

INTRODUCTION

Hélène MACHINAL

Le savant fou s'inscrit dans une tradition très ancienne qui remonte à l'Antiquité et au mythe de Prométhée¹, ce qui permet d'emblée de souligner sa pertinence dans une réflexion sur l'être humain qui se déclinerait dans plusieurs domaines. Prométhée, incarnation de l'*hubris*, de la transgression, et de la punition, est une figure particulière de la mythologie qui pose les questions du rapport de l'être humain au divin et de l'être humain à l'univers qui l'entoure. La distinction entre l'humain et le divin pourrait tout d'abord être évoquée, puisque le mythe de Prométhée questionne le rapport au sacré et à la transcendance. Le mythe induit par ailleurs une réflexion épistémologique, car il implique une réflexion sur la place occupée par l'être humain dans l'univers. Dans le mythe de Prométhée, c'est déjà la supériorité de l'espèce humaine sur les autres espèces qui est en jeu. Acquérir une position de pouvoir grâce au feu, dont Prométhée offre le contrôle aux hommes, voilà tout l'enjeu d'un acte symbolique qui crée une hiérarchie, une échelle des êtres, et permet à l'espèce ainsi favorisée d'engager un processus d'évolution et de progression par le contrôle du monde qui l'entoure.

Si la figure de Prométhée est liée à celle du savant fou, car elle témoigne d'une visée progressiste du mythe que Jean-Jacques Lecercle a soulignée dans « *Dracula* : une crise de sorcellerie² », c'est une autre figure de la littérature, celle de Faust³,

-
1. Voir LECOURT D., *Prométhée, Faust, Frankenstein*, Paris, Synthélabo, LGF, 1970; LECERCLE J.-J., *Frankenstein, mythe et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998; EISSEN A. et ENGELIBERT J.-P. (dir.), *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », n° 55, 2000; RENAUD G. et MARRET S. (dir.), *Lire et écrire le mythe*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006; MENEGALDO G. (dir.), *Frankenstein*, Paris, Autrement, 1997.
 2. LECERCLE J.-J., « *Dracula* : une crise de sorcellerie », in MENEGALDO G. et SIPIÈRE D. (dir.), *Dracula, Stoker-Coppola*, Paris, Ellipses, 2005.
 3. Voir MASSON J.-Y. (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, Paris, Jonquières, 2003.

qui influence la figure littéraire du savant fou telle qu'elle se développe à partir de la fin du XVIII^e siècle. Le mythe de Faust présente en effet la particularité d'être ce que l'on a coutume de nommer un « mythe moderne⁴ », c'est-à-dire un mythe qui se cristallise à un moment donné de l'histoire de l'humanité et de son évolution. Le mythe de Faust ne peut en effet être appréhendé sans tenir compte de la conjoncture historique, scientifique et artistique qui fonde le cadre de son émergence⁵. Version moderne du mythe de Prométhée en ce qu'il traite de la transgression des prérogatives divines, et donc de la place de l'humain dans l'univers, le mythe de Faust informe donc la figure du savant fou. Depuis l'émergence du récit faustien au XVI^e siècle, le personnage est associé à la fois à la question de la création et à celle de la transgression. Faust est l'icône de la transgression des prérogatives divines, et, à sa suite, de nombreux personnages seront qualifiés de « faustiens » dès lors qu'ils s'arrogent des pouvoirs divins en se mêlant de créer des êtres, de modifier l'œuvre de la nature ou de Dieu, ou toute autre manipulation menant à une interférence avec le cycle de la vie.

La notion de mythe étant extrêmement polysémique et souvent utilisée selon une acception bien spécifique en fonction des champs scientifiques qui la convoquent, il convient de préciser pourquoi le savant fou est considéré comme une « figure mythique » dite moderne. Jean-Jacques Lecerle reprend l'approche de Levi-Strauss pour définir le mythe comme « une solution imaginaire à une contradiction réelle, un opérateur logique pour concilier deux propositions qui se contredisent et forme une “double contrainte” collective⁶ ». Il s'inscrit ainsi dans une approche du mythe qui articule mythe et culture, c'est-à-dire une approche héritée de Ernst Cassirer et Gilbert Durand⁷. L'approche proposée par Cassirer

4. Voir WATT I., *Myths of Modern Individualism, Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

5. MASSON J.-Y. (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, *op. cit.*

6. LECERLE J.-J., *Frankenstein, mythe et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998 et « Dracula : une crise de sorcellerie », *op. cit.*, p. 10.

