



## Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /  
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-  
speaking world

1 | 2010  
Variations on Darwin

---

## Dracula et la politique

Jean-Jacques Lecercle

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/742>  
DOI : 10.4000/miranda.742  
ISSN : 2108-6559

### Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

### Référence électronique

Jean-Jacques Lecercle, « *Dracula et la politique* », *Miranda* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 23 mars 2010, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/742> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.742>

---

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

---

# Dracula et la politique

Jean-Jacques Lecercle

---

- 1 Il s'agit ici de revenir sur une question qui se pose sans cesse à propos du *Dracula* de Bram Stoker : pourquoi un mythe si visiblement réactionnaire est-il toujours aussi fascinant ? Pourquoi une telle capacité de survie hors d'une conjoncture historique à laquelle le mythe est étroitement attaché et dont il reflète les limites — limites qui rendent aujourd'hui le texte parfois insupportable ? Car réactionnaire ce texte est. Pas seulement au sens noble — c'est un mythe d'ascendance, tourné vers le passé, la lignée, la race, alors que *Frankenstein* est un mythe de descendance, tourné vers l'avenir et le dépassement de l'homme par le surhomme (Lecercle 2005) —, mais au sens péjoratif du terme : la xénophobie n'est pas loin, les préjugés anticatholiques se laissent facilement lire et surtout le texte est explicitement et caricaturalement misogyne. *Dracula* est donc le lieu d'affects violents et troubles.

## 1. Neuf questions

- 2 Pour répondre à cette angoissante interrogation, je vais poser au texte neuf questions, et j'essaierai de cheminer en y répondant, parfois dans l'ordre et parfois dans le désordre.
- 3 Question n°1 : pourquoi Dracula vampirise-t-il seulement une victime et demie (Lucy et Mina), ce qui est peu et fait de lui un pauvre diable ? Il suffit de le comparer au vampire Lestat d'Ann Rice, qui est fort actif, aux innombrables vampires de *I Am Legend*, de Richard Matheson, qui ont réussi à vampiriser toute l'humanité (à l'exception du héros), et de songer à la contagion rapide dans le film culte *Night of the Living Dead*.
- 4 Question n°2 : pourquoi Dracula vampirise-t-il seulement des femmes ? On se souvient qu'il a Jonathan Harker sous la main, ou plutôt la dent, pendant plusieurs semaines, et qu'il ne lui fait rien.
- 5 Question n°3 : pourquoi Dracula ne parle-t-il pas ? Cette affirmation n'est, bien sûr, pas exacte. En Transylvanie, dans son château, il parle longuement à Jonathan Harker, mais il omet l'essentiel : contrairement au vampire Lestat, qui est assez bavard, il ne lui dit

rien de sa vie de vampire. Et une fois qu'il a quitté son pays natal, il ne parle plus et surtout, contrairement au monstre de *Frankenstein*, le lecteur ne partage jamais son point de vue : il y a fort peu de discours direct, et le comte n'est jamais narrateur, dans un roman où ceux-ci ne manquent pas. Cette situation, bien entendu, interdit au comte notre sympathie.

- 6 Question n°4 : pourquoi les vampires n'ont-ils pas de reflet dans le miroir ? Curieuse caractéristique, si l'on y réfléchit : en dehors des dents, dont la fonction est claire, c'est la seule caractéristique, au niveau des apparences, qui distingue le vampire de l'humanité normale et permet de le reconnaître.
- 7 Question n°5 : pourquoi le texte comporte-t-il une allusion au personnage historique de la *New Woman* — dans le journal de Mina, au chapitre VIII (88) — ainsi qu'une allusion au mythe de la Méduse — au chapitre XVI, lorsque Lucy est devenue vampire (212) ? Ce qui veut dire : que fait-on de ces allusions à la conjoncture politique et littéraire et à la tradition artistique ?
- 8 Question n°6 : pourquoi les héros ligüés contre Dracula sont-ils si nombreux (on leur opposera la solitude de Victor Frankenstein, ou celle du héros de *I Am Legend*) ? Dans les contes traditionnels, et dans leurs versions hollywoodiennes récentes, le héros, fût-il aussi bête que Rambo, est seul contre tous.
- 9 Question n°7 : pourquoi le vampire est-il systématiquement associé à des animaux ? Dans *Dracula*, on note non seulement la chauve-souris bien connue, mais le grand chien noir sous la forme duquel Dracula débarque en Angleterre, et le loup qui cherche à s'acoquiner avec lui. Je souhaiterais dépasser la réponse attendue : parce que c'est la tradition.
- 10 Question n°8 : pourquoi Dracula est-il si vieux ? On le comparera de nouveau avec le vampire Lestat, qui n'est pas né au Moyen Age, et on distinguera le mythe de celui de la jeunesse éternelle, conçue comme un fléau, par exemple dans le *She*, de Rider Haggard, ou le *Charles Dexter Ward*, de Lovecraft.
- 11 Question n°9 : pourquoi la mise à mort de Lucy la vampire est-elle décrite comme un viol collectif ? On tentera d'aller plus loin que les clichés habituels : la titillation sexuelle d'une culture de frustrés.
- 12 Pour commencer à répondre à ces questions, il faut faire un détour et revenir à la comparaison entre *Dracula* et *Frankenstein*.

## 2. Première comparaison avec *Frankenstein*

- 13 On peut interpréter le surgissement du monstre de *Frankenstein* dans les termes du concept d'événement élaboré par Alain Badiou. On se trouve dans une situation (Genève à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle), avec son langage (les mots et discours, mais aussi les us et coutumes, les relations familiales, les institutions universitaires et judiciaires, etc.). Dans cette situation surgit un être, le monstre, qui fait événement : cet événement est indicible dans le langage de la situation (le monstre n'a pas de nom), il y fait un trou (il change définitivement l'existence de la famille Frankenstein) et provoque des effets de vérité (Victor devient le militant de ce qui devrait être l'avenir de l'humanité, le surhomme — souvenez-vous de l'intelligence et de l'agilité du monstre) et de subjectivité (un couple se forme, indissoluble, qui porte la vérité de l'événement, et que seule la mort peut séparer, ce qui explique le suicide du monstre). La tragédie de Victor

Frankenstein, c'est qu'il n'est pas à la hauteur de la nouveauté radicale que constitue l'événement, et qu'il le trahit.

