

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 11

QUE FAIT LA FICTION ?



2003

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Que fait ma fiction ? De la possibilité des mondes

Ce monde était la fusion des ombres possibles
Jacques Roubaud, *La pluralité des mondes de Lewis*.

Écrire de la fiction,¹ c'est créer un monde, des mondes narratifs.
Dans *Les limites de l'interprétation*, Umberto Eco rappelle que

plusieurs théories de la narrativité ont emprunté à la logique modale la notion de monde possible. Il est correct de dire que, dans le monde narratif inventé par Robert Louis Stevenson, Long John Silver (i) nourrit une série d'espérances et de croyances, et détermine ainsi un monde doxastique dans lequel il réussit à mettre la main (ou son unique pied) sur le trésor de l'île éponyme, et (ii) il accomplit certaines actions pour faire correspondre le futur cours des événements du monde réel avec le statut de son monde doxastique (III. 4. PETITS MONDES 212).

D'où la notion de mondes possibles narratifs (ou *Model Theory of Possible Worlds*) régis par certaines lois, qui peuvent être vus "soit

¹ L'essentiel du texte qui suit a d'abord été prononcé lors du Colloque "Les Détectives de l'étrange" qui s'est tenu à Cerisy-la-Salle en juillet 1999. Je remercie les organisateurs de m'avoir autorisé à le reprendre ici, avec de légères modifications, qui se sont échelonnées lors d'interventions à Milan et Nanterre en février 2000, et lors du colloque de Londres à l'IRS sur "Noir fiction in France and in Italy" (avril 2002).

Que fait ma fiction ? De la possibilité des mondes

comme des états de choses "réelles" (cf. par exemple l'approche réaliste de Lewis 1980) soit comme des constructions culturelles, matière à stipulation ou à production sémiotique", dit encore Eco avant d'opter pour la seconde hypothèse (LI 215), en droite ligne de *Lector in fabula*, qui présuppose la co-opération du Lecteur Modèle dans la production du texte. Pour lui, "un texte narratif a une nature performative" qui invite le lecteur à "coopérer à la construction d'un monde *concevable* au prix d'une certaine flexibilité ou superficialité" (LI 226). A la première page de *Treasure Island* le jeune narrateur Jim Hawkins dit ainsi au lecteur qu'il lui dira tout, sauf les coordonnées de l'île, parce qu'il reste encore une partie du trésor à aller chercher... et que le lecteur pourrait s'y rendre, ce qui est contraire aux ordres des *gentlemen*: voilà un bon exemple de réticence narrative qui suffit à créer un monde vraisemblable hérité des romans d'aventures du XVIIIème siècle que Stevenson admirait, au premier rang desquels *Robinson Crusoe*.²

Plus loin, Eco distingue entre plusieurs mondes narratifs, dont la frontière n'est sans doute pas aussi étanche qu'il y paraît:

(i) "des mondes possibles qui paraissent vraisemblables et crédibles", que nous pouvons concevoir. Ainsi, dit-il,

je peux concevoir un monde passé où Lord Trelawney et le docteur Livesey ont réellement navigué avec le capitaine Smollett à la recherche de l'Île au Trésor.

(ii) "des mondes possibles qui semblent invraisemblables et peu crédibles du point de vue de notre expérience actuelle, par exemple les mondes où les animaux parlent" comme dans *Le Petit Chaperon rouge*. Semblent, car "flexibilité et superficialité" permettent au lecteur de s'adapter.

(iii) "des mondes *inconcevables* - qu'ils soient possibles ou impossibles - au-delà de notre capacité de conception, car leurs individus présumés violent nos habitudes logiques et épistémologiques". Eco cite à l'appui le célèbre dessin de Penrose comme "archétype de nombreux *impossibilia* picturaux" qu'on retrouverait chez Max Escher par exemple. Ces mondes inconcevables

² Notons que la notion de "vraisemblance" utilisée ici par Eco reprend celle de "verisimilitude" utilisée par Defoe comme principe créateur d'un monde narratif au XVIIIème siècle.

Jean-Pierre Naugrette

peuvent cependant être mentionnés par le langage (voir *Gulliver's Travels* et toute la science-fiction) ou conçus comme des mondes possibles impossibles c'est-à-dire des "mondes que le Lecteur Modèle est amené à concevoir juste ce qu'il faut pour comprendre qu'il est impossible de le faire" (LI 228). Il cite encore Dolezel qui évoque textes autodestructeurs ("self-voiding texts") et métafiction autorévélatrice ("self-disclosing meta-fiction").

Je voudrais montrer comment *The Strange Case of Dr Jekyll et de Mr Hyde* oscille, dès 1886, entre roman policier et "fiction autodestructrice", entre monde possible vraisemblable-invraisemblable et monde possible impossible. Puis j'évoquerai mon premier roman, *Le Crime étrange de Mr Hyde*, comme réécriture de celui de Stevenson. On verra qu'elle doit beaucoup à l'original, ainsi qu'à Eco et sa conception du monde possible comme "construction culturelle", pour me permettre de définir aujourd'hui, par la pratique et la théorie littéraires, une nouvelle pluralité des mondes. Ainsi le travail romanesque, pour l'universitaire romancier – expression qui ne relève pas, espérons-le, de l'oxymore – peut-il se nourrir de la théorie ou du travail critique, et réciproquement, et sortir ainsi l'écrivain de cette solitude, de cette séparation par rapport à la parole universitaire dont parle Barthes dans son article de 1971 "Écrivains, intellectuels, professeurs" (367), auquel il faudrait prêter sans doute plus attention aujourd'hui. Que l'Université devienne alors, comme elle l'est au moment même où je parle, un espace public d'appréciation du travail romanesque. Qu'elle en soit à l'écoute. A condition, peut-être aussi, de choisir sa théorie.

A relire aujourd'hui *Lector in fabula*, et notamment le chapitre intitulé "Les Prévisions comme préfiguration de mondes possibles" (7.2), on s'aperçoit à quel point la théorie des mondes possibles et des disjonctions de probabilité n'était autre qu'un petit manuel de l'apprenti romancier: l'analogie ferroviaire utilisée par Eco débouche bien sur "un système de scénarios" (LF 147). Théoricien et romancier, universitaire et écrivain s'engendrent ici mutuellement: "man's dual nature" disait Jekyll à propos de lui-même et de Mr Hyde. De fait, certains problèmes théoriques trouvent assez naturellement leur expression romanesque: ainsi l'image des figures de cire vue à travers le cadre/l'écran chez Conan Doyle, abordée à propos de Dorothy Sayers dans le numéro de

Que fait ma fiction ? De la possibilité des mondes

Tropismes intitulé "Donner à voir" (2002), devient obsédante dans le prolongement du *Crime étrange de Mr Hyde* qu'est *Les Hommes de cire*. Parus la même année, essai critique et roman se répondent. C'est en fait le même problème abordé autrement, sous un autre versant. Il est vrai que travailler comme universitaire et critique sur Stevenson facilite peut-être les choses. Dans son essai "A Chapter on Dreams" (1887), Stevenson théorise lui aussi après coup, après *Dr Jekyll and Mr Hyde*, l'acte d'écriture romanesque comme relevant du dédoublement, entre ces "Little People" ou "Brownies" qui travaillent d'arrache-pied la nuit et ce moi conscient au repos, qui n'a plus qu'à coucher sur le papier la matière première de ses rêves. Le romancier serait-il secrètement au travail pendant que l'universitaire dort sur ses articles? Dans sa confession finale, Jekyll fait avant tout figure d'écrivain, qui pose la plume quand son écriture devient impossible, comme s'il redoutait que Hyde ne prenne le relais, n'écrive la phrase suivante. Il fallait, justement, l'écrire.

Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde: roman policier ou fiction autodestructrice ?

Toujours selon Eco,

nombre d'oeuvres littéraires (les romans policiers, par exemple) présentent une stratégie narrative astucieuse, qui génère un Lecteur Modèle naïf prompt à tomber dans les pièges du narrateur (avoir peur ou soupçonner l'innocent), mais, en général, elles prévoient aussi un Lecteur Modèle critique, capable d'apprécier, à une seconde lecture, la stratégie narrative qui a configuré le lecteur naïf de premier degré (LI 229).

Le texte de Stevenson a ceci de particulier qu'il brouille cette distinction, c'est-à-dire en chemin, avant la fin de l'histoire. Sur les dix chapitres, huit sont racontés à travers une troisième personne qui sonde les pensées ou épouse les actions de l'agent principal du conte, Mr Utterson, le notaire du Dr Jekyll qui s'est assez tôt fixé comme objectif de traquer Mr Hyde :

Jean-Pierre Naugrette

'If he be Mr Hyde (...), I shall be Mr Seek' (40).

C'est lui l'enquêteur principal, qui relègue dans l'ombre son "collègue" de Scotland Yard, l'inspecteur Newcomen, lequel fait une brève apparition après le meurtre de Sir Danvers Carew par Hyde. Sans que personne ne le lui demande (et surtout pas Jekyll, qui cherche au contraire à le dissuader à plusieurs reprises), Utterson va traquer Hyde dans Londres, puis, dans une spirale involutive qui reprend les contours labyrinthiques de la maison du docteur, jusque dans le cabinet où Hyde s'est réfugié. En enfonçant la porte, Utterson provoque le suicide de Hyde, recherché pour meurtre. Une fois dans le cabinet, le notaire (*the lawyer*) cherche le cadavre de son ami et client Jekyll. Il ne le trouvera pas, et pour cause. A la place, il découvre plusieurs papiers enchâssés, dont un nouveau testament de Jekyll qui lui apprend qu'il a pris la place de Hyde, et d'autres lui demandant d'ouvrir des paquets contenant la confession, à la première personne cette fois, des docteurs Lanyon et Jekyll, dont les récits rétrospectifs viennent clore le texte.

Si l'on veut résumer l'enquête menée par Utterson, on peut donc dire:

1. qu'il s'auto-promeut enquêteur, Mr Seek (40).
2. qu'il enfreint sa promesse faite à Jekyll de protéger Hyde (62).
3. qu'il provoque sans le savoir la mort de Jekyll en tuant Hyde.
4. qu'il remplace Hyde sans le savoir sur le testament de Jekyll: il hérite donc de sa fortune, clause qui l'avait poussé à mener son enquête. Cette boucle narrative se boucle donc: Utterson peut être définitivement rassuré, puisqu'il a éliminé Hyde en prenant sa place.
5. qu'il est placé, par Jekyll, en position de lecteur, puisque les deux derniers chapitres sont découverts et lus par Utterson en même temps que le lecteur. Un dédoublement s'opère donc ici. Il y a d'un côté Utterson-lecteur, dont l'acte de lecture, silencieux, ne peut qu'être imaginé au seuil de ces deux récits :

and Utterson, once more leaving the servants gathered about the fire in the hall, trudged back to his office to read the two narratives in which this mystery was now to be explained (146)

Que fait ma fiction ? De la possibilité des mondes

dit le texte à la troisième personne. Puis Utterson lisant disparaît, sans jamais réapparaître, de même que Hyde avait disparu au début du chapitre. Dans "The Last Night", le lecteur assiste donc à la fin du couple infernal Hyde & Seek qui a détruit, l'un de l'intérieur, l'autre de l'extérieur, le Dr Jekyll. Lire ces documents consacre, pour Utterson, son retentissant échec comme apprenti-détective, puisqu'il lui révèle, par Lanyon d'abord (Hyde devenant Jekyll), puis par Jekyll (Jekyll devenant Hyde), l'existence, à bien des égards inconcevable, de la métamorphose permettant à Jekyll de passer d'une identité à l'autre. Cet acte de lecture muet a donc pour conséquence de consacrer le détective officieux comme "Lecteur Modèle naïf" prompt à tomber sinon dans les pièges du narrateur (le modèle d'Eco est probablement un cas extrême comme *The Murder of Roger Ackroyd*), du moins dans ceux de la voix narrative, cette troisième personne issue de l'auteur qui ne lui donne pas les moyens de comprendre, à aucun moment que ce soit, qu'il n'y a pas d'un côté Hyde et de l'autre Jekyll, mais à un moment donné, et plus souvent qu'il ne le croit, une entité qu'il faudrait appeler Jekyll-Hyde.

Si, selon Marc Lits,

les ingrédients nécessaires pour constituer le roman policier (sont): le détective, le crime mystérieux et inexplicable, la victime, le raisonnement hypothético-déductif, la constitution à « rebours » de l'histoire, du crime à sa résolution, la solution finale avec l'effet à produire (28),

alors ces ingrédients existent bien ici, et l'on peut lire *The Strange Case* comme tel. Dans son *Robert Louis Stevenson* (1927), G.K. Chesterton dit bien de lui qu'il offre au lecteur un frisson de plaisir externe à la Conan Doyle.³ Mais on s'aperçoit bien vite qu'ils n'existent que pour être subvertis par rapport aux canons du genre – s'ils existent en 1886, puisque le premier roman policier du cycle de Sherlock Holmes, *A Study in Scarlet*, n'apparaît qu'un an plus tard. Le crime n'a pas lieu avant l'enquête, mais après, puisque Hyde tue Sir Danvers après que Utterson s'est promu enquêteur, alors que Hyde n'a fait que "piétiner"

³ Sur cette lecture qui tire Stevenson vers Doyle, voir Naugrette, "The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde est-il un roman policier?" (2002).