7. Voir CASSIRER E., *La Philosophie des formes symboliques, 2/ La Pensée mythique*, Paris, Éditions de Minuit, 1972 [1953] et DURAND G., *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969. Le mythe est une notion très vaste qui ramène aux origines de la parole et de l'écriture de toutes les civilisations. Le mythe fait l'objet de nombreuses théories, en particulier du début du XIX^e siècle jusqu'au texte de référence de Sir James FRAZER, *The Golden Bough* (1890), qui pose les bases d'une nouvelle réflexion théorique. La perspective strictement anthropologique n'est par ailleurs pas la seule, on peut repérer par la suite des théories sociologiques, des théories psychologiques, structuralistes, marxistes, religieuses, littéraires ou symboliques. Dans *Theorizing about Myth*, Robert Segal expose la complexité de la notion de mythe. Même en essayant de réduire sa définition à trois aspects fondamentaux : son contenu, son origine et sa fonction, et en tentant de

est unanimement présentée comme fondamentale pour qui considère le mythe comme une donnée constitutive de la culture⁸. La capacité à créer du mythe serait donc l'une des activités fondatrices d'une culture. L'esprit humain possède cette faculté propre, qui consiste à construire de l'abstrait, à produire des symboles et, pour Cassirer, ces formes symboliques sont le moyen qu'utilise la conscience, ou l'esprit, pour organiser le monde qui l'entoure et s'y projeter. Le mythe participerait d'une construction symbolique fonctionnant comme un médiateur. Les constructions mythiques seraient en quelque sorte des « miroirs⁹ » reflétant les questionnements existentiels et ontologiques d'une société. Rien d'étonnant dès lors à ce que ces constructions mythiques apparaissent dans la littérature et les arts visuels qui, pour Northrop Frye, sont engendrés par la « matrice culturelle » :

« Language and myth are for him [Cassirer] primitive cultural forms from which other forms of culture, such as science and art, develop. [...] Language and Myth begins with the view that myth was in place, as a cultural force, long before Greek philosophy emerged from it. Though a primitive or archaic form of thought, myth continually affects other cultural forms. [...] [M]yth provides the material, the cultural "matrix" out of which other cultural forms arise¹⁰... »

Northrop Frye permet d'établir la transition entre textes théoriques et textes littéraires. Dans le sillage des écrits de Frye, Ian Watt s'est penché sur des figures littéraires qui pourraient s'inscrire dans la continuité des mythes. Il propose de considérer le mythe de Faust comme l'un des mythes modernes qui, comme les mythes de Don Quichotte, de Robinson Crusoé ou de Don Juan, placent l'individu au centre du monde et témoignent de l'essor d'une perception nouvelle de ce même individu, associée au XVIII^e siècle. De la Renaissance aux Lumières, la représentation du savant acquiert des spécificités et le constitue en une icône qu'il

distinguer entre différentes théories du mythe à l'aune de ces trois questions, l'étude de la notion de mythe ne s'éclaircit pas. Segal apporte cependant des éléments de réponse à cette irréductibilité. Voir SEGAL R., *Theorizing about Myth*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999.

8. L'ouvrage d'Elisabeth M. Beaton propose une présentation très éclairée des idées et de l'approche de la notion chez Cassirer : « *Perhaps the most generous twentieth-century philosophic articulation of myth and its place in culture is that offered by Ernst Cassirer. He understood myth as a coherent symbolic formation organizing human experience, analogous but not equivalent to language, art, and science. For Cassirer the specifically mythical organization of the welter of human experience is a necessary stage in the advance of human accomplishment. Myth gives symbolic structure to the unmediated organic give and take of an organism with its environment and thus allows for the inception of truly human, or cultural, life.* » (BEATON E. M., *The Magic Mirror, Myth's Abiding Power*, New York, State University of New York Press, 1996, p. 6.)

9. Cette image est reprise du titre de l'ouvrage de BEATON, *The Magic Mirror*, *op. cit.*

10. RUSSELL F. (dir.), *Northrop Frye on Myth*, New York et Londres, Routledge, 1998, p. 62, 63.

convient de réintégrer dans cette période clé, celle de la seconde génération des Romantiques anglais à laquelle appartient Mary Shelley¹¹.

La période romantique est donc le creuset de profondes modifications dans la perception que l'être humain a de lui-même et de son impact sur le monde qui l'entoure. David Bidney ou Maureen McLane¹² reviennent sur cette période clé où le concept d'homme et celui de littérature sont en quelque sorte redéfinis dans un contexte beaucoup plus large de bouleversements politiques, philosophiques et scientifiques qui saisit toute l'Europe. Dans *L'Absolu littéraire*, Lacoue-Labarthe et Nancy situent aussi dans les années 1790 l'émergence d'un idéal littéraire en rapport avec des transformations socio-politiques, idéologiques, technologiques, mais surtout avec un discours anthropologique. On verrait ainsi naître en même temps la notion de littérature et celle de philosophie (ou théorie) de la littérature, et les traducteurs anglais de *L'Absolu littéraire* prennent d'ailleurs l'exemple du *Frankenstein* de Mary Shelley pour illustrer cette réflexivité¹³.

Le roman de Mary Shelley est donc une pierre d'angle dans la construction de la figure mythique du savant fou comme le soulignent nombre des études qui suivent. Période matricielle considérée comme un tournant dans les modes de représentation de l'humain, et de l'une des formes culturelles qu'il produit, à savoir la littérature, la période romantique correspondrait au moment où la figure mythique du savant fou se cristallise¹⁴, car elle condense des questionnements

11. Voir NOIRAY J., « Figures du savant », *Romantisme*, vol. 28, 1998, p. 143-158.

12. BIDNEY D., « Myth, Symbolism and Truth », *Myth and Literature*, VICKERY J. (dir.), Lincoln, University of Nebraska Press, 1996 et McLANE M., *Romanticism and the Human Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