- 14 Cette description fait de *Frankenstein*, malgré la trahison de Victor, un mythe virtuellement progressiste, tourné vers le nouveau, vers l'avenir. Mais elle ne saurait s'appliquer à *Dracula* : il n'y a aucune nouveauté radicale dans le débarquement du vampire en Angleterre, seulement le retour de l'archaïque, un archaïque toujours déjà dit dans le langage de la situation (dans quelque vieux grimoire, dans des superstitions, avec gousses d'ail et hosties consacrées). Le bouleversement que l'arrivée du vampire menace de faire subir à la société n'est pas une fuite en avant et une ouverture sur le futur mais un retour en arrière. Bref, le conte du vampire n'est pas de la science-fiction au sens littéral : le vampire ne fait pas événement.
- 15 Mais que donc fait-il ? Et que peut bien être le comte Dracula, s'il n'est pas l'incarnation d'un événement ? C'est ici que je propose un premier détour théorique, par la théorie du délire du philosophe italien Remo Bodei.
- 16 Bodei, spécialiste de l'affect et des passions, nous offre dans *Le logiche del delirio* une théorie originale du délire. Sa théorie est issue d'une lettre de Freud à Fliess, dans lequel Freud propose une des premières esquisses de son système psychologique.<sup>1</sup> Ce système n'est pas encore une topique (nous y sommes aujourd'hui habitués : ça/moi/surmoi, ou inconscient / préconscient / conscient), mais prend la forme d'une histoire, c'est-à-dire d'une chronologie des strates de constitution de la psyché humaine (et du développement sexuel), avec leurs différents systèmes d'enregistrement :

I	II	III
Perception	Inconscient	Pré-conscient/Conscient
6-8	8-14	14-

- 17 La troisième ligne indique des âges. On voit immédiatement l'aporie : Freud associe l'inconscient à ce qu'on appelle la « période de latence », et sa chronologie ne s'accorde pas bien à ce qui sera plus tard une topique. On comprend pourquoi il ne s'en tint pas à cette esquisse.
- 18 Mais ce n'est pas là le propos de Bodei. Il s'intéresse à l'introduction, dans cette chronologie, du concept de refoulement. Freud explique que chaque strate historique a son langage propre, qui est le langage de l'inscription des événements et des affects qu'ils provoquent dans la psyché du sujet. Ce langage change lorsque l'on passe d'une période/strate à une autre : les affects précédents sont alors retranscrits dans le langage de la nouvelle période (cela s'appelle la mémoire). Mais cette traduction ne fonctionne pas toujours : il reste des épisodes non traduits. Ce sont ces affects anachroniques que le refoulement contient. Le traumatique n'est pas traduisible, il est refoulé, ce qui veut dire qu'il reste tel quel, comme un noyau pathogène.
- 19 Bodei utilise la métaphore de l'océan et des mines qui y flottent entre deux eaux. La mer de notre psyché est minée. La collision avec une de ces mines provoque la crise psychotique dont un des résultats est le délire. Ces mines psychiques sont plus ou moins nombreuses selon les individus ; et il y a bien sûr des mines physiques : cela s'appelle le cancer.

- 20 On comprend en quoi on a là une définition non triviale du délire : le délire est un texte écrit dans un langage archaïque, non traduit dans le langage de la phase adulte, consciente et rationnelle.
- 21 On peut considérer que le vampire est l'incarnation dans la fiction d'une de ces mines psychiques. Deleuze et Guattari, dans leur théorie du concept, parlent de personnages conceptuels qui incarnent les concepts essentiels des philosophes (il en est ainsi du prisonnier de Platon, du malin génie de Descartes, ou du séducteur de Kierkegaard). Interprété comme je le suggère, Dracula est un personnage conceptuel, ou un personnage psychique, qui incarne un pan, ou un problème, de la psyché humaine. On commence à comprendre la force du mythe : tout un chacun a un Dracula potentiel dans la tête, dans la mesure où tout un chacun a refoulé des éléments d'une période révolue de son développement psychique. La crise vampirique (que j'ai jadis qualifiée de crise de sorcellerie) est une crise psychotique. Il n'y a pas nécessairement contradiction entre ces deux descriptions, car il est clair que les sorciers n'existent pas, et la crise de sorcellerie qu'analyse Jeanne Favret-Saada dans son livre admirable est susceptible d'une interprétation lacanienne.
- 22 La question devient alors : si Dracula incarne une crise psychotique, qui est le sujet de cette crise ? Ou encore, qui, dans *Dracula*, est le fou ? Dans *Frankenstein*, la question ne se poserait pas longtemps : si on interprète le monstre dans les mêmes termes, le fou est Victor (et il l'est bien, puisqu'il est interné en Irlande). Pour *Dracula*, il y a une interprétation (la charité m'en fait taire l'auteur) qui soutient que l'ensemble du roman est le délire de Jonathan Harker lorsque, revenant de Transylvanie fort fiévreux, il passe plusieurs mois dans un couvent hôpital. Le problème que pose cette interprétation est que si, dans *Frankenstein*, le monstre ne se montre guère qu'à Victor (tout au moins jusqu'à la scène finale, où il rencontre le capitaine Walton), dans *Dracula*, l'existence du conte est publique, admise par les bons coalisés : cela constituerait une folie de groupe, à laquelle il est plus difficile de croire.
- 23 En l'occurrence, ma réponse à la question n'est pas Jonathan Harker, parce que ce n'est pas une personne ou un personnage qui sont concernés mais deux, deux femmes (ce qui explique pourquoi Dracula n'a pas besoin de vampiriser plus de deux personnes : sa vampirisation est à la fois générique et ciblée). Vous comprenez aussi pourquoi il ne vampirise pas Jonathan Harker alors qu'il l'a sous la dent. L'histoire de *Dracula* c'est donc l'histoire de la folie définitive de Lucy et de la folie provisoire de Mina, c'est-à-dire l'histoire de la folie de la femme. Et l'on sait pourquoi Lucy devient folle, sans doute pour les mêmes raisons que le président Schreber, qui ne supporta pas d'être nommé si jeune à un poste si important (mais il avait, bien sûr, des antécédents) : parce qu'elle reçoit trois demandes en mariage en un seul jour, ce qui est le point culminant du succès féminin. Mais elle aussi a des antécédents, c'est-à-dire une aptitude au délire, en tant qu'elle est femme.
- 24 Il semble que je vienne de répondre à mes trois premières questions. Ou plutôt, j'ai certainement répondu à la troisième : Dracula ne parle pas, nous ne partageons jamais sa conscience et son point de vue parce que les revenants ne parlent pas, ou, s'ils parlent, c'est dans un langage archaïque que, dans la période actuelle de notre développement psychologique, nous ne pouvons plus comprendre. Je ne puis comprendre les raisons du vampire *parce que ce furent mes raisons*, suffisamment traumatiques pour me hanter, mais que je refoule de toutes mes forces hors de ma conscience et de mon langage. Et en répondant à ma troisième question, je commence