Jean-Pierre Naugrette

une fillette. Ce crime restera à jamais "mystérieux et inexpliqué", car Hyde tue Sir Danvers sans motif apparent, et s'il y a un motif, on ne le saura jamais. Utterson se promeut détective sans que personne ne le lui demande, après qu'il a fait un cauchemar à propos de Hyde.⁴ C'est lui qui a peur et soupçonne l'innocent... au sens où Hyde n'a que faire du testament de Jekyll, et ne saurait vouloir le remplacer pour ce dont Utterson le soupçonne, c'est-à-dire l'argent. L'hypothèse "vraisemblable" formulée par le notaire au début de son enquête, celle d'un chantage ou d'une tentative de meurtre, est donc invalidée par la résolution finale telle que Jekyll la formule en justifiant sa métamorphose. Pire, c'est la canne, donnée par Utterson à Jekyll quelques années plus tôt, qui a servi au meurtre de Sir Danvers, lequel allait lui poster une lettre cette nuit-là. Étrange circuit: indirectement, et ironiquement, on peut donc considérer Mr Utterson comme ayant participé au meurtre de Sir Danvers et au suicide de Hyde. Et il sort en quelque sorte récompensé en prenant la place de Hyde sur le testament! Le voilà qui rate tout, et se trouve socialement et financièrement promu, peut-être parce que Stevenson, qui avait réécrit une première version jetée au feu, devait sauvegarder la bienséance victorienne ?

Enfin la reconstitution "à rebours", telle qu'elle est effectuée dans les deux derniers chapitres, ne concerne pas du tout le crime unique du roman, mais l'histoire d'un "cas étrange" qu'il faudrait lire comme une histoire de cas freudienne avant la lettre. Comme dit Shoshana Felman,

La psychanalyse n'est peut-être, après tout, rien d'autre que ce policier freudien, ce génial récit autosubversif des secrets criminels de notre sommeil en tant qu'ils hantent, subvertissent, pervertissent l'activité policière du réveil (40).

En tant que détective de l'étrange, Mr Utterson n'a donc rien compris à ce qui est arrivé à son client, dont il a provoqué la mort. L'emboîtement final des récits n'est que l'image d'une plongée dans les profondeurs de la psyché humaine: Chesterton poursuivait en disant que le texte procurait aussi un frisson de plaisir interne à la Henry

⁴ Sur ce cauchemar, voir Naugrette 1991.

Que fait ma fiction ? De la possibilité des mondes

James – avec qui, on le sait, Stevenson entretint non seulement des liens d'amitié, mais un dialogue passionné sur l'art de la fiction. Mr Utterson s'est cru dans un roman policier (*case* pris au sens criminel de *murder case*, comme dans le titre du chapitre de l'affaire Carew), alors qu'il se trouvait dans une histoire de cas (*case* qu'il faudrait prendre au sens psychanalytique de *case history*). Par rapport au canon holmésien, qui va bientôt s'imposer en cette fin de siècle comme modèle de la *detective story*, il se trouverait non pas au centre, mais aux marges, avec par exemple "The adventure of the creeping man" (1923, *The Case Book of Sherlock Holmes*): et pour cause, puisque cette histoire de Doyle n'est autre qu'une réécriture darwinienne du *Strange Case*, avec dans les deux cas (étranges) un détective trop directement impliqué par l'objet de son enquête pour être honnête ou efficace.

Un chassé-croisé semble ici s'opérer entre le détective et le lecteur, qui lit les deux derniers récits en même temps que lui, comme si les deux actes de lecture s'opéraient en miroir. Le lecteur possède en effet un avantage considérable sur Utterson: il lit un roman intitulé *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Dès lors il peut incarner, à bon compte, comme dit Eco, ce "Lecteur Modèle critique, capable d'apprécier, à une seconde lecture, la stratégie narrative qui a configuré le lecteur naïf de premier degré" (voir aussi Mellier 1994). A peine la lecture des deux derniers chapitres achevée, le lecteur a l'avantage considérable de pouvoir relire les chapitres précédents. Utterson non, puisqu'il est un personnage de ces chapitres. Une seconde lecture confirme alors le rôle d'Utterson comme lecteur naïf, alors que le lecteur, lui, tend à se promouvoir comme détective textuel ou intertextuel, Lecteur Modèle notant au passage tous les indices qui avaient échappé au notaire. Ces indices du fantastique, et non plus du policier, semblent autant de coutures sur le corps du texte, tissant (voir Lecercle 1997) le vraisemblable et l'invraisemblable dans la chair même du discours. Ils peuvent être en effet subsumés pour la plupart sous la catégorie qui parle ? ou de quoi parle-t-on ?

1. Le titre : *of Dr Jekyll and Mr Hyde* dit le titre anglais, violence faite à la grammaire, qui devrait commander plutôt "of Dr Jekyll and of Mr Hyde". Stevenson donne au lecteur la possibilité de comprendre que

Jean-Pierre Naugrette

les deux ne font qu'un, que le "cas étrange" les concerne tous les deux. Pas à Utterson.

2. Le cauchemar du notaire : sa deuxième partie, qui fantasme une sujétion de Jekyll à Hyde, n'est autre qu'une réécriture de *Frankenstein* et du chapitre où le docteur crée le monstre (voir Naugrette 1991). Il s'agit bien d'un cauchemar littéraire, qui fait écho au cauchemar de Stevenson ayant accouché du texte: comme chez *Frankenstein* ou Stevenson, c'est le rêveur créateur qui fabrique le monstre de toutes pièces, ici Hyde tel que le perçoit un Utterson apeuré. C'est Utterson qui récrit *Frankenstein* en rêve, mais c'est le lecteur qui repère la citation et comprend que Utterson se trompe encore d'histoire.

3. La rencontre entre Hyde et Utterson dans la rue. Le

I did not think you would have lied' (46)

lancé par le premier au second ne peut se comprendre que si c'est le "je" de Jekyll qui parle, et non celui de Hyde, puisque c'est la première fois que Hyde et Utterson se rencontrent. Signe que la métamorphose est avant tout d'ordre linguistique, comme l'illustrera la confession finale de Jekyll, bientôt envahie par un brouillage et un enchaînement des personnes. Utterson ne perçoit pas à cet instant qu'il a en face de lui non une seule personne, Mr Hyde, mais un composite Hyde-Jekyll, où l'un peut commencer une phrase que l'autre achèverait.

4. Le discours de Jekyll à Utterson :

'You do not understand my position (...) I am painfully situated, Utterson; my position is a very strange - a very strange one' (58)

a ceci d'ironique qu'il n'est effectivement pas "compris" par Utterson, qui poursuivra implacablement son enquête, poussé par un mélange de peur et de curiosité impitoyables.