13. « The "literary ideal" did not emerge without its immanent critique. As Jean Luc Nancy and Philippe Lacoue-Labarthe write [...], the "literary absolute" presupposes both a "literature" and a "philosophy of literature", both a program for writing and a critique of that program. The English translators of *The Literary Absolute*, [...] suggest that in English Romanticism as well there is a simultaneous appearance of the concept of literature and of literary theory. They take *Frankenstein* as their example, and show how it reveals "the subject-work" – the paradigmatic model of the romantic subjects auto-production in the (literary) work of art. » (McLANE M., *Romanticism and the Human Sciences*, *op. cit.*, p. 13.) Cette dimension réflexive du roman de Mary Shelley est développée dans *Gothic Reflections, Narrative Force in 19th Century Fiction* où Peter Garrett s'appuie sur les analyses de Marie-Hélène Huet pour démontrer l'articulation entre le monstre, le monstrueux et l'œuvre. GARRETT P., *Gothic Reflections, Narrative Force in 19th Century Fiction*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2003, p. 94. HUET M.-H., *Monstrous Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.

14. Voir VON HENDY A., *The Modern Construction of Myth*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2002. Cette étude expose les rapports de l'être à un substrat mythique. Pour l'auteur, la construction moderne du mythe trouve en effet son origine dans le XVIII^e siècle et le

ontologiques et épistémologiques qui constituent le terrain sur lequel peut se constituer un « événement » au sens où Badiou l'entend¹⁵. Les mythes anciens, qui, comme celui de Prométhée, questionnent les limites de l'humain, se verraient ainsi investis d'une nouvelle jeunesse.

Nous aurions alors un exemple de ce passage du mythe ancien à la figure mythique moderne avec le glissement de Prométhée à Faust : les questionnements que ces figures problématissent sont communs, mais ils ne sont pas ancrés dans la même dynamique. Il s'agit là d'une évolution typique résultant du fait que les figures mythiques relèvent de l'immanent et du contingent. Elles renverraient symboliquement à « une conception collective, fondée sur les admirations ou les répulsions d'une société donnée¹⁶ ». Elles seraient donc construites par une communauté spécifique, qui tente ainsi une médiation de ses craintes et/ou fascinations par le recours au symbole, au contraire des mythes anciens qui sont transcendants et renvoient à l'origine (comme le montre la définition du mythe de Mircea Eliade¹⁷).

Penser la figure mythique du savant fou implique un retour au tout début du XIX^e siècle et au Dr Frankenstein. Selon l'approche que propose Jean-Jacques Lecercle, à savoir tenter d'établir une généalogie, au sens foucauldien du terme, de ce qu'il nomme l'archétype du savant fou, les conditions d'une crise épistémologique profonde sont réunies au cours du XVIII^e siècle. En effet, le siècle des Lumières est un exemple indéniable de confrontation entre deux ordres, l'ancien et le nouveau, un exemple typique de ce que l'on peut considérer comme une contradiction fructueuse, qui peut donner lieu à la création/projection de possibles engendrés par une nouvelle *épistémè*.

Le sommaire de cet ouvrage propose donc de suivre les chemins qu'ouvre la généalogie proposée par Jean-Jacques Lecercle. Le savant fou est une expression

Romantisme. On passe ensuite d'une culture littéraire qui nourrit le mouvement romantique à la zone empirique de l'anthropologie, c'est-à-dire que la construction du terme de mythe subit dans un second temps l'influence de l'essor des sciences sociales au XIX^e siècle. Von Hentig s'inscrit dans la perspective de Cassirer puis de Frye lorsqu'ils évoquent une matrice commune réunissant langage et mythe. Cette proximité de la littérature et du mythe provient de la période romantique : Von Hentig le formule ainsi : « *myth is the vehicle of insight into a timeless realm of transcendental values* ».

15. BADIOU A., *L'Être et l'événement*, Paris, Le Seuil, 1998.

16. Définition du mythe de MORIER dans le *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, cité par BRUNEL P., *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 58.

17. « Le mythe raconte une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans un temps primordial, le temps fabuleux des "commencements". » (ELIADE M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/nrf », n° 32, 1963, p. 15.)

qui est presque devenue idiomatique et qui pourtant pose d'emblée un problème puisque le savant n'est *a priori* pas fou ; il est même plutôt susceptible d'accéder au génie. Pourquoi dès lors accoler la notion de folie à celle d'érudition ou de génie ? Cette question s'avère pertinente pour deux raisons. Tout d'abord parce que le savant a souvent eu la réputation d'être distrait mais pas d'être fou. Le professeur Tournesol est la figure la plus connue de la distraction du savant perdu dans ses idées et élucubrations géniales. Ensuite, parce qu'un grand nombre des figures de savant qui vont apparaître dans les études qui suivent ne sont effectivement pas fous : le Dr Frankenstein, le Dr Jekyll, le Dr Moreau et leurs confrères ne sont certainement pas atteints de démence, bien au contraire, puisqu'ils mènent leurs expériences et obtiennent des résultats selon un protocole scientifique parfaitement raisonnable. Pourtant, nous pouvons déjà souligner une différence entre le savant distrait, légèrement comique et inoffensif, et les savants qui viennent d'être cités, qui, eux, évoquent tout de même une certaine forme de menace. Qui menacent-ils et pourquoi sont-ils taxés de folie ?

