

« Name your figure » : *Dr Jekyll and Mr Hyde* ou l'inaccomplissement de l'œuvre

RICHARD PEDOT
UNIVERSITÉ PARIS NANTERRE

« Prenez garde à la figure : Rücksicht auf
Darstellbarkeit.¹ »

1. C'est de *Lectures d'enfance* que je partirai. Plus précisément, de cette enfance tout sauf pure et innocente qu'on appelle un avant-propos, et que Lyotard intitule : « *Infans* »². On le sait, l'enfance y est énoncée très succinctement – et c'est une force, cette brièveté sans concession – comme quelque chose qui – « misère » de l'écrivain (ou du philosophe), même le plus grand, « le plus “grand” surtout » – se ne laisse pas, ne se laissera pas écrire. Mais deux faits font saillie pour moi. L'un est que, si on se fie aux propres termes de Lyotard, « *Infans* » est un acte de baptême : « Baptisons-la [cette chose] *infantia* ». Ce n'est pas la première fois que le vocable, ou le concept, d'enfance apparaît sous la plume de Lyotard mais à ce moment le philosophe lui confère un nom, latin de préférence, qui la signale et la dérobe à la fois³. L'autre trait notable est que parmi les divers noms de la « chose » inspirés par les récits choisis, l'un se détache pourrait-on dire par sa discrétion même. C'est en fait un quasi pléonasmе, « l'infantile » :

La chose dont ces écrits divers sont en souffrance porte divers noms, des noms d'élimination. Kafka l'appelle indubitable, Sartre inarticulable, Joyce inappropriable. Pour Freud, c'est l'infantile, pour Valéry le désordre, pour Arendt la naissance.

1 J.-F. Lyotard, *Discours figure*, 248. Dorénavant abrégé en DF, suivi de la pagination.

2 J.-F. Lyotard, *Lectures d'enfance*, 9.

3 Il y aurait d'ailleurs, ailleurs qu'ici, lieu de se demander ce que le baptême ainsi célébré reflète de ce baptême à l'envers « exécuté » dans « La Colonie pénitentiaire », deuxième des *Lectures d'enfance*. Je ne m'y hasarderai pas dans ces pages.

2. Le « nom d'élision » freudien est remarquable. D'une part, donc, il semble à peine élider l'*infantia* et l'on peut s'interroger sur la proximité ou la distance entre les deux termes. D'autre part, inversement, le baptême philosophique en apparence redondant serait là pour rappeler l'usage (le baptême) psychanalytique à son étymon latin – même si Freud préfère *infantil* à *kindlich*. Il serait intéressant de se demander en quelle mesure un baptême chasse ou élide l'autre, mais ce n'est pas la voie que je choisis ici, mon souci étant plutôt d'illustrer la fécondité pour la critique littéraire de la lecture de Freud par Lyotard amorcée dans *Discours, figure*, au lieu de me tourner *a priori* vers les textes où le concept d'enfance a pris ou prend une forme que l'on dira, par provision, lyotardienne. C'est pour moi l'occasion de retourner à une de mes premières confrontations à l'œuvre de Lyotard, avec l'espoir d'infléchir et réfléchir un tant soit peu mon regard sur ce qui y a pris plus tard, parmi nombre d'autres, le nom d'enfance⁴.
3. Je n'y suis pas conduit par une décision raisonnée mais par « l'illisibilité » d'une œuvre littéraire, *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, qui entre en résonance à la fois avec *Discours, figure* et « *Ein Kind wird geschlagen* » qui trouve dans ce dernier une place singulière. La mise en tension – plutôt que l'articulation – de ces trois textes se légitime d'une remarque de Lyotard qui déplore ce qu'il considère comme le défaut de son livre : « Ce livre-ci n'est pas [un] bon livre, il se tient encore dans la signification, il n'est pas livre d'artiste, la déconstruction n'y opère pas directement, elle est signifiée. C'est encore un livre de philosophie, par là. » (DF 18) Je relève là plusieurs indices sur la tournure, (trop) philosophique ou non, de la pensée lyotardienne. Il y aurait d'abord cette question, qui débordera largement ce texte et s'énoncerait ainsi : comment articuler de façon intelligible au sujet de l'en-deçà de l'articulable⁵ ? Elle est posée en fait autant à la philosophie qu'à la psychanalyse dès lors qu'elles font l'épreuve de la « misère » de leur discours dans sa quête de vérité articulable. Enfin, outre cette question et son partage entre philosophie et psychanalyse, on relèvera un troisième élément, un tiers, pointant vers les développements de la pensée de Lyotard, au-delà même du texte introduit, et qui se trouve également à la croisée de la philosophie et de la psychanalyse : l'art, ou peut-être faudrait-il dire l'œuvre.
4. Prenant le roman de Stevenson comme pivot – point de départ et de retour – de ce périple, je me risque à proposer une autre lecture d'enfance qui aurait pour nom d'élision, pour des raisons qui apparaîtront graduellement, « figure ». Disons que c'est ce qui sépare du *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* d'une lecture d'enfance au sens courant – au sens du génitif subjectif pourrait-on dire – qui nous incite à lui chercher, si l'on veut, une place parmi les lectures d'enfance au sens de Lyotard.

4 Dans *L'Inhumain*, introduisant un concept d'enfance, Lyotard dresse une liste ce qu'« après coup, [il] constate avoir toujours tenté, sous des noms divers, travail, figural, hétérogénéité, dissentiment, événement, chose, de réserver : l'inaccordable » (12).

5 J.-F. Lyotard, « Emma », *Misères de la philosophie*, 60.

5. Nouer et dénouer les trois fils (œuvre, philosophie, psychanalyse), voilà le défi critique. Commençons donc par le milieu.

NOUAGE FIGURAL

6. Tel « un lecteur qui ne sait plus ou pas encore lire⁶ », voilà comment il conviendrait d'aborder le roman de Stevenson. Une lecture naïve (*kindlich*) ? Flottante ? C'est en somme relever le défi que Lyotard, après et par-dessus Freud, lance à l'interprétation (DF 379-383). Le défi est immense, faisons mine au moins de le relever.
7. Laissant dériver mon attention, autant que faire se peut, à la énième relecture de *Dr Jekyll and Mr Hyde* en vue de cet article, je me suis surpris à m'arrêter sur une répartie de Hyde à laquelle je n'avais jamais prêté grande attention – sans doute m'était-elle trop familière. « Name your figure », dit Hyde qui n'était décidément pas très bavard, mais ces mots n'en étaient que plus chargés. Bien sûr, avec Lyotard et *Discours figure* en arrière-plan, que je les remarque soudain n'était qu'une demi-surprise, mais il restait à voir sur quels chemins – que j'espérais de traverser – cet énoncé allait m'entraîner.
8. Situons le contexte⁷. Richard Enfield raconte à son cousin éloigné, le notaire Utterson, un incident dont il a été témoin. Rentrant chez lui vers 3 heures du matin, il voit dans une partie désertique de la ville « deux silhouettes » (« two figures ») entrer en collision à l'intersection de deux rues, une fillette et un homme. Mais l'horreur est que l'homme en question passe alors sans broncher sur le corps de l'enfant et la laisse sur place à hurler. L'individu est cependant rattrapé et, « l'homicide étant hors de question », menacé de voir son nom traîné dans la fange à travers la ville. C'est alors que Hyde propose un arrangement, un *gentleman's agreement* : « Si vous tenez à exploiter [*make capital out of*] cet incident, fit-il, il va de soi que je suis à votre merci. Tout gentleman ne demande qu'à éviter le scandale. Votre prix sera le mien [*Name your figure*]. »
9. Le premier mot, pas même un incident linguistique, à éveiller mon attention et mon « intérêt » dans quelque « capital » interprétatif, aura été « figure », en écho à Lyotard donc, mais aussi en raison de plusieurs autres associations. L'*Oxford English Dictionary* consacre une quinzaine de pages à ce terme qu'il relie au français *figure*, dérivé du latin *figura* – radical **fig-* de *ingere*, qui fait ironiquement signe vers sa plasticité et son caractère de fiction. *Figure* renvoie souvent à l'idée de forme, de structure ou encore

6 J.-F. Lyotard, *Lectures d'enfance*, 3.

7 P. 58-59 de la traduction française, p. 31-32 de l'original anglais. Pour simplifier, nous ne répéterons pas la pagination après les citations de cet extrait qui va être lu d'assez près ici. Dans le reste de l'article, à la suite des citations en français, le premier chiffre entre parenthèses renvoie à la traduction de J.-P. Naugrette, publiée au Livre de poche, le second à l'édition anglaise.

d'apparence et – pour peu que le contexte s'y prête, comme dans la scène décrite par Enfield – peut encore évoquer le sens obsolète de forme imaginaire, de « phantasm ». Hyde, lui, l'utilise dans un autre sens, courant et très précis, celui de « chiffre » ou de « montant (chiffré) ».

10. D'où vient qu'un tel énoncé, sans relief particulier, ait pu « solliciter, ou plutôt captiver [*enslave*⁸] » (66 ; 37) mon imagination, comme l'énigmatique Hyde celle d'Uttersson ? Du sort fait à la fillette ? Indubitablement, mais cette réaction est trop préemptée par la logique « gothique » du récit, pour faire court, pour mériter un grand détour. Le trouble se niche plutôt dans la répétition du terme *figure* qui, à une page d'intervalle, glisse de représentation plus ou moins imaginaire, voire hallucinatoire, à chiffre. Aucune incorrection sémantique ici, certes. « L'espace du discours », pour parler comme Lyotard (DF 343), reste lisse mais interroge par l'absence même de trace. Dès lors, qu'est-ce qui est escamoté en passant de « silhouette » à « chiffre » ? Ce qui est arrivé à la fillette, justement.
11. Le récit d'Enfield, en l'occurrence, passe lui aussi par-dessus le corps de l'enfant et la scène semble représentée en ombres chinoises.

Well, sir, the two [figures] ran into one another naturally enough at the corner; and then came the horrible part of the thing; for the man trampled calmly over the child's body and left her screaming on the ground. It sounds nothing to hear, but it was hellish to see. It wasn't like a man; it was like some damned Juggernaut. (31)

Vous devinez la suite. À l'intersection, ce fut la collision. Mais ce n'est pas tout : ce qui suit est horrible. Car figurez-vous que l'homme en question foula froidement aux pieds le corps de la fillette et l'enjamba en la laissant hurlante de douleur sur le pavé. Ça n'a l'air de rien à entendre raconter, mais c'était une vision d'Enfer. L'individu n'avait plus rien d'humain : on aurait dit quelque damné Juggernaut. (58)⁹

12. Le plus horrible n'est pas le choc, le côté horrible de « la chose » est le comportement de l'homme. L'acte qu'il commet ? En grande partie, sans doute, mais reste à définir en quoi il consiste vraiment. Dans la traduction française, ce que Hyde fait à la fillette est presque abstrait : « fouler aux pieds » et « enjamber » connotent l'indifférence ou le mépris du personnage. L'original anglais est ambigu. On peut imaginer que « *trample* » évoque la démarche pesante de Hyde qui ne s'interrompt pas en passant par-dessus (« *over* ») le corps ; mais il suggère aussi bien que Hyde piétine le corps, passe dessus comme le char dédié à Vishnou – cf. « *run over* » : écraser (avec un véhicule).
13. Voici le peu qu'il nous sera donné à comprendre de l'accident survenu à la fillette. Elle hurle mais est-ce de douleur physique ? Selon l'*OED*,

8 Littéralement « rendre esclave », « asservir ».

9 Neuvième avatar de Vishnou. « Son idole était montrée chaque année aux fidèles sur un énorme char sous les roues duquel ils se jetaient pendant la procession. » (J.-P. Naugrette, note, 58) L'idée de sacrifice a été contestée en faveur de morts accidentelles mais *Juggernaut* est resté dans la langue anglaise en emploi figuré pour décrire une force, souvent sacrificielle, irrésistible. Le verbe *juggernaut* est attesté au XIX^e dans le sens d'écraser une victime (« to crush to death »).

