F. Barrett qualifie l'inconscient, ce «*strange and silent partner of our life*»<sup>10</sup>. Comment le comte aurait-il une ombre, un reflet, puisqu'il est l'ombre même, le reflet, l'Autre de ce double «lumineux» qui s'acharne à maîtriser l'envers de la matière: l'âme et l'esprit?

Ce modèle actantiel présente donc une situation binaire et un isomorphisme de ses fonctions. Une situation qui se dédouble:

---

<sup>10</sup> Voir *Psychical Research*, London, William and Norgate, 1911, p. 90.

l'une au service de la survie de la matière, l'autre au service d'une survie de l'âme (ou de l'esprit). D'un côté, dominant l'informe et l'ombre. De l'autre, la forme et la lumière. L'isomorphisme se remarque encore sur le plan des attributs des actants. Ceux qui habitent l'espace nocturne sont soumis aux lois de l'ombre dans une proportion analogue à ceux qui gouvernent les lois de la lumière dans l'espace diurne. Dracula, qui a triomphé des limites de la matière, vit en compagnie de *trois femmes* et Van Helsing, qu'une étude sur le cerveau a rendu célèbre, s'entoure de *trois assistants*. Autre analogie entre le vampire et le savant, sur le plan énonciatif, cette fois: ils prennent rarement la plume, c'est presque toujours par les écrits des divers narrateurs qu'ils sont «dévoilés». Lucy, la victime déçue de Dracula, sombre dans l'informe, la mort, malgré le don du sang de *quatre hommes*. Mina, maîtresse de la forme, triomphe de Dracula grâce à sa possession de *quatre «langages»* (c'est elle qui constitue le dossier de l'enquête à partir de quatre «écritures»: sténographie, phonographie, dactylographie et manuscrit). Lucy se taille une *parcelle de lumière* quand elle récupère son âme. Mina écope d'une *tache d'ombre* quand elle reçoit le baptême de sang. Toutes deux subissent en outre l'hypnose. Lucy à la manière des «fluidistes» et Mina à celle des «animistes». Lucy tombe en léthargie en fixant les yeux flamboyants du comte, suivent le sommeil et les automatismes (gestes de se couvrir la gorge, de déchirer une lettre incriminante). Mina plonge sciemment dans le sommeil sous la simple suggestion de Van Helsing. Renfield et Jonathan ont tous deux «perdu la tête», l'un la *raison*, l'autre la *mémoire*. Le premier succombe de faiblesse sous les coups de Dracula dans un moment de lucidité; le second s'en délivre en retrouvant la connaissance qui attise son besoin de combattre. Et, si on y regarde de près, on s'aperçoit que tous les actants de l'espace nocturne sont finalement éliminés de la carte des vivants. Ce qui suggère que la dualité accuse l'antagonisme de ses parties et réclame la «suppression» de l'une d'elles. Or, la *suppression* n'est-elle pas un principe important de la théorie de la sélection naturelle dans l'évolution des espèces selon Darwin? D'ailleurs, le modèle actantiel a brossé le tableau de deux mondes en «évolution» aux destins contraires, l'un aspiré vers le

haut, l'autre poussé vers le bas. Gillian Beer, dans *Darwin's Plots*<sup>11</sup>, souligne la constance d'une telle thématique dans la littérature victorienne. Il serait dès lors intéressant de vérifier dans quelle mesure la théorie darwinienne a pu travestir le mythe du vampire.

### **L'Adam dégénéré et le singe perfectionné**

La lutte de Van Helsing et de ses acolytes contre le vampire n'est pas exempte de la teinte d'un certain *struggle for life*: une espèce menacée affronte une espèce menaçante. Et c'est par l'intermédiaire d'instruments civilisationnels, donc «évolués», que la première supprime la seconde. Deux types de «variations» entrent ici en jeu. L'une ayant suivi un processus «naturel» d'évolution en vertu des lois de son espèce; l'autre ayant dérogé à ces lois par une fixation à un stade «stérile» de la chaîne évolutive. Claparède rétorquait aux objections des opposants de Darwin par cette boutade: «C'est ici une affaire de sentiment, mais autant vaut être un *singe perfectionné* qu'un *Adam dégénéré*»<sup>12</sup>. En ce sens, Van Helsing serait «le singe perfectionné» et Dracula, «l'Adam dégénéré».