L'analyse de Jean-Jacques Lecercle est le prologue de ce recueil qui reprend la typologie en trois temps distincts, structure de son analyse de la figure du savant fou. Le critique s'appuie sur trois œuvres : un tableau de Wright of Derby, le *Frankenstein* de Shelley puis un épisode des *X Files*. Ces trois œuvres ne sont pas choisies au hasard, loin s'en faut. Elles renvoient à des périodes temporelles spécifiques qui sont aussi des moments ou les enjeux épistémologiques liés au progrès scientifique sont cruciaux.

Jean-Jacques Lecercle pose une « ouverture » située au siècle des Lumières et illustrée par le tableau de Wright of Derby, intitulé *Expérience sur un oiseau dans une pompe à air*. Ouverture et non origine, car ce savant représente à la fois la trace d'un bouleversement épistémologique, mais il préfigure aussi l'archétype du savant fou tel que nous l'identifions d'un seul regard de nos jours. Il constitue le point de départ d'une analyse qui retrace la transformation progressive d'un mythe en un archétype.

La théorie de Jean-Jacques Lecercle nous conduit aux origines de l'archétype, ce dernier étant le résultat de la « déréluction d'un mythe¹⁸ » qui se produit lorsqu'il est coupé de la réalité historique à laquelle il est lié à l'origine. Pour Jean-Jacques Lecercle, le mythe se construit à partir d'un « événement », au sens de Badiou dans *L'être et l'événement*, et c'est un tel événement qui se produit dans le

18. LECERCLE J.-J., « Prologue. Généalogie de l'archétype du savant fou, ou : le savant Cosinus était-il fou ? », *infra*, p. 19.

tableau. L'événement représenté renvoie à la révolution scientifique des Lumières, il s'agit d'un événement « au sens le plus violent du terme, une révolution¹⁹ ».

Le siècle des Lumières serait bien la matrice de la figure mythique du savant fou. Le profond changement qui s'opère alors va reléguer la représentation du savant héritée de l'alchimiste et du sorcier dans les limbes du passé et de l'archaïsme pour ouvrir la voie d'une nouvelle icône, celle du savant « moderne » dont les études qui suivent vont tenter de retracer la construction de Victor Frankenstein jusqu'à ses avatars contemporains.

Le *Frankenstein* de Mary Shelley est bien entendu une œuvre de fiction, mais une œuvre résolument ancrée dans la conjoncture politique, historique, philosophique et artistique du siècle des Lumières, c'est-à-dire à la fois signe d'un ordre passé et annonciatrice d'un ordre nouveau. La figure mythique se constitue du fait même que cette conjoncture est caractérisée par des tensions que la figure contient en les exposant. Jean-Jacques Lecercle souligne que le texte de Shelley dépeint deux événements que l'imaginaire collectif a sans doute eu tendance à amalgamer, voire à confondre. Le Dr Frankenstein est dans un premier temps l'auteur d'un « événement scientifique » puisqu'il découvre le secret de la vie. Il est indéniablement sain d'esprit à ce moment du roman et représente le progrès scientifique en marche, les révolutions que ce dernier peut déclencher, la découverte à l'œuvre. La représentation du savant que nous avons alors sous les yeux est indéniablement positive. Le second événement lié au premier est la matérialisation de cette « illumination » théorique, la concrétisation de la découverte, qui s'incarne littéralement dans une créature immédiatement taxée de « monstre » par son créateur. La rupture qui s'effectue alors est centrale, elle produit un « créateur infidèle à l'événement dont il est l'acteur principal, et un sujet clivé entre le monstre, fidèle à l'événement qui lui a donné le jour et Victor, qui le renie²⁰ ».

Les deux phases constitutives de l'événement révolutionnaire doivent être distinguées justement parce qu'elles vont rester distinctes et clivées/opposées. L'acte de création engendre un reniement, la constitution d'un Autre en icône d'une altérité repoussante et inassimilable. Peu importe alors l'angle choisi pour aborder cette rupture. Qu'il soit éthique, politique, religieux ou philosophique, le créateur trahit sa créature et, dès lors, l'issue ne peut être que tragique, puisque le créateur « trahit la révolution qu'il a lui-même engagée²¹ ». Il deviendra fou parce qu'il est l'instigateur d'un événement révolutionnaire qui « inscrit la contradiction entre

19. *Ibid.*, p. 21.

20. *Ibid.*, p. 22.

21. *Id.*

la science nouvelle contemporaine de la révolution bourgeoise et le dogme religieux encore lié à l'ancien régime féodal²² », mais sa folie n'est que temporaire et le Dr Frankenstein regagne finalement la raison. Pour autant, la figure mythique du savant fou se constitue alors, et c'est ce substrat mythique qui va permettre la résurgence de la figure au cours de la seconde moitié du XIX^e, avec les Dr Jekyll, Moreau et leurs acolytes. C'est précisément l'ancrage dans un contexte de révolution scientifique et politique qui va permettre à la figure mythique de « se re-contextualiser dans d'autres conjonctures historiques²³ ».

