

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO - AMÉRICAINES

Tropismes

L'ERRANCE

Numéro 5

publié avec le concours du Centre National des Lettres

Université Paris - X

1991

Dr Jekyll and Mr Hyde : **dans le labyrinthe**

*«Dans ces échafaudages machinés, ce labyrinthe de pistes luisantes
...»*

J. Gracq, Liberté Grande.

«Parmi le dédale des itinéraires semblables»

A. Robbe-Grillet, L'Année dernière à Marienbad.

1.

He would be aware of the great field of lamps of a nocturnal city : then of the figure of a man walking swiftly ; then of a child running from the doctor's ; and then these met, and that human Juggernaut trod the child down and passed on regardless of her screams. Or else he would see a room in a rich house, where his friend lay asleep, dreaming and smiling at his dreams ; and then the door of that room would be opened, the curtains of the bed plucked apart, the sleeper recalled, and, lo ! there would stand by his side a figure to whom power was given, and even at that dead hour he must rise and do its bidding. The figure in these two phases haunted the lawyer all night ; and if at any time he dozed over, it was but to see it glide more stealthily through sleeping houses, or move the more swiftly,

and still the more swiftly, even to dizziness, through wider labyrinths of lamp-lighted city, and at street corner crush a child and leave her screaming.

2. Que l'on soit simple lecteur occasionnel du *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* ou que l'on prétende, avec Borges, être l'un de ces "Justes", «Celui qui est reconnaissant à Stevenson d'exister» [Borges, 7 : 61], on ne peut manquer d'être interpellé par ce qu'il faudrait appeler "le rêve du notaire", M. Utterson [Stevenson, 1 : 38]. La situation est la suivante. Après avoir appris par son cousin Richard Enfield comment un certain M. Hyde avait, vers trois heures du matin, «par une sombre nuit d'hiver» [1 : 17], sauvagement piétiné une fillette qui débouchait d'une artère transversale, M. Utterson revient chez lui l'humeur sombre. Il ouvre son coffre-fort, et en extrait le testament de son ami, le Dr Jekyll, qui stipule qu'en cas de disparition ou d'absence prolongée son «ami et bienfaiteur, Edward Hyde» devait prendre sa place sans autre forme de procès. C'est bien là ce qui chagrine le brave notaire et l'empêche de dormir : comment le Dr Jekyll, homme respectable et respecté de la bonne société londonienne, a-t-il pu léguer sa fortune à un individu aussi sadique et peu respectueux des bonnes manières ? Une visite chez le Dr Lanyon, lui aussi ami de Dr Jekyll et collègue de surcroît, ne suffit pas à le rassurer. Jusqu'alors, il avait trouvé que ce testament inquiétant (et si Hyde voulait attenter à la vie de Jekyll pour hériter plus vite ?) relevait avant tout de l'aberration : à présent, il pencherait plutôt pour un scandale (*disgrace*). Le Dr Jekyll serait-il la victime potentielle d'un chantage ? Le notaire n'en dort pas de la nuit.

3. Examinons maintenant ce que l'on a commodément baptisé un "rêve" mais qui, en réalité, doit être décomposé en deux parties distinctes, la première partie se dédoublant elle-même. Il est six heures du matin. Le notaire ne dort toujours pas. Mais il somnole. C'est dans cet état intermédiaire de rêverie éveillée, de «repliement sur soi» [Bachelard, 5] qui ne va pas jusqu'au rêve mais qui en est l'anti-chambre, dans une sorte de rêverie du repos introuvable que le notaire repense à l'histoire racontée par M. Enfield. Cette rêverie, dit Stevenson, s'organise selon deux "phases" distinctes. Dans la première, le notaire revoit en image le récit de M. Enfield : d'où, peut-

être, l'expression utilisée pour décrire l'enfilade des lampadaires dans la ville nocturne, *the great field*, dont la sonorité n'est que l'écho du nom de son cousin, *Enfield*. Si l'on compare le texte de cette rêverie avec l'histoire racontée au premier chapitre [16-18], on voit que le notaire se contente de re-voir en images, sur l'écran de sa mémoire, ce que le conteur avait évoqué. Il y a donc répétition du même (la même scène), mais aussi mise en abyme : le notaire revoit en imagination une histoire, elle-même reproduite dans le premier chapitre au point de lui donner son nom, «*Story of the Door*». Pour le lecteur, la scène de Hyde piétinant la fillette est ainsi doublement évoquée, Utterson (et Stevenson) évoquant une scène déjà décrite dans les mêmes termes : texte et rêverie se confondent.

4. Il n'en va pas du tout de même pour la deuxième phase de la rêverie. Cette fois, c'est l'imagination même du notaire qui produit le texte. La première phase n'était que le rappel d'un texte précédent. La seconde est l'écriture d'un nouveau : le notaire imagine son ami Jekyll tiré du lit par une "silhouette" (*figure*) qui lui donnerait l'ordre de se lever et de le suivre. Remarquons tout d'abord une forme de répétition qu'il faudrait encore qualifier de mise en abyme : Utterson, allongé dans son lit, calfeutré dans cette chambre protégée du monde extérieur par ses rideaux (*curtained room*), imagine son ami «couché, endormi» [39] dans un lit entouré de rideaux. En d'autres termes, le notaire somnolent voit son ami endormi, dans une chambre, dans une situation qu'il faudrait qualifier d'identique si Jekyll, dans la rêverie d'Utterson, n'était pas en train de dormir paisiblement. Très vite, au demeurant, la "figuration" (Freud) onirique va inverser la scène de rêve paisible pour faire coïncider la nuit mouvementée que passe *réellement* le notaire avec la nuit imaginaire passée par son ami : le dormeur se réveille, et Jekyll, comme son ami le notaire, ne peut plus trouver le sommeil. Au bout de sa rêverie, le notaire a donc réussi à figurer son ami en des circonstances identiques à la sienne : comme dit Freud, le rêveur est toujours égoïste. Le notaire, dans un sens, n'a fait que se mettre en scène lui-même.

5. Mais la mise en abyme ne s'arrête pas là, et avec elle, l'errance du lecteur. Lorsqu'on sait en effet dans quelles circonstances Stevenson a élaboré son *Strange Case* [1 : 5], lorsqu'on lit son "Chapter

on Dreams", où il montre le rôle actif de l'activité onirique dans l'élaboration de sa fiction, l'importance, pour lui, de la figuration narrative qu'il trouve dans son sommeil, ou comment, par exemple, il a rêvé de la fenêtre de *Dr Jekyll and Mr Hyde* [2 : 136], il apparaît clairement que le notaire inventant une histoire n'est qu'une image de l'auteur rêvant au scénario, à la matière première, à la trame de sa future histoire. La rêverie du notaire n'est que la métaphore d'un écrivain revoyant, dans un premier temps, ce qu'il aurait déjà écrit (1ère phase), puis, donnant libre cours à son imagination, "écrivain" dans son esprit un texte inédit, à venir (2ème phase), qu'il écrira une fois réveillé, pour reprendre la démonstration du "Chapter on Dreams", «travail cérébral inconscient» qu'il faut rapprocher, selon Borges, de la manière dont Coleridge a pu rêver, puis écrire son célèbre "Kubla Khan" [2 : 29]. En somme, le notaire qui fantasme une histoire de chantage et qui va peu à peu jouer aux détectives en poursuivant Hyde impitoyablement n'est qu'une image de l'auteur qui invente, lui aussi, une histoire dans laquelle figureraient Hyde et Utterson, etc., à l'infini.

6. Mais si le rêveur est une image de l'auteur, que dire alors de Jekyll, que le notaire décrit (ou écrit) comme rêvant ? A quoi rêve Jekyll ? Ou bien, ce qui revient au même, quel texte est-il en train d'écrire ? Ce texte-là existe, nous l'avons rencontré. On y décrit, est-ce un hasard, un homme qui a peine à dormir, et dont les rêves sont pour le moins désagréables, et soudain ...

I started from my sleep with horror ; a cold dew covered my forehead, my teeth chattered, and every limb became convulsed ; when, by the dim and yellow light of the moon, as it forced its way through the window shutters, I beheld the wretch – the miserable monster whom I had created. He held up the curtain of the bed ; and his eyes, if eyes they may be called, were fixed on me (...) ; one hand was stretched out, seemingly to detain me, but I escaped and rushed downstairs.

