



HAL
open science

Quand la fiction engendre des humains. Le double dans la narration des XIXe et XXe siècles

Cécile Kovacsazy

► **To cite this version:**

Cécile Kovacsazy. Quand la fiction engendre des humains. Le double dans la narration des XIXe et XXe siècles. Véronique Adam; Anna Caiozzo. La Fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant, 2010, 9782914242363. hal-04725006

HAL Id: hal-04725006

<https://hal.science/hal-04725006v1>

Submitted on 7 Oct 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.

Quand la fiction engendre des humains. Le double dans la narration des XIX^e et XX^e siècles

■ *Cécile KOVÁCSHÁZY*

Ce volume évoque les tentatives de générer la vie humaine hors du processus naturel, telles la machination, la copie et la substitution. Réparation, transformation. Les uns dissèquent ce processus pour le comprendre, le multiplier, le prolonger. Les autres, comme Frankenstein de la littérature, font vivre une chimère. L'anatomie morcelle l'être humain, elle en fait une somme de parties, tandis que la machine serait une façon de dédoubler l'homme dans son unité, de le reproduire, d'une manière mécanique ou biologique¹, en automate, en robot ou en clone. Pendant ce temps, l'exposition mondiale de Günter von Hagen (digne élève d'Honoré Fragonard et de l'École d'Anatomie Naturelle) *Körperwelten* a été interdite en France pour manque de « *respect, dignité et décence* » envers l'être humain².

Mais que se passe-t-il quand le nouvel humain est là sans qu'on – ni l'homme, ni un dieu – n'ait rien fait pour le faire advenir ? Qu'il n'est pas une création provenant d'un démiurge, d'un alchimiste, d'un savant ou d'un biologiste, mais qu'il est déjà là, qu'il est dans son altérité, comme un Autre ? Car si la littérature dialogue avec les imaginations scientifiques – canard digérateur, homme fabriqué, Olimpia, Ève future, magnétisme, électricité, clone, etc. –, il

¹ Voir la typologie dressée par Belleau (1972).

² L'exposition présente des cadavres plastinés et esthétisés. Le jugement du 21 avril 2009 du TGI de Paris a justifié cette censure en avançant que l'humain y est réduit à son fonctionnement biologique sans supplément d'âme, portant ainsi « *atteinte aux droits essentiels de la personne, à la dignité du cadavre, à son inviolabilité et à l'interdiction de toute forme de commerce des corps humains* », et que la provenance des cadavres utilisés est illicite.

existe également toute une tradition littéraire occidentale moderne incarnant une autre forme d'humain nouveau, d'humain n'entrant pas dans l'harmonie uniciste d'un monde ordonné par Dieu pour l'homme qui serait indivisible et non reproductible.

L'hypothèse avancée ici est qu'il y aurait non pas deux imaginaires de modélisation du vivant (le corps disséqué, immobile et le corps reconstruit, imité, en mouvement) mais *trois* : le troisième étant développé par la littérature du double. Du Romantisme à nos jours, cette littérature présente l'humain avec son *Doppelgänger*, un double d'abord extraordinaire, fantastique, au XIX^e siècle, et devenant peu à peu, au fil du XX^e siècle, une évidence banale dans tout discours sur l'identité, sans pour autant être ni organique ni mécanique.

I. Le double fantastique

Revenons aux origines du double moderne. Une littérature qu'on peut qualifier de nocturne se développe à la fin du XVIII^e siècle à la suite d'un engouement pour le conte de fées et le merveilleux, parallèlement aux événements historiques nocturnes qui culminent avec la Terreur, et en contrepoint des « lumières » de la Raison (Fink, 1966).

Le temps est venu d'explorer la part sombre qui résiste au réel organisé. Explorer le sujet, non plus inscrit dans un groupe collectif, religieux ou social, mais comme individu. La pensée de l'être humain comme individu se développe du reste simultanément avec la mise en place d'une pensée politique démocratique. Le sujet moderne vit et se pense désormais de façon isolée³. L'absolu du sujet est translaté de l'extérieur vers l'intérieur, du monde à la pensée du monde. Or, à partir du moment où l'individu se prend lui-même comme objet de réflexion, il se dédouble : *je me* pense. Il y a donc une irréductible faille entre le *moi* sujet et le *moi* objet. La littérature qu'on qualifie de « romantique » est celle qui va opérer ce mouvement et assumer la disjonction du *je-me*-pense. De la prise de conscience de cette impossible adhésion entre le sujet pensant et l'objet pensé à l'autonomisation de l'objet pensé, il n'y a ensuite qu'une faible distance narrative. *Je* raconté comme un objet de la pensée s'écarte du *je* sujet : s'en séparant grammaticalement, il s'en distingue peu à peu dans la fiction. Entre la dualité du sujet et sa duplication, il n'y a qu'un pas à franchir.