Elle va donc se déployer tout au long du XIX^e siècle qui, dans la foulée de la révolution des Lumières, se caractérise par une succession de révolutions industrielles et scientifiques. Les tensions et contradictions entre l'ordre ancien et l'ordre nouveau vont en effet perdurer et même se cristalliser à nouveau à la fin du XIX^e siècle avec la crise épistémologique résultant de la théorie de l'évolution. Là encore, le savant, qui devient le scientifique²⁴, change de peau et cette mue va ouvrir la voie à l'archétype contemporain, celui du scientifique qu'aucune considération éthique, politique, sociale ou religieuse ne peut arrêter. La rupture entre créateur et créature qui est le « renversement » central du roman de Shelley, disparaît : « [a]lors un sujet de l'événement est constitué, le couple formé par le créateur et la créature, qui poursuivra la procédure de vérité, laquelle aura pour fin le dépassement de l'humanité par l'émergence d'un homme nouveau, ou plutôt d'un surhomme²⁵ ». L'archétype du savant fou devient alors récurrent tout au long des XX^e et XXI^e siècles, sa diffusion et sa popularisation sont largement soutenues par de nouveaux outils artistiques, tel le cinéma, et d'un point de vue générique, la science-fiction.

L'archétype va alors graduellement prendre la place de la figure mythique. Jean-Jacques Lecercle le définit en évoquant une « cristallisation de bribes de mythe surdéterminées ». Parmi ces bribes, on peut évoquer « ce que Bourdieu appelle une *hexis*, une posture corporelle, une façon de vivre et présenter son corps qui est grosse de significations idéologiques et sociales : la gestuelle, le regard, la coiffure et la vêtue, tout doit signifier le nœud entre la science et la folie. » On comprend alors aussi à quel point le cinéma va participer à cette « déréluction » du mythe que représente l'archétype. Comme dans le cas d'une autre figure mythique, celle

22. *Ibid.*, p. 24.

23. *Ibid.*, p. 23.

24. Voir LIGHTMAN B., *Victorian Science in Context*, Chicago et Londres, University of Chicago Press, 1997.

25. LECERCLE J.-J., « Prologue », *op. cit.*, p. 22.

du vampire, qui suit un processus d'évolution similaire à certains points de vue²⁶, l'archétype du savant fou devient indissociable des clichés ancrés dans l'imaginaire collectif. Le laboratoire, les éprouvettes, les volutes de fumée s'échappant des potions et précipités, le savant mystérieux et ingouvernable, des expériences plus ou moins obscures, aux conséquences éthiquement discutables, tout un chacun possède sa propre « image convenue » construite à partir d'un capital commun d'images véhiculées à la fois par les textes et par le cinéma. Il est d'ailleurs fascinant de noter que cette image archétypique reprend un grand nombre de facettes traditionnellement associées à l'alchimiste ou au sorcier, reprises qui témoignent d'une « réduction de la représentation par libération de toute conjoncture²⁷ ». En effet, l'archétype du savant fou se libère de tout type d'ancrage dans une conjoncture historique et il peut ainsi resurgir tout au long des xx^e et xxi^e siècles.

Au xx^e siècle, la Seconde Guerre mondiale va marquer un tournant dans les modes d'appréhension de la science, car après les découvertes des camps et l'utilisation de la bombe nucléaire à des fins militaires, jamais plus science et savants ne pourront être perçus de la même manière. Émerge alors une réflexion éthique fondée sur les conséquences politiques et sociales d'un assujettissement de la science et des scientifiques aux pouvoirs militaires et économiques. Cette dimension collective devient cruciale après 1945. Un glissement est ainsi repérable si l'on considère l'avant et l'après Seconde Guerre mondiale, puisqu'il n'est généralement plus question, après 1945, de savant, ou de folie d'ailleurs, mais bien plutôt de LA science comme si cette dernière n'était plus pratiquée et représentée par des hommes (scientifiques ou intellectuels), mais était devenue une entité désincarnée, impersonnelle et donc encore moins contrôlable²⁸.

Cette troisième et dernière phase dans la typologie que nous propose Jean-Jacques Lecercle, celle de l'archétype, témoigne par ailleurs de la « persistance d'une contradiction non résolue ». L'archétype serait à la fois devenu un lieu commun détaché de tout ancrage dans une conjoncture historique spécifique et, en ce sens, la figure se rapproche à nouveau du mythique, mais au sens que Barthes lui confère dans *Mythologies*²⁹. Dans cette approche du mythe, Barthes précise que le paradoxe du mythe est de ne rien occulter. Il « ne cache rien : sa fonction est de

26. Voir MACHINAL H., « Le détective, le vampire et le savant fou jouent et gagnent », in MENEGALDO G. et GUILLAUD L. (dir.), *Persistances gothiques*, Paris, Bragelonne, 2012.

27. LECERCLE J.-J., « Prologue », *op. cit.*, p. 26.

28. Cet aspect apparaît dans les études qui traitent de la période postérieure à la Seconde Guerre mondiale, par exemple dans les analyses d'Elaine Després.

29. BARTHES R., *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.

déformer, non de faire disparaître³⁰ ». L'archétype devient alors l'instrument par l'intermédiaire duquel on peut occulter toute perspective historique en transformant « l'histoire en nature³¹ » :

« on peut concevoir des mythes très anciens, il n'y en a pas d'éternel ; car c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique. Loin ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la "nature" des choses³² ».

