



HAL
open science

Double (le)

Véronique Léonard-Roques

► **To cite this version:**

| Véronique Léonard-Roques. Double (le). Encyclopédie du fantastique, 2010, pp.214. hal-04800780

HAL Id: hal-04800780

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04800780v1>

Submitted on 24 Nov 2024

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

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

Double (le)

A travers les oppositions qu'il pose et brouille tout à la fois entre vie et mort, réel et irréel, sujet et monde, plaisir et angoisse, le fantastique apparaît comme une formidable machine à sécréter le double dans laquelle le lecteur lui-même doit perdre ses repères. L'archétype archaïque du double se donne alors comme une « figure privilégiée de l'hétérogène » (N. Fernandez-Bravo). Dans le fantastique, l'expérience de la dualité est l'expression toute moderne de la mise à mal de l'unité du sujet, du sentiment de discontinuité de la personne comme du monde. Plus encore, le double « trouve sa pleine expression dans ce type de récit » dont il constitue non seulement un thème de prédilection, mais aussi un principe esthétique de composition (V. Tritten). Les travaux de T. Todorov ont effectivement montré que le genre fantastique repose sur le maintien d'une ambiguïté fondamentale, l'interprétation des phénomènes survenus pouvant ressortir au surnaturel comme aux lois de la nature sans qu'il soit possible de trancher. Le double est la manifestation même de ce trouble (traduit par l'intrusion d'un phénomène extraordinaire dans le quotidien) que le fantastique se charge de dire. Car, au sein de la modernité, ce genre exprime le malaise voire le conflit éprouvé par le sujet face à un nouvel ordre du monde qui privilégie les dimensions rationnelles et scientifiques. Comme l'ont montré P. Jourde et P. Tortonese, les auteurs fantastiques, réagissant contre l'optimisme des Lumières dont ils sont toutefois les héritiers, traduisent leurs doutes et leurs penchants à l'irrationalisme en « introduis[ant] dans un monde réaliste une troublante déchirure ». Plus qu'une tension entre naturel et surnaturel, le double sert alors particulièrement à questionner, à travers l'expérience douloureuse de la séparation, les distinctions traditionnellement établies entre le moi et le non-moi, l'intériorité et l'extériorité. Le malaise touche au clivage d'un sujet qui s'éprouve sur le mode de l'aliénation, laquelle est justement au cœur de la problématique fantastique. Enfin, double et fantastique sont étroitement liés dans la mesure où, faite de répulsion et d'attraction, d'opposition et de complémentarité, de plaisir et de peur, la tension dynamique qui régit l'écriture fantastique est justement celle qui se trouve au cœur de la rencontre du double. La dialectique d'amour et de haine qui fait osciller entre positions de bourreau et de victime reflète tant la relation au double qu'au phénomène fantastique. C'est que ce dernier, comme l'explique J. Malrieu, est souvent à l'image d'un personnage éminemment seul et divisé : « On a le phénomène que l'on est ».

Le thème du double sert de manière emblématique la transgression des limites qui est à l'œuvre dans le fantastique, le désir de réconciliation des contraires et de retour à l'unité

perdue. Permettant l'exploration du non-moi, de la mort, de la folie, le double a partie liée avec les interdits portant sur l'énigme de l'identité. La frontière entre connu et inconnu se trouve ainsi abolie, traduisant « l'inquiétude étrangeté » (*das Unheimliche*) mise en évidence par S. Freud, ce malaise qui renvoie à une origine déniée. La répétition non intentionnelle, forme particulière du double, est justement l'un des facteurs privilégiés susceptibles de produire ce sentiment qui fait apparaître ce qui aurait dû rester secret mais a fait retour. L'un des domaines majeurs où s'exerce la transgression est celui des amours extraordinaires qui permettent d'abolir les frontières entre amour et mort au moyen de la duplication de la figure aimée. Dans *Ligeia* ou *Morella* d'E. A. Poe, dans *Véra* d'A. Villiers de L'Isle-Adam, l'amour semble vaincre la mort grâce au surgissement de doubles féminins vertigineusement parfaits dont on ne sait s'ils sont le produit du délire de l'amant dépareillé ou le résultat d'une résurrection surnaturelle. Par sa fin tragique où triomphe la pulsion de mort, *Bruges-la-Morte* de G. Rodenbach met davantage en exergue le règne de l'illusion et ses conséquences mortifères. Dans tous les cas, ces femmes doubles révèlent le caractère profondément ambivalent du désir amoureux et manifestent tant les liens prévalant entre Eros et Thanatos qu'un écartèlement entre spirituel et charnel. Mais elles posent également la question de l'identité personnelle de l'amant inconsolable qui croise celle de la folie du même. Doubles « objectif » et « subjectif » (P. Jourde et P. Tortonese) se rejoignent. Dans *Véra* par exemple, la sensation de ne former qu'« un seul être » dans l'étreinte amoureuse reconstituée ne doit-elle pas être lue comme la preuve du « dédoublement » du personnage même ?