5. Le cri de désespoir lancé par Hyde-Jekyll lors de la Dernière Nuit :

'Utterson,' said the voice, 'for God's sake, have mercy!' (134)

Que fait ma fiction ? De la possibilité des mondes

fait écho à la première rencontre, avec cette fois une voix indistincte, "the voice", voix officielle de Hyde mais peut-être masque ou persona de Jekyll qui voudrait bien s'exprimer de l'intérieur, tel Grégoire Samsa chez Kafka.

6. De même, qui écrit au Dr Lanyon cette longue lettre signée des initiales du docteur, "H.J." ? Ce ne peut être Jekyll, puisqu'on apprend qu'il est acculé sous le masque d'un Hyde cherchant désespérément à redevenir Jekyll, ce qu'il va faire sous les yeux d'un Lanyon effaré. C'est Hyde imitant l'écriture de Jekyll, comme il sait le faire, nous apprendra bientôt le docteur.

7. Enfin, cette confession finale écrite par Jekyll à la première personne va bientôt se déliter pour donner naissance à une voix narrative indistincte, Jekyll parlant de lui-même à la troisième, ou bien disant "je" alors qu'il parle de Hyde. Ce "je" de plus en plus menacé de l'intérieur par un Hyde qui voudrait bien, on le sent, accéder au discours, pose alors la plume avant que Hyde ne naisse au récit.

La lecture des deux derniers chapitres emboîtés dans le récit à la troisième personne, puis la relecture des huit premiers permettent donc au lecteur de Stevenson de mieux dégager la structure en trompe-l'oeil d'un texte dont les lignes de fuite s'incurvent à l'infini. Les deux récits à la première personne viennent en effet attester, sous la forme du témoignage instituant un pacte autobiographique, cette métamorphose au seuil de laquelle Utterson, qu'il soit en bas de la fenêtre lorsque Jekyll commence à se métamorphoser en Hyde dans "L'Incident de la fenêtre", ou derrière la porte lorsque la transformation est devenue irréversible. La fameuse résolution finale du roman policier fait éclater aux entournures, aux coutures du texte, la géométrie simpliste dans laquelle Utterson s'est fait ironiquement enfermer, qui annonce celle du détective Lönnrot dans "La mort et la boussole", l'une des *Fictions* de Borges. Au bout de la spirale involutive, au centre du cabinet du docteur qui devait renfermer tous les éléments permettant de clore heureusement l'enquête (l'assassin arrêté, le cadavre de sa victime trouvé, les preuves matérielles, etc.), l'enquêteur principal ne trouve que des récits emboîtés qui projettent une lumière rétrospective sur cette "affaire" policière mal menée, et tracent une nouvelle géométrie variable aux règles fantasques.

Le monde possible vraisemblable bâti par Utterson, échafaudé sur une architecture positiviste où argent et chantage sont les deux piliers principaux d'une affaire perçue comme sordide, s'écroule peu à peu. Il s'écroule une première fois à la relecture des huit premiers chapitres, qui permet de diagnostiquer ce monde possible comme étant "invraisemblable", ne serait-ce que parce qu'on ne sait plus trop qui écrit, ni qui parle. Utterson lecteur de ce monde-là apparaît comme trop peu flexible et superficiel, pour reprendre les critères de Eco à propos du *Petit Chaperon rouge*, et ce "petit monde, local et non homogène" (LI 227). Que Jekyll puisse parler à travers la persona de Hyde, que ce soit Hyde qui puisse écrire à Lanyon à travers la plume de Jekyll, qu'une entité Jekyll-Hyde puisse rédiger la fin de la confession au lieu du "je" officiel du docteur, voilà qui confine à l'invraisemblable, et qui dépasse le notaire. Enfin l'émergence, à travers les deux derniers récits, d'une nouvelle perspective qui vient éclairer rétrospectivement les huit premiers semble construire un monde inconcevable, un monde possible impossible à la Penrose ou Escher, puisque la résolution finale propre au roman policier est minée, creusée de l'intérieur, "self-voided" par cette fausse confession à la première personne (ou plutôt cette confession à la fausse première personne), et ce triplement :

(i) la résolution habituellement effectuée par le détective est faite de manière posthume par la victime.

(ii) cette explication entérine la métamorphose fantastique ou invraisemblable, en proposant une explication qui seule peut rendre compte de ce qui s'est passé jusqu'alors...

(iii) ... et ce d'autant plus qu'elle mime, de l'intérieur et par son discours, ladite métamorphose en diluant la première personne dans une personne narrative indistincte, qui fait que ce dernier récit s'autodétruit à son tour, s'évide ("self-void"), se clôt sans se clore sur une première personne qui pose la plume parce qu'elle n'est plus personne. Miné, mimé. Le dédoublement, dans ce texte décidément étrange, ne concerne pas seulement Jekyll-Hyde, mais la manière dont le discours s'autodétruit :

(a) le discours policier que tient Utterson, miné de l'intérieur par l'emboîtement final des récits.

(b) le discours que tient Jekyll, qui mime sa propre métamorphose et s'abîme dans le silence.

***Le Crime étrange de Mr Hyde: métafiction
autorévélatrice et possibilité des mondes***

En écrivant *Le Crime étrange de Mr Hyde*, j'ai conscience d'avoir travaillé sur des lignes de force déjà esquissées par l'original de Stevenson, mais inachevées, sans doute parce que le conte, comme on le sait par sa Genèse, est le produit d'un refoulement, d'une réécriture à partir d'un manuscrit jeté au feu pour des motifs de bienséance victorienne. Toute réécriture apocryphe du *Cas étrange* est donc la réécriture d'une réécriture.

Sur le plan de l'intrigue et de la narration, il m'avait toujours semblé que deux formes de scandales ressortaient de ce compromis avec la morale victorienne :

(i) le fait que Mr Utterson hérite tranquillement de la fortune du Dr Jekyll, un quart de million de livres sterling, en prenant la place de Hyde sur le testament. On ne sait ce qu'il advient de lui après qu'il a lu les deux manuscrits, et mon idée était qu'il ne pouvait décemment pas survivre à cet héritage acquis de manière pour le moins contestable, sinon moralement frauduleuse. J'avais donc décidé de le mettre à mort.

(ii) le fait que Hyde ne dispose pas d'instance narrative propre, alors que sa voix point visiblement dans la confession finale de Jekyll. Après la première partie du roman, où il est perçu de l'extérieur par Utterson, Enfield et les autres, puis ces deux récits où il est vu à travers Lanyon et Jekyll, il était temps qu'on entendît, enfin, la voix de Hyde. Mais quelle voix adopter ? A l'évidence, Hyde ne pouvait parler comme les autres, avec le langage de la bonne société victorienne. C'était aussi une bête traquée, s'exprimant dans les interstices de l'intrigue d'origine, à savoir entre le moment où il se réfugie dans le cabinet du docteur et où la porte de ce dernier est enfoncée par Utterson et Poole. Il était haletant, persécuté, assiégé. Il devait donc s'exprimer avec une ponctuation particulière, un punctum qui le caractériserait en propre, à savoir l'absence de virgules, tandis que

l'utilisation d'un "hein" récurrent devait mimer, dans le langage, une sorte de déhanchement propre à la démarche censée être claudicante de Hyde.

