



**HAL**  
open science

# Pathologie de la dissolution : échappatoires chimiques et musicales chez le Dr Jekyll et Sherlock Holmes

Nathalie Jaëck

► **To cite this version:**

Nathalie Jaëck. Pathologie de la dissolution : échappatoires chimiques et musicales chez le Dr Jekyll et Sherlock Holmes. Gilles Menegaldo; Jean-Pierre Naugrette. R. L. Stevenson & A. Conan Doyle, Aventures de la fiction, Terre de Brumes, 2003. hal-02508459

**HAL Id: hal-02508459**

**<https://hal.science/hal-02508459>**

Submitted on 17 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

T E R R E S F A N T A S T I Q U E S

COLLOQUE DE

CERISY

R. L. Stevenson  
& A. Conan Doyle

Aventures de la fiction





PATHOLOGIE DE LA DISSOLUTION :  
ÉCHAPPATOIRES CHIMIQUES ET MUSICALES  
CHEZ LE DR JEKYLL ET SHERLOCK HOLMES

**Nathalie Jaëck**

Sherlock Holmes et le Dr Jekyll se ressemblent comme des jumeaux littéraires, et même comme des quadruplés littéraires si l'on compte Mr Hyde et Moriarty. Stevenson publie *L'Étrange Cas du Dr Jekyll & de Mr Hyde*<sup>1</sup> en 1886, Doyle publie *Une Étude en rouge*<sup>2</sup>, la première histoire de la série, en 1887, et, outre les nombreuses similitudes de surface qui unissent d'emblée Jekyll et Holmes — il s'agit en effet de deux célibataires ascétiques, chacun chimiste à ses heures, qui partagent, en bons contemporains de Freud, le même intérêt pour les troubles de l'identité, et qui connaissent le même destin littéraire mythique — les deux œuvres se rejoignent de manière très intime, tant sur le plan de la thématique qu'elles construisent, que sur celui de la remise en question très actuelle des schémas typiques de la littérature réaliste, remise en question qui résulte précisément de cette thématique.

Dans *L'Étrange Cas du Dr Jekyll & de Mr Hyde*, le premier chapitre s'intitule « Story of the Door », et inscrit les deux concepts clés de l'œuvre : en topicalisant « door », le titre annonce une histoire de passage, de mutation ; en rendant « door » et « story » grammaticalement dépendants, il indique que la narration elle aussi sera affaire de seuil, que l'entre-deux ne sera pas seulement thématique et ontologique, mais aussi littéraire. Les histoires de Doyle relèvent exactement de la même problématique : il s'agira donc de montrer que les deux textes présentent des identités en crise, et que cette crise de l'identité, dans les deux cas, provoque une mise en crise du récit réaliste.

1. Les notes ont été regroupées pages 72 à 74.

Holmes et Jekyll remettent en question l'intégrité du moi, ils se perçoivent eux-mêmes comme autres, multiples, instables. Par le biais de la chimie notamment, ils expérimentent divers processus de dissolution de l'enveloppe corporelle, jusqu'à aboutir à un improbable renversement du *cogito* cartésien — « penser, et ne pas être », « je pense là où je ne suis pas » — et jusqu'à constituer deux cas parallèles de pathologies à caractère psychotique, où le sujet n'est plus capable de faire la différence entre le soi et le non-soi.

De manière très moderne, cette déterritorialisation du Moi rejaillit sur la configuration du récit. Elle rend caduque la narration réaliste typique telle qu'elle est incarnée d'une part par Watson et d'autre part, de manière beaucoup plus ambiguë, par le narrateur à la troisième personne du récit de Stevenson, narrateur-écran que l'on peut considérer comme un déguisement ironique, comme un commentaire métatextuel du point de vue de Utterson. Ces deux héritiers d'un système littéraire qui a force de loi assistent à la dissolution progressive de leur texte, du fait de l'irruption de Jekyll et Holmes qui se posent en rivaux littéraires et deviennent des virus textuels. Ils bouleversent de l'intérieur les structures du récit officiel, en s'efforçant d'inscrire une forme en perpétuel devenir, mieux apte à traduire l'impossible discours d'un « je » qui ne va pas de soi. Nous analyserons donc les diverses modalités de ce processus d'érosion des textes, et nous verrons notamment que la musique constitue le double narratif de la chimie : elle propose un modèle d'écriture alternatif basé sur la différence et la répétition, pour dire le mode nécessairement indirect et fragmentaire de tout retour sur soi.

Le lien entre identité et dissolution est relativement évident en ce qui concerne le Dr Jekyll <sup>3</sup> : il croit pouvoir résoudre son problème d'identité en crise par la découverte d'une solution chimique qui lui permettrait de séparer, puis de stabiliser, les deux ingrédients majeurs de sa personnalité.