Car le double traduit essentiellement la division intérieure, qu'il prenne la forme de l'*alter ego* perdu ou en surnombre. Ce dernier est une forme de *Doppelgänger* selon le terme forgé par Jean-Paul et qui désigne celui qui accompagne et double tout à la fois. Le sosie en est l'exemple parfait (*Le Ménechme* d'H. de Régnier, qui présente le double de Louis XIV dans le Trianon fin de siècle, est une variation fantastique sur ce thème). Les frères, et plus encore les jumeaux, relèvent de cette catégorie au point d'en constituer la forme la plus ancienne (O. Rank).

Revisité par les auteurs fantastiques, le mythe de Caïn et Abel fournit une illustration emblématique de la figure du double en surnombre. S'ils sont d'abord comparés à Castor et Pollux (ce qui les place alors du côté d'une fraternité complice), les « frères par le cœur » que sont les deux amis mis en scène par H. Rivière dans *Caïn* ne tardent pas à rejouer par leur affrontement le drame de Genèse IV. Que ce soit sous l'effet d'une mystérieuse communication entre les âmes ou d'un puissant remords, celui qui a sacrifié à ses ambitions son rival plus heureux en devient progressivement la réincarnation. En effet, le frère trahi

hante le coupable au point que celui-ci en adopte l'écriture, la physionomie, le masque même de l'agonie. On le voit, le frère préféré, considéré comme importun, doit être éliminé. Mais en tuant Abel, Caïn à son tour se fait double persécuteur. L'*alter ego* mis à mort, ne fût-il frère qu'en ignominie, semble également faire retour dans *L'Assassinat du Pont-Rouge* de C. Barbara : la victime revit sous les traits de l'enfant de son meurtrier, un idiot (l'innocence est une caractéristique traditionnellement attachée à Abel) qui le persécute mais qu'il chérit et dont il ne peut se séparer. La relation des frères ennemis peut se faire plus symbolique encore. Dans *Duel d'âmes* de J. Richepin, elle prend la forme de l'opposition acharnée de deux lignées (race des criminels contre celle des magistrats) et aboutit à un type de vengeance « infernale et incompréhensible » de Caïn sur Abel. Le double fraternel en vient à se confondre avec la figure du prochain chez E. Hello (*Caïn, qu'as-tu fait de ton frère ?*) où, travaillant à une esquisse qui représente le premier meurtrier biblique après son crime, un jeune peintre manque de se suicider en raison de la cruelle indifférence que lui manifeste un opulent collectionneur. Ce dernier, en « Caïn spirituel dont le bras est innocent », en vient à penser qu'il a poussé l'artiste à l'eau. Se sentant persécuté par sa victime, il finit par se donner la mort. Dans le même temps, sans que son auteur l'ait décidé consciemment, le Caïn du tableau biblique a pris les traits du « mauvais riche » qui a manqué d'humanité. Le fantastique illustre donc à l'envi l'instabilité du système constitué par les doubles fraternels : « les frères ennemis n'occupent jamais la même position en même temps, mais ils occupent ces positions successivement » (R. Girard).