Le xx^e siècle nous mettrait donc en présence d'un archétype qui peut prendre deux formes bien distinctes (et qui pourraient paraître contradictoires). L'une de ces formes « re-politise » l'archétype tandis que l'autre le réduit « à sa forme la plus pure [...] celle de la parodie » et, dès lors, le « dépolitise ». L'archétype dépourvu d'ancrage dans l'Histoire perd donc tout lien avec l'événement au sens de Badiou, il n'a plus rien à voir avec quelque révolution que ce soit, il est distinct du politique, « dépolitisé³³ ». Pourtant, on peut observer au cours de la seconde moitié du xx^e siècle un phénomène de « re-politisation » de la figure qui s'opère dans le contexte de la troisième révolution industrielle et scientifique, celle de l'informatique et des biotechnologies. La parodie serait peut-être même une étape nécessaire permettant d'introduire des avatars de la figure, des déformations du savant fou, qui, à leur manière, ré-introduisent une forme d'ancrage dans un contexte spécifique. La parodie peut aussi se fonder sur la forme, les lieux communs et autres clichés associés à la figure, mais, par là-même, ouvrir la voie d'une re-politisation qui, chez certains auteurs, passe par une réflexion sur le langage, typique de la post-modernité.

Même dans un cadre parodique, la figure ferait montre d'une forme de résilience annonciatrice d'un processus de ré-ancrage dans une conjoncture historique. Cette dernière s'opère réellement à partir des dernières décennies du xx^e siècle.

30. *Ibid.*, p. 194.

31. *Ibid.*, p. 202.

32. *Ibid.*, p. 182.

33. « Il est possible de compléter maintenant la définition sémiologique du mythe en société bourgeoise : le mythe est une parole dépolitisée. [...] Le mythe ne nie pas les choses, sa fonction est au contraire d'en parler ; simplement, il les purifie, les innocente, les fonde en nature et en éternité. [...] En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie : il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse ; les choses ont l'air de signifier toutes seules. » (BARTHES R., *op. cit.*, p. 217.)

Dans *Archeologies of the Future*, Fredric Jameson souligne la portée politique et sociale de la création littéraire lorsque cette dernière propose une projection des possibles dans le futur, projection permise par le genre de la science-fiction, ou plus généralement tout type de fiction utopique ou dystopique créant un futur construit par une science et des savants plus ou moins raisonnables. La figure mythique reprendrait alors toute sa force politique et idéologique puisqu'elle permettrait à nouveau de cristalliser une tension entre deux ordres, une opposition entre deux visions de l'être humain et des limites ou frontières de ce dernier³⁴.

Fredric Jameson et Jean-Jacques Lecercle partagent une approche politique de la période contemporaine ; ils voient dans l'archétype le signe, ou l'allusion, à la persistance d'une contradiction structurelle qui perdure depuis l'essor du système capitaliste et l'affirmation de sa suprématie après les années 1980 :

« Si le mythe inscrit dans la conjoncture l'acuité d'une contradiction dans sa singularité, l'archétype, ce cristal d'idéologie, marque la persistance d'un problème non résolu parce que structurel : la fascination mêlée de répulsion qu'éprouve le capital pour les travailleurs intellectuels [...] le capital a impérativement besoin du travail intellectuel, dont le rôle s'est notablement accru, parce que la science est devenue une force productive directe, parce que la production a un besoin sans cesse plus grand de compétences linguistiques et argumentatives que seules l'école et l'université peuvent donner, et il a impérativement besoin d'exploiter les travailleurs intellectuels : le quasi-oxymore de l'expression de l'archétype [...] exprime adéquatement cette ambivalence, qui a de beaux jours devant elle³⁵. »

Tant que la science sera gouvernée par les enjeux économiques et la loi des marchés, la fiction sous toutes ses formes continuera à dénoncer cette emprise ; elle s'emploiera à montrer que la figure mythique et l'archétype sont deux facettes d'une même réalité que l'on cherche plus ou moins à occulter et à contrôler selon qu'on se rapproche de la borne mythique ou de la borne archétypique. La figure du « savant fou » a dès lors effectivement de beaux jours devant elle.



Le première partie de cet ouvrage s'intitule « la représentation du savant fou » et elle propose à la fois une approche théorique et une archéologie du savant fou. Trois regards seront ainsi proposés, celui de la psychanalyse (Michèle Bompard-Porte), celui de l'histoire de la littérature (Victor Sage), et celui de l'histoire des

34. De ce point de vue, le colloque « Les frontières de l'humain et le post-humain » organisé à la Faculté Victor Segalen en septembre 2012 par le CEIMA/HCTI (EA 4249) s'inscrit dans la continuité d'une réflexion sur les interactions entre science et littérature.

35. LECERCLE J.-J., « Prologue », *op. cit.*, p. 26.

sciences (Bernard Joly), avec une contextualisation ancrée dans la littérature américaine du XIX^e siècle (Christophe Chambost).