Une scène de dissolution chimique aussi spectaculaire marque l'ouverture de *Une Étude en rouge* : elle prouve que l'échange et l'instabilité moléculaire constituent, pour Holmes aussi, les modalités essentielles de l'être — même si cette interprétation est déguisée derrière une signification écran. Il s'agit *a priori* de trouver une solution chimique capable de cristalliser les traces éventuelles de sang et de conduire à l'identité des coupables. Mais il y a beaucoup plus dans cette scène : c'est dans son propre sang que Holmes puise pour faire l'expérience, et il éprouve, à se mélanger à l'eau et à se dissoudre dans elle, le même plaisir jubilatoire qu'éprouve Jekyll à boire cette substance dissolvante qu'il a élaborée <sup>4</sup> :

*He seized me by the coat-sleeve in his eagerness, and drew me over to the table at which he had been working. « Let us have some fresh blood », he said, digging a long bodkin into his finger, and drawing off the resulting drop of blood in a chemical pipette. « Now, I add this small quantity of blood to a litre of water. You perceive that the resulting mixture has the appearance of pure water. The proportion of blood cannot be more than one in a million. I have no doubt, however, that I shall be able to obtain the characteristic reaction. » As he spoke, he threw into the vessel a few white crystals, and then added some drops of a transparent fluid. In an instant, the contents assumed a dull mahogany colour, and a brownish dust was precipitated to the bottom of the jar. (STUD 5, 18)*

Exactement comme Jekyll *in vivo*, Holmes fait donc, *in vitro*, la double expérience de la dissolution, puis de la recristallisation de l'identité. La scène se lit d'ailleurs comme un oracle, prédisant l'issue fatale d'un tel processus de dissolution en l'assimilant à une pulsion de mort. En effet, le sang frais (« fresh blood ») que Holmes désintègre en pensant pouvoir le retrouver, ne ressort pas indemne de la manipulation chimique qu'on lui fait subir, et redevient poussière (« a brownish dust »). Il y a retour du même, mais ce même est un autre, désormais éparpillé, discontinu, désolidarisé. Cette scène initiale est paradigmatique, et initie un processus constant de dissolution métaphorique de son corps par le détective.

Dans les deux cas, la crise de l'identité se décompose de la manière suivante : Jekyll et Holmes connaissent d'abord une crise de l'*idem* qui s'aggrave en une crise de l'*ipse*<sup>6</sup>. Autrement dit, ils commencent par remettre en cause l'unicité (*sameness*) de leur être, et se perçoivent comme variables, comme plusieurs. Cette intuition de la pluralité à l'intérieur du même conduit à une crise de l'ipséité (*self-hood*), crise qui leur fait ressentir l'altérité à un degré si intime qu'ipséité et altérité deviennent paradoxalement congruentes : ils présentent dès lors des pathologies à caractère psychotique, qui se solderont par la mort pour Jekyll, tandis que Holmes devra la vie à une ou deux ressuscitations *in extremis*<sup>7</sup>, mais aussi à une gestion plus optimiste, plus viable des symptômes psychotiques.

Pour Jekyll c'est un fait scientifique : l'invariance de la personne n'existe pas :

*Man is not truly one but truly two. I say two, because the state of my own knowledge does not pass beyond that point. Others will follow, others will outstrip me on the same lines ; and I hazard the*

*guess that man will be ultimately known for a mere polity of multifarious, incongruous and independent denizens. (82)*

Jekyll, blasphématoire, dénonce comme un leurre relevant de la croyance et non de la science le concept de l'intégrité du corps (« an immaterial tabernacle » (83)) dont il proclame l'immatérialité (« the trembling immateriality, the mist-like transience, of this seemingly so solid a body [...] » (82)). La prolifération décrite ici a pour conséquence une effusion radicale de l'identité : le passage d'une forme dénombrable circonscrite (« not one but two ») à un indénombrable que l'accumulation d'adjectifs contribue à disséminer (« a mere polity of multifarious, incongruous and independent denizens ») traduit bien l'éparpillement irrémédiable de l'être. Jekyll décide donc de prendre d'assaut ce camp retranché de l'identité que constitue l'enveloppe corporelle (« that fortress of identity » (83)), et c'est ici que le texte de Doyle et celui de Stevenson se répondent : Holmes est le parfait spécimen pour illustrer la théorie de Jekyll.

Ostensiblement double <sup>8</sup>, Holmes réalise le fantasme d'une prolifération infinie du corps. C'est le déguisement qui enclenche de la façon la plus automatique la mutation de l'être. Il ne s'attaque pas uniquement à la *mêmeté* du détective : la faillite de l'*idem* entraîne l'effusion de l'*ipse*, et l'être devient perméable. Le déguisement permet à Holmes de faire fi de la génétique, et de contrôler le volume — « It is no joke when a tall man has to take a foot off his stature for several hours on end » (EMPT, 486) — et la forme — « drooping figure » (FINA, 474) ; « curved back » (EMPT, 484) — de son corps, la texture de sa peau — « very wrinkled » (TWIS, 231) — le dessin de ses traits — « The nose drew away from the chin, the lower lip ceased to protrude » (FINA, 474) —, son âge et son sexe — « old woman » (SHOS, 1012) —, sa nationalité — « Italian » (FINA, 474), « French » (LADY, 945), « American » (LAST, 971) —, sa respiration — « his breathing was painfully asthmatic » (SIGN, 133) —, et même ses symptômes vitaux — « His eyes had the brightness of fever, there was a hectic flush upon either cheek, and dark crusts clung to his lips ; his voice was croaking and spasmodic » (DYIN, 932). Watson décrit d'ailleurs précisément ce processus d'abolition de la structure de l'être : « It was not merely that Holmes changed his costume. His expression, his manner, his very soul seemed to vary with every fresh part that he assumed. » (SCAN, 170). Instable, le corps est néantisé, il n'oppose plus aucun point fixe qui garantisse l'identité en deçà du déguisement. Jekyll radicalise ce processus : le corps lui-même devient un déguisement (« this seemingly so solid a body in which