(iii) la combinaison de ces deux éléments donnait l'articulation majeure de l'intrigue: Utterson devait mourir, Hyde devait écrire sa confession à Utterson, cette confession devait provoquer la mort de ce dernier. D'où le titre, écho du titre original, qui renvoie au roman policier en activant le motif de la vengeance.

Cette affaire de justice poétique reposait avant tout sur un traitement du langage et du récit: la parole haletante de Hyde adressée au destinataire de sa confession, d'abord masqué, puis révélé à la fin du premier chapitre,⁵ le résultat de sa lecture par un Utterson découvrant ce manuscrit plusieurs mois après la fin de l'histoire racontée par Stevenson. Il ne fallait pas seulement que Utterson mourût, il fallait que sa mort fût liée à l'acte même de lire, tel qu'il est occulté par Stevenson lorsqu'il décrit le notaire rentrant chez lui avec les deux manuscrits sous le bras. En d'autres termes, il fallait montrer, dans le couple Hyde & Seek, deux activités proprement littéraires absentes de l'original, Hyde mourant mais écrivant, Utterson lisant mais mourant, littéralement empoisonné par le récit qu'il vient de lire, et qui apparaît comme lecteur dans l'Épilogue du roman.

Cette articulation de l'intrigue autour d'un couple écrivant/lisant ne pouvait qu'avoir des conséquences sur la constitution, ou la construction culturelle du monde narratif, et tout d'abord celle du Lecteur Modèle invité à co-opérer à la production du texte. Toute écriture libre naît de contraintes, et plus encore toute réécriture d'un chef-d'oeuvre comme *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de Mr Hyde*. Il s'agit moins ici de dévoiler des secrets de fabrication que de pasticher le Eco de *L'Apostille au Nom de la rose*, recréant après coup la genèse de son roman, en l'occurrence un an après sa publication.

A l'évidence, le Lecteur Modèle tout désigné était celui qui avait lu *Le Cas étrange*, puisque les premiers chapitres du *Crime étrange* en reprenaient la trame. Pouvoir identifier "Mr Enfield votre cousin" dans

⁵ Il suffit de comparer le "Mr Enfield votre cousin" du début (9) avec la fin du chapitre: "vous entendez Mr Utterson" (18).

Que fait ma fiction ? De la possibilité des mondes

les premières lignes comme renvoyant à "Mr Utterson" supposait la lecture de Stevenson. La version que donne ici Mr Hyde de l'incident de la fillette piétinée, qui l'innocente aux dépens du docteur écossais pédophile qui la poursuit ici dans les rues de Londres,⁶ n'a de sens que par rapport à celle fournie par Mr Enfield dans le premier chapitre du roman. Dans *Le Crime étrange*, Hyde parle à la première personne, et se justifie, se disculpe en se disant victime d'une vaste persécution dont Mr Utterson est le fer-de-lance: d'où ce "pourquoi me harcèle-t-on?" récurrent sous sa plume. De même, l'assassinat de Sir Danvers vu par Hyde se justifie par un "mouvement de recul" (46) face à l'horreur physique ressentie par ceux qui l'approchent, et fait de lui un paria. Cette réécriture dans les interstices de l'original est la mieux illustrée dans le chapitre intitulé "Dîner chez le Dr Jekyll", qui commence par un récit à la troisième personne (et donc avec virgules) qui mime l'original pour déboucher sur un dialogue entre Jekyll et Utterson tiré in extenso du chapitre "Dr Jekyll was quite at ease". La différence est qu'une sorte de sous-conversation entre parenthèses et en italiques donne à entendre la voix réprimée de Hyde dans les répliques de Jekyll (36-39). La troisième partie commence par un récit à la troisième personne avec virgules, puis les virgules s'espacent et disparaissent, le "hein" réapparaît, et le lecteur peut déduire que c'est de nouveau Hyde qui parle. Hyde parlera de lui-même tantôt à la première, tantôt à la troisième personne - mimant ainsi Jekyll et sa voix narrative indistincte ou brouillée. Il fallait donner à Hyde toutes les chances narratives, mais aussi toutes les contraintes de Jekyll en train de se transformer. Dans ce chapitre, la mise entre parenthèses dans le texte, correspondant à une sorte de brimade typographique, éclate dans une liberté retrouvée: ce chapitre est une sorte de spasme, de crampe dans l'écriture qui mime ce tropisme hydrien, qui oscille entre contraction et expansion, systole et diastole, avec des phrases brèves, sèches, nominales ou au

⁶ Stevenson invitait à cette réécriture en disant à propos du docteur écossais, par l'intermédiaire de Enfield décrivant la scène de la fillette, "the doctor's case was what struck me" (18), comme en écho au titre du roman: l'apparition incongrue d'un docteur au fort accent écossais dans les rues de Londres évoque l'image des docteurs inquiétants de la nouvelle fantastique "The Body-Snatcher".

contraire des phrases-fleuve, dont le début du chapitre intitulé "La Dernière Nuit" constitue l'exemple le plus emblématique, puisque Hyde y décrit sa noyade dans la Tamise sous forme de dérive poétique - toujours sans virgules. La première phrase du chapitre fait cinq pages (125-130), la seconde une page et demie (130-131), la troisième une page (131-132), la quatrième onze lignes, etc., et l'on revient bientôt à des phrases d'une ligne, à mesure où la contraction revient. Dans les dernières lignes de sa confession, Hyde ne parle plus que par bribes nominales (133-140). Bientôt, il ne pourra plus parler - comme Jekyll avant lui, dans l'original.

A ce stade on avait quitté depuis longtemps l'intrigue des premiers chapitres reprenant les épisodes du *Cas étrange* d'un autre point de vue. Le début était à la fois le résultat d'une grande contrainte, et d'une grande liberté: la reprise des événements marquants de Stevenson, l'innovation majeure que constituait cette écriture inédite de Hyde. Cette contrainte et cette liberté possédaient cependant leurs inconvénients :

(i) il paraissait difficile de construire une intrigue reposant sur la seule intrigue de Stevenson. Le risque existait de décourager tout lecteur n'ayant pas lu, de près ou de loin, *Le Cas étrange*, et la question angoissée, formulée par certains lecteurs pourtant cultivés, "Peut-on lire le livre s'il l'on n'a pas lu Stevenson?" était pertinente. Danger d'écrire un simple roman parallèle, une doublure singeant l'original.