Il s'agit bien sûr d'un extrait du chapitre 5 de *Frankenstein* [M. Shelley, 319]. Un homme qui dort, le rideau qui s'ouvre, un monstre qui apparaît : la superposition des deux textes est d'autant plus frappante que pour échapper à sa créature, Frankenstein se réfugie

dans une cour que Stevenson, à son tour, introduira dans la configuration de la maison du Dr Jekyll. D'ores et déjà, l'emboîtement des récits et les perspectives d'abyme intertextuel débouchent, pour le lecteur de Stevenson, sur une topologie. Pour l'heure, il convient de remarquer l'écart entre le personnage et l'auteur, entre la rêverie du notaire et la référence à *Frankenstein* qui reste non-dite dans le texte. Stevenson ne donnant pas à son notaire positiviste les moyens d'avoir lu le roman de Mary Shelley, le rapprochement n'est pas fait, le notaire continue à ne voir qu'un chantage dans le "cas étrange" de son ami, et du même coup, il va s'engager à fond dans une mortelle partie de cache-cache (*Hyde and Seek*), dans une enquête de type policier sans jamais être effleuré par l'idée (pourtant contenue, implicitement, dans l'allusion à *Frankenstein*) que Hyde pourrait bien être la "créature" de Jekyll, sa création, sinon sa procréation [Naugrette, 1 : 63-66]. Passant à côté de la référence, Utterson va passer à côté de la dimension proprement fantastique du cas étrange, pour n'en retenir que l'aspect policier. A l'entrée de cet espace ludique, Utterson a choisi la mauvaise bifurcation.

7. Vient alors la deuxième partie du texte, dans laquelle, cette fois, le notaire insomniaque a franchi le pas : *and if at any time he dozed over ...* Il ne s'agit plus d'une rêverie, mais d'un véritable rêve. Ce rêve condense à lui seul les phases précédentes qui ont si bien "hanté" le notaire jusqu'ici : une silhouette qui se glisse dans les maisons endormies, ou bien qui file dans la ville labyrinthique en écrasant un enfant à chaque coin de rue. On part des maisons pour se retrouver dans la ville, le texte du rêve s'achevant alors sur l'origine même de la rêverie initiale, l'image traumatisante de Hyde écrasant la fillette. Le lecteur revient ainsi au point de départ, en ayant parcouru deux fois le même chemin, aller et retour : de la ville à la maison du docteur, de la maison du docteur à la ville. Au passage, l'imagination du notaire s'est considérablement emballée, au point de rêver maintenant à M. Hyde en train d'écraser consciencieusement un enfant (*a child*, dit le texte, le notaire se refuse à voir une fillette, et gomme le sexe de l'enfant), cette fois, à *chaque* coin de rue (*every street corner*). Le bon notaire ne serait pas aussi "hanté" par cette image si elle ne correspondait pas à l'un de ses fantasmes : d'où la prolifération onirique des enfants écrasés dans le dédale urbain, qui est inversement proportionnelle à l'effacement du sexe. Le rêve du notaire produit ses propres mécanismes de figuration

et de dé-figuration : les enfants écrasés se multiplient pour compenser la censure du sexe de la fillette. Célibataire austère, le notaire ne peut qu'être fasciné par cette métonymie de viol qu'est l'écrasement, la fillette qui hurle sur le pavé, les parents qui accourent, la foule prête à lyncher le coupable, etc. Mais ce qui est plus grave, c'est qu'il parte à l'assaut de M. Hyde sur la seule foi de son mauvais rêve : dès la page suivante, le notaire curieux s'est mué en justicier incorruptible, tout simplement parce qu'il a mal dormi. D'une certaine manière, il voudra punir Hyde de son propre fantasme : Hyde est dangereux, puisqu'il l'a rêvé.

8. L'image finale du rêve, celle des lampadaires nocturnes dans la ville déserte, ramène le notaire au point de départ de sa rêverie, inaugurée par «l'immense champ de réverbères d'une ville nocturne» [39], image elle-même tirée du récit d'Enfield.

Cette circularité du rêve qui se clôt sur lui-même est fondatrice. Si l'on examine attentivement la structure du second chapitre intitulé "Search for Mr Hyde" dont le rêve est extrait et dans lequel le notaire décide de mener l'enquête onomastique à partir de *Hyde and Seek*, on obtient en effet le schéma suivant :

1. M. Utterson, le soir, chez lui, en train d'examiner le testament de Jekyll.
2. Dans la soirée, il va rendre visite au Dr Lanyon, afin d'obtenir d'autres renseignements sur Hyde : échec.
3. Au cours de la nuit, il fait son rêve.
4. Au sortir du rêve, il décide d'épier Hyde jour et nuit, dans la ruelle (*Hyde and Seek*) : succès.
5. Utterson se rend chez Jekyll, et apprend par Poole que son maître est absent : échec.
6. La même nuit, il rentre chez lui. L'hypothèse d'un chantage semble se confirmer. Le notaire, dans les dernières lignes du chapitre, revoit en esprit les clauses du testament.

On le voit, tout le chapitre s'organise autour d'une série de parallèles (deux visites à l'extérieur) et de répétitions (deuxième visite du notaire dans la ruelle, écho de la rencontre Enfield-Hyde racontée au chapitre précédent, et de la promenade Enfield-Utterson dans la

ruelle), le tout encadré par une structure circulaire, qui ramène le notaire à son point de départ. Mais on remarque, d'un chapitre à l'autre, une certaine forme de progression : alors que Hyde reste du domaine du raconté au premier chapitre, il apparaît véritablement à la porte de la ruelle dans le second. Dans un sens, le notaire joue plutôt bien à cache-cache : Mr Seek est assez satisfait de ses factions nocturnes. Comme le rêve, le chapitre tout entier est donc construit, déroulé, pourrait-on dire, selon deux principes distincts et complémentaires : la circularité et la profondeur, la répétition et la progression, la boucle et la ligne droite, le retour à l'origine et les avancées du notaire-détective, la mauvaise bifurcation qui ramène au point de départ (l'hypothèse erronée d'un simple chantage) et la bonne qui met effectivement Utterson sur la piste du futur criminel qu'est Hyde, le sens psychologique du mot "case" dans *The Strange Case* qui échappe complètement au notaire durant toute son enquête (comme l'allusion à *Frankenstein*) et son sens strictement policier qui le conduira à donner l'assaut final en entendant la voix de Hyde retranché dans le cabinet du docteur. En partant du rêve pour remonter au chapitre entier, puis du chapitre à l'ensemble du récit, on découvre alors une structure en spirale, avec des boucles qui ramènent enquêteur et lecteurs à leur point de départ mais aussi un emballement des événements, à chaque point de passage, sorte d'*incremental repetition* à partir d'un canvas fixe, retours obligés mais jamais tout à fait les mêmes, miroirs qui reviennent en projetant des images de plus en plus déformées, cercles en mouvement. Si l'on tente de suivre les rencontres du trio central formé par Utterson-Lanyon-Jekyll, on obtient par exemple le schéma suivant, en numérotant les chapitres :

Utterson et Enfield dans la ruelle : 1 se retrouve en 7
Utterson allant chez Lanyon : 2 se retrouve en 6
Utterson seul avec Jekyll : 3 se retrouve en 5

De là à en conclure que 4 se retrouve en 4, il n'y a qu'un pas à franchir : Hyde, qui n'a pas reparu pendant environ un an, tue Sir Danvers Carew, qui allait poster une lettre à M. Utterson, lequel va se rendre à Soho pour tenter de retrouver Hyde, en vain. Et Hyde de disparaître à nouveau. Retour au point de départ, mais entre-temps, il y a eu meurtre, emballement des événements, comme dans le rêve du notaire. De même, entre 1 et 7, le mystère de la porte n'est éclairci par Utterson et Enfield [104] que pour laisser entrevoir un mystère plus

grand encore, Jekyll se métamorphosant sous leurs yeux, à la fenêtre. Entre 2 et 6, il s'agit bien d'une deuxième visite d'Utterson chez Lanyon, mais lors de la seconde, Lanyon est déjà mourant : toujours le même emballement cauchemardesque. Entre 3 et 5, le docteur serein a fait place à un homme encore terrorisé par le méfait que Hyde vient de commettre [84].