Les doubles dans l'espace-temps constituent d'autres avatars tout à fait représentatifs de l'*alter ego* en surnombre. Dans *The Jolly Corner* de H. James, le personnage rencontre dans la maison de ses ancêtres le moi matérialiste et affairiste qu'il serait devenu s'il était resté en Amérique. Dans la lignée de J. L. Borges (*El Sur*), J. Cortázar met en scène des doubles qui appartiennent à des mondes plus éloignés encore. Dans *Lejana*, une héritière sud-américaine est hantée par l'image de son sosie, une pauvre mendicante hongroise qu'elle finit par rencontrer et qui se substitue à elle. Dans *La noche boca arriba*, un motocycliste accidenté se rêve en Indien capturé par les Aztèques en attente d'être sacrifié (à moins que ce ne soit inversement l'Indien qui imagine une hospitalisation plusieurs siècles plus tard ?). Le double en surnombre peut même appartenir à une espèce différente : dans *Axolotl*, fasciné par les batraciens du Jardin des Plantes, le personnage devient animal tandis que de l'autre côté de la vitre s'éloigne l'homme qu'il était. Dans tous ces cas de doubles spatio-temporels, on assiste à un échange vertigineux des identités et des points de vue qui n'est pas sans refléter l'écartèlement d'auteurs tiraillés entre le Nouveau et l'Ancien Monde.

La figure du double perdu aussi traduit la scission d'un sujet déstabilisé, dont la représentation propre vacille. Dans *Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, le héros d'A. von Chamisso perd son ombre tandis qu'Erasmus Spikher (E. T. A. Hoffmann, *Die Abenteuer der Sylvesternacht*) est privé de son reflet. Tous deux ont traité avec le diable et leur nouvel aspect physique vient irrémédiablement sanctionner une forme d'avidité matérielle ou de concupiscence charnelle. Une fois perdus, ombre ou reflet rendent visible l'altérité ; ils fonctionnent comme des doubles qui révèlent douloureusement l'incomplétude de l'original. Si dans ces deux œuvres l'*alter ego* est définitivement perdu, il n'en va pas de même chez Andersen (*Skyggen*) où l'ombre fait retour, mais sur le mode persécuteur. Devenue homme, elle en vient à prendre la place du maître qu'elle oblige à se comporter comme l'ombre de son ombre ; elle l'exploite et finit par le faire tuer. Agent d'un retournement illégitime et tragique, elle apparaît donc comme un double diabolique. Une fois encore, la situation découle d'une transgression des limites permises : désireux de dépasser les frontières du connaissable, d'explorer le non-moi, le personnage avait chargé son ombre d'une effraction qu'il ne pouvait effectuer lui-même. Le simulacre devenu autonome peut apparaître comme une variation sur ce thème du double perdu. Dans le cas de *The Picture of Dorian Gray* d'O. Wilde, le portrait devient l'adversaire du modèle par le biais d'un renversement entre vie et art. A la suite d'un vœu qui s'apparente à une forme de pacte diabolique, le tableau prend en charge le processus biologique du vieillissement tandis que l'original reste éternellement jeune. En outre, comme c'est à son âme que Dorian Gray a renoncé, le portrait enlaidit au fur et à mesure que le héros sombre dans la débauche. Plus que le miroir complaisant de son narcissisme, le tableau constitue donc la « conscience morale » du personnage et se fait double persécuteur.

La division intérieure que le double met en lumière peut se solder par une fin bénéfique ou destructrice. Dans les cas où l'épreuve de la dualité opère comme un catalyseur dynamique de la formation du sujet, l'issue du récit est heureuse. Persécuteur, l'*alter ego* n'en est pas moins un révélateur fécond. Pour C. G. Jung, qui voit dans la rencontre du double un maillon essentiel de la réalisation du Soi, « l'autre » est à la fois l' « ombre » (cette contrepartie de la personnalité consciente que constituent les pulsions refoulées, les non-valeurs) et l' « ami de l'âme » (l'incarnation de l'avenir du sujet). L'identité en crise se construit alors essentiellement par le biais de la confrontation. *Le Chevalier double* de T. Gautier met ainsi en scène le duel que doit livrer le comte Oluf pour dépasser la dualité qui depuis toujours le mine, l' « inégalité fatale de son caractère ». Souffrant à la fois des coups reçus et portés, il se bat contre son autre moi, matérialisé par un chevalier à l'étoile rouge. Une fois vaincue la part maléfique de lui-même, le personnage se trouve pacifié, placé