(ii) l'innovation de ponctuation n'était pas, à la longue, soutenable. A moins d'écrire un vaste poème narratif délirant, le risque était d'écrire dans le seul invraisemblable, ce qui risquait de décourager encore une fois les lecteurs...

D'où l'idée de faire se croiser plusieurs mondes narratifs. Celui de Stevenson revu et revisité, et d'autres, plus vraisemblables, qui pourraient justifier en apparence le titre et tirer *Le Crime étrange* vers le roman policier. Le croisement avec une intrigue de Doyle paraissait tout trouvé: Utterson, l'enquêteur absent jusque-là de l'intrigue, serait relayé par un Sherlock Holmes sur la piste de Jonathan Small et de Tonga à la fin de *The Sign of Four*. Tonga et Hyde, ces deux parias (l'un exotique, l'autre troglodytique) du roman victorien, pouvaient se substituer l'un à l'autre. Pour faire se croiser ces deux mondes, il fallait

Que fait ma fiction ? De la possibilité des mondes

récrire la fin du roman de Doyle, en créant une première bifurcation: Hyde rencontre Small dans une taverne après la mort de Tonga, et prépare sa fuite sur la Tamise. Dans une fumerie d'opium, il trouve un Holmes déguisé sous les traits d'un vieillard opiomane, sorti tout droit de "The Man with the twisted lip" (1891, *Adventures of Sherlock Holmes*): ce n'était plus seulement *The Sign of Four*, mais d'autres pistes textuelles. La fin du chapitre "A L'Enseigne du Dragon-Bleu", où se produit cette bifurcation, fut une grande joie d'écriture, car l'Inspecteur Lestrade y fait une entrée bruyante, qui empêche Holmes d'arrêter Hyde et permet à ce dernier de s'enfuir par la Tamise pour rejoindre la chaloupe *Aurore* où l'attend Small. Les lecteurs de Doyle repèrent Lestrade, et donc Holmes déguisé sous les traits du vieillard murmurant du Goethe à Hyde: d'autres compétences de Lecteur s'amorçaient.

A travers le cas du film *Qui veut la peau de Roger Rabbit?*, où des personnages de dessins animés entrent en interaction avec des personnages présentés comme "réels", Eco pose la question "des problèmes d'accessibilité réciproque à travers des mondes différents" (LI 219), vaste problème philosophique et métaphysique existant depuis Fontenelle ou Pascal, mais souvent posé de nos jours, en littérature et au cinéma, à travers le raccordement entre monde "réel" et monde "littéraire". On avait beaucoup fait Sherlock Holmes et Jack l'Éventreur, Sherlock Holmes et Marx, Sherlock Holmes et Einstein, etc. Il me paraissait plus intéressant de faire bifurquer des fictions sur des fictions – comme l'avait esquissé Maurice Leblanc lorsqu'il fait se rencontrer Arsène Lupin et Herlock Sholmès – à condition que les mondes narratifs rencontrés fussent différents: il suffisait de faire coexister le vraisemblable holmésien et l'invraisemblable hydien pour se retrouver au sein d'un monde inconcevable, celui d'une géométrie impossible, aux perspectives tordues, comme celles de l'original stevensonien. Déjà, faire se croiser *The Sign of Four* et "The Man with the twisted lip" impliquait une condensation des enquêtes qui faisait éclater la vraisemblance des deux originaux, comme si Holmes pouvait être à la fois dans une enquête et dans l'autre, ce que Roubaud appelle "la voie du conte", qui permet à deux contraires de co-exister dans un monde narratif, alors que l'une des règles essentielles du monde

Jean-Pierre Naugrette

possible narratif comme se référant à "un possible état de choses" est
semble-t-il que

si p est vrai, alors non-p est faux (LI 215).

Exigence aussitôt commentée comme "flexible"... De proche en proche, d'autres bifurcations et croisements apparaissaient, non seulement comme hommages à des auteurs favoris, mais comme matrices narratives potentielles: ainsi une référence à *The Moonstone* et l'auberge de La Roue de la Fortune, où Hyde passait une nuit non loin de Godfrey Ablewhite et de mystérieux personnages orientaux, sans les identifier ni les nommer. Pourquoi l'aurait-il fait puisque cette piste n'était qu'un leurre, et qu'elle ne croisait pas la piste principale? Fausse piste narrative : dans la pièce à côté, il y avait une bifurcation possible, mais j'avais choisi de ne pas l'utiliser: *tease and dare, fort et da*. Liberté grande du romancier. D'autres allusions à Tintin et au *Lotus Bleu*, mais aussi aux *Cigares du pharaon*, à Conrad et *Lord Jim*, à Eco et *Le Nom de la rose* apparaissaient comme simples rappels narratifs liés aux circonstances, sans être développés.

Enfin et surtout, le récit bifurquait une dernière fois, passant de Holmes comme détective vraisemblable et infallible, qui pensait avoir débarrassé le monde en tuant Hyde, à un Mr Hyde toujours invraisemblable détenteur du récit au chapitre suivant, puisqu'il a échappé aux coups de feu de Watson et Holmes. Tel un aiguillage de chemin de fer, la piste en avait croisé une autre, mais cette autre piste devait croiser de nouveau la première : pas question en effet que Holmes eût le dernier mot, comme si l'étrange devait toujours lui échapper. Le fond de la trame était bien Stevenson, et non Doyle. A aucun moment il ne s'agissait d'écrire un xième apocryphe doyenien: d'ailleurs, le seul chapitre de pastiche était écrit à la troisième personne, et non à la première de Watson. Le pastiche de *The Sign of Four* se doublait en réalité d'une parodie, puisque Holmes échouait là où il réussit dans l'original de Doyle. Holmes, pas plus qu'Uttersson, ne devait l'emporter complètement sur Hyde. Par un effet de chiasme, Hyde ne devait pas non plus l'emporter complètement sur Uttersson, qu'il ne réussit pas à empoisonner: la création du Dr F-, le seul

Que fait ma fiction ? De la possibilité des mondes

personnage vraiment original, obéissait à une sorte de justice divine, celle d'un *deus ex machina* qui sortait des coulisses pour mettre à mort un Utterson ayant survécu à la machination de Hyde, car il va de soi que Hyde n'était pas plus respectable dans *Le Crime étrange* qu'Utterson dans *Le Cas étrange*. Simplement, il avait droit à la parole, tel le monstre dans *Frankenstein*: sur ce plan, Stevenson semblait très en retrait par rapport à Mary Shelley.