we walk attired » (82)), il peut s'ôter (« I had but to drink the cup, to doff at once the body of the noted professor, and to assume, like a thick cloak, that of Edward Hyde » (86)) et ne plus donner que sur le vide : « Certain agents I found to have the power to shake and to pluck back that fleshy vestment. » (82). Il n'y a alors plus aucune frontière entre l'intérieur et l'extérieur, et le corps est un mythe, une représentation aléatoire d'une identité aléatoire. Cette mise en doute hyperbolique du corps perd l'énonciateur du *cogito* cartésien, le fondement *a priori* irréductible, indubitable de l'ipséité : « Think of it — I did not even exist ! » (86) devient la formulation hérétique du « je pense donc je suis », où le sujet énonciateur est effacé du premier énoncé, où les liens logiques sont dissous, et où le *je* est frappé de la négation.

La proposition « I did not even exist » fait en effet basculer le sujet dans l'impropriété radicale, dans le non-sens. Le *je* empirique, la résistance qui endiguait le doute cartésien devient un terme mirage, sans place assurée dans le discours, *atopos*, dit Ricœur. Dès lors qu'ils ne sont plus capables de concevoir l'existence bipolaire et séparée d'un sujet unique et d'un monde objectal, dès lors qu'ils désancrent le *je*, Jekyll et Holmes basculent dans la psychose. « Quelque chose qui a été rejeté de l'intérieur reparaît à l'extérieur », dit Lacan pour décrire la psychose<sup>9</sup>. C'est précisément ce qui se passe pour le Dr Jekyll : l'apparition de Hyde ne relève pas tant d'un retour du refoulé que d'un rejet « *in altero*, dans l'imaginaire et là sans masque<sup>10</sup> ». On a déjà analysé le cas Jekyll en termes de délire paranoïaque, chacun des personnages de l'histoire correspondant alors au rejet dans la réalité extérieure des différentes instances du psychisme, Utterson incarnant le surmoi de Jekyll, et Hyde son ça<sup>11</sup>. De la même manière, on peut dire que l'identité de Holmes se trouve disséminée et propulsée à l'extérieur, et que Watson et Moriarty endossent respectivement les fonctions de Utterson et de Hyde<sup>12</sup>. Mais ce qui est très notable et très novateur chez Doyle, c'est qu'il inscrit la présence de la psychose dans le langage même du détective : « Pour porter le diagnostic de psychose, il faut qu'il y ait trouble dans l'ordre du langage. Il ne suffit pas d'une revendication contre des personnages censés agir contre vous<sup>13</sup>. » Dès qu'il mentionne Moriarty, Holmes présente en effet un langage-symptôme, qui « se serine avec une insistance stéréotypée<sup>14</sup> » : « Again and again he recurred to the fact that if he could be assured that society was freed from Professor Moriarty he would cheerfully bring his own career to a conclusion. » (FINA, 477). Cette parole-rengaine s'avère être « de plus en plus sûre de choses posées comme de plus en plus



irrélles<sup>15</sup>. » Par exemple : « « Ay, there's the genius and the wonder of the thing ! » he cried. « The man pervades London, and no one has heard of him ! » » (FINA, 471). Même s'il sait être invariablement le seul à détecter les manifestations de cet ennemi imaginaire, et même s'il n'a aucun mal à admettre que la réalité ne confirme pas sa vision, il continue à donner un imaginaire statut de réel externe à sa réalité interne, par le biais de la formule magique : « I knew better » (FINA, 473). Comme l'illusionné de Clément Rosset, Holmes a constamment « le sentiment d'être dupé par la réalité, d'être constamment trompé par ce faux réel qui se substitue *in extremis* au véritable réel<sup>16</sup> », et il accueille avec le rictus paranoïaque de celui qui s'y entend les comptes rendus de cette réalité qu'il considère comme une réalité écran. Citons par exemple « The Final Problem », où le phénomène se produit deux fois, à Londres d'abord : « There were slates and bricks piled up on the roof preparatory to some repairs, and they would have me believe that the wind had toppled over one of these. Of course I knew better, but I could prove nothing » (473), puis en Suisse : « It was in vain that our guide assured him that a fall of stones was a common chance in the spring time at that spot. He said nothing but smiled at me with the air of a man who sees the fulfilment of that which he had expected » (477). Ces citations inscrivent bien la déterritorialisation conjointe du sujet et du réel. À l'évidence, le « je » est assiégé, opposé à « they », réduit au silence, acculé dans des retranchements que précisément il ne possède plus. Quant au réel, il appartient désormais à l'ordre du double, de la copie, il est perçu comme une singerie de « cet autre réel », du vrai réel que le sujet seul perce à jour. « L'unique, le réel, l'événement possèdent donc cette qualité d'être en quelque sorte *l'autre de rien*. [...] L'ensemble des événements réels apparaît ainsi comme une vaste caricature de la réalité<sup>17</sup>. »