également à répondre à ma question sempiternelle et principale : pourquoi ce mythe répugnant est-il si fascinant ? Parce que ce sont là deux caractéristiques contradictoires de ce que Bodei appelle une mine psychique, et qui provoque la crise de délire, même si, la fiction n'étant Dieu merci pas la réalité, je ne risque guère de devenir fou en lisant *Dracula* : le conte a une fonction psychique apotropaïque, il joue avec nos peurs pour nous permettre de mieux les maîtriser. Nous sommes devant *Dracula* comme les primitifs devant leur totem, saisis de crainte et de fascination tout à la fois.

- 25 J'ai sans doute également répondu à la question 1 (pourquoi *Dracula* ne vampirise-t-il qu'une personne et demie ?). Mais pour que j'estime avoir répondu à la question 2 (pourquoi seulement des femmes ?), il me faut une prémisse supplémentaire, qui n'est pas encore établie : il faut croire que les femmes sont particulièrement susceptibles de sauter sur des mines psychiques, qu'il y a un lien en quelque sorte naturel entre les femmes et la folie (ce qu'indique l'étymologie du mot hystérie). Mais ceci est une proposition phallocrate, même s'il est établi que les Victoriens y croyaient souvent, et Stoker certainement. J'y reviendrai.

### 3. Seconde comparaison avec *Frankenstein*

- 26 La comparaison entre *Dracula* et *Frankenstein* me suggère que les deux textes appartiennent à deux sous-genres du fantastique, dont ils sont les archétypes : le fantastique de l'événement, de l'accueil et de la trahison de l'événement ; et le fantastique de la mine psychique, du retour terrifiant de l'archaïque refoulé dans l'équivalent narratif d'une crise psychotique. La question que je me pose est : comment expliquer les différences entre ces deux sous-genres du genre fantastique ? Et la réponse, qui justifie mon titre, est : dans leur rapport avec la politique.
- 27 Pour le dire d'un trait, le monstre de *Frankenstein* est une figure de révolutionnaire, il provient de notre société, qui en la personne de Victor l'a produit, il en représente un avenir peut-être souhaitable, et sa terrifiante cruauté n'a d'égale que sa vertu. Vous avez reconnu, selon la métaphore habituelle, le révolutionnaire devenu mangeur d'hommes (ce qui reflète la conjoncture historique et politique dans laquelle *Frankenstein* a été écrit). Tandis que le comte est une figure de sans-papiers, d'immigré, de celui qui est venu d'ailleurs envahir notre territoire et nous prendre nos femmes. Autrefois l'immigré se présentait aux frontières les armes à la main, c'était l'envahisseur, tel Attila le Hun. Aujourd'hui, il se contente d'escalader les barbelés, mais les réactions de rejet qu'il provoque ne sont pas si différentes.
- 28 Il me semble donc que le contenu politique des deux sous-genres est différent : le premier mythe remet en jeu notre identité, même s'il tourne mal au moment de la trahison de l'événement par Victor ; le second défend hystériquement notre identité telle qu'elle s'est constituée au fil des générations. Pour déplier cette différence, je vais me livrer au test habituel, celui de la carte d'identité : que se passe-t-il si, prenant un par un les différents éléments d'information qui figurent sur ma carte d'identité, je les supprime (je n'ai plus de photo, plus de nom, etc.) ? La réponse est simple ; j'engendre une typologie des personnages fantastiques, comme le montre le tableau suivant :

Carte d'identité	Contribution à la constitution de l'identité	Type de personnage fantastique	Frankenstein	Dracula

1. Photo	Reconnaissance	Vampire	+	--
2. Nom	Insertion dans la tribu	Monstre de Frankenstein, Them	--	+
3. Prénom	Insertion dans la lignée	Monstre de Frankenstein, Rosemary's baby	--	+
4. Date de naissance	Insertion dans histoire, génération, destin individuel	She, Dracula, C.D.Ward	--	--
5. Lieu de naissance	Droit du sol	Alien	+	2+
6. Nationalité	Droit aux papiers	Secret Sharer	--	+
7. Domicile	Supporter équipe de foot, bureau de vote, etc.	Juif errant, Melmoth	--	+
8. Signature	Capacité légale, sujet de droit	Blob, tentacules, fou	--	+
9. Cachets	Garantie officielle	Criminel, outlaw	--	--

- 29 Je tire de ce tableau quelques conclusions :
- 30 Le fantastique a pour thème la perte ou la défense de l'identité.
- 31 Une seule rubrique non remplie (pour des raisons nécessaires, non contingentes) suffit à provoquer la crise fantastique.
- 32 Les deux sous-genres se distinguent par leur degré de fantastique : il apparaît que *Frankenstein* est plus fantastique que *Dracula*.
- 33 Ce degré de fantastique est lié à une position politique globale du conte ou du roman, selon qu'il met en scène la *dissolution* ou la *défense* de l'identité (qui exprime l'appartenance à ce que Badiou appelle la situation). Le monstre de *Frankenstein* est donc un révolutionnaire ou un prophète, le vampire est un immigré ou un envahisseur : un bouc émissaire.
- 34 J'ai répondu à la question n°4 : nous comprenons que si le vampire ne donne pas de reflet dans le miroir, c'est parce que là est la marque de son appartenance au fantastique, en tant que cette caractéristique lui interdit de demander un passeport.
- 35 On notera toutefois un paradoxe intéressant, et qui doit nous faire réfléchir : le révolutionnaire vient de chez nous, mais il est libéré de toute identité ; l'envahisseur vient d'ailleurs, et de notre point de vue il est sans papiers, mais il a une identité constituée (il a un nom, une origine, une culture). C'est d'ailleurs cette identité qui est sa perte : il suffit que les Bons ligués traquent Dracula chez lui pour qu'ils le détruisent. Le monstre de *Frankenstein*, qui n'a pas d'identité (qui est donc, par exemple, inconnu des services de police), et qui est un nomade (il n'a pas de domicile fixe, pas même une tanière) est indestructible : seul son suicide peut nous en débarrasser.