Dans le roman, tous les personnages «diurnes» appartiennent à une race «supérieure». Ils ont tous transcendé des états traditionnels d'être-au-monde. Ils ont su «évoluer», en somme. Les deux savants du récit — Van Helsing et Seward —, d'abord et avant tout médecins, ne cessent de se développer des compétences connexes: chirurgie, psychologie, neurologie, anthropologie, droit, histoire, métaphysique, mus par la hantise d'accéder à de nouveaux savoirs pour le bien de l'humanité. Le noble Godalming n'a rien de l'aristocrate oisif et taré. Athlète et

---

<sup>11</sup> Gillian Beer, *Darwin's Plots*, London, Boston, Melbourne and Henley, Routledge & Kegan Paul, 1983.

<sup>12</sup> Cité par Clémence Royer dans la Préface à sa traduction française de *The Foundations of The Origin of Species*. Voir Geneviève Fraisse, Clément Royer, philosophe et femme de sciences, Paris, La Découverte, 1985, p. 148.

explorateur, il mène de front ses affaires, soutient les bonnes causes et s'adonne même à la mécanique. Le pauvre et orphelin Jonathan Harker se taille un brillant avenir dans la profession de *Solicitor* malgré ses humbles origines. Quant à Mina, elle se distingue nettement de la femme traditionnelle. Elle travaille, s'instruit, s'informe, enquête, prend des initiatives et se découvre des affinités avec les «nouvelles femmes» de son époque, celles qui produisent, qui s'affirment par l'écriture. Enfin, Morris est le représentant d'un nouveau pays en pleine expansion, l'Amérique. Alors que Harker égorge Dracula, Morris pose le geste «qui compte» pour supprimer le vampire en lui transperçant le cœur et ce, au détriment de sa propre vie. L'Américain — le représentant d'une race qui n'a pas hésité à émigrer pour survivre, d'un peuple fort — devient le bouc émissaire (dans le sens religieux du terme) non chargé de péchés mais d'espoirs promulguant la fin d'un empire érigé sur la décadence. La race la plus neuve tue ainsi la race la plus vieille. Le singe perfectionné accule l'Adam dégénéré au seuil du néant. Le mythe de Dracula esquisse déjà une ébauche de l'*American Dream*...

Donc, issus de divers groupes sociaux et doués de qualités disparates, les personnages diurnes fusionnent et annoncent dans *Dracula* l'avènement d'une ère nouvelle, marquent le point d'arrivée dans le temps d'une race «saine» parvenue à son degré «naturel» de maturation. On comprend alors que les personnages nocturnes, tous figés à une étape de la chaîne évolutive (passé, folie, hérédité), représentent un danger pour l'évolution de l'espèce et soient voués nécessairement à la suppression, en raison de leur faible faculté d'adaptation. Pourtant, le *transformisme* ne fait pas défaut au «perdant» qu'est Dracula. Au contraire! En effet, ses caractères physiques ne se seraient-ils pas développés sous l'action de l'*exercice* et du *besoin* intérieur? Le prédateur aux membres puissants et aux dents longues à force de (pour) soumettre et mordre. Le rescapé de la mort qui traîne dans le monde des vivants son odeur de cadavre. Le maître de la matière qui la pénètre et la (se) transforme au gré des circonstances. La créature de la nuit qui

puise sa force des ténèbres et qu'épuise la lumière du jour. Et que dire de son extraordinaire adaptation au monde moderne qu'il utilise non seulement pour survivre dans le présent mais pour vaincre le passé (duquel il tente d'extirper sa mémoire perturbée par la mort physique) et s'approprier le contrôle de l'avenir (en devenant le guide, voire le père, d'une race de mutants)? C'est d'ailleurs dans cette faculté d'adaptation exceptionnelle de Dracula que Van Helsing pressent le danger qui menace l'espèce humaine, d'où l'urgence de détruire le vampire avant qu'il ne soit trop tard. Or, comment cet être pluricentenaire, aussi «apte à la conservation», finit-il par être la victime de ceux qu'il sait lui être inférieurs et qu'il dénonce comme tels? «*You think to baffle me, you — with your pale faces all in a row, like sheep in a butcher's. You shall be sorry yet, each one of you!*»<sup>13</sup> crache-t-il avec mépris. La défaite de Dracula ne se trouve-t-elle pas quelque peu à l'encontre du darwinisme sur le plan des principes de la «suppression»? Oui et non... C'est une question de «lecture» de *L'origine des espèces*, dans la mesure où l'on y inclut ou pas la finalité émanant des créatures et, surtout, de l'acte créateur.

---

<sup>13</sup> Stoker, *op. cit.*, p. 306.