Doyle le dit comme Stevenson, l'issue d'une telle dissolution psychotique du monde et du moi est fatale : meurtre et suicide deviennent synonymes, « par la voie détournée de l'assassinat du persécuteur abhorré<sup>18</sup> ». De même que Jekyll se suicide en assassinant Hyde, Holmes se donne la mort en projetant Moriarty dans le vide, « locked in each other's arms. » (FINA, 480), réalisant ainsi l'oracle de l'expérience chimique. Pourtant, Doyle passe outre, et ressuscite Holmes — même si son salut n'est dû peut-être qu'à l'insistance des lecteurs. Il faut dire que, si l'expérience prédisait la mort, elle proposait déjà aussi une alternative, une version jubilatoire de cette dissolution du soi et du monde. Holmes y inventait un corps échappé, poreux au monde, le « corps-passoire » de Deleuze : « Le premier aspect du corps schizo-

phrénique, c'est une sorte de corps-passoire : Freud soulignait cette aptitude du schizophrène à saisir la surface et la peau comme percée d'une infinité de petits trous, en risque de perpétuel élargissement<sup>19</sup>. » En effet, la scène du trou dans la peau au début de *Une Étude en rouge* n'a rien d'exceptionnel, et Holmes est coutumier du fait. Watson remarque que sa main est percée d'une infinité de tels petits trous : « He held out his hand as he spoke, and I noticed that it was all mottled over with similar pieces of plaster » (STUD, 18). Certes, l'emploi protecteur du pansement manifeste une hésitation, un souci d'endiguer l'effusion. Mais ce rafistolage est de pure forme, et ne résiste jamais au déferlement de l'envie holmésienne, soit de se répandre dans le monde, soit d'absorber le monde en lui, dans un phénomène d'osmose. La peau est perçue comme encore trop étanche, les pores ne suffisent plus à l'échange, et ont besoin d'être élargis, multipliés. L'épisode de la pipette s'inverse d'ailleurs souvent dans celui de la seringue : le trou ne sert plus alors à irriguer le monde de substance interne, il permet à Holmes de recevoir le monde. De nouveau, le corps devient passoire, et cette fois les pansements-frontières ont disparu : « With his long, white, nervous fingers he adjusted the delicate needle and rolled back his left shirtcuff. For some little time his eyes rested thoughtfully upon the sinewy forearm and wrist, all dotted and scarred with innumerable puncture-marks. Finally, he thrust the sharp point home. » (SIGN, 90). Le fluide extérieur élit domicile à l'intérieur — « home », et la délocalisation de l'homme et du monde est totale, réciproque.

Cet assaut contre l'enveloppe corporelle ne constitue que la première étape de la dissolution. Car chez les deux auteurs, l'enveloppe est aussi textuelle, et les récits produits par les narrateurs officiels — Watson d'un côté et ce narrateur en focalisation zéro qui contient Utterson en embuscade — courent grand risque à décacheter les enveloppes de papier dont ils regorgent, et qui contiennent les textes emboîtés et dissidents de Holmes et de Jekyll. En tant que narrateurs, ils fonctionnent comme virus textuels, et l'enjeu de la dissolution se révèle être non seulement ontologique, mais aussi littéraire : leur remise en question de l'identité conduit de façon très moderne à rendre impropre, inapte le récit réaliste. À propos de Musil et de *L'Homme sans qualités*, Ricœur note : « À la perte d'identité du personnage correspond ainsi la perte de la configuration du récit et en particulier une crise de la clôture du récit. [...] L'érosion des paradigmes frappe à la fois la figuration des personnages et la configuration de l'intrigue<sup>20</sup>. » Holmes et Jekyll transforment ainsi leurs textes

en laboratoires de la forme narrative : ils se posent en rivaux littéraires des narrateurs officiels, et inscrivent une voix instable.

Nous verrons d'abord que, quelles que soient les défaillances du récit de Jekyll, ou peut-être du fait même de ces défaillances, c'est bien lui qui a le dernier mot. Nous verrons ensuite que le même conflit pour le contrôle du récit se joue entre Watson et Holmes, et que l'issue est identique : le détective parvient à inscrire une forme alternative, en imposant l'instabilité, le fragment, le retour, comme seuls capables d'interpréter l'éclatement du moi, une forme dont on verra qu'elle s'apparente à la structure musicale.