A cette spirale narrative qui enroule les événements et précipite les principaux acteurs vers le drame final, il faut superposer, comme dans le rêve du notaire, un emboîtement des récits déjà présent, en miniature, dans le rêve du notaire, qui permet à Stevenson de ne pas faire coïncider "La Dernière Nuit" avec la fin du mystère, la fin de l'enquête policière avec la fin du texte, le premier sens du mot "case" avec le second. A la mort de Lanyon, le notaire reçoit un pli «A n'ouvrir qu'en cas de décès ou de disparition du Dr Henry Jekyll» [101], ce qui arrivera deux chapitres plus loin. Utterson trouvera alors une note de Jekyll évoquant «le récit Lanyon» [145], qui sera inclus au neuvième chapitre :

6 annonce 8

8 rappelle 6

Mais aussi, quant à l'explication de «L'incident du Dr Lanyon» :

6 annonce 9

9 explique 6

Il en va de même pour le récit complet des faits par le Dr Jekyll, trouvé par le notaire en 8 et reproduit en 10, qui à son tour, donne un éclairage nouveau sur toute la série, de 1 à 8, avec une fois de plus un degré supplémentaire par rapport à ce qui précède : toujours cette répétition progressive, ce retour du même qui n'est pas le même retour.

9. Il serait tentant, à la lumière de cette brève tentative de numérologie narrative et de la métaphore ludique utilisée par le notaire lui-même, de voir dans cette spirale une figure géométrique qui s'apparenterait à celle du Jeu de l'Oie, chaque chapitre pouvant être considéré comme une case sur laquelle acteurs et lecteurs viendraient se poser de manière aléatoire : de 1 l'on pourrait passer à 7, de 2 à 6, de 3 à 5, etc. Deux autres éléments semblent confirmer cette

hypothèse de lecture, l'un extérieur au *Cas Étrange*, l'autre intérieur. Une lecture attentive de *The Wrecker* fait apparaître en effet, sur une plus grande échelle (non plus Londres, mais le monde entier), une structuration de l'espace correspondant point par point au principe et au tracé du Jeu de l'Oie : Dodd et Carthew, les deux personnages principaux du roman, déploient leurs aventures le long d'un parcours commun, le premier (qui poursuit le second) ne faisant que se poser à plusieurs mois d'intervalle sur les "cases" (les lieux) déjà visitées par le second, le jeu ne prenant fin (et avec lui, le roman) qu'au moment où il retrouve, sur la dernière case, celui-là même qui l'avait précédé et qui attendait, en quelque sorte, que son poursuivant ait fini la partie [Naugrette, 1 : 133-140]. Le second élément jouant en faveur de cette hypothèse est qu'il existe, dans le Jeu de l'Oie, une case intitulée "Labyrinthe" (n° 42), qui condamne le joueur à rétrograder, à revenir en arrière, à rebrousser un instant chemin (case n° 30). Or le mot "labyrinthe" est effectivement utilisé à la fin du rêve fait par le notaire, rêve qui condamne précisément le lecteur et le joueur à revenir en arrière, à retourner vers son point d'origine, à savoir le récit d'Enfield qui a déclenché la rêverie nocturne. Au sortir de son rêve, Utterson revient effectivement en arrière en formulant de nouveau l'idée du chantage.

Pourtant, il n'existe aucune case dans le Jeu de l'Oie qui représenterait ... un Jeu de l'Oie. Or le notaire, à la "case" 8 ("La Dernière Nuit") qui aurait pu être la case d'arrivée, trouve certes un cadavre, mais ce cadavre ne coïncide pas avec la fin du mystère : en 8, le notaire doit revenir à 6 (le récit de Lanyon), puis avancer en 10 (le récit de Jekyll) pour que le jeu (le roman) s'achève. Il y a donc bien spirale, mais aussi entrelacs, il y a bien un parcours présenté d'entrée comme ludique (*Hyde and Seek*), mais qui s'avère compliqué dans sa structure par des nœuds posés çà et là dans la trame du texte (pourquoi Lanyon meurt-il si vite ? Pourquoi Jekyll referme-t-il sa fenêtre si précipitamment ?) et que le texte dénouera plus tard. Si l'auteur a construit, en apparence, un espace ludique pour son enquêteur-en-chef, cet espace est donc ironique : arrivé à la dernière case de son parcours policier, le notaire n'a plus qu'à rebrousser chemin pour découvrir la vérité. La case arrivée de l'inspection policière n'est que la case départ de l'introspection psychanalytique qui va suivre sous la plume du Dr Jekyll : c'est à cet instant seulement (on peut l'imaginer) que le notaire accède à ce sens du mot *case* auquel il n'avait pas, jusque-là, accédé.

On sait par ailleurs qu'il existe un lien de parenté étroit entre la spirale et le labyrinthe, et que «Tous les labyrinthes qui ont un seul centre peuvent être idéalement décomposés en une spirale» [Santarcangeli, 53]. Mieux, «le dessin labyrinthe est conceptuellement lié, outre à la spirale, à la figuration de nœuds et d'entrelacs» [Santarcangeli, 187], les deux éléments qui caractérisent précisément la structure narrative du *Cas Etrange*, combinaison qui permet, selon Marcel Brion dans son livre consacré à Léonard de Vinci, de dégager les deux composantes majeures du labyrinthe.

Si nous combinons les deux motifs, celui ouvert de la spirale et celui fermé de l'entrelacement, nous obtenons le motif composite du labyrinthe, dans lequel l'entrelacs intervient pour donner au chemin du pèlerin ces détours apparemment inextricables qui lui font croire à une prison sans espérance, tandis que la spirale lui réserve au terme d'une longue errance et d'une constante patience, le réconfort du salut, c'est-à-dire l'arrivée à la chambre interne.

Et après cette citation de Brion, Santarcangeli ajoute : «Il faut aussi avoir présente à l'esprit la valeur *apotropaïque* de l'entrelacement, des ouvrages entrelacés – commune aussi aux figurations labyrinthe – comme conséquence de l'*indéterminabilité* des éléments constituants.» [188].

10. Si l'on reprend ces nouveaux éléments, on s'aperçoit qu'ils recourent très exactement les trois phases de l'enquête menée par le notaire :

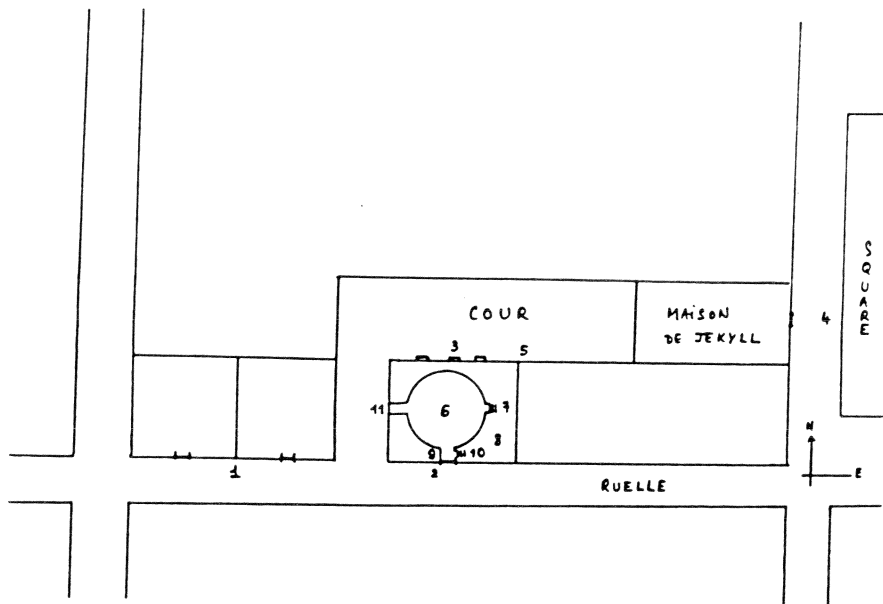
1. valeur apotropaïque : l'avertissement lancé par M. Enfield avant l'enquête, c'est-à-dire à l'entrée du labyrinthe [24], réitéré par Jekyll au milieu du parcours [60], puis à la fin [134]. Utterson passera outre.
2. l'entrelacement : *l'errance* du notaire, à la fois ses visites répétées dans tous les coins de Londres, de Cavendish Square (Lanyon) à Soho (Hyde), mais aussi et surtout son *erreur* initiale dans l'interprétation du *Cas Etrange*. *Errare humanum est.*

3. la spirale : l'arrivée à la chambre interne, qui renferme à la fois le cadavre nécessaire à l'enquête policière et le manuscrit indispensable à l'anamnèse.