désormais sous l'égide de la seule étoile verte. La confrontation est l'aboutissement d'une traque méthodique dans *The Jolly Corner*. Le héros veut se mesurer au puissant homme d'affaires pris dans le tourbillon de la modernité et du profit qu'il aurait pu devenir. Mais c'est un étranger monstrueux, une « brute affreuse » qu'il découvre finalement. L'enfilade des pièces et la superposition des étages dans lesquels il pourchasse son autre moi figurent le parcours initiatique parcouru par le personnage pour comprendre qui il est vraiment. L'affrontement le fait sortir de son égoïsme, lui permet de s'ouvrir à autrui et à l'amour : « l'essentiel lui semblait être *ce* vers quoi il était revenu ». « Libération » et non « suprême défaite », telle est aussi l'expérience du double chez A. von Chamisso. Fort des désagréments et des malheurs encourus pour avoir vendu son ombre, Peter Schlemihl refuse de céder son âme et renonce à l'or que lui procurait le diable ; il s'adonne à l'étude et finit par se réconcilier avec lui-même.

Mais lorsque « l'autre » se fait le maître, l'épreuve du double se dote d'une résonance tragique et fatale. Débouchant sur une (auto)destruction manifestée par la mort ou la folie, elle relève de ce que R. L. Stevenson nomme dans *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* « la malédiction de la dualité ». Cette dernière s'exprime particulièrement bien lorsque le double persécuteur, proche de la figure du jumeau, apparaît comme l'homonyme parfait de l'original, qu'il soit animé de bonnes intentions (E. A. Poe, *William Wilson*) ou au contraire éminemment malfaisant (F. Dostoïevski, *Dvojniki*). « L'autre » est supposé exister au détriment de l'épanouissement du moi, contribuer à sa dissolution. Comme le note le narrateur du *Horla* : « Je suis perdu ! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne ! quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j'accomplis » (G. de Maupassant). Croyant se libérer des « atroces reproches » de conscience que son portrait lui adresse, Dorian Gray tente de le détruire ; il en tombe foudroyé, portant désormais les stigmates du vieillissement et de la débauche, tandis que sa représentation picturale resplendit de jeunesse et de beauté. Le double est donc perçu comme un parasite, un vampire. Le narrateur d'*Axolotl* semble « mange[r] des yeux » les batraciens dans leur aquarium, lesquels quant à eux le « dévor[ent] lentement des yeux, en un cannibalisme d'or ». Le diariste du *Horla* prétend pour sa part qu'il « [a] senti quelqu'un accroupi sur [lui], et qui, la bouche sur la [sienne], puisait [sa] vie entre [ses] lèvres ». Comme l'explique C. Rosset, le sentiment de vampirisation ressenti vient de ce que le double « est toujours intuitivement compris comme ayant une "meilleure" réalité que le sujet lui-même » : « le réel n'est pas du côté du moi, mais bien du côté du fantôme ». S'il aliène l'original par son caractère importun, c'est que « l'autre » en

révèle les manques ou les désirs inavoués. Le retour du refoulé se fait particulièrement violent dans *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* où la volonté de stricte dissociation et de double vie conduit à la catastrophe. Le docteur Jekyll a cru pouvoir strictement séparer les « jumeaux antithétiques » qui luttent dans « le sein déchiré » de sa « conscience » en « cas[ant] chacun d'eux dans une individualité distincte ». Afin d'assouvir ses désirs secrets et de pouvoir se livrer à des plaisirs coupables, il a fabriqué une potion qui lui permet de se transformer en M. Hyde (rappelons que *to hide* signifie cacher), personnalité qui correspond à la part « satanique et impitoyable » de son être. Mais le double monstrueux croît aux dépens de l'original. Condamné à ne plus pouvoir retrouver sa forme première, définitivement séparé et aliéné de son moi social et respectable, le personnage se donne la mort. Dans cette intériorisation originale du double, le triomphe de l'*alter ego* n'en est pas moins limité : car sans le docteur Jekyll, M. Hyde est trop vulnérable pour survivre.