## 4. *Dracula*, les femmes et l'idéologie dominante

- 36 Ma caractérisation de *Dracula* en tant que texte politique est encore trop générale. Certes, la question de l'identité est au cœur du texte et cette identité est conçue de façon réactionnaire, dans tous les sens du terme : elle doit être protégée contre toutes les formes de l'Autre. Le roman est donc objectivement xénophobe (il rejette l'altérité nationale, religieuse, sans doute raciale : les vampires constituent une race). Mais il est une forme d'altérité qui est spectaculairement rejetée : la féminité. Ce qui m'amène à répondre à deux des questions que j'ai posées : pourquoi le comte ne vampirise-t-il que des femmes, et pourquoi la femme a-t-elle une affinité avec le vampire ?
- 37 Quelques citations suffiront à vous convaincre de la misogynie de ce texte :
- I believe we should have shocked the « New Woman » with our appetites. Men are more tolerant, bless them! Then we walked home with some, or rather many, stoppages to rest, and with our hearts full of a constant dread of wild bulls. Lucy was really tired, and we intended to creep off to bed as soon as we could. [...] Some of the « New Women » writers will some day start an idea that men and women should be allowed to see each other asleep before proposing or accepting. But I suppose the New Woman won't condescend in future to accept ; she will do the proposing herself. And a nice job she will make of it, too! There's some consolation in that. (Stoker 88)
- 38 Voici donc la vraie femme, qui se moque de la « New Woman », c'est-à-dire des féministes. Mina est l'équivalent féminin de l'oncle Tom, elle exprime le point de vue masculin, c'est-à-dire phalocrate, et la légèreté du ton ne doit pas faire illusion. On remarquera que la vraie femme a peur des taureaux, ce qui fait contraste implicite avec le courage comme caractéristique masculine, mais qu'elle n'a pas peur des euphémismes (« see each other asleep »). Car là est l'essentiel de la critique faite aux féministes : elles prônent la liberté sexuelle de la femme (celle des hommes n'est pas en cause), incarnée dans l'amour charnel avant le mariage (que Lucy devenue vampire propose lascivement à son fiancé, ce qui est le symbole même de sa chute). Non contente de cela la « New Woman » menace la hiérarchie entre les sexes en faisant la déclaration au lieu de la recevoir, ou de la subir. Ce que ce passage exprime, c'est donc la *doxa* sur les rapports entre les sexes, qu'on trouve dans la célèbre formule victorienne (elle fut commise par Tennyson) : « He for God only, she for God in him. »
- 39 Et voici une seconde citation, un extrait du *Pall Mall Gazette*, au chapitre XI :
- All right, guv'nor. This 'ere is about the 'ole story. That 'ere wolf what we called Bersicker was one of three grey ones that came from Norway to Jamrach's, which we bought off him four years ago. He was a nice well-behaved wolf, that never gave no trouble to talk of. I'm more surprised at 'im for wantin' to get out nor any other animile in the place. But, there, you can't trust wolves no more nor women. (Stoker 137)
- 40 Le témoignage du gardien de zoo, dans son dialecte de prolétaire d'opérette, dit l'essentiel en une phrase, la dernière du passage. Et il le dit par l'intermédiaire d'un proverbe, expression de la sagesse des nations. Celle-ci attribue aux femmes deux caractéristiques constitutives. Ce sont des têtes de linotte, comme les animaux : cette caractéristique est explicitement formulée. Mais elle en cache une autre, qui est implicite, par association : il y a une animalité des femmes, qui les rend plus susceptibles d'être attirées par le vampire, comme les loups. Nous savons depuis



Hamlet que cette animalité est due à leurs fonctions corporelles (la femme est humaine au dessus de la ceinture, bestiale au dessous).

- 41 Ma dernière citation est extraite du journal de Mina daté du 30 septembre, au chapitre XVII :

I suppose there is something in a woman's nature that makes a man free to break down before her and express his feelings on the tender and emotional side without feeling it derogatory to his manhood ; for when Lord Godalming found himself alone with me he sat down on the sofa and gave way utterly and openly. I sat down beside him and took his hand. I hope he didn't think it forward of me, and that if he ever thinks of it afterwards he never will have such a thought. (Stoker 229)

- 42 Lucy est enfin morte, et Arthur Holmwood, son fiancé, peut se laisser aller à son chagrin : Mina remplit sa fonction de femme en le consolant. On perçoit ici l'autre face du mépris des femmes qu'exprimaient mes deux premières citations : la quasi adoration de la femme, qui est le revers de la brutalité exprimée assez crûment dans les deux passages précédents. L'inverse de la femme méprisée et opprimée, c'est la femme en tant que guide spirituel : mais c'est la même femme. Et l'on remarquera que l'idéologie dominante en matière de rapports entre les sexes est ici explicite : Mina parle de « woman's nature ». Pour Barthes, on le sait, cette idéologie a deux caractéristiques : elle transforme l'histoire en nature (Barthes 1957) ; et elle colle comme du chewing-gum (Barthes 2002). Vous aurez noté la mièvrerie du propos (« tender and emotional », « gave way utterly »), sa prudence (« I hope he didn't think it forward of me ») et son respect inébranlable de la hiérarchie des sexes (« derogatory to his manhood »).
- 43 Je rappelle ici mon analyse de la représentation des femmes dans le roman victorien autour de cinq rôles obligés, dont quatre sont présents dans les textes, et le cinquième, qui est central, fait l'objet d'un refoulement :

	2. Vieille fille	
1. Vierge	(5. Femme)	4. Epouse et mère
	3. Prostituée	

- 44 La femme est le centre organisateur refoulé, et la prostituée doit s'entendre dans un sens très large : un soupçon d'adultère suffit à faire sombrer dans cette catégorie.
- 45 Le schéma est dynamique : on peut contraster en ses termes les parcours de Lucy et Mina dans le roman. Lucy va de 1 à 3 en passant par 5, Mina va de 1 à 4 (elle épouse son Jonathan), de 4 à 3 (elle est vampirisée), et revient à 4 dans la *happy end*. Cette fin heureuse est rendue possible par le fait que, Mina étant mariée, et le mariage ayant pour but la procréation, et non le plaisir sexuel, elle est protégée en tant qu'épouse contre la chute définitive dans la position 3, qui chez elle n'est que temporaire (mais qui la marque physiquement, de l'équivalent d'une lettre écarlate). Il est donc naturel que le roman finisse par une naissance, celle du fils de Mina et Jonathan. Lucy, quant à elle, est devenue définitivement vampire parce qu'elle était, au moins virtuellement, une vamp (« three proposals in one day! »)