C'est alors qu'apparaît mieux le sens de l'expression utilisée à la fin du rêve du notaire, expression volontairement laissée de côté parce qu'elle pourrait bien constituer ce que Freud appelle "l'ombilic de rêve", qui nécessitait un tel détour (un tel entrelacs) avant de pouvoir l'aborder. *Wider labyrinth*, dit le texte. Utterson rêve à M. Hyde en train de glisser, de se faufiler de plus en plus vite dans des labyrinthes de plus en plus larges : vers l'extérieur de la spirale, en partant de la maison de Jekyll pour se perdre (se cacher) dans la ville. Que va faire M. Seek ? Le chemin inverse, bien sûr. Muni grâce à M. Enfield d'un renseignement capital (le nom de l'agresseur, M. Hyde), il possède sur son cousin l'avantage (ou l'inconvénient) de connaître deux autres paramètres que ce dernier ignore : le testament de Jekyll, où apparaît le nom de Hyde lié à celui du docteur, la configuration de la maison du docteur, qui lui permet de relier très vite la porte du laboratoire et la maison bourgeoise dont l'entrée principale donne sur une autre rue. Le récit initial d'Enfield joue le rôle d'un fil d'Ariane, que Bachelard appelle justement "le fil du discours" [215] : Enfield a prononcé le nom qui manquait au notaire pour s'y retrouver dans le labyrinthe, et regrettera, mais un peu tard, d'avoir eu la langue si bien pendue [31].

11. Le reste semble aller de soi. En suivant les traces de Nabokov [187], il est assez aisé de rassembler les éléments topographiques épars dans le texte pour s'apercevoir que le notaire, en s'enfonçant plus avant dans la maison de Jekyll, ne fait qu'approcher, de plus en plus près, le centre d'un labyrinthe (voir Fig. 1), lui-même inclus dans le labyrinthe plus vaste qu'est la ville (*wider labyrinth*). Après plusieurs essais infructueux (la porte de la ruelle est close, ou bien Jekyll est absent, ou bien Hyde est à Soho, etc.), le notaire va finir par trouver le "monstre" dans la chambre interne du labyrinthe. Comme dit Borges, «Il est satisfaisant qu'au centre d'une maison monstrueuse soit un habitant monstrueux» [6 : 154]. Traduisons. Utterson est bien sûr Thésée. Jekyll/Hyde, le Minotaure, la créature du dédoublement permanent. La maison de Jekyll, le labyrinthe dans lequel le "monstre" est de plus en plus amené à se terrer (voir Fig. 2). Le mot "labyrinthe", selon certains spécialistes [Santarcangeli, 64], a pu être

Dans le labyrinthe : le plan



Le texte

1. "Two doors from one corner, on the left hand going east ...", (p. 14).
2. "... nothing but a door on the lower storey", (*ibid.*).
3. "There are three windows looking on the court on the first floor", (p. 26).
4. "Round the corner from the by-street there was a square of ancient, handsome houses ...", (p. 48).
5. "the laboratory or the dissecting-rooms", (p. 76).
6. "the theatre", (p. 78).
7. "At the further end, a flight of stairs mounted to a door ...", (*ibid.*).
8. "the doctor's cabinet": "a large room, fitted round with glass presses ...", (*ibid.*).
9. "A corridor joined the theatre to the door on the by-street", (p. 136).
10. "... and with this, the cabinet communicated separately by a second flight of stairs", (*ibid.*).
11. Il faut imaginer une entrée dans le laboratoire en venant de la cour. Vu la disposition des lieux (voir 2, 7 et 9), cette entrée pourrait se situer ici.

Figure 2

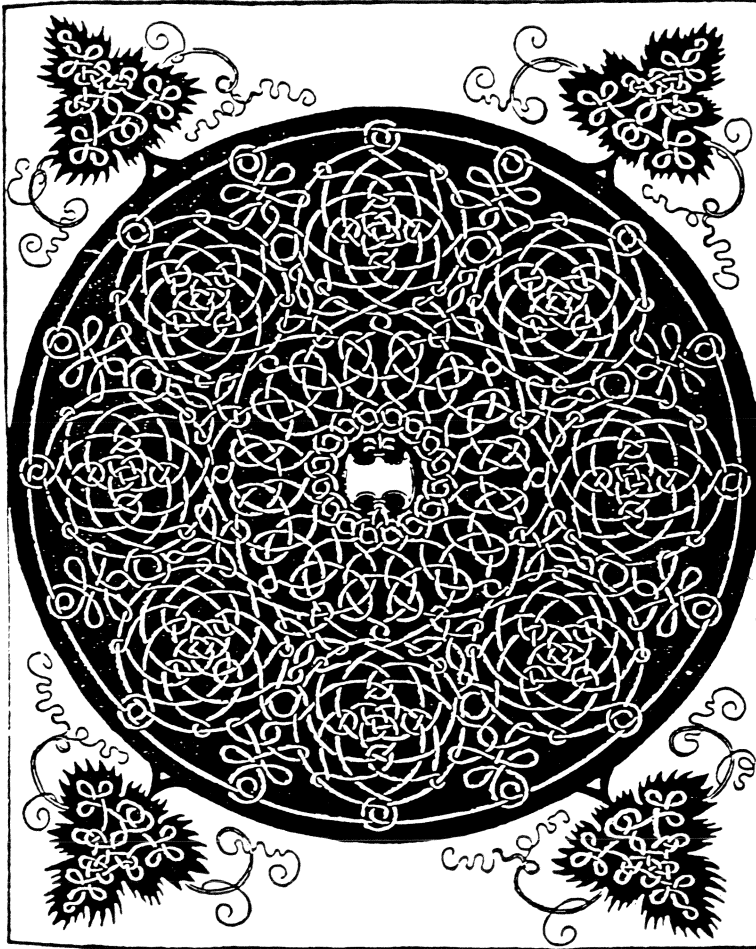


Mosaïque romaine de Cormerod en Suisse.

dérivé du mot *labrys*, la double hache, la hache du sacrifice qui était célébrée par les crétois et que l'on retrouve sur les huisseries des portes et les piliers de soutènement du palais de Cnossos : or c'est à coups de hache que Poole, le serviteur de Jekyll, enfonce la porte du cabinet, avec à ses côtés le notaire, armé d'un tisonnier, autre figure du dédoublement. A lui seul, le symbole de la double hache, qui apparaît dans certaines représentations de labyrinthe (voir Dürer, Fig. 3) illustre et confirme l'aspect janusien du Dr Jekyll, tantôt lui-même, tantôt Hyde, souvent les deux, à l'image même du Minotaure, "homme moitié-taureau et taureau-moitié homme" selon Ovide, la plupart du temps représenté avec un corps d'homme et une tête de taureau mais aussi, selon Dante [*Enfer*, XII, 1-30], "avec tête d'homme et corps de taureau" [Borges, 6 : 154-155]. Cette plasticité des représentations correspond très exactement aux variations d'identité que subit le Dr Jekyll, aux métamorphoses continues auxquelles son propre corps est soumis, tantôt la bête l'emportant, tantôt l'homme, chacune des deux moitiés gardant en elle une partie de l'autre de manière permanente, Hyde gardant de Jekyll l'écriture et la mémoire, Jekyll gardant de Hyde le caractère bestial de ses instincts.