« *scream* » signifie pousser un cri perçant de douleur, de peur ou de n'importe quelle émotion soudaine. À en croire le médecin arrivé sur les lieux, c'est d'abord de peur qu'il s'agit – « Plus de peur que de mal », tombe le diagnostic, qui exclut que la frayeur puisse faire mal et minimise la mésaventure.

14. Le récit d'Enfield même semble insensible à son émotion. Étrangement, aussitôt après l'évocation du cri de la victime laissée à terre, vient la précision : « *It sounds nothing to hear, but it was hellish to see.* » « *Sound* » est employé figurativement et au présent de narration, mais c'est comme si la langue n'entendait pas le hurlement et que le présent gardait la trace d'une surdité passée. En fait, en l'espace d'une courte phrase, courte incise métanarrative, on a changé de « sens », troquant l'ouïe contre la vue, ou plutôt la vision. Ce qui laisse croire que les témoins de l'incident n'ont pas été moins sourds au moment des faits est qu'ils sont d'abord heurtés par la vue de « l'individu » – mais l'anglais reste plus vague : « *It [ce, ça] wasn't a man* ». L'écriture de Stevenson reste très économique pour marquer la violence de ce choc. Sous le rouleau compresseur d'un mythe sacrificiel étrange et étranger volent en éclats les repères religieux : on assiste à la collision entre un monde chrétien (en l'occurrence saturé par le calvinisme écossais, tout enfer et damnation) et un être inhumain, une divinité hindoue censément monstrueuse ou bien « Satan en personne » (59 ; 32).
15. Cependant, les choses effectivement n'en restent pas là et c'est autour de la *figure* de Hyde que, « dès le premier *coup d'œil* » (je souligne) porté au « gentleman », le bouleversement va se produire, en un tourbillon de haine irraisonné. Même le médecin, pourtant « aussi émotif qu'une cornemuse », jetant les yeux sur Hyde, « [blêmit] d'une folle envie de le tuer ». Le sentiment, généralisé, est *sourd*, au sens d'un bruit mal identifié, étouffé. En l'occurrence, il *se voit* sur des « visages flambant de haine ». Mais il est également sourd à l'affect enfantin, à la voix de l'enfant à laquelle il n'est plus prêté attention.
16. C'est ici que se mesure, en partie, l'ambivalence du glissement dont nous sommes partis. Du point de vue de la fillette d'abord, on remarquera l'oubli de son sort. Trois fois rien, donc, dont peut cependant être tiré un profit conséquent – pour les parents, pas pour l'enfant : « cent livres pour dédommager les parents de la fillette », « une somme rondelette¹⁰ ». Dans les termes du *Différend* : dans la transaction, le *gentlemen's agreement*, le différend de l'affect enfantin est recouvert par un litige, le tort devient un dommage, parfaitement calculable. Le discours (la discussion, puis la narration) adulte étouffe le cri *infans*. Cela n'empêchera pas pour autant la « rencontre » brutale de Hyde et de la fillette de ré-émerger, multipliée, dans l'esprit d'Uttersson assoupi et hanté par la silhouette de Hyde écrasant « à chaque coin de rue un enfant en le laissant hurler » (67 ; 37).

10 « *The figure was stiff* », selon l'original, plus brutal – littéralement : « la somme était raide ». Tout ce court passage où il est question d'un nom très connu, apparaissant souvent dans les journaux (« *often printed* »), de signature, mériterait un long commentaire qui nous entraînerait trop loin.

17. Un enfant est piétiné ; une « figure » se dérobe et, coup de foudre inversé, déclenche la haine au premier regard – peut-être même indépendamment de son acte. C'est une scène hallucinatoire que je viens de relater. Dira-t-on que c'est une scène inaugurale du roman, voire une scène primitive ? D'un point de vue dramatique, l'hypothèse se défend puisqu'elle introduit le personnage de Hyde et qu'elle est le tout premier des rares épisodes de violence associés au personnage racontés avec quelque détail. Le point est remarquable, car la plupart des analyses du roman en quelque sorte répètent le geste de Hyde ou d'Enfield en sautant par-dessus l'incident pour arriver au plus vite au laboratoire de Jekyll où s'ourdit l'intrigue du Moi, du Ça et du Surmoi, selon la vulgate. La *ratio cognoscendi* – en tant que « signification finalement identifiée du cas » (LE 133) – recouvrerait la *ratio essendi* qui fonde l'ordre généalogique, si tant est que la distinction empruntée à Lyotard s'applique sans reste à un récit de fiction.
18. Mais qu'en est-il du statut de scène et de figure hallucinatoires, fantasmatiques ? « Un enfant est piétiné » est un calque assumé de la formulation freudienne qui n'est pas par hasard accolée au terme « figure », dont les guillemets signent un double emprunt – à un texte dans une langue étrangère et à un texte philosophique qui le dérive, non sans malice, de la psychanalyse : « Prenez garde à la figure : Rücksicht auf Darstellbarkeit, » ironise Lyotard (DF 248). Nous voilà prévenus, nous utiliserons des pinces, même lorsque nous négligerons de les matérialiser par des guillemets.
19. L'hypothèse sous-jacente ici est que le rapport que *Discours, figure* tisse avec l'infantile freudien a à voir avec la notion de *Schauplatz – der andere Schauplatz*, l'autre scène évoquée par Freud suivant Fechner dans *L'Interprétation du rêve* ; et que « *Ein Kind wird geschlagen* » tient un rôle non négligeable dans les développements qui conduiront à l'*infantia* et à la phrase-affect. L'hypothèse principale est qu'aborder l'épisode du piétinement comme une « autre scène » nous mène au cœur des enjeux de la lecture de Lyotard tendant – je résume considérablement – vers « le point où se rompt l'étaillage de l'art et de la maladie¹¹ », question au centre du dernier chapitre de *Discours, figure* consacré à l'inaccomplissement et au travail de vérité de l'œuvre d'art. La scène racontée par Enfield s'avérera de fait partager nombre de traits avec l'espace inconscient ou fantasmatique que Lyotard cherche à déduire du fantasme de l'enfant battu pour décrire l'articulation du désir avec le figural.

LA FIGURE, ENTRE FREUD ET LYOTARD

20. Brièvement posé, Lyotard en l'occurrence renvoie au modèle énergétique freudien et évoque le cheminement des énergies psychiques décrit

11 J.-F. Lyotard, « Principales tendances actuelles de l'étude psychanalytique des expressions artistiques et littéraires », *Dérive à partir de Marx et Freud*, 123.

par Freud dans *L'Interprétation du rêve* ou *L'Esquisse d'une psychologie scientifique* mais surtout souligne que cette description « contient déjà, métaphoriquement, un thème qui ne sera jamais désavoué, et *qui est essentiel à la situation du figural* » (DF 272 ; je souligne), à savoir que « l'espace où se meut l'énergie est différent selon que celle-ci est liée ou non-liée ». Ce n'est pas un hasard si ces réflexions émergent dans la dernière partie de l'ouvrage (« L'Autre espace ») en connexion avec Fechner, « le grand G. Th. Fechner » dont Freud loue « l'hypothèse que la scène [*der Schauplatz*] où se jouent les rêves est une autre que celle de la vie des représentations à l'état de veille » (IR 579 ; TD 541)¹². De cette hypothèse vont naître les considérations sur une « localisation » du psychique (« *eine psychische Lokalität* ») et sur le caractère « progrédient » ou « régrédient » (de l'extrémité sensible à l'extrémité motrice, ou vice versa) des processus psychiques. Lyotard en retire l'occasion de penser le figural « comme l'antipode du verbal et du moteur, c'est-à-dire du principe de réalité nanti de ses deux fonctions, langage et action » (DF 274) et dans son argument se glisse ce qui évidemment est à l'arrière-plan de toute la psychanalyse – l'infantile – mais qui n'a pas encore de nom « propre » à sa philosophie.

21. Ainsi, d'après Lyotard, « le thème qui ne sera jamais désavoué » se trouve déjà dans « l'analyse faite par Freud de la situation du très jeune enfant¹³ » en état de détresse motrice (« *motorische Hilfflosigkeit* »), quand la décharge d'énergie ne peut s'accomplir « soit par l'usage du langage, soit par la motricité, soit les deux » (DF 272). De même, la théorie de la régression, thème de cette deuxième partie du chapitre VII de la *Traumdeutung*, se lit comme réactivation de souvenir, « retour à l'expérience infantile » (273). Dans le rêve hallucinatoire, écrit Freud, « l'excitation emprunte une voie à rebours » (IR 585 ; TD 547), se propageant vers l'extrémité sensible pour aboutir dans le système perceptif, c'est-à-dire à des images sensorielles dans lesquelles la représentation se transforme, en « lien intime avec des souvenirs réprimés ou restés inconscients » (IR 587 ; TD 549). Un tel souvenir est « le plus souvent infantile » (IR 589 ; TD 551), au point que le rêve pourrait se concevoir comme « ersatz d'une scène [*Szene*] infantile » (IR 589 ; TD 552). Nous pourrions dire que si Lyotard n'a pas encore formulé philosophiquement l'enfance et encore moins l'*infantia*, son texte – son (dé)tissage du texte freudien – a déjà commencé à le faire pour lui.
22. De fait, en faisant porter la charge de sa démonstration au texte freudien, Lyotard est dans les traces de Jean Nassif qui choisit de s'interroger non sur son projet manifeste – « l'origine des perversions sexuelles » – mais sur le projet latent, « le problème du fantasme¹⁴ » en le déportant en partie sur le problème de la figuralité, déclinée en figure-image, figure-forme et figure-matrice. Le « tableau du fantasme » (DF 328) proposé reprend et redéploie les interrogations freudiennes : outre la nature de

12 IR : *L'Interprétation du rêve*, trad. J.-P. Lefebvre ; TD : *Die Traumdeutung*, G.W. II/III.

13 Lyotard ajoute en incise, comme pour anticiper les thèses sur la phrase-affect : « – qui est et reste la situation de l'homme ».

14 Cf. J. Nassif, « Le Fantasme dans "On bat un enfant" », 73. Lyotard reprend en plusieurs occasions les arguments de cet article.

l'agent ou de la victime, le « rapport [des éléments du fantasme] à la personne qui fantasme, leur objet, leur contenu pulsionnel, leur signification » (EB 21 ; EK 203). L'utopie freudienne est approchée comme « utopie du fantasme¹⁵ » – où utopie laisse entendre le paradoxe de l'espace fantasmatique qui atteint autant la spatialité que la temporalité, u-topos et u-chronos mêlés, imbriqués.