- 46 Il me faut tenter d'expliquer cette phallocratie éclatante du roman. Je le ferai en répondant à deux questions : 1) En quoi (comment) l'idéologie phallocrate dominante domine-t-elle ? 2) Pourquoi cette idéologie phallocrate est-elle si brutale en 1897 ?
- 47 Pour répondre à la première question, il me faut une théorie de l'idéologie dominante. Celle-ci fonctionne à trois niveaux.
- 48 Le premier niveau est celui du sens commun, c'est-à-dire des idées reçues, des expressions toutes faites, des proverbes (« you can't trust wolves no more nor women »). Le sens commun est ce qui tombe sous le sens, qui a le naturel de l'évidence, qui va sans dire, c'est-à-dire qui n'a pas besoin d'être dit et, lorsqu'il est dit, n'a pas besoin d'être justifié parce qu'irréfutable. Ce sens commun parle en termes de nature de la femme (*la femme*), de la supériorité de l'homme et de l'éternelle division du travail entre les sexes.
- 49 Le second niveau est celui de ce qu'Althusser appelle la philosophie spontanée des savants. C'est ce que les scientifiques acceptent comme le cadre général de leurs recherches pointues, les questions qu'ils ne se posent pas parce qu'elles ne se posent pas, ou sont trop vastes pour être intéressantes (auquel cas on les laisse aux philosophes et aux théologiens). Pour donner un exemple contemporain de Stoker, il est arrivé à Freud d'affirmer que la seule contribution féminine au développement de l'humanité était le tissage, que la femme inventa en contemplant ses poils pubiens.
- 50 Le troisième niveau est celui de la philosophie explicite des philosophes, qui conforte, justifie et cherche à développer l'idéologie dominante. Il y avait, lorsque Stoker écrivait *Dracula*, des théories explicitement antiféministes formulées dans des ouvrages qui étaient des best-sellers. L'ouvrage d'Henry Maudsley, probablement le plus connu des psychiatres victoriens, *Responsibility in Mental Disease*, date de 1874. On peut y lire ceci : « Intellectual activity in women diverts blood to the brain which would otherwise have succoured the reproductive organs. » (Maudsley in Skultans, 93) En 1895, Max Nordau, le célèbre auteur d'une théorie de la dégénérescence, publia son grand œuvre, *Degeneration*, ainsi qu'un roman, traduit en anglais sous le titre *The Right to Love*, qui traduit en termes antiféministes les thèses anti-intellectualistes de l'essai (on se souvient que, pour Nordau, c'est l'hypertrophie du cerveau qui fait dégénérer la race, les Préraphaélites et Zola en sont pour lui d'excellents exemples). En 1903, Otto Weininger publia *Geschlecht und Charakter*, dirigé contre les femmes et les Juifs. Le livre fut un best-seller, ce qui n'empêcha pas Weininger de se suicider un an après. Voici le résumé que donne de ses thèses W. M. Johnston :
- Il assimilait purement et simplement la sexualité à la femme qui contamine l'homme dans le paroxysme de l'orgasme. Il voyait dans l'hystérie une maladie spécifiquement féminine née du conflit entre la nature exclusivement sexuelle de la femme et l'idéal de chasteté que lui imposent les hommes. En une espèce de parodie des stéréotypes masculins sur les femmes, Weininger affirmait doctement que celles-ci sont libres de choisir entre la maternité et la prostitution : *tertium non datur*. Celle-là n'étant qu'un masque de celle-ci, les hommes n'ont d'autre moyen de se soustraire aux femmes assujetties à la terre que de renoncer à la procréation. (Johnston 177)
- 51 Stoker se trouve donc, sinon en bonne, du moins en nombreuse compagnie. Reste à se demander comment cette idéologie dominante s'inscrit dans *Dracula*. Comme nous l'avons vu, le roman n'hésite pas à citer les proverbes et clichés du sens commun. Il incarne la philosophie spontanée des savants dans ce que Deleuze et Guattari appellent des personnages conceptuels, le couple que forment Mina et Lucy, la maman et la

putain, l'innocence et la perte, bref, les deux aspects de la femme (on comprend pourquoi ces personnages n'ont aucune épaisseur : c'est qu'ils forment un couple structurel). Enfin, il fait allusion, par vulgarisation, aux thèses antiféministes défendues explicitement par des penseurs de l'acabit de Maudsley et Weininger.