Ce détour par le labyrinthe de la mythologie permet de rendre compte à la fois de la lettre du texte de Stevenson et de son ancrage dans une époque donnée, de favoriser à la fois microlectures et macrolectures. Dans la première catégorie il faudrait citer l'image obsédante des enfants écrasés à chaque coin de rue par Hyde dans le rêve du notaire : comment ne pas y voir une allusion aux jeunes gens et jeunes filles qui, tous les neuf ans, étaient envoyés en pâture au Minotaure ? Utterson les rêve écrasés, c'est-à-dire morts, à chaque détour de labyrinthe, image reprise par Borges dans sa nouvelle "Abenhacan el Bokhari mort dans son labyrinthe" extraite de *L'Aleph*. De même, l'existence même du Minotaure rappelle l'union monstrueuse entre le taureau et Pasiphaé : or Jekyll, dans sa confession, ne cesse d'utiliser des métaphores matricielles pour décrire sa "conception" de Hyde, et décrit la naissance du monstre en lui comme un véritable accouchement [voir Naugrette, 1 : "Le moi matriciel", 63-66]. Pour décrire les assauts répétés de M. Hyde aspirant perpétuellement à renaître, le Dr Jekyll utilise d'ailleurs un nombre impressionnant de métaphores animales : "alert and swift" [182], "he came out roaring", "unbridled" [200], "began to growl for licence", "the animal within me licking the chops of memory" [206], etc., sans parler bien sûr de la main noueuse, osseuse et poilue de Hyde [192]. Est-il surprenant, dans

Figure 3 – La double hache



A. Dürer. Acht Knoten.

ces conditions, que Stevenson ait choisi un labyrinthe pour enfermer le docteur dans une maison à l'image de sa propre monstruosité ? Comme dit encore Borges, «l'image du labyrinthe convient à l'image du Minotaure» [6 : 154] : devenu, selon ses termes, étranger dans sa propre maison [178], Jekyll/Hyde n'a plus qu'à se barricader au centre du dédale dans l'espoir d'échapper à Thésée, le héros solaire par excellence, le représentant de l'ordre et de la loi, l'avocat (*lawyer*) qui s'est arrogé le droit de traquer la bête malfaisante pour la société, figure à la fois bestiale et chthonienne, repliée dans les profondeurs de son nom même (*Hyde*). Le notaire ne se poserait pas en pourfendeur de monstre si sa démarche ou son enquête ne correspondait pas en effet à un parcours rituel, une sorte d'auto-initiation qu'il s'imposerait lui-même. On l'a vu, son rêve est l'écriture d'un fantôme, l'image à peine déguisée d'un viol de fillette, qui l'obsède toute la nuit. Est-ce un hasard si, au fond du labyrinthe, dans la chambre centrale qui recèle les manuscrits du Dr Jekyll, le notaire découvre, à sa grande stupéfaction, son propre nom figurant sur le testament du docteur à la place d'Edward Hyde [142] ? M. Seek ne poursuivait M. Hyde avec autant d'acharnement que parce que ce dernier représentait une partie de lui-même, depuis longtemps refoulée : lorsqu'il formule l'hypothèse d'un chantage dont serait victime Jekyll pour un péché de jeunesse, le notaire ne manque pas de fouiller dans son propre passé afin de vérifier si dans quelque recoin obscur de sa mémoire ne se cacherait pas précisément un vieux diable dans sa boîte [54]. Au bout de son errance initiatique, Gabriel John Utterson, archange de la loi, de l'ordre et de la lumière, héros solaire, peut alors rentrer chez lui, laissant derrière lui, «dans l'obscurité éternelle, le corps désormais immobile de la bestialité vaincue» [Santarcangeli, 15]. Dans sa nouvelle intitulée "La Demeure d'Astérion" – qui doit certainement beaucoup au *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* – Borges fait de Thésée le "rédempteur" du monstre [4 : 90], celui qui viendra le délivrer de son insupportable solitude, et l'on peut se demander, en lisant la confession du docteur, si Jekyll/Hyde n'est pas lui aussi "délivré" de lui-même, du labyrinthe intérieur dans lequel il se débat, du dédale impossible de son moi, par cette figure d'ordre, de lumière et de loi qui le soustrait enfin à la pénombre et à la terreur dans laquelle il se débattait en vain. Bachelard parle de "dimension angoissée" qui caractérise tout labyrinthe [211] : dans le cas étrange du Dr Jekyll, la forme géométrique du labyrinthe correspond étroitement à son "archéologie psychologique" [Bachelard, 210]. Le labyrinthe n'est que la métaphore

d'une conscience angoissée : dans *Le Terrier*, de Kafka, la bête au centre du labyrinthe ne cessera, comme le Dr Jekyll, d'osciller entre la terreur de voir sa belle construction envahie et la peur de cette terreur permanente qui est devenue une peur permanente. Hyde n'en peut plus d'avoir peur : le notaire chez Stevenson, le bruit à la fin du texte de Kafka ou Thésée chez Borges ont le mérite paradoxal de délivrer la bête encerclée par ses phobies et ses craintes de cette angoisse fondamentale, profonde et archaïque qui caractérise son existence.

Wider labyrinths of lamp-lighted city. De proche en proche, de texte en texte, c'est tout l'imaginaire stevensonien qui apparaît comme hanté par l'image de la ville labyrinthique, non seulement dans le cycle proprement urbain et londonien des *New Arabian Nights* et de *The Dynamiter*, mais aussi dans les romans d'aventures écossaises ou exotiques que sont *Kidnapped* ou *The Wrecker* [voir Naugrette, 1 : 171-178]. Déjà, dans son *Edinburgh : Picturesque Notes*, Stevenson décrivait la Vieille Ville de son enfance comme un "noir labyrinthe", et l'on sait que le Soho fantomatique dans lequel s'engouffre Hyde, dans lequel il se cache et commet ses plaisirs innommables est la vision cauchemardesque, «like a district of some city in a nightmare» [70], de ce vieux quartier labyrinthique dans lequel le jeune Robert Louis Stevenson allait chercher ses plaisirs défendus. En cette fin de XIXe siècle, la ville, et Londres en particulier devient alors le lieu privilégié de l'aventure moderne, comme si le roman hésitait lui-même à s'engager dans l'aventure exotique et coloniale pour privilégier l'aventure urbaine : de Dickens à Conan Doyle en passant par Wilkie Collins et Chesterton, la ville devient l'espace où la conscience moderne erre et s'égare [voir Williams, chap. 20 et 24]. Le lieutenant Brackenbury Rich chez Stevenson (*New Arabian Nights*) ou le Dr Watson chez Doyle rentrent d'Inde ou d'Afghanistan pour trouver un Londres gigantesque, peuplé de quatre millions d'habitants à la fin des années 1870, et les aventuriers désabusés vont trouver dans la capitale un dédale où l'aventure peut arriver à tous les coins de rue, *every street corner*, dirait le notaire :

And immediately, at a pace of surprising swiftness, the hansom drove off through the rain into a maze of villas. One villa was so like another, each with its front-garden, and there was so little to distinguish the deserted lamp-lit streets and crescents through which the flying hansom took its way, that Brackenbury soon lost all idea of direction

(*"The Adventure of the Hansom Cabs"*, *New Arabian Nights* 69),

description qu'il faut comparer avec le Londres labyrinthique et cauchemardesque vu par le notaire. Peu à peu s'établit une véritable "Poétique de la ville" [Sansot] dont le labyrinthe devient la métaphore privilégiée malgré des variantes, comme la toile d'araignée au centre de laquelle se cache le redoutable Professeur Moriarty chez Conan Doyle. Avec *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* et sa métaphore (centrale) du labyrinthe, on peut penser que Stevenson a ouvert la voie à toute une fiction métaphysico-policière qui repose sur une errance organisée, une (en)quête ludique du type *Hyde and Seek* dont le principe fondamental reposerait sur la nécessité de l'entrelacement avec l'assurance de la spirale qui mène à la chambre centrale, à la solution de l'énigme. Lorsqu'il écrit *The Man Who Was Thursday* au début du siècle (1908), G.K. Chesterton semble ainsi décrire la ville en hommage à Stevenson, dont le nom (Tusitala) apparaissait déjà dans sa Dédicace :

Too bewildered to look back or to reason, he rushed into one of the little courts at the side of Fleet Street as a rabbit rushes into a hole. He had a vague idea, if this incomprehensible Jack-in-the-box was really pursuing him, that in that labyrinth of little streets he could soon throw him off the scent. He dived in and out of those crooked lanes, which were more like cracks than thoroughfares ; and by the time that he had completed about twenty alternate angles and described an unthinkable polygon, he paused to listen for any sound of pursuit.

[76].

On a bien sûr reconnu le "Jack-in-the-box" du *Cas Etrange* [54]. Jusqu'à la fin de sa vie, Borges ne devait, lui aussi, cesser de rendre hommage à Stevenson, et notamment, dans les *New Arabian Nights*, «aux divagations du prince Florizel de Bohême dans un Londres féérique et ténébreux. Un jeune homme distribue des puits-d'amour aux inconnus des bars ; un cocher de fiacre enlève au hasard, pour les

conduire à une réception ; «des gentlemen en habits de soirée (...) de préférence officiers de l'armée» : n'y a-t-il pas de quoi soupçonner de hideux secrets, flairer d'abominables monstres ? [D'Almeida, 75].