23. Lyotard scrute la temporalité à travers le destin des pulsions – de la phase I (formule verbale : « Le père bat l'enfant (que je hais) ») à la phase II (« Je suis battue par le père »), et à la phase III (« Un enfant est battu ») – et cite en longueur le passage de « Pulsions et destins des pulsions » où Freud énonce que « tous les stades de développement de la pulsion [...] persistent l'un à côté de l'autre¹⁶ ». Il conclut que « l'espace où résident les formations de désir » est irreprésentable car il n'est pas seulement topologique mais aussi « le répondant, dans l'étendue, de l'atemporalité ou de l'omnitemporalité du processus primaire » (DF 337 ; je souligne). L'espace inconscient, insiste-t-il, ouvre « la possibilité de l'incompossible », également sensible dans la représentation (représentants de mot ou de chose) ou la signification en affect. L'espace inconscient partage avec le corps libidinal cette propriété « d'avoir plusieurs lieux en un lieu, de bloquer ensemble ce qui n'est pas compossible » (DF 339), et il ajoute : « Les représentants de mot et les représentants de chose qui sont les rejetons de la matrice [logée dans l'espace inconscient – RP] héritent de celle-ci leur déviance » (DF 339).
24. Freud remarquait à propos des fantasmes de fustigation qu'au cours de leur développement dont l'histoire n'a rien de simple, « la plupart de leurs éléments se transforment plus d'une fois, notamment : leur rapport à la personne qui fantasme, leur objet, leur contenu et leur signification [Bedeutung] » (EB 31 ; EK 203). Cette histoire bien compliquée, « *eine gar nicht einfach Entwicklungsgeschichte* », Freud va s'employer sans illusions à la dérouler, démêler, « débobiner » (*entwickeln*). Lyotard suivra de près, dans le détail, l'histoire du développement telle que la raconte le père de la psychanalyse, mais sans perdre de vue le développement de l'histoire – faisant de la sorte fond sur l'*Entwicklungsfähigkeit*, la capacité de développement, de l'approche freudienne. En d'autres termes, la possibilité de l'incompossible est alors freudienne dans Lyotard et lyotardienne dans Freud.
25. Une différence importante se fait jour cependant : l'infantile. La remarque de Freud juste citée vient en fait ponctuer un argument qu'on « ne saurait trop souligner [...] ni trop [...] répéter aux oreilles des analystes », savoir : que la seule « psychanalyse correcte » est celle qui tend à lever l'amnésie adulte sur les événements de la petite enfance (EB 29 ; EK 202). Et c'est peu de dire que cette référence à l'infantile irradie les analyses d'« Un enfant est battu » – et bien au-delà. Lyotard, pour sa part, ne

15 Sous-titre de l'avant-dernier chapitre : « Fiscours, digure, l'utopie du fantasme », 327.

16 S. Freud, « Pulsions et destins des pulsions », *Métapsychologie*, 30 ; « *Triebe und Triebchicksale* », *G.W. X*, 223.

néglige pas cet aspect, il demeure de fait dans le sillon freudien mais l'infantile n'est pas mis en rapport avec la possibilité de l'impossible. L'affect est loin d'être formulé en termes de phrases¹⁷.

26. L'avant-dernier chapitre de *Discours, figure*, de fait, est plus préoccupé de la « figuration » d'un espace qui n'est ni d'un lieu ni d'un temps circonscrits, une formulation – toute provisoire et impossible qu'elle soit, parce que trop philosophique – de l'autre scène [*Schauplatz*] freudienne. Il faut souligner les précautions prises par Freud pour définir ce lieu, cette « localisation psychique » (*psychische Lokalität*), autrement que « de manière, par exemple, anatomique ». Il se tournera donc vers l'optique, proposant d'imaginer l'appareil psychique comme un microscope et la localisation psychique comme une « localisation idéale [*ideelle Örtlichkeit*] », le lieu où « l'un des stades préliminaires de l'image se réalise [*zustande kommt*] » (IR 279 ; TD 541).
27. *Schauplatz, Lokalität, Örtlichkeit*, 3 mots sur une seule page pour approcher l'espace psychique. C'est le premier qui m'intéresse. La traduction française par « scène » met en partie le composant *Platz* (place, lieu) entre parenthèses, renvoyant à la fois à l'endroit et à ce qui s'y produit. L'original, par contre, s'appuie prioritairement sur le lieu et ne renvoie que secondairement à la « scène » comme événement – ce qui se dit plutôt *Szene* (*Urszene, infantile Sexuelszene, ...*). C'est l'endroit où se produit quelque chose de défini. Littéralement, c'est le lieu du regard (*Schau*) – lieu où le regard est attiré mais peut-être aussi lieu que le regard dessine. *Schauplatz* n'est dès lors pas très éloigné de la métaphore de l'espace idéal où l'image se réalise : ce qui se passe sur cette scène attire le regard autant que le regard le produit.
28. En mettant en relief la mise en scène du fantasme, le fantasme comme mise en scène, Lyotard semble témoigner de la même fidélité à la métaphore théâtrale que celle qu'il prête à Freud lorsqu'il distingue « les représentations de mot de l'objet et ses représentations de chose » (DF 340) : « Comme au théâtre, explique-t-il, la relation du représentant à l'objet n'est pas simplement verbale, elle est aussi visuelle : ce dont parlent les acteurs (représentants) est présenté à la fois en figures (maquillages, costumes, décors, éclairages, son, scénographie) et en mots (texte) » (DF 339). Mais au fond il déconstruit cette métaphore en soulignant sa fausse simplicité, en particulier dans la phase II du fantasme de fustigation.

17 Mais je prends pour un signe d'une maturation du concept d'*infantia* et de phrase-affect à partir des analyses de *Discours figure* la surprenante référence argumentée à la phrase « *Ein Kind wird geschlagen* » dans *Le Différend*, § 144 – d'autant plus remarquable que dans cet ouvrage Freud n'est quasi jamais cité – qui étaye précisément, à l'opposé de « la phrase rationnelle », la possibilité des impossibles dans la « phrase passionnelle », ces impossibles concernant les instances telles que destinataire, destinataire, référent : enfant à la fois destinataire et référent, père référent ou « non instancié du tout », destinataire jamais marqué. Une brève allusion au même texte freudien à propos de la *lexis* dans « Voix » (nom d'élimination : infantile) témoigne de la persistance des interrogations.

29. Il apparaît que le verbal et le visuel ne sont pas deux modes d'expression complémentaires. Dans le refoulement (phase I), on assiste à un « montage verbo-iconique » dans lequel l'image et la verbalisation de l'action sont également possibles ; à l'inverse de la régression (phase II), où l'on peut constater « l'abandon des traces verbales et la prédominance du visuel » (DF 346), comme dans le rêve¹⁸. Le démontage est en fait poussé plus loin. Avec la régression, il ne s'agit pas seulement d'un en-deçà des mots, mais d'une scénographie – le mot a-t-il encore un sens ? – inédite :

[Les fantasmes des phases I et III] se passent sur une sorte de scène à l'italienne, ils s'inscrivent sur un écran ; la scène et l'écran, c'est-à-dire le cadre représentatif, sont donnés avec le drame. L'image II, au contraire, enveloppe le sujet qui ne peut en prendre vue. Cet enveloppement ne doit pas être pensé sous la forme d'une inhérence spatiale au sein d'un montage dans une étendue tridimensionnelle. Il s'agit plutôt de la coexistence de points de « vue » impossibles (DF 347).

30. Sur cette autre scène, « non-lieu où quelque chose aurait lieu », « un sujet éclaté, incapable de se localiser » devant « se trouver en position de père, d'enfant, de battre, d'être battu ». Mais, pour ajouter au trouble, le sujet fantasmant *dans* la scène qui se joue occupe différentes « places » en tant que spectateur ou acteur, avec des conséquences spécifiques. En I ou III, par exemple, « il se voit hors drame », se voit comme spectateur – « Je regarde [*schaue auf*] vraisemblablement ». Mais en II, « où le sujet est effectivement la victime, on peut se demander *où se trouve la scène*, puisqu'il n'y a plus personne pour la voir » (DF 344 ; je souligne) ; ni par conséquent pour la dire : « La présence du sujet dans l'action dramatique va de pair avec la disparition de son pouvoir de signifier verbalement. » (DF 345) On dira que dans la vision fantasmatique, le sujet fantasmant ne se voit pas sur scène, ni ne se voit voir la scène¹⁹. C'est la place du regard – du regardant et du regardé – qui est insaisissable : *der (andere) Schauplatz*.

D'UNE SCÈNE L'AUTRE

31. Qu'en est-il alors de l'épisode du piétinement comme *Schauplatz* et donc du destin du regard dans celle-ci ? Il est temps de freiner un peu le *Juggernaut* théorique avant qu'il ne soit irréparablement passé par-dessus le corps du texte.
32. Selon l'angle d'observation, l'observateur, ou la métaphore utilisée, nous ne sommes pas attentifs, ou pas aveugles, aux mêmes choses. Mais pour un temps encore, faisons comme si cette scène était, ne pouvait être que le fantasme d'un ou plusieurs protagonistes – ce qui revient à dire que

18 La formule verbale de cette phase est une construction de l'analyste, rappelons-le, contrairement aux deux autres.

19 On pourrait rapprocher l'argument de celui de la phrase-affect pour Emma, qui ne peut se voir dans l'affect – sur la scène sexuelle – adulte ; elle n'y voit pas sa place. Mais il ne faut pas confondre phrase-affect et fantasme.

nous privilégions la perspective théâtrale qui gouverne en grande partie la narratologie.

33. La scène se produirait alors entre acteurs ou spectateurs, agents ou victimes, catégories qui ne se superposent jamais intégralement mais n'en finissent pas de se croiser. Commençons avec la protagoniste la moins visible. De la fillette, nous l'avons remarqué, nous ne connaissons rien que l'écho de ses pleurs dans le récit d'Enfield et, dans une certaine mesure, la réaction des spectateurs. Cette scène, ainsi (in)comprise, n'est pas la sienne. Elle illustre ce qui ressemble d'abord à la détresse du jeune enfant quand font défaut ou le langage ou la motricité, ou les deux, pour lier la décharge d'énergie induite de la violence de la collision avec Hyde. Elle ne laisse rien voir de la fillette, ni de ce qu'elle pourrait voir. En suivant les analyses de « Voix », on « entend » d'abord la *phônè*, la voix affectuelle, « celle du ton, qui ne fléchit pas, ou ne se laisse pas fléchir [au sens de flexion linguistique] »²⁰. En ce sens, la scène de piétinement donne-t-elle le ton du roman ? Avançons qu'elle y contribue d'une façon qu'il ne faut ni négliger, ni surévaluer mais pour le préciser il faudra encore et plus d'une fois changer de perspective.