- 52 Et je risque une réponse, aussi brève que dogmatique, à ma seconde question : pourquoi tant de brutalité idéologique à l'extrême fin du XIX<sup>e</sup> siècle ? Si on compare *Dracula* avec *Frankenstein*, roman écrit par une femme, et où l'on ne trouve aucune trace d'idéologie phallocrate, on se dit que cette absence n'est pas seulement due au sexe de son auteur, mais à la conjoncture historique dans laquelle le roman est apparu : le Siècle des Lumières, l'égalitarisme de la Révolution française, la naissance du féminisme avec la mère de Mary Shelley (Lecerclé 1988). Mais en 1897, après des décennies de réaction politique et religieuse, la situation n'est pas la même, et la conjoncture est traversée de contradictions : l'Empire connaît sa plus grande extension, mais les premières menaces apparaissent (je fais bien sûr allusion à la guerre des Boers) ; le capitalisme triomphe, mais il est également en crise (cela s'appelle la Grande Dépression, la défaite définitive du Chartisme n'empêche pas le développement du mouvement ouvrier) ; le carcan de la morale victorienne, avec sa conception de la femme et de la famille, n'est plus aussi serré (on se souvient du passage du *Manifeste communiste* où Marx et Engels réfutent l'accusation de prôner le communisme des femmes en répliquant que la bourgeoisie l'a déjà organisé : cela s'appelle la prostitution), et le mouvement des femmes est déjà amorcé : *Dracula* est un roman de l'âge des suffragettes, car Mrs Pankhurst est déjà en marche. La « New Woman » dont Mina se moque se comprend dans ce contexte. Un roman, publié en 1895 par une femme, Menie Muriel Dowie, *Gallia*, la met en scène. La jeune héroïne est une femme moderne en ce qu'elle refuse d'épouser n'importe qui et discute avec sa mère du *Contagious Disease Act*, qui visait à freiner la progression des maladies vénériennes. Cette conjoncture historique est aussi celle dans laquelle une littérature explicitement féministe apparaît : *The Subjection of Women*, de Mill, qui date de 1869, est déjà un classique, et en 1884 est paru *L'Origine de la famille, de la propriété et de l'Etat*, d'Engels, texte où il soutient que l'origine de toute exploitation se trouve dans la division du travail entre les sexes.
- 53 La virulence de l'idéologie phallocrate dans *Dracula* s'explique donc par le fait que la domination masculine se sent menacée et l'est réellement. D'où la nécessité de dire crûment et vulgairement ce qui allait jusqu'ici de soi, c'est-à-dire ce que le phallocrate moyen comme Stoker a toujours pensé.
- 54 Je crois que j'ai répondu à ma 5<sup>e</sup> question : pourquoi ces allusions à la *New Woman*, et à la légende de la Méduse. Et vous comprenez bien que cette réponse attire l'attention sur les rapports entre *Dracula* et la politique : non seulement parce que nous savons depuis 1968 que le personnel est politique, mais parce que la phallocratie affichée de Stoker est pour lui une façon de faire de la politique, c'est-à-dire d'intervenir littérairement dans une conjoncture politique (que j'ai envie d'appeler le moment des suffragettes). Toutefois, il me reste un sentiment d'insatisfaction. Je viens de déplier l'aspect politiquement réactionnaire du mythe. Mais cela n'explique pas pourquoi ce mythe répugnant est encore fascinant dans une conjoncture historique différente. L'explication par le fait que la phallocratie a la vie dure est un peu courte. Et je n'ai répondu qu'à cinq des questions sur les neuf de ma liste. J'y viens.

## 5. *Dracula* et le meurtre du père

- 55 Je commence par la sixième question : pourquoi les Bons ligués sont-ils si nombreux ? C'est une vraie question : le vrai héros est solitaire et sa victoire n'en a que plus d'éclat. Il a certes parfois ce que Greimas appelle un adjuvant, et celui-ci est parfois plus malin que son maître : sans Chat Botté, pas de marquis de Carabas. Mais ce qu'on appelle « the sheriff's posse » n'a jamais remplacé le héros de western, « the lonesome cowboy ». Pourquoi donc ce groupe de héros, cette ligue, cette fratrie ? Fratrie, ai-je dit : c'est le mot pertinent, car il me rappelle un célèbre mythe d'origine, celui que formule Freud dans *Totem et tabou*.
- 56 On se souvient du contenu de ce mythe, qui est un mythe d'origine de la société, et qu'on peut résumer dans la formule suivante : la société sur un crime commis en commun. Le crime est commis par les frères ligués, la victime en est le père trop autoritaire, et le mobile qu'il se réserve l'exclusivité des femmes. Freud extrapole à partir des analyses anthropologiques de son temps (qui sont souvent contemporaines de l'écriture de *Dracula*, en particulier celles de Frazer (*The Golden Bough*) et de Robertson Smith (*The Religion of the Semites*). L'extrapolation se fait à partir d'une réflexion sur le totémisme, sur le sacrifice de l'animal et/ou du roi, sur le lien de sang que le sacrifice tisse entre les membres du clan. On notera que dans le mythe freudien, le père totem est non seulement sacrifié mais mangé au cours du repas totémique : le lien de sang est à prendre au sens littéral, c'est la sang paternel ingéré par le fils cannibale. Et on notera également que le mythe n'est pas seulement un mythe d'origine de la société, mais aussi de la famille : pour Freud, la famille est une forme de reconstitution de la horde primitive de jadis, dans laquelle les pères ont recouvré une partie des droits dont ils avaient joui dans la horde. La famille est en quelque sorte une formation de compromis entre l'autorité partiellement retrouvée du père et l'indépendance partiellement gagnée par le fils.
- 57 Il est clair que ce mythe freudien nous permet de lire *Dracula*. Le vampire est ce père jaloux, qui s'approprie les femmes (c'est pourquoi il ne vampirise que des femmes), qui doit être tué non par un héros solitaire, mais par la fratrie liguée, et pas n'importe où : au domicile paternel. On objectera que les héros ligués ne sont pas cannibales, et que c'est le vampire qui boit le sang – mais ce déplacement des fils vers le père est aisément compréhensible. Souvenons-nous que les héros donnent tous leur sang, par transfusion, pour sauver Lucy, et que donc ils sont effectivement liés par le sang, donné sinon ingéré. Souvenons-nous aussi que la vampirisation des femmes par *Dracula* est décrite comme un viol, de façon quasi explicite (dans le cas de Mina, elle donne même lieu à une fellation).
- 58 Je crois que j'ai répondu, outre à la sixième question, également à la septième : car le père sacrifié est représenté, dans le culte totémique, par l'animal totem. Il est donc normal que le vampire père (et lui seul) soit associé à un animal. Et j'ai peut-être répondu aussi à la huitième question : pourquoi *Dracula* est-il si vieux ? C'est que le père sacrifié est un père archaïque, un père origine, l'origine la plus lointaine, celle de la société et de la famille : on comprend donc que *Dracula* soit d'un âge quasiment antédiluvien, puisqu'il incarne un mythe d'origine. Et l'on comprend pourquoi le mythe réactionnaire de *Dracula* exerce sur nous une fascination persistante, que nous pouvons maintenant qualifier de freudienne : la culpabilité du meurtre originel hante non seulement les fils directs mais aussi leurs descendants. *Dracula* est le mythe du retour

terrifiant du père archaïque qui revient se venger, tel un fantôme de Hamlet cruel et vindicatif, du parricide dont il a été victime et dont nous, la énième génération, sommes encore coupables. Ce mythe est donc un mythe très puissant qui, comme on dit en anglais, *strikes a chord in us*. Je devrais peut-être m'arrêter là. Mais je n'ai pas répondu à ma neuvième question.