³ On pense ici à *De la Démocratie en Amérique* de Tocqueville dont les démonstrations philosophiques, politiques et quasi-religieuses sur le développement de l'individu social entrent en résonance avec le développement du sujet de la narration occidentale.

La dualité intérieure se transforme en une dualité extérieure, objective : elle devient duplication. Quand ce pas a été franchi au niveau narratif, on peut dire de ces écrivains qu'ils sont des écrivains fantastiques. C'est bien pour cela que le double, le *Doppelgänger*, s'avère le motif par excellence de la littérature fantastique romantique. Le *je*, en tant qu'instance pensante, autorise l'entrée en littérature fantastique. Le *je* à qui survient des aventures n'est pas protégé de ce qu'il raconte par une extériorité étanche, objective, à l'histoire ; il subit de plein fouet le doute de ce qui n'est pas raconté autrement que par une subjectivité. La focalisation intérieure, subjective, englobe l'ensemble du monde sans laisser de place à un jugement objectif. Le *je* se transforme illusoirement en un objet, en un autre.

La pensée et, de fait, la forme esthétique nouvelle d'un *je* dédoublé, commencent à s'élaborer dans l'Allemagne des premières décennies du XIX^e siècle et irradient toute l'Europe, jusqu'à la nouvelle Europe. Le premier texte inaugurant cette longue tradition narrative est *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (*L'Étrange histoire de Peter Schlemihl*) d'Adalbert von Chamisso, publié en 1814 en Allemagne. Cette nouvelle reprend des motifs médiévaux mais en les intégrant à la problématique de l'identité moderne du sujet privé d'une partie de lui-même. Le récit est rapidement diffusé dans l'Europe entière⁴ et connaît un succès retentissant, avec de très nombreuses rééditions. C'est le personnage du diable qui, comme l'étymologie du mot le précise (*diabolos* = le diviseur, celui qui « s'inter-jette », donc désunit), enclenche le processus de dédoublement du sujet et sa double perception du monde : triviale et analogique.

Mais c'est assurément l'écrivain allemand E.T.A. Hoffmann (dans la continuité d'un Heinrich von Schubert qui expose en 1808 à Dresde ses « Considérations sur la face *nocturne* des sciences naturelles⁵ ») qui ouvre avec ses *Fantasiestücke* un champ imaginaire qui sera long et fructueux. E.T.A. Hoffmann avec ses « contes des temps nouveaux » (sous-titre de « *Der goldne Topf* ») conforte la figure du double, omniprésente dans tous ses *Märchen*. Il s'agit d'une *figure* du double, plus que du *thème* du double, parce que le double devient justement avec la Modernité⁶ bien plus qu'un simple thème (comme

⁴ En France, il paraît d'abord en 1822 sous une forme inexacte, résumée par le frère de Chamisso, Hippolyte. Les Chamisso étaient d'origine française, de Lorraine. Pour des éléments biographiques, voir Lahnstein (1984) traduit en français en 1987.

⁵ C'est moi qui souligne.

⁶ Dans la logique de *Doppelgänger* développée ici, on peut marquer les débuts de la « Modernité » avec l'avènement et la consécration du personnage dédoublé, intériorisé, dans les premiers *Märchen*, c'est-à-dire à partir des années 1810.

il pouvait l'être « de tous temps », chez Plaute ou Molière par exemple). Dans « *Der Sandmann* » par exemple, le double n'est pas le personnage d'Olimpia, cette automate, ce simulacre, cet avers de Clara. Il y a là un déplacement du double visiblement énoncé : le double n'est plus Olimpia, la chimère fabriquée par le savant fou, mais qui finit déchiquetée en mille morceaux, sans vie et de toutes façons sans voix (Olimpia n'émet que des « *ach !* ») ; le double s'est modernisé, il s'est intériorisé. Le dédoublement se propage parmi les personnages mais également à travers l'acte énonciatif, dupliqué par des niveaux et des formes d'énonciation multiples : d'un côté Nathanaël, le personnage apparemment de plus en plus fou et a-socialisé, de l'autre le narrateur, qui n'est autre que la face claire de ce Nathanaël, l'écrivain-narrateur qui parvient à produire l'œuvre construite, tandis que le Nathanaël dans la fiction ne produit que des œuvres sans forme. Ce déchirement court dans tous les textes de Hoffmann : l'humain est essentiellement tiraillé entre sa part philistine et sa part poétique, et l'artiste est celui qui parvient à réconcilier ces deux mondes.