Quelques mots d'abord sur les narrateurs de départ, dont les méthodes d'écriture présentent de nombreuses similitudes, même si l'on note *a priori* une différence majeure entre les deux textes pour ce qui est de la focalisation : une narration directe à la première personne, celle de Watson, et une narration indirecte à la troisième personne, en focalisation zéro. Pourtant, cette troisième personne est paradoxale, circonstancielle en quelque sorte : en effet, le narrateur hétérodiégétique omniscient et anonyme restreint tout au long du récit son point de vue à celui de Utterson, comme l'indiquent les mots d'ouverture du récit : « Mr Utterson the lawyer ». En fait, pour Utterson, la troisième personne est une seconde nature, elle est d'usage dans sa profession, et il pratique quotidiennement ce déguisement de l'écriture du *je* : les actes notariés sont écrits à la première personne du pluriel, précisément pour dissoudre la subjectivité de la première personne du singulier. En fait, l'utilisation de cette troisième personne éclaire la nature de la narration de Watson, qui, même s'il propose bien entendu un point de vue subjectif, emploie le *je* d'une manière transitive, indubitable. Exactement comme Utterson dans la pratique de sa profession, Watson fait figure de témoin extérieur, de tiers, il sert à inscrire la réalité des faits. Son *je* n'est pas en question, il reste à la périphérie du texte, comme point fixe, comme référence. Ainsi donc, on peut considérer que, dans le récit de Stevenson, l'emploi de la troisième personne représente l'institutionnalisation, la mise aux normes du récit de Watson, la dépersonnalisation du témoignage : elle devient la « non-personne » de Benveniste, un euphémisme du *je*. De ce fait, elle est particulièrement cohérente avec une philosophie du *je* qui ne doute pas de son intégrité, au double sens du mot, mais cette forme stable ne saurait correspondre aux deux sujets en crise du récit.

On pressent encore un deuxième hiatus entre ces personnages tournés vers le devenir et ces narrateurs installés dans un passé qui veut stabiliser l'histoire sous une forme définitive, et qui fait du récit

un simple recopiage d'une réalité fossilisée. Cette tension est exprimée par Butor, et fait selon lui toute la différence entre le réalisme et le modernisme : « À l'organisation définitive des péripéties telle qu'elle se présente à une mémoire idéale apaisée va s'opposer de plus en plus l'organisation provisoire incomplète au jour le jour, qui seule permet de comprendre <sup>21</sup> ». Effectivement, Holmes et Jekyll opposent à leurs biographes officiels la contradiction majeure énoncée par Deleuze : « Écrire n'est certainement pas imposer une forme (d'expression) à une matière vécue. La littérature est plutôt du côté de l'informe, ou de l'inachèvement. [...] Écrire est une affaire de devenir, toujours inachevé, toujours en train de se faire, et qui déborde toute matière vivable ou vécue <sup>22</sup>. » Ils vont imposer une autre forme d'égologie, reposant précisément sur une tentation de dissolution de la forme. Il convient donc d'analyser plus en détail les modalités de cette désorganisation progressive du discours, chez Stevenson d'abord, puis chez Doyle.

Une remarque d'abord : c'est le récit de Jekyll qui a le dernier mot. Il dépossède définitivement le narrateur officiel du contrôle du récit, et réduit Utterson au statut de simple lecteur : « Utterson [...] trudged back to his office to read the two narratives in which this mystery was now to be explained. » (73) Dès lors, le texte à la troisième personne devient avant-propos, pré-texte, un peu de la même manière que le texte de Watson dans les histoires de Sherlock Holmes : comme Holmes, Jekyll va dire le cas, donner la solution et combler les déficiences du texte précédent. À la fois texte et commentaire de texte donc, extrêmement réflexif, le récit de Jekyll gomme les autres textes, et impose sa voix, une voix caractérisée par la dissolution du sujet de l'énonciation.

Le *je* n'y trouve effectivement plus aucune place assurée dans le discours, le pronom perd tout ancrage, devient une « pure fonction narrative vidée de toute identité <sup>23</sup> ». Jekyll commence par croire que le *je* n'est pas en question, que Hyde est hétérogène, externe : « The thing that was projected was Hyde. » (85). Pourtant, au fur et à mesure que le sujet voit progresser l'altérité au sein du même, le sujet de l'énonciation se déconstruit, se délite. Jekyll s'aperçoit que l'emploi du *je* est impossible, impropre, qu'il ne recouvre plus aucun signifié. L'usage des pronoms devient totalement instable : tantôt le narrateur emploie *he* pour qualifier Hyde, mais aussi Jekyll : « While Jekyll would suffer smartingly in the fires of abstinence, Hyde would be not even conscious of all that he had lost. » (89), tantôt il emploie *I* pour qualifier Jekyll, mais aussi Hyde : « I mauled the unresisting body. » (90). La conséquence essentielle de cette instabilité des pro-

noms est qu'elle met le récit en crise radicale, puisqu'elle remet en question l'existence du narrateur, en tant que personnage, mais aussi en tant que sujet de l'énonciation. La citation suivante indique bien de quelle manière le narrateur, référencé dans le texte par un *my* qui ne renvoie plus à rien, se trouve assiégé, cerné par Jekyll & Hyde : « *Jekyll* was now **my** city of refuge ; but let *Hyde* peep out an instant, and the hands of all men would be raised to take and slay him. » (92). Il n'y a désormais plus coïncidence entre le narrateur et Jekyll, ni entre le narrateur et Hyde, et le texte inscrit l'émergence d'un troisième terme, d'un narrateur de l'entre-deux, en danger de dissolution et obligé de se barricader derrière une forme grammaticale illusoire, forme sans fond, qui fait office de camp retranché. Le narrateur devient alors un simple reflet grammatical.