34. La forme passive est l'une de ces perspectives. Lyotard loue l'analyse qu'en fait Freud dans « *Ein Kind wird geschlagen* ». Il s'agit, pour simplifier, du passage de la formule *Le père bat l'enfant* à *Un enfant est battu*. Freud, remarque Lyotard,

sondant l'opération (a) [la transformation passive], la seule qui soit linguistiquement insoupçonnable, y décèle le travail le plus bouleversant. La transformation passive est correcte si elle ne change rien au sens, dit le linguiste : *X bat un enfant* → *Un enfant est battu par X*. Mais pourquoi la mise au passif ? se demande l'analyste. Ne serait-elle pas le représentant dans la syntaxe de la régression masochiste ? (DF 343)

35. En l'absence de traces laissées par la forme passive dans l'ordre discursif, l'affect seul « pourra ici éveiller le soupçon ; c'est en effet la vive excitation génitale de la phase III ainsi que l'angoisse qui l'accompagne, qui induit Freud à soupçonner le paradoxe, à découvrir dans les garçons battus des substituts de la fille fantasmant, et à "construire" une phase masochiste. » (DF 343)

36. Dans la scène de la fillette, c'est comme si la forme passive même était escamotée sans que l'on se défasse pour autant du *pathos* lié à la représentation mentale d'une enfant piétinée – en témoigne l'impact sur l'imagination d'Uttersson. Mais tout se passe comme si également c'était par la « présence » du complément d'agent (apparent) qu'elle persistait, par double renversement, pourrait-on dire. C'est la nature figurale, spectrale, de l'agent qui rend le renversement possible. Hyde, en quelque sorte, n'est pas agent mais absence d'agent, un agent – au service de qui ? de quoi ? – qui s'absente sous les yeux pourtant insistants, scrutateurs, des spectateurs de

²⁰ J.-F. Lyotard, « Voix », *Lectures d'enfance*, 133. Originellement publié dans la *Nouvelle revue de psychanalyse* 62 (1990), sous le titre « Les Voix d'une voix ».

son théâtre. Le soupçon, l'affect, émerge de cette monstrueuse présence/absence mais ne permet à aucun des protagonistes ou spectateurs de s'y retrouver. Quant à ce que voit Hyde, à la manière dont il s'y retrouve, nous n'en savons et nous n'en saurons pas plus qu'à propos de la fillette – sauf par le truchement bien peu fiable de Jekyll – mais il est invisible d'une autre invisibilité qu'elle. Elle est invisible, lui est vu-invisible, vu pour être invisible ou, comme je l'ai remarqué ailleurs²¹, imprimé dans les imaginations comme inexprimable : ceux qui ont vu Hyde ne s'accordent que sur un point, « l'obsédante sentiment d'*inexprimable* difformité » qui « les impressionnait » – « the haunting sense of *unexpressed* deformity with which [he] *impressed* his beholders » (50 ; 81 – je souligne).

37. Dès son entrée en scène, de ce fait, Hyde est une figure de la régression, telle que Lyotard la comprend : le visuel (la force de l'impression) submerge toute capacité de verbalisation (d'expression verbale selon la *lexis*). En fait, il faut revenir à la « figure » dans *The Strange Case*. Pour commencer, le terme va proliférer, produisant exemplairement ses effets dans l'imagination « captive » d'Utterson. Mais le sens qui prévaut est de nouveau celui, diffus, de silhouette, forme mal identifiée, voire de « phantasm » *apparaissant* dans les rêveries du notaire, consécutivement au récit de son cousin. Mais, dans un premier temps, le trouble est que la figure est sans visage, sans traits (*face, features*) : « jusque dans ses rêves, elle était sans visage » (67 ; 37). Puis, après une rencontre *face à face* activement recherchée avec Hyde, tout se passe comme si figure et face se confondaient en un seul insondable mystère, ce quelque chose d'autre qui pourrait expliquer « ce mélange inédit d'écœurement, d'aversion et de crainte » (70 ; 40) provoqué par cette difformité d'apparence (*figure* aussi bien que *feature*) sans malformation identifiable (« namable »). « Si seulement je pouvais mettre un nom dessus », se lamente Utterson, avant de hasarder l'hypothèse d'une émanation « d'une vilaine âme qui transparaîtrait à travers sa gangue d'argile en la transfigurant » (70 ; 40). Cette transfiguration, je propose de ne pas l'entendre seulement comme une allusion inconsciente à la métamorphose de Jekyll mais aussi comme un mouvement figural – à savoir : un glissement de *figure* à *face*.

38. Peu de temps après la rencontre avec Hyde, le notaire se retrouve à attendre dans le vestibule de Jekyll, mal à l'aise : « Le visage de Hyde oppressait sa mémoire » (71 ; 41)²². Contrairement à ses attentes, voir le visage de Hyde n'a pas « élucidé » la silhouette, le visage a pris sa place comme source de malaise. Ce n'est donc pas que *figure* et *face* doivent être définitivement séparées, ni entièrement confondues : il semble plutôt qu'un commerce équivoque existe entre les deux. En fait, Utterson, désemparé, se retrouve confronté au défi ironique déjà lancé par Hyde à Enfield, alors même qu'il cédait à ses exigences de réparation : « Name your figure »

21 Cf. R. Pedot, « *Dr Jekyll and Mr Hyde* : une scène d'écriture à deux mains ». Sur le défi posé par Hyde à toute narration, voir également K. Williams, « "Down with the Door, Poole" : Designating Deviance in Stevenson's *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* », 412-413.

22 L'original dit : « the face of Hyde sat heavy on his memory », image très visuelle s'il en est, qui n'est pas sans évoquer l'incube assis sur la rêveuse dans le *Cauchemar* de Füssli.

résonne comme « *I dare you name my figure* », « Je vous défie de mettre un nom sur cette forme qui vous hante ». D'ailleurs Enfield l'avait pour ainsi dire prévenu : « Il a une allure qui sort de l'ordinaire, et cependant il m'est impossible de citer quoi que ce soit d'insolite [*I really can name nothing out of the way* – je souligne]. Non, cher ami, cela me dépasse, je renonce à le décrire. Et ce n'est pas la mémoire qui me fait défaut, car je le vois encore comme s'il était sous mes yeux [*I declare I can see him this moment*]. » (62 ; 34) Le constat d'Enfield serait plus « clinique » mais il renvoie bien au même trouble : non *de* la mémoire, mais *dans* la mémoire oppressée par une image. La question demeure cependant d'une autre impossibilité de décider, à savoir si l'on parle ici de la mémoire d'une figure impossible à décrire – ou à fixer, comme une somme en dédommagement – ou de la mémoire d'une impossibilité de décrire une figure impossible à oublier. Pour pouvoir trancher, il faudrait qu'un face à face avec la figure soit possible, une ex-plication qui en dévoilerait tous les plis, mais cela, c'est ce qui sera dénié même à Jekyll – ou Hyde ?

39. D'une certaine manière, l'(in)visibilité de Hyde assure la visibilité – mais non la lisibilité – de l'espace fantasmatique, ce que le sort de l'enfant à lui seul ne pouvait pas faire. Contrairement à ce qui se passe pour le fantôme dans le commentaire de Lyotard, ce n'est pas la disparition de l'agent qui fait événement mais le statut singulier de sa présence sur scène, la brutalité d'une quasi-absence. Dit autrement, si élision malgré tout il y a, Hyde demeure comme le signe monstrueux de l'élision. Ici, nouveau changement de perspective, entrent en jeu les témoins qui tous réagissent immédiatement et violemment au signe qu'ils « perçoivent » mais sans pouvoir l'identifier. C'est dire qu'ils sont pris dans la scène, non extérieurs à elle, et donc incapables de verbaliser.
40. Pour être plus précis, cette incapacité est double. Ils ne peuvent *verbaliser* l'affect de l'enfant – sauf au sens pauvre de fixer le montant du dommage – mais pas plus qu'ils ne peuvent mettre un nom sur ce qui les envahit, c'est-à-dire sur le fantôme dont ils sont prisonniers. D'apparence simples spectateurs et témoins – comme Enfield se confiant à Utterson –, ils participent à une scène introuvable où ils « “[se] trouve[nt]” mais de telle manière qu’[ils] s’y perd[ent] » (DF 344). Autant dire que, en tant que témoin, Enfield « se pose là » bien qu'il remplisse tout de même son office de relais auprès d'Utterson, placé « devant » ou derrière la scène en position d'analyste, charge dont il aura bien de la peine à s'acquitter, s'il s'en acquitte. En élément de réponse partielle à la question posée quelques pages plus haut, ce qui est transmis aurait ainsi rapport avec le « ton » de son récit. C'est cela qui va éveiller la curiosité du notaire et emporter son imagination, subjuguée par « une silhouette [*figure*] omnipotente » – littéralement : « une silhouette à laquelle puissance était donnée [*to whom power was given*] » (66 ; 37).

41. Utterson se situe à part²³ en ce qu'il est effectivement entraîné par son imagination – on pourrait dire son amour mortifié du théâtre (55 ; 29) – sur ou devant la scène narrée par son cousin. Même s'il n'est ni acteur ni spectateur direct du drame, il est un exemple singulier de la désorientation qui frappe les témoins et de sa capacité de dissémination. Les personnages ne peuvent alors pas être considérés comme des figures stables ou fiables de ce qu'il est convenu d'appeler la diégèse. Au mieux, mais l'image est trompeuse, ils apparaissent dé-figurés par la figure insaisissable « à l'origine » de la scène. Le dessaisissement des personnages doit être en fait rapporté à l'insaisissabilité de la scène quand, comme on l'a dit plus haut, le sujet y participe effectivement et dès lors ne peut la voir, ni la dire. Scène et divisibilité de la scène requièrent d'être analysées à leur tour. Si la scène, classiquement, renvoie à ce qui se passe quelque part – la scène se passe sur une plate-forme du château d'Elseneur... –, qu'en advient-il en regard de la possibilité des impossibles temporels et spatiaux, lorsque la scène s'entend comme espace fantasmatique ?
42. Si nous partons de ce que l'on pourrait appeler son u-topographie ou u-topologie, la scène ressortit effectivement plutôt à la métaphore optique freudienne, comme lieu résultant d'une mise au point idéale – comme « *ideelle Örtlichkeit* », plutôt un non-lieu ou, mieux encore, un avoir-lieu. La désorientation d'Enfield est sur ce point encore des plus remarquables. Se référant à la cour par où Hyde était passé pour récupérer le chèque pour prix de l'occultation de son forfait, il confie que malgré « une reconnaissance des lieux » où Hyde avait ses accès, il ne pouvait rien en déduire de précis « car les bâtiments autour de la cour sont si enchevêtrés qu'il est difficile de dire où l'un commence et l'autre finit » (61 ; 33). En quelque sorte, l'endroit était à l'image du périple qui avait mené Enfield – rentrant chez lui « Dieu sait d'où » – à passer par une succession infinie de rues désertes et illuminées où il s'était pris à « souhaiter l'apparition d'un agent de police » (58 ; 31). Et le périple, d'ailleurs, de se reproduire et de se continuer dans l'esprit d'Utterson où, on l'a vu, se répercutera le choc initial entre l'enfant et le Juggernaut. En l'occurrence, la scène dans toute son extension se rejoue comme dans un théâtre intime lorsqu'il se trouve plongé dans les ténèbres conjuguées « de la nuit et de *sa chambre tendue de rideaux* [his curtained room] » (66 ; 37 – je souligne). Au fond, le notaire ne croyait pas si bien dire en avouant à son cousin : « *your tale has gone home* » (62 ; 34) – « J'ai bien reçu le message » ; littéralement : votre histoire est arrivée à bon port (chez moi). En d'autres termes, la scène se rejoue immédiatement sur une autre scène, guère plus discernable.
43. Plusieurs drames en un drame, plusieurs lieux en un lieu, donc, mais à s'en tenir aux personnages, quelle que soit l'ambivalence de leur statut dans ce qui se joue, on reste spectateurs du théâtre narratologique à l'italienne et on manque encore quelque chose d'essentiel.