Ce qui valait pour l'intrigue, ouverte à une pluralité de mondes narratifs possibles, valait aussi pour le langage. La singularité de l'écriture hydienne devait éclater devant une pluralité de citations collées dans le texte. Là encore, il s'agissait, en tissant, en cousant, en collant de l'in vraisemblable sur du vraisemblable, de créer un monde inconcevable, un possible impossible au sein d'un espace créé de toutes pièces, conçu comme construction littéraire.

Il était parfaitement inconcevable, dans un monde narratif donné, que Hyde pût dire "Pourquoi me harcèle-t-on" en citant *Edouard II* de Marlowe, "Le fleuve ! Le fleuve !" en citant Martha dans *David Copperfield*, citer Rimbaud et *Le Bateau ivre* en tombant dans la Tamise (127: "je ne me sentis plus tiré vers les profondeurs"), *Le Terrier* de Kafka lorsqu'il décrit les égouts de Londres, ou le peintre Francis Bacon lorsqu'il se compare à un escargot laissant une traînée de bave (136). De même, se trouvent, éparées, une citation de Shakespeare avec la mort de Falstaff (81), plusieurs citations de T.S. Eliot décrivant la Tamise (80), de Schwob évoquant une "Maison d'opium" dans un conte de *Coeur double* (88), des échos de Mallarmé et de Whistler aussi bien que de Jacques Brel et du Port d'Amsterdam (84) pour évoquer une fuite maritime vers les ports d'Europe, etc. J'avais conscience ici de me situer en droite ligne du Stevenson des *Essais sur l'art de la fiction* et du Eco de *L'Apostille au Nom de la rose*, pour qui certains décors invitent irrésistiblement à certaines histoires (Stevenson), et certaines histoires à certaines allusions littéraires (Eco) : ainsi Eco ne pouvant que choisir, comme moine-bibliothécaire, qu'un aveugle, et comme nom de cet aveugle, Jorge, en hommage à Borges. Décrire la Tamise embrumée me forçait à passer par Dickens mais aussi les métaphores de T.S. Eliot, décrire une fumerie d'opium par Tintin et *Le Lotus Bleu*, mais aussi, consciemment, par Doyle, Schwob et sans doute, plus inconsciemment,

Jean-Pierre Naugrette

Fu-Man-Chu: lorsqu'on n'est pas soi-même fumeur d'opium, où, sinon dans un monde construit culturellement, c'est-à-dire dans un espace de lectures intérieur, trouver une fumerie d'opium ? La bibliothèque de fiction comme espace de connaissance du monde.

On objectera que ce faisant, le Lecteur Modèle était censé avoir lu tous ces textes, et non un ou deux, pour comprendre le récit. Certains lecteurs ont avoué n'avoir sans doute pas saisi toutes les allusions littéraires. A cela on peut répondre par plusieurs arguments :

(i) celui d'Eco dans *Lector in fabula*, qui avance que tout texte narratif construit son Lecteur Modèle. De même que je reconstruisais l'intrigue du *Cas étrange* ou du *Signe des Quatre* en dispensant le lecteur de relire ces deux récits, dont le croisement visait à l'inconcevable, de même, en collant ces fragments de citations éparses, je tissais, cousais, collais un manteau d'Arlequin, géométrie impossible à la Picasso, sorte de cubisme littéraire permettant d'avoir à la fois un monde et l'autre, de même que les portraits cubistes de Picasso offrent plusieurs visages en même temps. Métafiction certes, mais autorévélatrice au sens où le lecteur pouvait aussi bien s'y retrouver que s'y perdre: le Lecteur Modèle était construit, à lui de co-opérer comme il l'entendait avec le texte, choisissant de se réfléchir dans telle facette ou telle autre. C'est son regard qui construisait le texte, comme celui du spectateur devant un tableau de Picasso, et non l'inverse.

(ii) le temps de l'écriture passant (le roman avait été écrit à l'automne 1996), je finissais par ne plus savoir où j'avais placé telle ou telle citation, ni de qui elle émanait. Ainsi, par un travail de sédimentation, les strates de citations littéraires ou picturales se fondaient dans le texte. Je devenais de plus en plus auteur, de moins en moins lecteur: j'y vois aujourd'hui de moins en moins d'allusions, tandis que le lecteur, lui, a tendance à en voir de plus en plus, "actant" le texte. Ainsi, concernant l'identité du mystérieux Dr F-, que certains étudiants passionnés ont eu tendance à surinterpréter – il faut dire que l'initiale s'y prête – alors qu'au départ je n'avais aucune idée de son identité, et n'en ai toujours aucune. On est là dans la co-opération dont parle Eco, qui abolit la hiérarchie entre l'auteur qui saurait tout de son texte et le lecteur qui ne saurait rien, alors que c'est peut-être l'inverse.

Que fait ma fiction ? De la possibilité des mondes

(iii) enfin, le monde narratif du *Crime étrange* est aussi celui où l'on produit des récits. Il n'est pas seulement métafiction, mais intra/infrafiction : récit de Hyde, récit apocryphe de Small, mais aussi, de l'intérieur, Holmes auteur d'un livre intitulé *Pocket Manual of Homoeopathic Materia Medica, with Repertory and Indian Drugs*. Ce livre existe, je l'ai vu en vitrine d'un libraire. Certes, Holmes n'en est pas l'auteur, mais en lui en attribuant la paternité, je transforme un impossible en possible,⁷ qui ne peut être pour autant un apocryphe, puisque le livre existe. Le fait que Hyde dit avoir lu le même livre dans la bibliothèque du Dr Jekyll accrédite l'existence de ce livre dont Holmes serait l'auteur: autre travail de couture d'un monde à l'autre, la caution invraisemblable de Hyde aidant à ancrer dans le vraisemblable la paternité de Holmes. Se construit ainsi non plus une bibliothèque externe au livre, partagée ou non entre auteur et lecteur, mais interne, partagée entre les personnages. De nouveau, la question de l'écriture et de la lecture est intégrée à la trame romanesque, comme dans l'original de Stevenson. A la fin, n'existe plus que le récit, ou plutôt la fiction comme seule critère de création valable d'un monde possible impossible, ou impossible possible. De ce point de vue, je me sens plus proche des *Ficciones* de Borges, des "métafictions" de Pérez-Reverte ou d'Eco que du "roman" tel que le définit un personnage d'Eco dans *L'île du jour d'avant*:

Et y a-t-il en revanche quelque chose de plus sûr que le Roman où, à la fin, chaque Enigme trouve son explication selon les lois du Vraisemblable ? (333)

S'il fallait défendre quelque chose aujourd'hui, notamment en France où bon nombre de (jeunes) romanciers actuels continuent d'écrire comme si de rien n'était, comme si le Nouveau Roman et Borges n'étaient pas passés par là, c'est-à-dire dans la droite ligne d'un soi-disant réalisme hérité du XIXème qui ne l'était pas, ce ne serait donc pas le roman, mais la fiction. De ce point de vue, je me situe à l'opposé des réécritures apocryphes de Sherlock Holmes, ce que Denis Mellier

⁷ Procédé d'auto-justification, ou de raccordement de la fiction à/par elle-même, utilisé par Arturo Pérez-Reverte (voir Naugrette 1/1998, 155).

appelle la Sherlock-fiction, dont l'effet est de transformer tout discours en monde possible (Mellier 1999, 174).