De plus, il semble que cette iridescence absolue du « je » ne soit que la radicalisation spectaculaire et explicite d'un processus de dissolution engagé dès les premières pages du roman. L'atomisation du récit est immédiatement à l'œuvre, et le texte est à l'évidence très mal assuré. Sa configuration est particulièrement discontinue : la quarantaine de pages que compte le récit se voit fragmentée en huit parties inégales que l'on ne saurait qualifier de chapitres, et qui constituent une sorte d'assemblage amorphe et aléatoire<sup>24</sup>. L'auteur ironise d'ailleurs de façon explicite sur le décalage entre le fond et la forme : le sentiment de sécurité inscrit en titre du chapitre trois « Dr Jekyll was quite at ease » est démenti par la forme urgente du chapitre, réduit à la portion congrue, deux pages à peine, comme pour signifier que la tranquillité, celle du héros mais aussi celle du récit, ne saurait durer.

Cette structure lézardée est d'autre part confrontée à un assaut interne : le texte voit en effet se propager en son sein d'autres textes, enfermés tout d'abord, et que Utterson s'efforce en vain de circonscrire en les emboîtant le plus possible : « There he opened his *safe*, took from the *most* private part of it a document endorsed on the *envelope* as Dr Jekyll's Will. » (35). Après avoir réussi à se débarrasser de cette première enveloppe, en persuadant Jekyll de renoncer à l'écriture de ses dernières volontés, il est submergé, en fin de parcours, par la prolifération irrésistible de ces textes : « On the desk [...] a large envelope was uppermost. [...] The Lawyer unsealed it, and several enclosures fell to the floor. » (72). Ils ont beau être « sealed in several places » (72), Utterson a beau les enfouir au fond de sa poche, et les condamner à rester lettre morte — « The lawyer put it in his pocket. « I would say nothing of this paper » » (73) — ces textes intrus finissent par supplanter définitivement son propre récit, et par impo-

ser leur voix dissidente. C'est Jekyll qui parle en dernier, et qui inscrit l'instabilité et la fragmentation comme les modalités nécessaires de l'écriture du *je*. On peut donc considérer l'ensemble du roman comme un panorama prophétique de l'histoire littéraire, du réalisme au modernisme : sur le plan littéraire, c'est Jekyll/Hyde, narrateur problématique, qui est l'héritier de Utterson.

Le parcours est similaire chez Conan Doyle, qui rend d'ailleurs explicite la lutte pour la narration à laquelle se livrent les deux colocataires<sup>25</sup>. Nous voudrions montrer que les interventions littéraires de Holmes, éparpillées tout au long des histoires, superposent à la narration linéaire et progressive de Watson une structure musicale, qui dissout la trame du récit, et fait entendre, en contrepoint, une autre voix littéraire possible.

Une remarque tout d'abord sur la prise de parole la plus manifeste, celle qui a invariablement lieu en fin de cas, lorsque Holmes propose un discours positiviste totalisant strictement linéaire, qui met les faits en coupe réglée. À l'évidence, cette prise de parole-là ne constitue pas une voix alternative : elle représente au contraire une version radicale, un accroissement quantitatif de la parole de Watson, mais en aucun cas une divergence qualitative. Holmes semble croire ici en la capacité du langage à ordonner la réalité. Cependant, même si, par nature, cette prise de parole n'est pas conflictuelle, elle appartient déjà à l'entre-deux littéraire. D'une part, rarement, elle en fait trop (« I have devised seven separate explanations »), et devient délire interprétatif, improvisation, déflation comique. D'autre part, son intervention périodique, circulaire, sur le mode de la différence et de la répétition, tient lieu de variation sur le même thème, de refrain, et contribue à créer, en canon, une voix musicale *différente*, c'est-à-dire une voix qui diffère sans cesse la fin du récit, et qui crée un différent avec le discours officiel (puisque Holmes propose invariablement une lecture du cas qui discrédite celle de Watson).

Partition dissonante à quatre mains donc, mais le rôle de Holmes ne se limite pas à cette exécution virtuose de refrains pompeux, points d'orgue du récit. En contrepoint de la partition classique et régulière de Watson, sa présence musicale se définit aussi par le manque, par le silence. En effet, les histoires de Doyle regorgent de textes non-dits, de cas que Holmes passe délibérément sous silence, ce qui ne manque pas de déclencher les soupirs de son colocataire<sup>26</sup>. Il creuse ainsi dans le récit des pauses très paradoxales, des silences très éloquentes, qui sont autant d'espaces in-finis, qui érodent par leur présence même le discours officiel : les silences deviennent les ouvertures de partitions à venir, ils dédoublent la ligne d'écriture et

la transforment en portée en donnant au texte une épaisseur synchronique, une résistance passive <sup>27</sup>.