23 Pour plus de détails sur sa position, cf. R. Pedot, « Une scène d'écriture ».

44. On pourrait à bon droit prendre pour de la confusion le fait de glisser d'une scène (en tant que lieu) à l'autre – du croisement à l'arrière-cour, de là aux rues empruntées par Enfield – ou bien d'une scène (en tant qu'élément dramatique) à une autre – du piétinement à la confrontation avec Hyde. Cette confusion est cependant inséparable de la « confusion des espaces » que Lyotard associe à la figure-matrice dont la déconstruction porte sur « le lieu où se tient la matrice, lieu qui appartient à la fois à l'espace du texte, à celui de la mise en scène et à celui de la scène : écriture, géométrie, représentation – chacune déconstruite du fait de l'immixion [sic] des deux autres. » (DF 279) Nous sommes en fait conviés à ne pas réduire la confusion mais à l'accueillir comme hiatus où la vérité – que le philosophe définira avec le psychanalyste – fait signe.

45. Pour cela, faisons un bond en avant dans le récit vers une scène comparable à celle dont nous sommes partis. Il s'agit d'une autre scène de rencontre violente, celle du meurtre de Sir Carew. Ces deux épisodes sont exceptionnels car ce sont les seuls à s'arrêter sur la violence de Hyde pour, en quelque sorte, l'illustrer sans pour autant donner au lecteur la possibilité d'en avoir une compréhension précise. C'est en effet un trait souvent remarqué de *Dr Jekyll and Mr Hyde* que Stevenson nourrit beaucoup l'imagination, ou le fantasme, du lecteur en en disant le moins possible. Comme le souligne par exemple Naugrette :

Le paradoxe veut ici que Stevenson, en obéissant aux exigences morales de son épouse [qui ne voulait pas de la première version du texte, trop horrible à son goût], ait créé un Mr Hyde plus complexe qu'il y paraît, en même temps qu'il suscite les fantasmes d'un lecteur toujours prompt à combler les manques du récit en y projetant ses propres obsessions²⁴.

46. Stevenson aurait sans doute souscrit à la deuxième partie de l'argument, lui qui écrivait dans « A Gossip on Romance » : « Le grand écrivain créatif nous donne à lire l'accomplissement et l'apothéose des rêves éveillés des hommes ordinaires. Ses récits peuvent se nourrir des réalités de la vie mais leur véritable trait distinctif est de satisfaire les désirs sans nom [*nameless longings*] du lecteur et de suivre les lois idéales du rêve éveillé²⁵. »

47. Les deux scènes se déroulent également dans la rue, à une heure tardive. Dans chaque cas, la rencontre avec Hyde a l'air fortuite mais aboutit toujours à une manifestation de violence, qui inclut un piétinement – « il se mit alors à piétiner [*trampling under foot*] sa victime [Carew] » (77 ; 47). Enfin, la vraisemblance est à chaque fois quelque peu contrariée, comme le souligne Stephen Heath qui parle d'un texte présentant des « problèmes de vraisemblance immédiatement symptomatiques²⁶ ». En effet, que faisaient donc l'une ou l'autre protagoniste dehors si tard ? Était-ce bien l'heure, pour le vénérable gentleman, d'aller poster une lettre – adressée à Utterson

24 J.-P. Naugrette, « Présentation », 35-36.

25 R. L. Stevenson, « A Gossip on Romance », *On Fiction*, 56.

26 S. Heath, « Psychopathia Sexualis », 93.

– dans un endroit qui apparemment ne lui était pas familier ? Qui plus est, ledit gentleman, paraît « aller à la rencontre » de l'autre, dans l'intention, mais c'est une hypothèse, de lui demander son chemin. Cette combinaison de violence gratuite et d'incertitude, conduit Gerard Manley Hopkins à suggérer, à propos de la première scène, qu'elle est sans doute « une convention : [Stevenson] pensait à quelque chose d'inapproprié à la fiction²⁷ » – comprendre, quelque chose de sexuel. Faut-il voir dans la deuxième scène le carrefour fictif où Œdipe croise Laïos et le tue ? Les interprétations œdipiennes peuvent aller bon train à ce sujet, mais le lien le plus remarquable entre les deux épisodes est la conjonction d'une rencontre de hasard et de la violence dans un lieu qui en serait plusieurs.

48. On songe à Freud définissant le sentiment d'inquiétante étrangeté à partir du « facteur [*Moment*] de répétition du même » qui rappelle, ajoute-t-il, « la détresse [*Hilflosigkeit*] de bien des états de rêve²⁸ ». Il se réfère alors à son expérience « dans les rues inconnues et désertes d'une petite ville italienne » où il ne cesse de retomber « par hasard » dans une zone « sur le caractère de laquelle [il ne peut longtemps rester dans le doute]²⁹ ». Il précise par la suite que seul le caractère non intentionnel de la répétition produit l'étrangement inquiétant à partir de quelque chose autrement anodin et « impose l'idée d'une fatalité inéluctable là où nous n'aurions parlé sans cela que de "hasard"³⁰ ». L'argument à cet endroit reste obscur car on ne voit pas immédiatement ce qui distinguerait le *caractère non intentionnel* de la répétition, disons, du *hasard* de la répétition et expliquerait que le premier et non le second impliquerait le travail d'une fatalité. La suggestion en fait est que la fatalité en question renvoie à l'impensable d'une « intention » inconsciente. Ce n'est pas simplement le caractère non intentionnel du retour dans le quartier des plaisirs qui suffit à éveiller le sentiment de complète désorientation mais bien le soupçon qu'il entre là quelque impulsion inconsciente – que Freud reliera par exemple à la réanimation de complexes infantiles refoulés ou de convictions primitives dépassées.

49. La discussion des thèses freudiennes n'est pas notre sujet immédiat, mais s'agissant de nos deux scènes, on ne saurait surestimer le rôle du fortuit – qu'on l'appelle hasard ou non-intentionnalité – dans l'engendrement du malaise. Nous assistons à sa démultiplication : fortuite la rencontre, fortuite la violence, fortuite la répétition en deux scènes comparables. Mais là encore, l'explication est insuffisante sans l'hypothèse d'une motivation inconsciente et cela vaut pour le rapprochement proposé ici. On pourrait dire à propos des deux épisodes ce que Lyotard dit des images fantasmatiques, des images engendrées par la matrice dans son introduction au commentaire d' « Un enfant est battu » : « les images engendrées par la matrice sont à la fois vives et confuses, comme faites de la surimpression,

27 G. M. Hopkins, Lettre à Robert Bridges, 28 octobre 1886. Cité par S. Heath, *ibid.*

28 S. Freud, « L'Inquiétante étrangeté », 239 ; *GWXII*, 249.

29 *Ibid.*

30 *Ibid.*, 240 ; *GWXII*, 250.

sur une même pellicule et en bonne exposition, de plusieurs scènes qui n'auraient en commun que certains segments, ou plages, quelque élément plastique ». (DF 327-328) Chaque scène « en elle-même » est une surimpression de plusieurs autres – la première mêle le piétinement d'une fillette et la découverte d'un être satanique et de l'horreur et de la haine innée qu'il provoque – tandis qu'elles se superposent l'une à l'autre, sans que leurs liens soient connaissables.

50. Néanmoins, elles semblent s'opposer en plusieurs points. Par exemple, l'issue est fatale pour Sir Danvers Carew. Il y a une gradation dans la violence, qui cette fois est détaillée, plus *graphic*³¹. En outre, si l'on n'entend pas Carew hurler, on peut entendre ses os craquer et même – détail fantasmagorique s'il en est – son corps rebondir sous les coups. Il est fait état d' « une grêle de coups sous laquelle on entendit les os se briser le corps rebondir sur la chaussée » (77). La forme impersonnelle utilisée en français traduit en l'occurrence deux formes passives enchaînées : « *a storm of blows under which the bones were audibly shattered and the body jumped upon the roadway* » (47 ; je souligne) – ce qui renforce le caractère onirique du récit³². On serait fondé à parler d'un état de rêve d'où émane un sentiment d'*Hilflosigkeit*. La perspective choisie, et le spectateur, y contribuent.
51. L'épisode est vu, entendu et relaté par son seul témoin, une « femme de chambre » – *maid-servant* : domestique, servante – à sa fenêtre, « plongée dans une sorte de rêverie ». Elle est également mal disposée envers Hyde, avant même qu'il commette son crime, alors qu'elle tombe instantanément sous le charme du vieil homme dont le visage éclairé par la lune « suscita [son] admiration, tant il semblait respirer l'innocence, une bienveillance de caractère légèrement surannée » (77 ; 46). Elle assiste au déchaînement de violence et, « devant l'horreur d'un tel spectacle [*the horror of these sights and sounds* – je souligne] » (77 ; 47), s'évanouit – au sens propre et au figuré puisque, comme la fillette, on ne la reverra plus. Le penchant au rêve éveillé du témoin du drame, son point d'observation telle la loge d'un théâtre, tout – jusqu'à l'évanouissement final – concourt à faire de la scène un fantôme à destination de la rêveuse.
52. Il y a plus, cependant, entre les deux épisodes lus selon les *dramatis personæ*. On serait enclins à distinguer résolument le meurtre de la collision, au-delà des « segments, plages » qui les rapprochent, en raison de « la cruauté insensée » du traitement réservé à Carew mais aussi du statut de la victime. Hyde s'en prend cette fois-ci à un notable – ce qui se disait aussi « *a man of figure* », un homme qui figure en haut de l'échelle sociale, occupant « une position très en vue » (76 ; 46). La mort d'un parlementaire, « voilà qui va faire du bruit » (78 ; 47), commente l'inspecteur – plus, effectivement, que les hurlements d'une fillette. Dès lors, aucune négociation n'est envisageable et si un chiffre est donné, et bien plus conséquent, c'est

31 Se dit d'une description très vivace, réaliste et précise des faits relatés.

32 Dans sa forme transitive, *jump* signifie faire rebondir, provoquer un bond, un soubresaut.

pour mettre la main sur l'assassin. De ce point de vue, et compte tenu de l'importance du meurtre dans l'évolution de l'intrigue – vers la fin combinée de Hyde et de Jekyll –, le drame paraît se jouer entre deux figures : la bonne forme qui tient la société ensemble (la stature morale et politique représentée par Carew) confrontée à l'informe, la forme matrice (l'innombrable des pulsions qui se manifeste mais ne se laisse pas saisir dans l'abominable Hyde). En somme, cette confrontation justifierait une lecture du roman dans les termes du *Malaise dans la culture*. De quoi satisfaire ce que Freud appelait « notre goût des solutions complètes et des présentations transparentes³³ ».

53. Il semble que nous ne nous sommes pas enfoncés suffisamment dans la confusion évoquée plus haut. Les deux scènes ne fonctionnent pas à l'exclusion l'une de l'autre, comme si la première ne faisait que préparer la seconde, laquelle porterait l'essentiel de la charge dramatique et symbolique. Les échos comme les contrastes et la montée de la tension illustrent la surimpression dont parle Lyotard ou, si l'on veut, font songer à un fantasme sous « plusieurs formes simultanément actives » (DF 328). En l'occurrence, une constante apparaît qui tiendrait dans une « formule-produit » (*X est malmené par Y*) à la cohérence inévitablement trompeuse. Elle est entre autres compliquée par le rapport victime/témoin qui nous retiendra comme révélateur de l'espace fantasmatique (de l'œuvre) littéraire. D'une certaine façon, ce rapport est comparable à la forme passive qui ne laisse pas de traces dans l'ordre discursif et dont l'importance passerait inaperçue sans le soupçon éveillé par l'affect.