## 6. *Dracula*, la femme et la politique

- 59 Le mythe freudien est un mythe politique au sens le plus large : c'est un mythe de l'origine de la société. Mais tous les mythes d'origine de la société ne sont pas réactionnaires : celui du communisme primitif, par exemple, que l'on trouve chez Marx et Engels (et qui leur fut aussi inspiré par des travaux anthropologiques, ceux de Morgan et Bachofen), ou même le mythe de l'origine de la politique chez Aristote (l'homme est un animal politique parce que c'est un animal parlant, la création de l'Etat étant le premier objet que la nature s'est donné en créant des êtres parlants), peuvent être qualifiés de mythes progressistes.
- 60 Je vais donc revenir sur la destruction de la vampiressa, au chapitre XVI, marqué par la violence de l'affect exprimé par les héros qui tendent à Lucy un guet-apens à proximité de son tombeau. Je suis frappé par la haine sadique du narrateur de la scène, le docteur Seward : « At that moment the remnant of my love passed into hate and loathing ; had she then to be killed, I could have done it with savage delight » (Stoker 211). C'est à la fin de cette scène que le bon docteur compare Lucy à la Gorgone (« The brows were wrinkled as though the folds of the flesh were the coils of Medusa's snakes », 212). Et je me souviens ici, bien sûr, de l'interprétation que donne Freud du mythe de Méduse : il a valeur apotropaïque et exprime l'horreur et la peur masculines de la sexualité féminine ; la bouche largement ouverte est un vagin denté, les serpents qui constituent sa chevelure sont autant de pénis.
- 61 On comprend pourquoi la scène de la mise à mort de Lucy, qui occupe la fin du chapitre, est une scène de viol collectif : un groupe d'hommes, munis d'instruments de torture (que Van Helsing a méthodiquement extraits de sa valise de docteur), se tiennent debout autour du corps allongé et impuissant d'une femme. Ils délèguent la pénétration violente (avec épieu et maillet) à l'un d'entre eux, Arthur, l'ex-fiancé, et ils le regardent opérer avant de démembrer le corps violenté (« the Professor and I sawed the top of the stake, leaving the point of it in the body. Then we cut off the head and filled the mouth with garlic », 217). *Meurtre à la tronçonneuse* n'a rien à envier à *Dracula*.
- 62 Il me semble donc que l'objet que se donnent les frères ligués n'est pas tant le meurtre du père que celui de la femme adultère (puis, naturellement, de son amant) : Bram Stoker, talibans, même combat. Il me semble aussi que si ce mythe nous répugne et nous fascine tout à la fois, s'il survit à toutes les conjonctures historiques, c'est qu'il met en scène l'origine de toute domination, de toute exploitation : non l'exploitation de l'homme par l'homme, mais l'exploitation de la femme par l'homme. Je n'ai pas inventé cela : Engels le disait déjà en 1884.
- 63 Car on trouve chez Engels aussi un mythe d'origine, l'origine de la famille étant aussi mythique que celle du langage ou de la société. L'anthropologie, c'est-à-dire l'étude des cultures dites primitives comme survivances d'un passé archaïque fournit à Engels, comme à Freud, le matériau sur lequel il construit son mythe. Mais son mythe à lui est féministe, en ce sens qu'il décrit le paradis perdu du communisme primitif comme un

matriarcat : au centre de la société primitive, il n'y a pas le père jaloux, il y a la mère. L'histoire de l'humanité est donc celle de l'oppression du sexe féminin par les mâles : « Le renversement du droit maternel fut la grande défaite historique du sexe féminin » (Engels 57). Et l'instrument de ce renversement est l'institution de la division du travail, comme première forme d'exploitation, ainsi que le montre le texte suivant :

Le mariage conjugal n'entre donc point dans l'histoire comme la réconciliation de l'homme et de la femme, et bien moins encore comme la forme suprême du mariage. Au contraire : il apparaît comme l'assujettissement d'un sexe par l'autre, comme la proclamation d'un conflit des deux sexes, inconnu jusque là dans la préhistoire. [...] La première division du travail est celle entre l'homme et la femme pour la procréation. [...] La première opposition de classe qui se manifeste dans l'histoire coïncide avec le développement de l'antagonisme entre l'homme et la femme dans le mariage conjugal, et la première oppression de classe, avec l'oppression du sexe féminin par le sexe masculin. (Engels 64)

- 64 On comprend ce qu'est un mythe d'origine réactionnaire, comme est le mythe freudien, qui fonctionne à la culpabilité et dans lequel les femmes ne sont qu'objets d'échange et de domination : c'est un mythe qui naturalise et archaïse, si je puis me permettre cette forgerie, la situation historique de domination d'un sexe sur l'autre. Et l'on perçoit la différence avec un mythe d'origine progressiste, comme est celui d'Engels, chez qui le recours au passé archaïque (le communisme primitif) annonce l'avenir utopique (le communisme tout court), c'est-à-dire la fin de l'oppression et de la domination (d'un sexe sur l'autre, d'une classe sur l'autre).
- 65 Et nous n'avons pas de mal à voir où *Dracula* se situe : le vampire est une anticipation du père freudien parce que Freud ne fait guère qu'explicitement la conception dominante des rapports entre les sexes et transforme une philosophie spontanée de savant, issue du sens commun, en philosophie explicite. L'histoire du vampire a pour effet, et peut-être pour fonction, d'être une intervention dans une conjoncture historique et politique. On comprend pourquoi la mise à mort de Lucy est un viol collectif : la vampiressa en tant que femme rebelle à la domination masculine (on a vu qu'elle propose à son fiancé des relations sexuelles avant le mariage) doit être punie, sa révolte doit être réprimée. D'où l'intensité de l'affect haineux, qui est un symptôme de la crainte qu'inspire la fin possible de la domination masculine. J'ai déjà suggéré que *Dracula* était l'histoire du délire de Lucy : c'est elle en effet qui est la véritable héroïne de *Dracula*, et non Mina. De même qu'on perçoit derrière le monstre de *Frankenstein* le sans-culotte qui met les aristos à la lanterne, de même il faut entendre dans le cheminement de Lucy les pas de la suffragette en marche. *Dracula* a bien un rapport central avec la politique. Et comme les questions politiques que le mythe pose le sont dans le fantasme, on comprend à la fois notre répugnance (ce ne sont pas les bonnes solutions que le mythe propose) et notre fascination (les solutions sont vieilles comme le monde, et les questions se posent toujours).