La deuxième partie entend explorer les deux pistes proposées par Jean-Jacques Lecercle dans la constitution du mythe, à savoir à la fois l'ancrage dans une conjoncture historique et l'ancrage dans une conjoncture artistique. Il est alors nécessaire de revenir aux sources britanniques de la seconde moitié du XIX^e siècle puisqu'après le roman précurseur de Mary Shelley, c'est avant tout à la fin du siècle de la révolution industrielle, qui est aussi le siècle au cours duquel émergent les sciences naturelles et les sciences humaines, que les figures majeures de savant fou apparaissent. Un traitement particulier a été réservé à Wells et au Dr Moreau (Nathalie Jaeck, Rémi Le Marc'hadour), même si ce dernier peut difficilement être dissocié du Dr Jekyll de Stevenson. Si les trois grandes figures de la science folle que sont les docteurs Frankenstein, Jekyll et Moreau restent en quelque sorte les fils rouges de cet ouvrage, les romans de Wilkie Collins sont plus souvent à la marge et il a semblé important de leur consacrer une partie de ce chapitre (Laurence Talairach), car les *sensation novels* permettent de mesurer l'attrait et la fascination du lectorat de l'époque pour la figure du savant-fou. Par ailleurs, cette figure est centrale dans l'œuvre de Jules Verne à laquelle une analyse spécifique est consacrée (Lauric Guillaud).

La troisième partie s'attache à l'étude du glissement du statut de mythe à celui d'archétype. Cette partie propose une analyse qui croise la perspective spécifique associée à un médium : le cinéma (Gilles Menegaldo), la bande dessinée (Manuel Montoya) et le manga (Liliane Cheilan). Par ailleurs, cette partie se penche aussi sur les phénomènes de contamination entre réalité et fiction avec le cas « réel » d'un savant bien particulier (Anne Hellegouarc'h).

La quatrième partie explore le phénomène de dépolitisation associé à la parodie que les analyses de Jean-Jacques Lecercle ont mis en exergue. Des auteurs contemporains spécifiques sont ainsi mis à l'honneur : des auteurs américains comme Richard Brautigan (Marie-Christine Agosto) et Thomas Pynchon (Gilles Chamerois), un auteur écossais, Alasdair Gray (Camille Manfredi), et des auteurs de la littérature post-coloniale (Anne Le Guellec). Ces auteurs introduisent une réflexion historiographique, la dimension ludique du jeu sur les genres tout en menant une réflexion sur le langage.

La cinquième partie s'ouvre sur un cas, celui de Ludwig Wittgenstein (Denis Mellier), qui pose aussi la question des liens entre philosophie et folie, et d'une catégorie définie par Jean-Jacques Lecercle, celle des « travailleurs intellectuels³⁶».

36. *Id.*

Divers avatars du savant fou sont ensuite mis à l'honneur : les psychiatres fous de Patrick McGrath (Jocelyn Dupont), les linguistes fous qui jalonnent la littérature (Jérôme Dutel) et la figure de l'idiot savant (Thierry Robin).

Si la quatrième partie s'intéressait à la dépolitisation par la parodie, la sixième partie explore l'autre versant, celui de la re-politisation résultant de la résurgence d'un ancrage historique. L'exemple du cinéma britannique d'après-guerre (Jean-François Baillon) permet de constater que le passage de l'individuel au collectif, d'un savant fou à une science qui perd la raison, se retrouve au cinéma. Le contexte historique est par ailleurs indissociable de la troisième révolution industrielle qui a, entre autre, été marquée par les travaux de Norbert Wiener (Pierre Cassou-Noguès), père de la cybernétique. Les études de deux romans contemporains complètent cette partie (Jean-François Chassay, Claire Larsonneur). Ces deux dernières contributions préparent certaines des mutations de la figure et en particulier l'hyperbole d'une science incontrôlable, qui témoigne aussi d'une évolution majeure puisque ce n'est désormais plus le scientifique, ou le savant, qui sont au cœur de la réflexion, mais la science dans son ensemble, en ce qu'elle est vecteur de démesure.

La septième partie termine ce sommaire par une réflexion sur la résilience du mythe repérée par Jean-Jacques Lecercle. Il propose d'explorer le domaine de la spéculation, celui des futurs que peuvent nous préparer les savants-fous dans la littérature et les arts visuels. Kurt Vonnegut (Elaine Després) sera le premier des auteurs de science-fiction étudié à représenter ces futurs possibles, avant l'analyse d'un exemple spécifique, celui du film *Trouble Every Day* de Claire Denis (Roxane Hamery). Le très célèbre roman de William Gibson, *Neuromancer*, permet ensuite d'introduire une réflexion sur la question du « genre » (Isabelle Boof) et d'explorer les représentations du féminin et du masculin dans le cadre spécifique d'une dérive de la science porteuse de l'émergence d'un monde caractérisé par le virtuel issu de la technique. Cette facette réapparaît au cinéma avec un second exemple spécifique, celui du film de David Cronenberg, *The Fly* (Christopher Damien Aurette) et elle est centrale dans l'étude qui conclut cet ouvrage (Gaïd Girard), en reprenant des exemples de films emblématiques de la science-fiction.

Bibliographie

- BADIOU A., *L'Être et l'événement*, Paris, Le Seuil, 1998.
 BAETON E. M., *The Magic Mirror, Myth's Abiding Power*, New York, State University of New York Press, 1996.
 BARTHES R., *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.