54. Essayons de synthétiser. Les victimes sont d'abord une fillette puis un homme âgé, les témoins un homme mûr puis une jeune fille ou (jeune³⁴) femme. De la collision au meurtre, il y a de la sorte double inversion : quant au sexe et quant à l'âge. À cela il faut ajouter deux autres variables qui s'échangent de la même manière : le fait d'avoir un nom et d'être connu (Richard Enfield ou Sir Danvers Carew), et celui de parler ou non, celui qui nous intéressera au premier chef. On remarquera que seule la fillette peut être considérée comme *infans*, pure *phônè* affective, mais le rapport des trois autres personnages au langage est singulier. Carew, par définition et fonction, est « *articulate* », éminemment capable de s'exprimer et son nom parle pour lui, faisant du bruit dans les journaux. Pourtant, sous l'agression dont il est victime, seul son corps se fait entendre comme une caisse de résonance de la violence qui s'abat. Enfield, par contraste, est le plus disert de tous. Il est le seul à offrir un discours circonstancié des événements auxquels il a assisté puis participé. À cet égard, il paraît s'opposer à la domestique, qui, s'évanouissant, fuit la scène sans un mot mais néanmoins reconnaît ne pas pouvoir exprimer l'impression ressentie et de ce fait tous deux se retrouvent dans l'incapacité de « phraser l'événement »

33 S. Freud, « L'Inquiétante étrangeté », 258, *G W* ; 263.

34 Si *maid*, comme nom, signifie jeune fille, femme non mariée, utilisé comme adjectif il signifie de sexe féminin : *maid-servant* = servante, dans les faits, souvent jeune mais pas nécessairement. L'ambiguïté, en contexte, est parlante.

auquel ils sont confrontés, qui bouleverse leur cadre de référence : pour le dire très vite, romantique pour l'une, bourgeois pour l'autre.

55. En somme, les quatre personnages du drame³⁵ se retrouvent dans l'impossibilité de mettre un nom sur la figure hallucinatoire mais c'est depuis la perspective du spectateur que l'espace fantasmagorique surgit dans toute sa confusion. Dans ce cas, il y a tentative et échec d'articulation de l'endéçà de l'articulable et par conséquent mise en scène de l'acte narratif ou, devrait-on dire, du travail du figural à même le discours. Pour résumer ces deux tentatives, ce qui entre en jeu est ce qu'aucun des deux témoins, engouffrés à leur manière dans le drame, ne peut signifier verbalement – la domestique en fait la démonstration flagrante, qui s'évanouit puis fond en larmes en racontant –, c'est-à-dire l'affect ressenti. On pourrait avancer à propos des deux récits – et de leur vaine répétition en ce qui concerne la figure de Hyde – ce que Lyotard dit de l'écriture de cas freudienne : « Toute écriture est cette épreuve de donner, par la *lexis* articulée, témoignage de la *phônè* inflexible. Elle est en dette d'affect, elle désespère de s'en acquitter³⁶. » Le « ton » donné par la première scène, qui paraît se réverbérer dans la seconde, a à voir avec cette inflexibilité de la figure, qui « reste intact[e] dans l'essai de flexion³⁷ » et avec cette dette d'enfance. Mais ce qui importe n'est pas d'y voir – à s'y méprendre – une scène primitive mais d'appréhender l'épreuve de l'écriture à laquelle elle introduit.

LE TRAVAIL DE VÉRITÉ OU L'INACCOMPLISSEMENT DE L'ŒUVRE

56. En privilégiant les deux scènes de piétinement, j'ai procédé à rebours du code herméneutique du roman qui, à première vue, tend à nous faire épouser le point de vue d'Uttersson – lequel pense trouver dans les récits de Lanyon et de Jekyll « la solution du mystère » (108 ; 73) – et nous guide ainsi jusqu'au théâtre par excellence de *Jekyll and Hyde*, le *theatre* (laboratoire, amphithéâtre, théâtre) où le docteur faisait ses expériences et où il rédigea son propre « cas » (*statement*) avant de mourir. Mais un tel itinéraire ne ferait que suivre la piste du mythe qu'est devenu ce roman, la pente de la fiction conciliatrice d'un secret enfin divulgué, d'une conclusion « autorisée », entre autres par la psychanalyse³⁸. Cependant, souligne

35 On aura remarqué l'absence de Hyde dans ce décompte, mais la question est posée de le considérer ou non comme un personnage, en dehors du discours narratologique classique, et s'il ne déconstruit pas cette catégorie en même temps que celle de sujet. On le devine, ce serait l'objet d'autres développements.

36 J.-F. Lyotard, « Voix », 146.

37 *Ibid.*, 142.

38 Je songe d'abord au réflexe interprétatif répandu qui fait du roman avant tout une illustration du clivage du moi mais des études plus subtiles ne sont pas exemptes de telle « spéculation conciliatrice » (*L'Inhumain*, 12). Cf. S. Maret, « "Dr Jekyll and Mr Hyde" : la dignité du cas », 313. Quel que soit l'intérêt, incontestable, des analyses de l'auteure, elles éludent la possibilité de cette mythification par la psychanalyse tout en suggérant que le « cas » – qui n'est plus celui du Dr Jekyll et de Mr Hyde – est ce qui occupe la place laissée vacante par le mythe, *The Strange Case*, porté « à la dignité du cas », étant alors salué comme « l'un des derniers grands mythes modernes » (*ibid.*, 330).

Lyotard : « Le “sujet” ou le “motif” ou le “thème” nous appâtent. Mais l'œuvre n'accomplit pas le désir, elle l'inaccomplit. » (DF 385) Il tient en fait à défendre le « travail de vérité » de l'art contre une conception psychanalytique en termes de symptôme. La question est formulée abruptement en début du dernier chapitre de *Discours, figure* :

Voici maintenant la question : si le fantasme est ce qui dans le texte produit des effets figuraux, des transgressions à la norme de signification, va-t-on se contenter de dire que le texte est une *expression fantasmatique* en l'opposant au texte théorique ou scientifique ? Et s'il est une telle expression, faut-il se laisser aller à le poser et le traiter comme signe clinique relevant de l'analyste ? (DF 355)

57. La psychanalyse – par exemple, Marie Bonaparte ou Charles Mauron – se montrerait coupable de telles réductions de la littérature à « l'extériorisation en mots de la fantasmatique profonde » (DF 355). Freud peut tomber à l'occasion dans ces travers mais Lyotard souligne qu'il a toujours conçu la fonction artistique comme *travail de vérité* – au contraire, en particulier, de la fonction religieuse, fonction de conciliation. En résumé, si le discours ou le rituel religieux procèdent de l'accomplissement du désir, c'est en « [l'anéantissant] dans les représentations qu'ils suscitent : ils font croire ». Les expressions artistiques, de même, font appel à des leurres, les formes, mais celles-ci, ne se laissant pas ignorer, font « barrage à la compulsion à traverser le tableau, l'écran, la scène italienne ou la page du livre [et] maintiennent ainsi le désir dans l'inaccomplissement ». C'est un effet de la vérité de l'œuvre qui est vraie « pour autant qu'elle se donne effectivement comme œuvre de Phantasie » (DF 356). Lyotard ne place donc pas l'art du côté de la représentation, de l'accomplissement du désir, mais plutôt de l'expression (non fantasmatique), du dessaisissement, du figural en ce qu'il sème le trouble dans le discours.
58. La distinction entre fantasme et œuvre se fait autour du rapport entre forme et contenu – notions qui seront précisées – qui s'inversent en passant de l'un à l'autre. Dans l'accomplissement du désir qui motive le fantasme, la forme est secondaire par rapport au contenu pulsionnel et à la signification en termes d'affects. Subordonnée au principe de plaisir, elle n'est pas considérée pour elle-même. L'œuvre cependant ne suit pas cette fantasmatique, ne reproduit pas sa mise en scène : elle ouvre un espace vide, d'énergies non-liées, un espace de dessaisissement. Le renversement entre forme et contenu prend une tournure particulière : « tandis que le fantasme remplit l'espace de dessaisissement, l'œuvre dessaisit l'espace d'accomplissement » (DF 360). En d'autres termes, plutôt que favoriser « la complicité d'Eros et de Logos » (DF 382), dans l'accomplissement fantasmatique du désir, l'œuvre, à l'image d'Orphée, affronte la pulsion de mort, la déliaison.
59. Les scènes que nous avons analysées, prises isolément ou ensemble, ont beau sur bien des points répondre à l'espace fantasmatique, elles le déconstruisent en refusant en quelque sorte qu'on leur passe sans égard

par dessus pour arriver plus vite au récit de cas final, « l'exposé complet du cas » (117 ; 81), dont la complétude est sujette à caution. C'est le jeu de la forme qui s'oppose à ce mouvement donc, mais pas la forme au sens commun, ou au sens de bonne forme, ou de belle écriture. Cette forme garde quelque chose d'indéchiffrable, comme les motifs de la herse de « La Colonie pénitentiaire »³⁹, comme Hyde, la figure désespérément inexprimable qui se répète de scène en scène, jusque dans les pages de Jekyll, telle la pulsion de mort.

60. Nos analyses cependant restent incomplètes quant à « la place du regard » si l'espace textuel reste ignoré dans sa dimension narrative en particulier. Le drame apparent qui appâte par le motif ou le thème progresse dans un espace d'accomplissement selon le désir de « dévoilement » – *libido sciendi* ou *libido sentiendi*. Mais l'agencement narratif n'est pas un calque de cet « enchaînement » qu'il délie plutôt par une surimpression de diverses scènes de (des)saisissement. La progression – chronologie trompeuse – s'énoncerait abruptement ainsi : histoire d'une porte ; histoire (vue) d'une fenêtre ; histoire à la fenêtre ; histoire de l'autre côté de la (dernière) porte.
61. « L'Histoire de la porte ». Tout lecteur du roman aura reconnu le titre de son premier chapitre, autant dire sa porte d'entrée. Plus d'un critique aura remarqué l'ambiguïté de l'intitulé qui laisse entendre à la fois une histoire concernant la porte et contée par elle, via Enfield qui n'en serait que le ventriloque. La scène *de* et *devant* la porte serait dès lors la seule scène ou un déplacement de la première scène où surgit Hyde, scène dont elle procède autant qu'elle la contient. Elle serait une autre scène pour l'autre scène qu'est déjà la première, en particulier parce qu'elle rend sensible l'espace figural du roman. La porte de l'histoire excite le désir de savoir, en le barrant simultanément. Le pire, dans cette histoire, n'est pas que la porte soit close, c'est que sa clé se trouve dans la poche de Hyde dont il l'extirpe « en un éclair » (59 ; 32). Ce qu'on espère trouver derrière la porte est devant les yeux des témoins, et des lecteurs, mais indéchiffrable : *name your figure...* si vous le pouvez. Quoi de plus simple à articuler pourtant qu'une porte ? Seulement, la logique binaire – qui est celle du fantasme, nous dit Lyotard (DF 360) – ne s'applique pas ici, quand le mystère est celui de la clé et de sa possession.
62. À la porte de l'histoire, donc, la forme que prend le récit, sans cesser de nous appâter, laisse deviner que le mystère qui enfièvre l'esprit d'Enfield puis d'Utterson défie l'articulation et se déroule sur une autre scène que cette « simple » porte. D'ailleurs, cette difficulté est vite confirmée par l'échec du notaire qui, hanté par l'histoire de la porte, se met à « hanter la porte » (67 ; 38) pour rencontrer Hyde et tenter d'éclaircir le mystère de la haine qu'il inspirait spontanément et finalement se fait claquer ladite porte

39 L'officier en charge de la machine dit des dessins destinés à programmer la herse : « ce n'est pas un modèle d'écriture [*Schönschrift*] pour enfants » (cité par J.-F. Lyotard, « Prescription », *Lectures d'enfance*, 44).

au nez « avec une extraordinaire rapidité » (70 ; 40). À son tour, l'histoire vue depuis la fenêtre – le meurtre de Carew – sert de contre-point ironique aux deux confrontations au mystère de la porte et de la figure mystérieuse qui en semble en maîtriser prestement le fonctionnement. Le résultat n'en reste pas moins similaire. Malgré le « placement » idéal de la servante comme dans une loge, et la pleine lune qui offre une visibilité parfaite sur la scène, elle n'en verra pas plus, on le sait, que n'importe quel autre témoin. L'accent mis sur la forme – le cadre d'observation et la position de l'observateur – n'aboutit qu'à renforcer par contraste la fragilité de tout témoignage, tandis que l'auteur de ces horreurs échappe encore une fois à toute saisie.