C'est Doyle lui-même qui propose la métaphore musicale comme outil d'analyse pour le discours alternatif de Holmes, et ce, comme pour la chimie, dès le premier texte. En effet, à l'intérieur des histoires, Holmes a fréquemment recours à la musique comme alternative au langage positiviste, lorsqu'il n'a pas encore trouvé les mots pour dire le cas, lorsqu'il a besoin de changer d'air. La musique joue pour le langage exactement le même rôle dissolvant que joue la chimie pour l'être, d'autant plus que Holmes n'est pas intéressé par l'exécution linéaire, intégrale et prévisible de morceaux tout écrits. Il préfère l'improvisation, qui se rapproche du délire interprétatif que l'on a mentionné <sup>28</sup>. Dès lors, la mesure devient aléatoire, le langage se déstabilise : Holmes « transforme les points musicaux en lignes, il fait proliférer l'ensemble », et substitue à l'ordre du morceau une parole rhizomatique amorphe, en perpétuel devenir. Lové dans son fauteuil, « enwrapped in the music » (REDH, 185), Holmes comme Jekyll balbutie alors une langue indifférenciée, un charabia synchronique <sup>29</sup> qui traduit l'abolition des limites de l'être, une langue qui a perdu toute structure, et dont il ignore lui-même le sens comme l'indique Watson : « He would seldom attempt any recognized air. » (STUD, 22).

Cette structure musicale alternative qu'il met à l'œuvre en tant que thème à l'intérieur des histoires, Conan Doyle l'établit également sur le plan du récit. Les histoires s'enchaînent et se répondent selon le principe de la répétition et de la variation, principe qui fonde la composition musicale. Dans un chapitre de *Figures IV* intitulé « L'Autre du même » qu'il consacre à la musique, Genette décrit ainsi la musique : « Sitôt exposé un thème, se met en marche tout le dispositif du développement, fondé sur les divers procédés d'imitation-transformation. [...] Mais le thème initial sert de guide, et le jeu consiste à tenter d'en identifier la récurrence à travers ses métamorphoses <sup>30</sup>. » Exactement de cette manière, les histoires de Doyle se caractérisent par la manifestation simultanée d'un schéma de construction immuable, et d'une mélodie ou d'une exécution aléatoire. C'est précisément le plaisir de la reconnaissance du déjà-connu, la rencontre de schèmes familiers, les différences, les écarts, les reprises, qui fondent le plaisir de lecture.

Le recours à cette structure musicale permet à Doyle de fragmenter son récit, et ainsi de refuser l'état définitif, l'achèvement, ce que Ricoeur appelle « le repos de l'identité ». Dans les histoires de Sher-

## Bibliographie

- BUTOR, Michel. « L'usage des pronoms personnels dans le roman », in *Essais sur le roman*, Paris : Gallimard, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*, Paris : Les éditions de Minuit, 1969.
- GENETTE, Gérard. *Figures IV*, Paris : Seuil, 1999.
- JAËCK, Nathalie. « Anthropomorphie de la carte et ouverture en creux d'un territoire intérieur », in *Cartes, paysages, territoires*. Bordeaux : PUB, « Coll. du GERB », 1999.
- LACAN, Jacques. *Les Psychoses*, Paris : Seuil, 1981.
- NAUGRETTE, Jean-Pierre.
- « Le rituel du récit : lecture d'une nouvelle de Conan Doyle », in *Littérature* 53, 1984, p. 46-58.
  - *Robert Louis Stevenson. L'Aventure et son double*, Paris : Presses de l'École normale supérieure, 1987.
- RANK, Otto. *Don Juan et le double*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1973.
- RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990.
- ROSSET, Clément. *Le réel et son double*, Paris : Gallimard, 1976.



## Notes

1. Les références seront à : Robert Louis Stevenson, *Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Stories*, Londres : Penguin Classics, 1979.
2. Les références seront à : Arthur Conan Doyle, *The Penguin Complete Sherlock Holmes*, Londres : Penguin Books, 1981.
3. La métaphore de la dissolution est abondamment employée dans le texte : « Even in his dreams it had no face, or one that baffled him and melted away before his eyes » (38) ; « The features seemed to melt and alter. » (80) ; « the solution of the bonds of obligation. » (83, 92).
4. « At the sound of our steps he glanced round and sprang to his feet with a cry of pleasure. « I've found it ! I've found it, » he shouted to my companion, running towards us with a test-tube in his hand. [...] Had he discovered a gold mine, greater delight could not have shone upon his features. » (STUD 17)
5. Nous utiliserons comme système de référence des histoires les abréviations établies par Jay Finley Christ, membre des Baker Street Irregulars, et communément admises par la critique.
6. La terminologie est empruntée à Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990.
7. On sait que Doyle avait décidé de se débarrasser de l'encombrant détective dans « The Final Problem », avant de céder aux supplications des éditeurs et des lecteurs, et de ressusciter son héros. On sait aussi que, dans « The Adventure of the Dying Detective », il met en scène une ressuscitation coup de théâtre, après une mort annoncée.
8. Les références à la dualité de Holmes sont très nombreuses dans les histoires, mais citons par exemple une phrase où Watson décrit Holmes comme un être double exactement à la manière de Jekyll, hanté par un double noir maléfique : « I could not but think what a terrible criminal he would have made. [...] As he hunted