Il y a une perception matérialiste et mécaniste de l'évolution selon laquelle *l'homme est ce qu'il devient* au cours de sa lutte pour la vie. Il en va tout autrement dans la thèse spiritualiste et créationniste où *l'homme devient ce qu'il est* en général de ce qu'a prévu pour lui une Intelligence supérieure dès sa plus primitive origine. La première théorie ne déborde pas la sphère «naturelle» de l'existence. La seconde, pour sa part, lui accole une sphère «surnaturelle». Et, c'est précisément dans l'ordre du surnaturel que s'explique l'échec de Dracula. Car, s'il lui est possible de manipuler la matière, s'il lui est facile de subjuguier le coeur et l'esprit, le domaine de l'âme lui reste interdit; qu'il maîtrise vingt hommes ou séduise cent femmes, un seul objet du culte le met en fuite. Puisqu'il a perdu son âme, dès qu'il se bute au surnaturel, il devient aussi faible qu'un enfant, vraiment *inapte* cette fois, à la merci d'une *mort différenciatrice*. Qu'est-il d'autre, alors, qu'une de ces «créations spéciales» sans crédibilité, une espèce de variation divergente, de *jump*, un *mutant* produit par les forces infernales désireuses de damer le pion aux forces célestes, un monstre coupable de vouloir contaminer l'espèce humaine dans son *essence* même, en tant que partie infime de l'évolution cosmique et dont le progrès s'effectue eu égard aux lois innées du grand Tout? Vue sous cet angle, l'évolution de l'être humain dans sa vie terrestre n'est qu'une étape vers l'ultime évolution de son âme dans la vie éternelle. Évolution qu'infirmes l'avènement du vampire puisqu'il vole l'âme à la pérennité dans l'au-delà au profit d'une immortalité du corps ici-bas. Le vampire contrevient ainsi à l'évolution «naturelle» de la destinée tout comme l'*Adam dégénéré* met en péril le progrès du *singe perfectionné*. Van Helsing, par le but qu'il s'impose de trancher l'«excroissance» qui entrave la poussée vers le haut de l'«arbre de vie» se présente un peu sous les traits d'un *Anankiâtre*, tel le Mérodack du récit de Péladan: un médecin de la destinée.

\*

*Dracula* ne pointe pas seulement le rêve américain ou l'illumination darwinienne, il règle aussi des comptes avec la

pensée scientifique du XIX<sup>e</sup> siècle dont il remet en question les trois orientations majeures, à savoir le positivisme, le déterminisme et le laïcisme. Dans l'oeuvre de Stoker, la recherche des causes (jusque dans le surnaturel) plutôt que l'explication par la loi, ainsi que le mélange des classes sociales (à l'image des individus composant le clan diurne dans le récit) plutôt que la distinction des pouvoirs, répondent au positivisme. L'avènement soudain d'un mutant, le vampire, heurte le principe de l'ordre immuable, constant et prévisible du déterminisme. Et le recours à toutes formes de croyances, mystiques ou ésotériques, blâme l'attitude laïque de la science voulant se suffire à elle-même.

Si avec *Dracula* «Bram Stoker a donné au mythe du vampire sa dimension définitive» tel que l'énonce Francis Lacassin, c'est sans doute en raison de cette vision macroscopique qui traque l'être au monde dans le moindre de ses retranchements pour le confronter à ses perpétuels tiraillements: entre la matière et l'esprit, le réel et le rêve, la certitude et le doute, le commun et l'extraordinaire, le bien et le mal, la vie et la mort. Il ne s'agit pas cependant d'un univers pétrifié dans ses ambivalences mais plutôt en mouvement à travers ses contradictions.

Le mythe de *Dracula* comporte ainsi des épreuves initiatiques qui se résolvent à la croisée où se rencontrent le «dragon sortant» et le «dragon entrant» de la *Golden Dawn in the Outer*. Stoker aurait adhéré à cette société secrète, fondée en 1887, qui accordait une place prépondérante à la magie opérative et aux sciences divinatoires dont, entre autres, la géomancie ou divination par les figures géométriques. Parmi ces dernières, la *Cauda draconis* et la *Caput draconis* symbolisent la méchanceté et la prudence, le seuil extérieur et le seuil intérieur, le dragon sortant et le dragon entrant. Or, comme «par hasard», en roumain, *Drakul* désigne à la fois le diable et le dragon. Comment ne pas associer dès lors les gémeaux *Dracula/Van Helsing* au dragon sortant et au dragon entrant: au dragon d'ombre — morbide et matérialiste — qui cède la place au



dragon de lumière — sain et spiritualiste? Ce dernier «passage» évoque peut-être le point essentiel du mythe de Dracula en proposant au «singe perfectionné» la restitution du paradis d'un Adam «régénéré» par apprentissage de la mort.