63. Il échappe tant et si bien qu'Uttersson et Enfield, se trouvant « par hasard », dit le texte, devant la porte s'y arrêtent pour jeter un œil et se féliciter que l'histoire soit terminée, avec la disparition de Hyde suite au meurtre. Sauf que ce retour « non-intentionnel » sur les lieux a quelque chose de suspect et que, comme le suggère la traduction française, « l'incident de la fenêtre » pourrait répéter l'histoire de la porte et l'embrouiller un peu plus si possible en confondant plusieurs lieux en un lieu, plusieurs temps en un temps, plusieurs regards en un regard. L'incident de la fenêtre est en même temps un incident à la fenêtre (« *Incident at the Window* »), l'incidence d'un regard détourné de la porte où il s'était fixé inopinément pour se poser, apparemment intentionnellement, sur les fenêtres : « rien ne nous empêche d'entrer dans la cour et de jeter un coup d'œil aux fenêtres [*take a look at the windows* – je souligne] » (92 ; 60), suggère Uttersson. La seule fenêtre éclairée se trouvera, *comme par hasard*, être entrebâillée pour laisser voir Jekyll. Tourner le dos à la porte déclarée définitivement close semble équivaloir à vouloir la retrouver, à en renouveler le mystère. L'équivoque spatiale confond la fenêtre de Jekyll, la porte empruntée par Hyde et hantée par Uttersson et la fenêtre de la domestique, et se double d'une équivoque temporelle, d'une répétition où il n'est pas facile d'identifier ce qui fait effectivement retour.

64. Les inversions sont aussi nombreuses et cruciales que les parallèles, desquels elles sont difficilement démêlables. Ainsi, comme scènes (lieux), la fenêtre et la porte se différencient mais la scène à la fenêtre se rapproche de celle devant la porte – cette proximité est même, on vient de le voir, le sujet de cette scène qui va de l'une à l'autre. Par contre, si les deux fenêtres sont des lieux comparables, les scènes qu'elles encadrent s'opposent. Dans la première, l'occupante assiste à la scène principale tandis que dans la seconde, à la même place, Jekyll est la victime que l'on observe – victime d'une de ses fréquentes transformations inopinées en Hyde. Mais comme bien sûr, rien ne fonctionne en termes exactement contraires, un point commun subsiste, d'autant plus troublant : comme la servante, Jekyll va « s'évanouir », et disparaître de la vue des deux témoins. La question se pose alors : qu'a-t-il donc vu qui provoque cette réaction ?

65. Plus exactement, qu'a-t-il vu que les deux témoins n'ont pas vu ? Quelle qu'elle soit, où qu'elle soit, aussi composite qu'elle soit, la scène semble toujours être la scène d'un regard dont on a du mal à percevoir la cible ou, pour être au plus juste de la métaphore optique, à percevoir la mise au point. Du côté d'Enfield et Utterson, l'ironie est que la fenêtre de Jekyll est le seul point lumineux dans une cour prématurément plongée dans le crépuscule (« *full of a premature twilight* ») mais qu'ils n'y verront rien, ou rien qu'ils puissent comprendre. L'art de Stevenson excelle en concision dans la relation d'une découverte dont on peine à savoir en quoi elle consiste exactement. Il y est question d'une « expression d'horreur et de désespoir atroce [*abject*] » au point de glacer le sang des deux gentlemen, et pourtant aperçue de manière fugace, « le temps d'un éclair » : « *They saw it but for a glimpse* » (93 ; 61). *Glimpse* : regard, apparition, lumière, mais toujours fugace, imparfait – d'où le sens figuré de moment très bref. L'expression *abjecte*, la réaction d'horreur, la rapidité du changement, indiquent que Hyde n'est pas loin. Ce que les témoins ont vu sans voir ce qu'ils le voyaient – sans pouvoir y superposer une construction logique comme l'analyste sur la phase II du fantasme⁴⁰ –, la conjonction impossible du spectateur et de la victime, et encore de Hyde et de Jekyll ou vice versa. De la sorte, à/dans la scène la fenêtre, Utterson et Enfield pour la première et la dernière fois voient Hyde en Jekyll et Jekyll (se transformer) en Hyde sans pouvoir y opposer qu'un affect d'horreur, le silence ou la consolation de la religion : « “Que Dieu nous pardonne ! Que Dieu nous pardonne !” s'écria Mr Utterson ».

66. La suite découle de cette impuissance. Utterson en fin de compte passera de l'autre côté en quête d'une vérité et finira nez à nez avec la porte prise à revers mais refusant toujours de s'ouvrir... de l'intérieur – sa clé inexplicablement brisée gisant rouillée sur le sol de la cave sous le *theatre*, signe de son utilité fantasmée. Peut-être notre curiosité n'a-t-elle pas été poussée assez loin ? L'intensité dramatique de « La dernière nuit » nous le fait croire, qui nous poste avec Utterson et le majordome Poole, tous deux armés et résolus, devant la porte du cabinet de Jekyll, une porte – le théâtre est partout – capitonnée de serge rouge, comme une invitation pressante à découvrir une autre scène encore, plus vraie puisque plus intime – au plus intérieur de l'intérieur, selon l'étymologie : un espace aux contours introuvables.

67. En d'autres termes, le *theatre* de Jekyll n'est en rien à confondre avec un lieu originel, fantasmatique à souhait, où se joue la scène primitive du clivage du Moi et du triomphe du Ça et où toutes les scènes secondaires se résoudraient. C'est un espace toujours déjà déserté où ne se (re-)présente rien que l'absence de sens. Le parcours de lecture est un leurre, une version trop simple de la vérité comme adéquation. Le trajet d'Utterson à cet égard

40 Freud considérait cette phase comme « la plus importante de toutes et la plus lourde de conséquences » mais dont on peut dire « en un certain sens qu'elle n'a jamais eu d'existence réelle [*sie habe niemals eine reale Existenz gehabt*]. Elle ne fait jamais l'objet d'un souvenir, elle n'est jamais portée à la conscience » (EB 34-35 ; EK 204) sauf peut-être le temps d'un éclair.

est instructif⁴¹. Jusqu'au bout, il veut « croire » à la possibilité de faire la lumière sur tous les événements. Il s'en ouvre à Poole : « il me semble commencer à y voir clair. Votre maître, Poole, est visiblement atteint d'une de ces maladies qui à la fois torturent et défigurent [*deform*] le patient. » (99 ; 66) Comme souvent, le notaire énonce sans le savoir un semblant de vérité – la figure de Hyde est une défiguration, une figure de la défiguration – et demeure dans un déni conciliateur, s'accrochant à sa version médicale, « guère réjouissante », « affreuse à envisager » mais dont la cohérence « nous délivre de toute crainte exagérée [*exorbitant alarms*] ».

68. La porte qui barre encore l'accès à l'intimité dernière du secret ne résistera pas à cette conviction et à l'affect dont elle se soutient, mais toute réserve ultérieure de sens est illusoire. Le cabinet ne contient qu'un cadavre, un amas d'objets divers d'un usage mystérieux et, relançant la quête d'un intime au cœur de l'intime, une large enveloppe, de l'*intérieur* de laquelle s'échappent trois plis (*enclosures*). Gare à ne pas conclure à une pure et simple mise en abyme. *Rücksicht auf Darstellbarkeit* : à ce stade il devrait être évident que la progression dramatique d'une scène à une autre, d'une figure à l'autre, ne s'accomplit pas selon un rapport d'homothétie, et le terme *enclosure* n'est pas univoque. Il peut à la fois signifier un contenant et un contenu, l'enveloppe et le pli – comme une figure métonymique à la fois du tout pour la partie et de la partie pour le tout. Discret avertissement, s'il en fallait encore un, qu'il n'est rien à attendre de la lecture des textes découverts, pas même du plus conséquent (*considerable*) d'entre eux, énigmatiquement scellé en plusieurs endroits, « *Henry Jekyll's full statement of the case* » – astucieusement, d'ailleurs, le roman se termine par une ellipse, celle de la lecture faite par Utterson, dont on ne saura rien.
69. Ce que j'ai, laborieusement, tenté d'établir jusqu'ici pourrait se résumer comme suit : il y a non pas un hiatus, une séparation stricte, mais une in-articulation entre l'agencement narratif – le discours de la fiction – et la dynamique figurale ; et cette in-articulation rend sensible le travail de vérité de l'œuvre. Il s'agit là d'une des lignes névralgiques de *Discours figure*, la tentative de penser la rencontre de l'espace discursif (ou de connaissance) et de l'espace figural (ou d'expression), ou encore : du savoir et du leurre. *Discours figure* en un sens est tendu autour de cette hypothèse, formulée à propos de l'œuvre poétique, qui est que l'« on peut échapper à cette alternative de l'espace figural qui trompe et de l'espace textuel où se constitue la connaissance », ce qui suppose de discerner une autre fonction « articulée *par principe* sur l'espace figural, une fonction de vérité » (DF 282). La vérité, dans la définition lyotardienne, dérive de l'utopie freudienne en ce sens qu'elle « ne paraît jamais là où elle est attendue », d'où le fait qu'elle « se manifeste comme une aberration à l'aune de la signification et du savoir » (DF 17).

41 Je m'en tiens ici aux grandes lignes de l'argument. Pour des développements plus étayés, dans une perspective un peu différente, je renvoie à R. Pedot, « Une scène d'écriture à deux mains » et *Seuil de la fiction*, 55-58 et 63-68.