Car le monstre est toujours là, tapi dans quelque coin obscur de la ville gigantesque. Comme dit Borges, «Il n'est pas nécessaire de construire un labyrinthe quand l'Univers déjà en est un. Pour qui veut vraiment se cacher, Londres est un meilleur labyrinthe qu'un observatoire où conduisent tous les couloirs d'un édifice» [4 : 163]. Deux ans après la parution du *Cas Etrange*, surgit dans Londres une affaire qui semble n'être qu'une parodie du chapitre intitulé "The Carew Murder Case" :

Nearly a year later, in the month of October, 18--, London was startled by a crime of singular ferocity ... [62].

Du 31 août au 9 novembre 1888, six prostituées du quartier des Docks de Londres, la plupart dans l'arrondissement de Whitechapel, sont sauvagement assassinées par celui qui signera ses lettres "Jack the Ripper". S'il fallait comparer la fiction de Stevenson avec la réalité de cette sordide affaire, on obtiendrait cependant des différences qui paraissent insurmontables :

Mr HYDE	JACK THE RIPPER
1 meurtre commis	6 meurtres connus
victime aisée	prostituées de bas étage
= homme	= femmes
arrêté, suicidé	jamais arrêté (disparu ?).

Le seul point commun entre les deux "monstres" serait que leur tête a été mise à prix et qu'ils deviennent, après leurs crimes, ennemis publics numéro un.

Une fois encore, il faut revenir au rêve du notaire pour mieux comprendre ce qui relie les deux "affaires", ce que Stevenson a lui-même rêvé et ce que la réalité devait produire peu de temps après. Il est frappant de constater alors à quel point Utterson est "hanté", traumatisé par le récit d'Enfield, par l'image de cette fillette simplement piétinée (et non assassinée) : en comparaison, le meurtre sauvage de Sir Danvers Carew ne semblera laisser aucune trace dans son imagination. Il se rendra au poste de police pour reconnaître le

corps et dira simplement : « 'I am sorry to say that this is Sir Danvers Carew' » [68]. Deux réponses peuvent être apportées pour justifier pareille disproportion. En premier lieu, il semble bien que Sir Danvers, ce «gentleman aux cheveux blancs» [65], soit ici une figure typiquement paternelle : âgée, respectable, aisée. De manière révélatrice, Jekyll précisera dans sa confession que Hyde a détruit les lettres et le portrait de son père [218]. Si l'on interprète ensuite le piétinement comme la métonymie d'un viol qui n'a pas eu lieu, on mesure mieux l'effroi du notaire face à cette image d'une sexualité déguisée mais déchiffable. Si le meurtre du père n'est jamais traumatisant pour Œdipe, l'image du corps féminin molesté a au contraire de quoi arrêter. Entre Mr Hyde et Jack the Ripper, on passerait alors de la partie au tout, du corps bousculé au corps éventré, de la fillette à la prostituée. En explicitant dans son film (*Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1941) ce que le texte ne disait pas [voir Borges 3], Victor Fleming n'a rien fait d'autre que de revoir *The Strange Case* à la lumière de Jack l'Éventreur¹, là où Mme Stevenson avait prudemment censuré son mari après son premier rêve, soucieuse qu'elle était d'un minimum de décence victorienne, celle-là même qui fait cruellement défaut à ces crimes de Whitechapel qui réveillent toutes les "grandes peurs" d'une époque, les tabous et les "vices" qu'elle avait consciencieusement refoulés [voir Marx 64-67].

Censure de l'écriture contre défoilement de l'Histoire, fiction masquée contre réalité atroce, implicite contre explicite. Ainsi le Minotaure, qui sommeille dans le texte stevensonien, surgit en pleine lumière dans les journaux de l'époque, comme si "l'oubli des interdits" suscité par l'affaire [Marx 66] passait également par l'émergence du mythe. C'est ainsi que *Punch*, dans son numéro du 22 septembre 1888, devait critiquer et fustiger le manque de réussite rencontré par la police par «un dessin satirique intitulé le "*Jeu de colin-maillard*"

1. Pour une lecture de Jack l'Éventreur à la lumière du *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, voir le roman de Robert Bloch *La Nuit de l'Éventreur* (*The Night of the Ripper*, 1984 ; trad. F. Truchaud, Clancier-Guénaud, Série 33, Paris, 1988), dans lequel apparaît Richard Mansfield en Dr Jekyll/Mr Hyde au Royal Lyceum Theatre (Chap. 8, pp. 48-52). Bloch insiste sur l'idée d'un «homme ordinaire se changeant en monstre» (p. 51). Il est à noter que l'adaptation et la représentation eurent lieu en 1887-1888, c'est-à-dire avant les crimes perpétrés par l'Éventreur. On trouvera une photographie de Mansfield en Jekyll/Hyde, un dossier iconographique des adaptations théâtrales et cinématographiques du roman, et plus généralement, une mise en perspective du texte avec la fiction, la sexualité et la société victorienne dans le volume *Dr Jekyll and Myr Hyde after One Hundred Years*, ed. by William Veeder and Gordon Hirsch, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1988.

représentant un bobby, la face bandée, les bras tendus, entouré de personnages à la mine sinistre. Sa légende est claire : "*Tourne trois fois en rond et attrape qui tu peux*" .» La caricature est accompagnée d'une pièce en vers :

*Quel étrange jeu à jouer en un tel endroit !
Le labyrinthe monstrueux de la ville, dont retrouver les chemins
Constituerait l'épreuve d'un nouveau Thésée, la résidence
De pire que le Minotaure, pour un jeu d'aveugle
Paraîtrait la moins pire des scènes ...*

[Marx 152-153].

Cache-cache contre colin-maillard, fantasma stevensonien contre fantasma victorien² : Jack l'Éventreur n'était peut-être qu'un docteur plus chanceux que son collègue de rêve.

12. Comme tout labyrinthe, le texte de *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* semble recéler des raccourcis qui hâtent le lecteur errant vers la solution du mystère, ou bien, au contraire, des entrelacs,

2. Dans *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts*, Thomas de Quincey (l'un des auteurs, avec Stevenson, les plus souvent cités par Borges) associe par deux fois le crime à l'espace labyrinthique de la ville. Ainsi, le "carnage" de John Williams met clairement en jeu l'opposition ville/campagne : «La panique des provinces fut quelque peu allégée par cette preuve que l'assassin n'avait pas condescendu à se glisser dans la campagne, ni à abandonner un moment, pour quelque motif que ce fût, de prudence ou de peur, les grands *castra stativa* métropolitains du crime géant, situés à jamais sur la Tamise» (Post-Scriptum de 1856, trad. P. Leyris, Idées-Gallimard, Paris, 1963, p. 96). De même, il est révélateur de voir la servante Mary, seule rescapée du crime de Marr, errer dès qu'elle s'enfonce dans la ville : «Des lumières qu'elle vit briller ou scintiller dans le lointain l'entraînèrent plus avant ; et c'est ainsi qu'à travers des rues inconnues pauvrement éclairées, par une nuit particulièrement ténébreuse et dans une région de Londres où de furieux remous la détournaient continuellement de ce qui semblait être le droit chemin, tout naturellement, elle s'égara» (p. 111). On retrouve l'image du labyrinthe dans les *Confessions of an English Opium Eater* (1821), cette fois associée à la quête amoureuse, preuve que le fantasma du labyrinthe condense à lui seul l'amour et la mort : «If she lived, doubtless we must have been sometimes in search of each other, at the very same moment, through the mighty labyrinth of London ; perhaps even within a few feet of each other – a barrier no wider in a London street, often amounting in the end to a separation for eternity ! » (Penguin, 1971, p. 64). Dans le cas de Borges, la métaphore obsédante du labyrinthe est sans doute le produit d'un mythe personnel et d'une fascination pour l'Antiquité mais aussi, et peut-être surtout, d'une relecture permanente et assidue de ceux qu'il considère comme les trois plus grands écrivains anglais de la période victorienne : de Quincey, Stevenson et Chesterton. Si fantasma il y a chez Borges, il s'agit aussi, et avant tout, d'un fantasma culturel.

des nœuds plus denses qui ralentissent sa progression, voire des impasses qui lui font rebrousser chemin. Il faudrait ranger dans la première catégorie un certain nombre d'inscriptions culturelles ou intertextuelles qui ne peuvent que guider et éclairer le lecteur dans son parcours, comme c'est le cas pour l'allusion à *Frankenstein* déjà évoquée. Il faudrait mentionner les nombreuses allusions shakespeariennes qui ponctuent le discours. Ainsi, lorsque Poole, le serviteur de Jekyll, vient annoncer au notaire, lors de la "Dernière Nuit", que quelque chose ne va pas chez le docteur, il dit tout simplement

I think there's been foul play' [110],

qui résonne aussitôt comme l'écho de

All is not well.