La scission du moi que le double manifeste ne manque pas de rejaillir sur la stabilité du monde. Dans un vertigineux renversement de l'ordre établi, les retournements de situation se succèdent. Rêve et réalité ne cessent d'échanger leurs attributs. Loin d'un « sentiment océanique » (S. Freud) de fusion avec le Tout, M. Goliadkine de *Dvojniki*, le personnage de *Skyggen* ou le narrateur du *Horla* se débattent en vain face à l'effondrement de leurs repères et tentent de lutter contre les substitutions abusives dont ils estiment être les victimes. Le monde est désormais en crise, comme le traduit avec virtuosité la composition même des récits de J. Cortázar où interchangeabilité et circularité sont de mise. Exposé à la mystification de la narration, le lecteur se rend compte que le renversement qu'il découvre précède de loin le moment même de sa révélation. La bourgeoise et la mendicante (*Lejana*), l'homme et l'animal (*Axolotl*), le motard du XX^e siècle et le guerrier des temps anciens (*La noche boca arriba*) échangent sans fin leur identité dans une instabilité qui touche le temps, l'espace et les espèces. Face à cet ébranlement de l'ordre du monde, l'angoisse de l'identité que traduit le double n'en est que renforcée. L'aliénation est généralisée.

Favorisant le surgissement de l'autre au sein du même, le fantastique, parce qu'il est fondé sur le principe de l'ambiguïté, montre combien, dans un monde moderne jugé instable, « je » est par « l'autre » : « tout seul il n'est rien. Si un double ne le garantit pas dans son être, il cesse d'exister » (C. Rosset). Expression d'une difficile voire d'une impossible coïncidence à soi-même, le trouble secrété par les récits provient d'un glissement de l'identité à la différence ou inversement. Que l'expérience du double soit celle de la rencontre ou de la séparation dans un possible ailleurs spatio-temporel, elle exprime donc tant la déchirure du moi que celle du monde. Au final, on peut se demander qui est le double de qui. Propice aux

métamorphoses, cette catégorie qui sape les distinctions (y compris celles d'ordre moral) s'épanouit pleinement et prolifère dans un genre approprié aux retournements vertigineux et infinis.

Bibliographie primaire

- Andersen, Hans Christian, *L'Ombre* [*Skyggen*, 1846]
- Barbara, Charles, *L'Assassinat du Pont-Rouge* [1855].
- Borges, Jorge Luis, *Le Sud* [*El Sur*, 1953].
- Chamisso, Adalbert von, *L'Étrange Histoire de Peter Schlemihl* [*Peter Schlemihls wundersame Geschichte*, 1813].
- Cortázar, Julio, *Axolotl*, *La Lointaine* [*Lejana*], *La Nuit face au ciel* [*La noche boca arriba*] in *Las Armas secretas*, 1964.
- Dostoïevski, Fedor, *Le Double* [*Dvojnïk*, 1846].
- Gautier, Théophile, *Le Chevalier double* [1840].
- Hello, Ernest, *Cain, qu'as-tu fait de ton frère ?* [1879].
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, *Les Aventures de la nuit de la Saint-Sylvestre* [*Die Abenteuer der Sylvesternacht*, 1813-1815].
- James, Henry, *Le Coin plaisant* [*The Jolly Corner*, 1908].
- Maupassant, Guy de, *Le Horla* [Deuxième version, 1887].
- Poe, Edgar Allan, *Morella* [1835], *Ligeia* [1838], *William Wilson* [1839].
- Régnier, Henri de, *Le Ménechme* [1908-1909].
- Richepin, Jean, *Duel d'âmes* [1897].
- Rivière, Henri, *Cain* [1860].
- Rodenbach, Georges, *Bruges-la-Morte* [1892].
- Stevenson, Robert Louis, *Le Cas étrange du Dr Jekyll et de M. Hyde* [*The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, 1886].
- Villiers de L'Isle-Adam, Auguste, *Véra* [1874].
- Wilde, Oscar, *Le Portrait de Dorian Gray* [*The Picture of Dorian Gray*, 1891].

Bibliographie secondaire

- Fernandez-Bravo, Nicole, « Double », in Brunel, P. (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Rocher, 1988.
- Freud, Sigmund, *L'Inquiétante Étrangeté* [1919], Paris, Gallimard, 1985.
- Girard, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1973.

Jourde, Pierre et Tortonese, Paulo, *Visages du double. Un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996.

Jung, Carl Gustav, *Psychologie de l'inconscient*, Paris, Georg Editeur, 1993.

Malrieu, Joël, *Le fantastique*, Paris, Hachette, 1992.

Rank, Otto, *Don Juan et le double* [1925], Paris, Payot, 1973.

Rosset, Clément, *Le réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976.

Tritter, Valérie, *Le fantastique*, Paris, Ellipses, 2001.

Véronique Léonard-Roques