70. La fonction de vérité de l'œuvre – par l'ouverture d'un espace de des-saisissement – s'oppose alors à la fonction de compromis qu'est le fantasme. Au lieu d'être une représentation d'énergies liées, l'œuvre opère plutôt comme re-présentation :

Tout art est re-présentatif⁴², dans un sens qui excède de beaucoup la fonction du théâtre « italien » : dans ce sens qu'il est renversant, qu'il renverse le rapport de l'inconscient et du préconscient, qu'il procède à des insertions du second dans le cadre du premier. Ce renversement recrée de la différence, de l'événement. Il s'accompagne d'une certaine laideur. [...] Ce renversement ne suppose nullement la domination de l'inconscient par la conscience ; il suppose le refus de cette domination : ce qu'il veut, c'est non-vouloir, maintenir ouvert l'espace dans lequel l'ordre du discours et des actes s'enclot. (DF 383)

71. Il s'ensuit que l'artiste n'a pas vocation réconciliatrice, mais s'accommode de l'absence d'unité de l'œuvre, de la « laideur » qui en procède et qui, de ce fait, distingue l'art de la religion. Cette laideur se manifesterait dans les « problèmes de vraisemblance » de scènes « inappropriées à la fiction », en particulier à l'époque puritaine où le texte fut écrit et publié. Elle peut également être vue comme le trait distinctif de ce que M. Kellen Williams baptise « une étude de cas en pathologie narrative » ou, précise-t-il, une enquête sur ce qui apparaît pathologique selon la perspective réaliste⁴³. De ce point de vue, je suggérerais que les blasphèmes que Hyde dans les livres de Jekyll, y compris dans ses livres pieux, fournissent une image assez ironique de cette pathologie qui s'en prend aux textes dominants. Dans la continuité de ce que nous avons pu observer de l'espace figural – et des retournements entre diverses scènes entrelacées du drame – je porterai plus loin l'idée de « pathologie » narrative, c'est-à-dire de surgissement de l'inattendu.

72. L'inattendu, pour Lyotard, est un des points de surgissement de la vérité de l'art. Il nous éloigne des représentations fantasmatiques du désir qui nous entraînent « de l'autre côté de la vitre » pour accomplir le désir, sans un regard pour la vitre. Sauf si la vitre est traitée pour ne pas être ignorée : « La fonction de vérité serait ce traitement de la vitre à fantasmes. Pas exactement miroir. » (DF 283) Pas exactement le genre de miroir que l'on promène en chemin, assurément, mais surtout pas un miroir où la vérité s'apparaîtrait sans fard. Si l'on s'en tient aux scènes et à leur succession – qui combine parallèles et inversions –, on conçoit qu'elles contrarient la traversée de la vitre à fantasmes, mettant en avant, en le « déroutant », le mouvement apparent de l'intrigue envisagée comme accomplissement du désir. J'y ajouterai la scène du miroir (*cheval-glass* : psyché) trouvé par Utterson et Poole dans le cabinet de Jekyll.

73. Contrairement à la clé, l'objet est intact mais sa découverte n'est pas moins dérangement que toutes les scènes abordées jusqu'ici, par elle-même

42 Il faudrait comparer ce concept de re-présentation à ce qui est avancé à propos de l'affect qui « (se) présente chaque fois pour la première fois », justement parce « qu'il ne représente rien ». (J.-F. Lyotard, « Emma », *Misère de la philosophie*, 74). Cela nous entrainerait trop loin.

43 M. K. Williams, « Down With the Door, Poole! », 413.

et en relation avec elles. Dans la progression vers l'exposé complet du cas, elle ressemble à un pas de côté, une pause – ce qui ne réduit en rien l'intensité des questions posées. La surface plane du miroir s'offre elle aussi comme une porte ouvrant sur une profondeur non explorée mais refusant ses secrets à l'explorateur – Utterson et Poole sont qualifiés de « *searchers* », ce qui renvoie à une recherche intellectuelle (une détection) aussi bien que matérielle (une inspection des lieux qu'ils fouillent fébrilement). La démarche rationnelle pourtant bute sur l'énigme du miroir et lorsqu'ils en « interrog[ent] les profondeurs [*look into its depths*] », c'est « avec une réaction d'horreur involontaire » (106 ; 71) et – « au fond » – assez incompréhensible, car ils n'y voient au mieux que le reflet des reflets du feu dans l'âtre au plafond ou sur le verre des vitrines et au pire leurs propres traits « livides et défaits ».

74. La répulsion involontaire et inexplicquée n'est pas sans rappeler l'antipathie instantanée envers Hyde éprouvée par tous ceux qui l'ont croisé, tandis que l'aveuglement qui l'accompagne fait songer à la rencontre avec Jekyll à sa fenêtre – comme si Utterson était de nouveau dans la position de celui qui voit sans voir. Ce qu'il voit de la sorte ? Ce que Jekyll avait vu avant de refermer abruptement la fenêtre, et qui était dès le début la raison d'être de la présence incongrue de ce miroir dans le cabinet. Notons avec intérêt qu'à ce moment Utterson se trouve également de l'autre côté de la fenêtre et que ce contournement se révèle aussi infructueux que celui de la porte. Le miroir, par contre, est incontournable. Ce que le notaire laisse involontairement entendre à son propos tombe juste – tel un lapsus :

– Ce miroir, monsieur, a vu des choses étranges, murmura Poole.

– Certainement rien de plus étrange que lui-même, dit le notaire en écho, sur le même ton. (106 ; 71)

75. « Qu'est-ce qu'un miroir qui se serait vu lui-même ? » commente Naugrette, dans sa « Présentation » (27) – un miroir, ajouterai-je, qui se réfléchirait lui-même dans ses profondeurs virtuelles ? Ce n'est pas même un miroir, il demande à être vu pour lui-même pour ne pas s'évanouir dans la représentation, s'affichant comme re-présentation sur une autre scène, comme vitre à fantasmes opaque. Sa particularité tient de l'anamorphose, l'autre scène dans la scène à l'italienne. En raison de son orientation particulière, peut-on lire, ses observateurs « n'aperçurent rien d'autre que » ce qu'ils ont vu. Comme devant l'œuvre de Holbein, une modification de l'angle de vision aurait fait paraître une vérité sous les traits de la mort, ou d'une figure nommée Hyde autour de laquelle Utterson aura toujours tourné pour s'en détourner une fois de plus en se remettant sans tarder à son travail d'enquête : « Ils s'occupèrent ensuite de la table de travail » où se trouve l'enveloppe aux *enclosures*, illusion d'une révélation logée dans les profondeurs de documents testamentaires.

76. Le miroir est encore une figure qui « vient d'une "autre scène" que le théâtre langagier, pictural, sculptural où elle se produit » et qui témoigne

« d'une disposition des parties d'un objet [ici, le roman de Stevenson] qui ne peut pas être déduite des lois de la structure [le roman de détection, le roman gothique] de laquelle il relève⁴⁴ ». À se fier à la réaction d'horreur des témoins, son irruption rappellerait la figure de Hyde, dont le cadavre aurait là ses derniers soubresauts. Deux figures impossibles à nommer, qui ne coïncideront jamais mais dont chacune répond à sa façon à la description de Lyotard : « Plus rien de visible, mais le visuel hantant la narration. On se rapproche de la matrice. » (DF 249) En ce qui concerne Hyde, qu'il apparaisse, dans tout son mystère, comme le moteur par excellence de la diégèse est le leurre parfait. Il n'est pas la somme de toutes ses apparitions/disparitions. Il est, nous l'avons remarqué, incalculable. Il ne se répète pas d'une scène à l'autre, par sa présence ou son absence, comme le ferait – cela demanderait encore à être précisé – un personnage. Ce qui se répète, dirais-je avec Lyotard, « ce sont les opérations qui rendent possible cette figure parmi d'autres » (DF 384), les constantes anamorphoses du récit, hanté d'une « *unexpressed deformity* ».

77. Hyde, le visuel hantant tout le récit ou « ce qui ne se parle pas » mais « hante le discours »⁴⁵ – l'*infantia* dans la définition de *Lectures d'enfance* – ou, selon Jekyll s'adressant à Utterson venu s'inquiéter de son ami, « une de ces choses [*affairs*] à laquelle aucun bavardage [*talking*] ne saurait remédier. » (75 ; 44). Dans *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, nous lui avons trouvé comme nom d'éliision *figure*, figure incalculable comme l'est la dette d'enfance qui décidément résiste à tous les piétinements.

BIBLIOGRAPHIE DES TEXTES CITÉS

- FREUD, SIGMUND. « L'Inquiétante étrangeté ». *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*. Connaissance de l'inconscient. Paris : Gallimard, 1985. 209-263. [« Das Unheimliche ». *Gesammelte Werke* : XII. Frankfurt : Fischer Taschenbuch, 1999. 227-268.]
- FREUD, SIGMUND. L'Interprétation du rêve. Trad. Jean-Pierre Lefebvre. Paris : Seuil, 2010. [*Die Traumdeutung*. *Gesammelte Werke* : II/III. Frankfurt : Fischer Taschenbuch, 1999.]
- FREUD, SIGMUND. « Pulsions et destins des pulsions ». *Métapsychologie*. [« Triebe und Tribschicksale ». *Gesammelte Werke* : X. Frankfurt : Fischer Taschenbuch, 1999. 208-232.]
- FREUD, SIGMUND. « *Un enfant est battu* ». Petite biblio Payot classiques. Paris : Payot, 2019. [« *Ein Kind wird geschlagen* ». 1919. *Gesammelte Werke* : XII. Frankfurt : Fischer Taschenbuch, 1999. 195-226].

44 J.-F. Lyotard, « Principales tendances actuelles », 120.

45 J.-F. Lyotard, « Infans », *Lectures d'enfance*, 9.

- HEATH, STEPHEN. « Psychopathia Sexualis; Stevenson's Strange Case ». *Critical Quarterly* 28 (1986) : 93-108.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Discours, figure*. Collection d'esthétique. Paris : Klincksieck, 1985.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Lectures d'enfance*. Débats. Paris : Galilée, 1991.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Misère de la philosophie*. Incises. Paris : Galilée, 2000.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Le Différend*. Critique. Paris : Minuit, 1983.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *L'Inhumain : causeries sur le temps*. Débats. Paris : Galilée, 1988.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS. *Dérive à partir de Marx et Freud*. Débats. Paris : Galilée, 1994.
- MARET, SOPHIE. « "Dr Jekyll & Mr Hyde" : la dignité du cas ». STÉFANOVITCH, COLETTE et HENRY DANIELS, dir. *L'Affect et le jugement : mélanges offerts à Michel Morel : tome 2*. Grendel 6. Nancy : Publications de l'AMAES, 2005.
- NASSIF, JEAN. « Le Fantôme dans "Un enfant est battu" ». *Cahiers pour l'analyse* 7 (1967) : 73-90.
- PEDOT, RICHARD. « Dr Jekyll and Mr Hyde : une scène d'écriture à deux mains ». *Le Tour critique* 3 (2014).
[<http://letourcritique.uparis10.fr/index.php/letourcritique/article/view/50/html>]
- PEDOT, RICHARD. *Le Seuil de la fiction : essai sur le secret*. Paris : Michel Houdiard,
- STEVENSON, ROBERT-LOUIS. *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, and Other Stories*. Penguin Classics. Harmondsworth : Penguin, 1979.
- STEVENSON, ROBERT-LOUIS. *L'Étrange Cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*. Trad. Jean-Pierre Naugrette. Les Classiques de Poche. Paris : Librairie Générale Française, 2000.
- STEVENSON, ROBERT LOUIS. *R. L. Stevenson on Fiction: An Anthology of Literary and Critical Essays*. Edimbourg : Edinburgh UP, 1999.
- WILLIAMS, M. KELLEN. « "Down with the Door, Poole": Designating Deviance in Stevenson's Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde ». *English Literature in Transition* 39.4 (1996) : 412-429.