## 7. Conclusion

- 66 J'ai, je crois, répondu à mes neuf questions. Mais ai-je vraiment répondu à ma question principale (pourquoi *Dracula* est-il un mythe réactionnaire et persistant, répugnant et fascinant) ? La réponse à mes neuf questions a bien illustré l'aspect réactionnaire du mythe, peut-être aux dépens de sa fascination, qui m'émeut comme tout un chacun.

- 67 Mais il me semble que l'on peut penser ensemble les deux aspects du paradoxe si l'on fait de *Dracula*, précisément, un mythe *politique*. Si un mythe réactionnaire est en même temps un mythe persistant et fascinant, c'est que notre inconscient politique est sans cesse menacé par une mine psychique, qui survit aux changements de conjoncture historique : la peur de l'autre, avec les affects haineux qu'elle provoque. Selon les conjonctures historiques, cet autre reçoit divers noms : le lépreux, le juif, le communiste, l'immigrant, le jeune, l'homosexuel, l'arabe ou le noir, le sans papiers, la femme (qui est bien sûr l'archétype de l'autre dans une société phallocrate). Nous sommes tous menacés par le racisme, la xénophobie, la misogynie, et c'est un combat quotidien, dans notre tête, qui est nécessaire pour nous en débarrasser, car la mine psychique de la peur de l'autre menace toujours de faire retour. Et nous savons bien que ce retour du refoulé politique est aussi dangereux dans notre conjoncture historique que dans celle de *Dracula*.
- 68 On comprend donc la persistance du mythe (ce refoulé politique, cette peur de l'autre et cette hantise par l'autre sont le symptôme et le produit de l'oppression d'une partie de l'humanité par l'autre, ce que les marxistes appellent la lutte des classes, et dont nous avons vu avec le vieil Engels que la première manifestation fut l'oppression des femmes par les hommes). Mais on comprend aussi sa fascination : le mythe de *Dracula* a effectivement une fonction apotropaïque. Il fait ressortir notre peur archaïque de l'autre, mais c'est pour la conjurer et nous aider à la maîtriser. Autrement dit, la mine psychique explose bien, mais pas sous ma coque – là est bien la fonction du mythe.
- 69 On comprend enfin et la fonction du genre fantastique (c'est un genre apotropaïque) et la distinction entre ses deux sous-genres, le fantastique de l'événement et le fantastique de la mine psychique. Car *Frankenstein* lui aussi a une fonction apotropaïque. Mais la peur qu'il conjure (en transformant ses tendances utopiques en dystopie, en faisant de Victor un traître à l'événement qu'il a suscité) est celle de l'avenir, du nouveau, et non celle du passé et de l'ancien. C'est la peur non de la lutte des classes, qui nous poursuit depuis les débuts de l'histoire humaine, mais du communisme, dont la radicale nouveauté et le bouleversement qu'il nous promet nous font peur. Mais tant qu'à faire, il est plus noble, et plus utile, d'avoir peur de ce qui vient que de ce qui revient.

---

## BIBLIOGRAPHIE

Althusser, Louis. *Philosophie et philosophie spontanée des savants*. 1967. Paris : Maspéro, 1974.

Badiou, Alain. *L'Être et l'événement*. Paris : Seuil, 1988.

Badiou, Alain. *L'Éthique*. Paris : Hatier, 1993.

Barthes, Roland. *Le Neutre*. Paris : Seuil/IMEC, 2002.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Paris : Seuil, 1957.

Bodei, Remo. *Le logiche del delirio : Ragione, affetti, follia*. Bari : Laterza, 2000.

- Deleuze, Gilles, Guattari, Felix. *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris : Minuit, 1991.
- Engels, Friedrich. *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'Etat*. Paris : Editions Sociales, 1954.
- Favret-Saada, Jeanne. *Les mots, la mort, les sorts*. Paris : Gallimard, 1977.
- Frazer, James George. *The Golden Bough*. 1890. Oxford : Oxford University Press, 1994.
- Freud, Sigmund. *Totem et tabou*. Paris : Payot, 1965.
- Freud, Sigmund. *La Naissance de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1956.
- Johnston, William M. *L'Esprit viennois*. Paris : PUF, 1985.
- Lecerle, Jean-Jacques. *Frankenstein : mythe et philosophie*. Paris : PUF, 1988.
- Lecerle, Jean-Jacques. « *Dracula : une crise de sorcellerie* ». In *Dracula : Stoker/Coppola*. Ed. Menegaldo, Gilles et al. Paris : Ellipses, 2005. 9-29.
- Shelley, Mary. *Frankenstein ; or the Modern Prometheus*. 1818. Oxford World's Classics. Oxford : Oxford University Press, 2008.
- Skultans, Vieda. *English Madness*. Londres : Routledge, 1979.
- Stoker, Bram. *Dracula*, 1897. Oxford : Oxford University Press (World's Classics), 1998.

## NOTES

1. Lettre du 6 décembre 1896 (Freud 1956, 152).

---

## RÉSUMÉS

Pourquoi le mythe de *Dracula*, roman brutalement misogyne, continue-t-il de fasciner et de perdurer ? Cet article se propose de considérer neuf questions pour cerner cet attrait paradoxal, et voir en quoi, lieu d'affects violents, le roman est délibérément réactionnaire, au contraire du *Frankenstein* de Mary Shelley ; si *Frankenstein* constitue un « événement » au sens de Badiou, c'est le concept de « mine psychique » de Bodei qui peut éclairer *Dracula* et sa misogynie brutale, sa xénophobie et son mythe des origines.

This paper addresses the question of the contrast between the popularity of the myth of *Dracula* and the reactionary nature of the text. Why is such a reactionary novel so fascinating? Whereas *Frankenstein*, for instance, may be read as an « event » in Badiou's sense of the word, this paper uses Bodei's *Le logiche del delirio* to answer nine questions concerning the novel's brutal chauvinism, its myth of origins and above all its representation of the Other in political and gendered terms.



## INDEX

**Keywords** : altérité, conservateur, événement, femme, identité, mine Psychique, mythe, père, révolutionnaire, traumatisme, vampire, conservative

## AUTEURS

**JEAN-JACQUES LECERCLE**

Professeur émérite

Université de Paris Ouest-Nanterre La Défense

[jlecercle@live.fr](mailto:jlecercle@live.fr)