I doubt some foul play [Hamlet, 1, 2, 255-256].

Une chose est alors certaine : ce n'est plus le Dr Jekyll qui se trouve derrière la porte de son cabinet, mais un autre, son spectre, en quelque sorte. De fait, quelques pages plus loin, lorsque le domestique évoque cette "chose" qui marche toute la nuit durant sans jamais s'arrêter et s'exclame

'Ah, it's an ill conscience that's such an enemy to rest !' [132],

on ne peut pas ne pas faire le rapprochement avec le discours du père d'Hamlet :

'I am thy father's spirit,

Doom'd for a certain term to walk the night ...' [1, 5, 10-11].

Et que va faire Jekyll, par son récit posthume, sinon raconter une histoire, "a tale unfold" [1, 5, 15] ? De même, lorsque Poole dit au notaire

It was but one minute that I saw him, but the hair stood upon my head like quills' [122],

il s'agit de toute évidence d'une citation quasi parfaite de la fin du même monologue :

*And each particular hair to stand an end
Like quills upon the fretful porpentine*

[1, 5, 19-20].

Ce détour par Shakespeare a des conséquences directes sur la résolution du mystère : le Dr Jekyll est "mort". Mais le notaire ne semble pas mieux connaître Shakespeare que Mary Shelley.

Parmi les nœuds, les boucles ou les entrelacs, il en est qui semblent avoir été noués par l'auteur de manière presque ludique, comme pour défier l'interprétation ou favoriser l'errance du lecteur. Trois exemples parmi d'autres.

1) La fillette piétinée par Hyde au début est décrite comme "courant à toutes jambes". D'où vient-elle ? Où va-t-elle ? Elle va chez un docteur, on l'apprend à la page suivante. Officiellement, elle vient de chez ses parents, qui l'y ont envoyée : «for whom she had been sent». Première ironie : elle n'ira pas chez le docteur. A cause de Hyde, c'est au contraire le docteur qui vient à elle [18]. Deuxième ironie, plus appuyée encore : le docteur est écossais, et parle avec un fort accent d'Edimbourg, clin d'œil de Stevenson à son pays d'origine. Mais la fillette court à toutes jambes, comme si elle était affolée. Cela peut se comprendre s'il y a quelqu'un de malade chez elle. Mais qui peut garantir, dans ce labyrinthe qu'est la ville, qu'elle n'a pas déjà rencontré Hyde sur son passage, et que, cherchant à le fuir, elle ne fait pas autre chose que de le retrouver ? Autre ironie, plus tragique cette fois, que le texte se garde d'apaiser.

2) Un détail. Après une première approche, Utterson et Poole reviennent du laboratoire en direction de la maison. Le texte dit : «back across the yard and into the great kitchen, where the fire was out and the beetles were leaping on the floor» [116]. Que font ces coléoptères si tranquillement installés dans la cuisine et à la fin de la phrase, comme si de rien n'était ? Trois lectures possibles. La première, qu'il faudrait qualifier de naturaliste : le D.D.T. n'existait pas en cette fin du XIXe siècle, et même dans une grande maison, avec une foule de serviteurs, on trouvait encore des cafards. Deuxième lecture, grammaticale et syntaxique, autour de «the fire was out *and* ...». Ce qui donne : le feu est éteint, *donc* les cafards réapparaissent et sautillent sur le plancher de la cuisine. Troisième lecture, intertextuelle, qui se souvient de *La Métamorphose* de Kafka : le docteur est métamorphosé, *donc* les cafards sautillent sur le plancher. Aucune de ces trois lectures ne semble pouvoir l'emporter sur les deux autres, sans doute à cause du *the* placé devant "beetles", comme si la chose était tout à fait naturelle

pour l'auteur, comme s'il savait ce que cela voulait dire, sans plus expliciter. «Indéterminabilité des éléments constituants» qui caractérise le labyrinthe [Santarcangeli].

3) Une date, enfin. Le chapitre intitulé "Le Récit du Dr Lanyon" commence par une lettre de Jekyll à Lanyon, qui le supplie de lui venir en aide. Cette lettre est datée du «10 décembre 18--». Or d'après le propre récit de Lanyon, puis le récit de Jekyll, tout indique que la "métamorphose" du second a eu lieu à Regent's Park, très probablement le 9 janvier au matin, puisque Jekyll a dîné tout à fait normalement avec ses amis le 8 au soir, et que le 9 au soir, c'est Hyde, et non Jekyll, que Lanyon reçoit dans son cabinet. Pourrait-il s'agir d'une erreur de l'auteur ? *Errare humanum est ...* Mais cette fois, c'est le texte lui-même qui semble donner la réponse. Dans sa confession, Jekyll racontera le même épisode (encore un retour en arrière) en précisant que c'est Hyde, et non "lui", qui a écrit la lettre à Lanyon depuis l'hôtel où il s'était réfugié [210-212], et qu'il sait parfaitement contrefaire l'écriture du docteur. La teneur de la lettre ne laisse aucun doute : Hyde/Jekyll a peur. Dans sa fébrilité et sa précipitation, il a pu se tromper de date. Mais il s'est trompé deux fois, le jour, le mois. Or dans le récit de Jekyll, on apprend que Hyde lui joue souvent des tours, de mauvaises farces, comme écrire de sa propre main à lui, Jekyll, des blasphèmes en marge de ses livres pieux [218]. Écrire de sa propre main ... Hyde aurait-il voulu faire une farce à Jekyll en changeant complètement les dates ? Ou bien s'agit-il d'une farce au lecteur, d'un autre nœud dans son parcours ?

Dans son *Apostille au Nom de la Rose*, Umberto Eco distingue entre trois types de labyrinthes :

Le premier est grec, c'est celui de Thésée. Il ne permet à personne de s'égarer : vous entrez et vous arrivez au centre, puis vous allez du centre à la sortie. C'est pourquoi au centre, il y a le Minotaure, sinon l'histoire perdrait toute sa saveur, ce serait une simple promenade de santé (...).

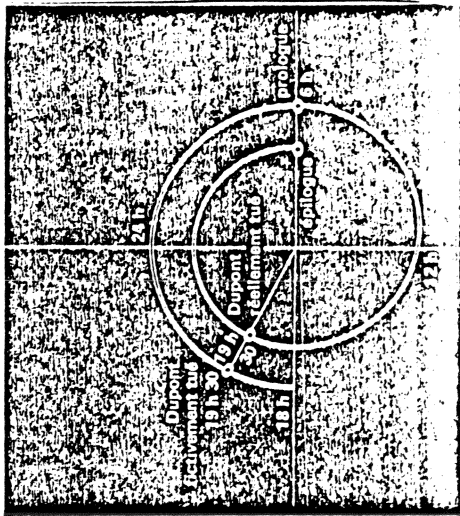
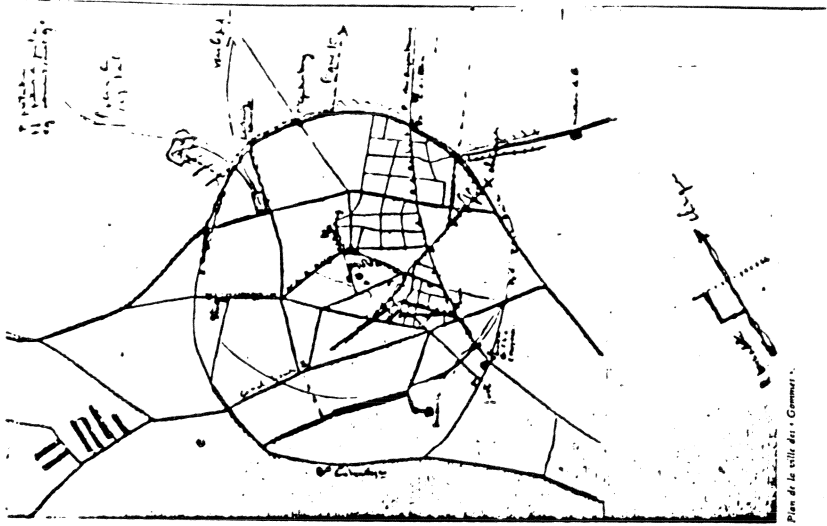
Le second est le labyrinthe maniériste : si vous le mettez à plat, vous avez entre les mains une espèce d'arbre, une structure en forme de racines, avec de nombreuses impasses. La sortie est unique mais vous pouvez vous tromper. Vous avez besoin d'un fil d'Ariane pour ne pas vous perdre. Ce labyrinthe est un modèle de trial-and-error process.