Lorsque René Réouven déclare vouloir bâtir une histoire qui soit cohérente sur des données qui peuvent sembler incohérentes (in Mellier 1999, 102), je me sens exactement à l'opposé. J'écrirais plutôt de la fiction-Sherlock. Et si apocryphe il y a, c'est celui de Stevenson, non celui de Doyle, utilisé comme moyen de faire avancer une intrigue invraisemblable dans le vraisemblable du policier, au sein d'un monde inconcevable autrement que par le monde narratif.

Créer, par la narration et le langage, une pluralité de mondes possibles, revient sans doute à dénier la singularité d'un monde, à couturer les béances, à refuser le deuil des possibles. C'est créer "un possible état de choses" (LI 215) dans lequel, si p est vrai, alors *non-p* n'est pas nécessairement faux.⁸ C'est dans ce battement, certes dénégatif, mais nécessaire, que s'inscrit la liberté grande de la fiction. Elle est, on le sait, doublement menacée aujourd'hui sous l'effet conjugué de deux méfiances qui se rejoignent, en niant cette coopération flexible avec le texte de fiction revendiquée par Eco. D'un côté par un discours cognitiviste visant à situer la littérature ou la fiction du côté de l'impossible ou de la non-vérité (voir le débat Lecercle-Shusterman, 2002, 186-189). De l'autre, par un discours sociologisant visant, vu notre époque qui n'est décidément pas drôle, à faire taire le rire, même "infernale, déchaîné par les moyens littéraires", alors qu'il est aussi "protestation contre nos conditions sociales" (voir le débat Grass-Bourdieu, *Le Monde* du 3/12/1999). S'il fallait prendre position, je me situerais résolument ici sur le versant Lecercle-Grass, et non sur le versant Bourdieu-Shusterman. C'est précisément parce que le monde actuel n'est pas drôle, et tend à nier le croisement des contraires,

⁸ Voir Lecercle 2002, qui à propos de l'interprétation littéraire propose de définir le faux comme l'antonyme du juste et non du vrai (188). Pour sa part, Clément Rosset (2000) avance que "l'imaginaire est un des modes de préhension du réel, l'illusoire le mode par excellence de dénégation du réel": il cite le cas de Manuel de Falla enfant, qui s'était constitué dans une pièce reculée de sa maison "une sorte d'univers parallèle, un monde privé", "un endroit où le réel se trouve comme préservé", qu'il avait baptisé "Colomb" (47-49). On pourrait dire que la littérature et la fiction, domaines de l'imaginaire, relèvent de cette préhension juste du réel, par rapport au non-juste et à l'illusoire.

Que fait ma fiction ? De la possibilité des mondes

risquant de faire taire le discours impossible ou le rire infernal du monstre, qu'il est plus que jamais nécessaire de se frayer ce que Roubaud, dans son poème de *La pluralité des mondes de Lewis*, appelle "La Voie du Conte" :

*si les mondes étaient des contes, leurs habitants des conteurs,
et pas seulement leurs êtres mais tout, toutes choses, toutes
racontant leurs histoires, racontées
il y aurait place pour des mondes
où des contradictoires seraient vrais
où je dirais "tu vis, tu es morte"
riant, tu répondrais (28).*

Jean-Pierre NAUGRETTE
Université Paris III
Sorbonne Nouvelle

BIBLIOGRAPHIE

- Allen, Sture. *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences, Proceedings of Nobel Symposium 65*. Berlin: De Gruyter, 1989.
- Barthes, Roland. "Écrivains, intellectuels, professeurs". *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Paris: Points-Seuil, 1984.
- Dolezel, Lubomir. "Possible Worlds and Literary Fiction". in Allen, 1989.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: le rôle du lecteur*. Paris: Grasset-Le Livre de Poche, coll. "Biblio-essais", 1985. Abrév. LF.
- . *Les limites de l'interprétation*. Paris: Grasset, 1992. Abrév. LI.
- . *L'île du jour d'avant*. Paris: Grasset, 1996.
- Felman, Shoshana. "De Sophocle à Japrisot (via Freud), ou pourquoi le policier?" *Littérature* 49 (février 1983).
- Lecerclé, Jean-Jacques. "Tissage et métissage", in *Dr Jekyll & Mr Hyde*, éd. J.-P. Naugrette. Paris : Autrement, coll. "Figures Mythiques", 1997.

Jean-Pierre Naugrette

- et Shusterman, Ronald. *L'Emprise des signes*. Paris: Seuil, 2002.
- Lewis, David. *On the plurality of Worlds*. Oxford: Blackwell, 1980.
- Lits, Marc. *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*. Liège: CEFAL, 1993.
- Mellier, Denis. "Le miroir policier ou la question de la relecture dans *Le meurtre de Roger Ackroyd* d'Agatha Christie". *Les cahiers des paralittératures*. Liège: CEFAL, 1994.
- . "L'aventure de la faille apocryphe ou Reichenbach et la Sherlock-fiction", in *Sherlock Holmes et le signe de la fiction*, éd. D. Mellier. Fontenay-aux-Roses: ENS Fontenay-St Cloud, 1999.
- Naugrette, Jean-Pierre. "*Dr Jekyll and Mr Hyde*: dans le labyrinthe". *Tropismes* 5 (1991).
- . "Arturo Pérez-Reverte: trois fictions policières", in *Formes policières du roman contemporain*, éd. D. Mellier et G. Menegaldo. Poitiers: La Licorne, 1998.
- . *Le Crime étrange de Mr Hyde*. Arles: Actes Sud-Babel, 1998, n° 336.
- . "Regard textuel, regard pictural: dispositifs policiers de Dorothy L. Sayers". *Tropismes* 10 (2002).
- . "*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* est-il un roman policier?" *Confluences* 20 (2002).
- . *Les Hommes de cire*. Castelnau-le-Lez: Climats, 2002.
- Réouven, René. "Un jeu sur la lande". Entretien avec Denis Mellier, in Mellier 1999.
- Rosset, Clément. *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*. Biarritz: Distance, 2000.
- Roubaud, Jacques. *La pluralité des mondes de Lewis*. Paris: Gallimard, 1991.
- Stevenson, Robert Louis. *L'Etrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, trad. J.- P. Naugrette. Paris: Le Livre de Poche bilingue, 1988, n° 8704.