- BEHRENDT S. C. (dir.), *History and Myth, Essays on English Romantic Literature*, Detroit, Wayne State University Press, 1990.
- BELL M., *Literature, Modernism and Myth, Belief and Responsibility in the XXth Century*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- BELL M. et POELLNER P. (dir.), *Myth and the Making of Modernity*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 1998.
- BESSIÈRE J. (dir.), *Mythe – symbole – roman*, Actes du colloque d'Amiens, Paris, Presses Universitaires de France, 1980.
- BOZZETTO R. et HUFTIER A., *Les Frontières du fantastique, approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- BRUNEL P. (dir.), *Mythe et littérature, Recherches actuelles en littérature comparée, VI*, Paris, Presses Universitaires de l'université de Paris-Sorbonne, 1994.
- BRUNEL P., *Mythocritique, théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- CASSIRER E., *La Philosophie des formes symboliques, 2/ La Pensée mythique*, Paris, Éditions de Minuit, 1972 [1953].
- CHEVREL Y. et DUMOULIÉ C. (dir.), *Le Mythe en littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- CURRAN S. (dir.), *British Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- DALZIEL M. (dir.), *Myth and the Modern Imagination*, Dunedin, University of Toronto Press, 1967.
- DURAND G., *Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1969.
- EISSEN A. et ENGELIBERT J.-P. (dir.), *La Dimension mythique de la littérature contemporaine*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », n° 55, 2000.
- ELDRIDGE R., *The Persistence of Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- ELIADE M., *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. « Idées/nrf », n° 32, 1963.
- FRYE N., *Fables of Identity, Studies in Poetic Mythology*, New York, Harcourt Brace & Company, 1963.
- FRYE N., *Myth and Metaphor, Selected Essays 1974-1988*, DENHAM R. D. (dir.), Charlottesville et Londres, University Press of Virginia, 1990.
- GALLET R., *Romantisme et post-romantisme*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- GARRET P. K., *Gothic Reflections, Narrative Force in 19th Century Fiction*, Ithaca et Londres, Cornell University Press, 2003.
- GUSDORF G., *Mythe et métaphysique*, Paris, Flammarion, 1987 [1953].
- HUET M.-H., *Monstrous Imagination*, Cambridge, Harvard University Press, 1993.
- LECERCLE J.-J., *Frankenstein, mythe et philosophie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.
- LECERCLE J.-J., « Dracula : une crise de sorcellerie », in *Dracula : Stoker-Coppola*, MENEGALDO G. et SIPIÈRE D. (dir.), Paris, Ellipses, 2005.
- LECOURT D., *Prométhée, Faust, Frankenstein*, Paris, Synthélabo, Les Empêcheurs de tourner en rond, 1996.
- MALINOWSKI B., *Myth in Primitive Psychology*, London, Kegan Paul, Trench, Trubner & Co, 1926.
- MARIGNY J. (dir.), *Dracula*, Paris, Autrement, coll. « Figures Mythiques », 1997.
- MASSON J.-Y. (dir.), *Faust ou la mélancolie du savoir*, Paris, Jonquières, 2003.
- MCLANE M. N., *Romanticism and The Human Sciences*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
- MENEGALDO G., « Du texte à l'écran : Renfield et la folie », *Dracula, insémination – dissémination*, Presses de l'UFR CLERC, université de Picardie, 1996, p. 145-163.
- MENEGALDO G. (dir.), *Frankenstein*, Paris, Autrement, coll. « Figures mythiques », 1998.
- MENEGALDO G. et GUILLAUD L. (dir.), *Persistances gothiques*, Paris, Bragelonne, 2012.

- MONNEYRON F., *Mythe et littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002.
- NAUGRETTE J.-P. (dir.), *Dr Jekyll and Mr Hyde*, Paris, Autrement, 1997.
- NOIRAY J., « Figures du savant », *Romantisme*, vol. 28, 1998, p. 143-158.
- PONNAU G., *La Folie dans la littérature fantastique*, Paris, CNRS, 1987.
- RANK O., *Art and the Artist*, New York, Agathon Press, 1968 [1932].
- RENAUD G. et MARRET S. (dir.), *Lire et écrire le mythe*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.
- RUSSELL F., *Northrop Frye on Myth*, New York et Londres, Routledge, 1998.
- RUTHVEN K. K., *Myth*, London, Methuen & Co, 1976.
- SCHREMPF G. et HANSER W., *Myth, a New Symposium*, Bloomington, Indiana University Press, 2002.
- SEGAL R., *Theorizing about Myth*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999.
- THORPE J. (dir.), *Relations of Literary Study*, New York, Modern Language Association of America, 1967.
- VICKERY J. B. (dir.), *Myth and Literature, Contemporary Theory and Practice*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1966.
- VON HENDY A., *The Modern Construction of Myth*, Bloomington et Indianapolis, Indiana University Press, 2002.
- WATT I., *Myths of Modern Individualism, Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- WHITE J. J., *Mythology in the Modern Novel*, Princeton, Princeton University Press, 1971.
- WUNENBURGER J.-J. (dir.), *Art, mythe et création*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 1998.