Enfin, il y a le réseau, ou ce que Deleuze et Guattari appellent

rhizome. Le rhizome est fait de telle sorte que chaque chemin peut se connecter à chaque autre chemin. Il n'y a pas de centre, pas de périphérie, pas de sortie parce qu'il est potentiellement infini.[64-65].

Le premier type de labyrinthe correspondrait, dans *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, à l'enquête policière menée par Utterson, à la topographie de la maison de Jekyll, à la victoire "solaire" du notaire sur les forces souterraines refoulées par toute une société : «Something troglodytic, shall we say» [48]. Le second correspondrait au contraire aux errances du notaire face au "cas étrange" qui le dépasse, à ses erreurs d'interprétation, aux abîmes du récit, de ce récit qui attend précisément le notaire dans la chambre interne comme le poème qui attend le héros dans la chambre d'*Olalla* [voir Naugrette 2], qui permet à Stevenson de ne pas faire coïncider l'assaut final avec la solution du mystère. C'est lui, en fin de compte, qui fait déboucher le lecteur sur un troisième type de labyrinthe, une fois la lecture achevée : non plus le labyrinthe d'une topographie symbolique, non plus celui d'une typologie narrative, mais le labyrinthe du texte, espace ouvert d'une pluralité de lectures, réseau ou rhizome que le lecteur de Stevenson serait condamné à parcourir, à l'infini. C'est l'articulation de ces trois labyrinthes qui distingue probablement Stevenson de Chesterton, dont la problématique religieuse s'accommodait mal avec l'idée d'un labyrinthe polycentrique ou, pire encore, a-centrique [voir Santarcangeli 53]. Comme dit lui-même le Père Brown, «What we all dread most (...) is a maze with *no* centre. That is why atheism is only a nightmare» [“The Head of Caesar” 235]. C'est elle, sans doute, qui rapproche Stevenson de Borges, dont le labyrinthe, comme le soulignait Caillois, se distingue du labyrinthe initiatique par son caractère infini [cité par Gervais-Zaninger 147]. Ainsi, dans le célèbre "Jardin aux sentiers qui bifurquent", le labyrinthe imaginé par Ts'ui Pên est-il décrit comme «strictement infini» [1 : 125] et se confond avec le livre même qu'il a écrit. C'est elle aussi qui annonce la superposition, chez les "Nouveaux Romanciers" français, d'une topographie romanesque, d'une structure du récit et d'une lecture qu'il faudrait qualifier également de labyrintique : comme pour *The Strange Case*, il est presque impossible de lire *Les Gommages* de Robbe-Grillet (où l'enquête, comme chez Stevenson, précède le meurtre ...), *L'Emploi du Temps* de Michel Butor ou *La Mise en Scène* de Claude Ollier sans avoir sous les yeux le tracé du labyrinthe, qu'il s'agisse d'un plan de ville [Robbe-Grillet et Butor],

Figure 4



Robbe-Grillet, Les Gommers

celui d'une gravure rupestre [Ollier], ou de la spirale chronologique [Robbe-Grillet, in Ricardou 34, 36, 52]. Dans *L'Emploi du Temps*, le plan de la ville, "personnage central" du roman selon l'auteur [in Ricardou 39], est inclus dans le roman, et précède le texte, sorte de guide destiné au lecteur, comme s'il fallait lui éviter de trop pénibles errances : le "nouveau lecteur" [Ricardou] est définitivement entré "dans le labyrinthe".

Le texte de Stevenson, quant à lui, est «structurable mais jamais définitivement structuré» [Eco 65]. Le plan de la maison ne suffit pas à donner la "clef" de l'histoire ni à indiquer le chemin de la sortie. Le lecteur est condamné à l'errance. Parfois, comme la bête du *Terrier*, il peut s'installer dans tel ou tel couloir, pour se reposer. Mais très vite, il est obligé de bouger, d'aller plus loin, d'essayer un nouveau passage. L'heuristique est à ce prix [Rosenstiehl]. Les chemins de la critique littéraire moderne sont infinis. Le texte de Stevenson favorise toutes les bifurcations, qui fait de son lecteur cet "homme labyrinthe" dont parlait Nietzsche, celui «qui ne cherche jamais la vérité, mais uniquement son Ariane».

Jean-Pierre Naugrette
Université Paris X Nanterre

Bibliographie

BACHELARD, Gaston

"Le Labyrinthe", *La Terre et les Réveries du Repos*, Paris : Corti, 1948.

BORGES, Jorge Luis

- *Fictions*, Paris : Gallimard, 1957.
- *Enquêtes*, Paris : Gallimard, 1957.
- *Discussion*, Paris : Gallimard, 1966.
- *L'Aleph*, Paris : Gallimard, 1967.
- *Conférences*, Paris : Gallimard, 1985.
- *Le livre des êtres imaginaires*, Paris : Gallimard, 1987.
- *Les Conjurés*, Paris : Gallimard, 1988.

Jean-Pierre Naugrette

CHESTERTON, Gilbert Keith

- *The Penguin Complete Father Brown*, Harmondsworth : Penguin Books, 1981.
- *The Man Who Was Thursday*, 1908. Harmondsworth : Penguin Books, 1976.

D'ALMEIDA, Pierre

"Meurtres dans une bibliothèque anglaise : Borges, Chesterton et la fiction policière", *Borges, Fictions : mythe et récit*, Paris : Gallimard, 1988.

ECO, Umberto

Apostille au Nom de la Rose, 1985. Paris : Grasset, 1987.

GERVAIS-ZANINGER, Marie-Annick

"Hasard et secret : les ruses du récit", *Borges, Fictions : mythe et récit*, Paris : Ellipses, 1988.

KAFKA, Franck

Le terrier, Paris : Egloff, 1945.

MARX, Roland

Jack l'Éventreur et les fantasmes victoriens, Bruxelles : Éditions Complexe, 1987.

NABOKOV, Vladimir,

"The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde", *Lectures on Literature*, 1980. London : Picador, 1983.

NAUGRETTE, Jean-Pierre

- *Robert Louis Stevenson : l'aventure et son double*, Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1987.
- "Décor, désir, espace : une lecture de Stevenson", *Littérature* 61 (1986) : 49-64.

RICARDOU, Jean

Le Nouveau Roman, Paris : Seuil, 1973.

ROSENTIEHL, Pierre

"Le dodécadédale ou l'éloge de l'heuristique", *Roland Barthes*, Numéro spécial de la revue *Critique* 423-424 (1982) : 785-796.

SANSOT, Pierre

Poétique de la ville, Paris, Klincksieck, 1973.

SANTARCANGELI, Paolo

Le livre des labyrinthes : histoire d'un mythe et d'un symbole, 1967. Paris : Gallimard, 1974.

SHELLEY, Mary

Frankenstein, 1818. Harmondsworth : Penguin Books, 1968.

Dr Jekyll and Mr Hyde : *dans le labyrinthe*

STEVENSON, Robert Louis

- *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Trans. J.-P. Naugrette. Paris : Librairie Générale Française, 1988.
- "A Chapter on Dreams", *Edinburgh : Picturesque Notes*, 1879. London : Heinemann, 1925.
- *New Arabian Nights*, 1882. London : Macmillan, 1928.
- *More New Arabian Nights : The Dynamiter*, 1885. London : Longmans, Green & Co., 1897.

WILLIAMS, Raymond

The Country and the City, London : Chatto & Windus, 1973.