- about, he kept muttering to himself, and finally he broke out into a loud crow of delight. » (CROO, 412), ou encore « All the demoniacal force of the man masked behind that listless manner burst out into a paroxysm of anger. » (SECO, 661)
9. Jacques Lacan, *Les Psychoses*, Paris : Seuil 1981, p. 94.
  10. Lacan 120.
  11. Pour plus de détails, on se référera à Jean-Pierre Naugrette, *Robert Louis Stevenson. L'Aventure et son double*, Paris : Presses de l'ENS, 1987, pp. 57-62.
  12. Citons par exemple l'analyse de Edgar W. Smith : « On Various Cases of Identity », in *Baker Street Journal* 26, 1976, pp. 166-167, où il décrit Moriarty comme « the dark, obscene reverse of the pure Sherlockian coin. »
  13. Lacan 106.
  14. Lacan 44.
  15. Lacan 88.
  16. Clément Rosset, *Le Réel et son double*, Paris : Gallimard, 1976, p. 45.
  17. Rosset 46.
  18. Otto Rank, *Don Juan et le double*, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1973, p. 39.
  19. Deleuze, *Logique du sens*, Paris : Éditions de Minuit, 1969, p. 106.
  20. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990, p. 177.
  21. Michel Butor, *Essais sur le roman*, « L'usage des pronoms personnels dans le roman », Paris : Gallimard, 1992, p. 77.
  22. Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris : Éditions de Minuit, 1993, p. 11.
  23. Jean-Pierre Naugrette, *Aventure* 71.
  24. Au début, tout va à peu près bien : six pages, puis une transition relativement continue : « that evening » (35) en début de chapitre suivant, et puis la décomposition s'accélère, en même temps que la continuité temporelle se délite : « A fortnight later » (43), chapitre de deux pages, « nearly a year later » (46, quatre pages), « time ran on » (56, trois pages et demie).
  25. Jean-Pierre Naugrette, « Le Rituel du récit : lecture d'une nouvelle de Conan Doyle », in *Littérature* 53, 1984, pp. 46-58, et Nathalie Jaëck, « Anthropomorphie de la carte et ouverture en creux d'un territoire intérieur », *Cartes, paysages, territoires*, Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, « Collection du GERB », 1999. Ces deux articles montrent de quelle manière « The Musgrave Ritual » s'ouvre sur un sacrifice narratif de Watson : littéralement envahi par les papiers personnels du détective, alléché par tous ces cas en instance d'être racontés qui débordent de la malle où ils sont archivés, il se voit contraint de céder à Holmes le privilège de la narration, et devient dès lors un simple narrateur copiste, condamné à écrire sous la dictée de Holmes.
  26. Le début de « The Musgrave Ritual » est à nouveau très représentatif. Holmes vient d'exhumer la malle où il range toutes les archives personnelles de ses cas précédents : « It was already full of bundles of paper tied up with red tape into separate packages. » (386). Il dévoile ainsi tout un en deçà du texte, tout un espace de silences qui provoquent les soupirs de Watson (« I have often wished that I had notes of those cases. » (386)), espace infini qui contient en germe toute une série de textes alternatifs, qui crée des brèches dans le texte officiel. Les nombreuses énumérations holmésiennes de cas toujours-jamais racontés constituent une réserve de texte, un excédent du texte idéal sur le texte réel : « Here's the record of the Tartleton murders, and the case of Vamberry, the wine merchant, and the adventure of the old Russian woman, and the singular affair of the aluminium crutch, as well as a full account of Ricoletti of the club-foot, and his abominable wife. And here-ah, now, this really is something a little *recherché*. » (387)

27. Ces points seront développés dans une étude entièrement consacrée aux structures musicales dans les histoires de Sherlock Holmes : « Les Histoires de Sherlock Holmes : fugues musico-logiques », communication lors du colloque « Musique et littérature », Toulouse-le Mirail, mars 2001.
28. « When left to himself [...] he would seldom produce any music or attempt any recognized air. Leaning back in his armchair of an evening, he would close his eyes and scrape carelessly at the fiddle which was thrown across his knees. » (STUD, 22)
29. Holmes définit d'ailleurs la musique comme l'ancêtre du langage : « Do you remember what Darwin says about music ? He claims that the power of producing and appreciating it existed among the human race long before the power of speech was arrived at. Perhaps that is why we are so subtly influenced by it. There are vague memories in our souls of those misty centuries when the world was in its childhood. » (STUD, 37)
30. Gérard Genette, *Figures IV*, Paris : Seuil, 1999, pp. 103-104.