Dans la nouvelle d'Edgar Poe, « *William Wilson* », datant de 1839, le narrateur rencontre toujours sur son chemin un être qui lui est en tout point semblable (patronyme, apparence, date de naissance, vêtements rares) et qui ne s'exprime que par chuchotements. Comme le précise le narrateur, le nom éponyme du double, William Wilson, est d'ailleurs un faux nom parce que le vrai nom, lui, ne saurait être prononcé dans le cadre de la nouvelle. Le double du narrateur est ainsi caractérisé par une non-identité puisque le nom qui lui est donné n'est pas son nom. À la fin du texte, le narrateur veut tuer cet être qui le dérange chaque fois au beau milieu de ses frasques morales. Sorte de projection de sa conscience, William Wilson empêche d'identifier le narrateur. La source de parole est en effet doublement écartée : par le nom qui ne désigne pas la personne et par l'énigme finale de la focalisation marquée par les italiques. La fin de la nouvelle superpose les deux instances du personnage et, de ce fait, écartèle définitivement la voix énonciatrice qui n'est pas circonscrite. Comme dans « *Der Sandmann* ».

Dans « *William Wilson* », le double constitue encore une rencontre extraordinaire. Toutefois, le fait que le double chuchote montre une évolution : à savoir qu'il perd de son altérité, de sa dimension extérieure. Il n'est entendu que du narrateur, pas du reste du monde : on est en route vers une intériorisation du double.

II. Vers une intériorisation du double

Dostoïevski, avec *Le Double* (*Dvoïnik*, 1846-1861), métamorphose encore la duplication : le sujet en crise intériorise l'altérité en la reniant. Goliadkine, petit employé de bureau dans une Russie tsariste dont l'administration est très hiérarchisée, pense avoir rencontré son double, un double qui lui prend sa place, non seulement dans son travail, mais également dans ses amours. *Dvoïnik* soulève la question de la place de la vérité dans un monde – romanesque et réel – où il n'y a plus d'instance suprême de référence. Goliadkine s'aliène : il bâtit en lui-même une instance de référence autre, afin de se recréer une instance transcendante. Au procédé narratif de *Dvoïnik* qui écarte toute certitude herméneutique correspond un discours de suspicion. Comme il n'y pas de *moi* sans Autre, sans désir de l'Autre, où placer dès lors mon désir par rapport à l'Autre ? Comment s'exprime le désir de l'Autre ? Comment est imaginé l'Autre ? Goliadkine est obsédé par l'image dédoublée de lui-même. Elle l'empêche de se tourner vers les autres, vers un mode de communication, d'ouverture de soi, de déhiscence – certes toujours risquée par nature. La figure du double lui permet de mettre un écran entre *moi* et l'Autre, d'étancher le lien entre *moi* et le monde. Pourtant, en se protégeant, il se nécrose. Goliadkine est celui qui n'adresse pas son discours. Il ne parle pas, il *langue*. Il répète des bribes de discours administratifs, des proverbes et des clichés, toutes formes de discours impersonnels. Atteint de psittacisme – un langage qu'on pourrait presque qualifier de mécanique –, il parle une langue qui n'est pas la sienne. En termes saussuriens, son discours peine à devenir parole. C'est là qu'est la folie de Goliadkine : son discours ne se réfère pas au monde, à Autrui⁷. La structure de la langue étant essentiellement interlocutrice, Goliadkine doit se créer un double linguistique qui, prenant corps textuel pour lui, va peu à peu prendre corps tout court. Or, comme l'interlocuteur en question n'est pas Autrui (puisque le pseudo-autrui est sans doute le fruit de l'imagination du protagoniste), le discours s'enlise dans une altération à la fois du sens (les discours deviennent incohérents dans leurs contenus et leurs formes) et de la personnalité (Goliadkine ne se reconnaît plus lui-même et n'est plus reconnu par ses confrères du bureau). Cette altération vire à l'aliénation, à ce stade de l'étrangeté où *je* ne se reconnaît plus comme *je*, où *je* est son propre autre, où

⁷ *Dvoïnik* pose la question de la référentialité et de l'inscription dans les circonstances. Ces fameuses « circonstances » que Goliadkine incrimine incessamment.

il n'est plus en lien avec autrui mais où il recherche toutefois cette altérité en se créant une altérité solipsiste, celui que le narrateur appelle Goliadkine-cadet. Le double se déplace avec Dostoïevski de la description d'une réalité dédoublée (comme c'était le cas avec « Hoc », « Le Nez » de Gogol) à la description de la prise de conscience de cette réalité. La portée esthétique du récit de Dostoïevski se déplace vers la représentation d'une conscience en crise, c'est-à-dire une conscience de soi qui est en scission et perd son *moi* en en prenant conscience.

Cette réflexion sur le double déplace donc et dépasse les questions de l'étrangeté, du dédoublement et de la création démiurgique, posées par ailleurs dans ce volume, au travers des liens homme/machine, dans la mesure où le double, ici, est un autre intériorisé qui provoque un chaos non pas par la similarité de ce double avec le *je*, mais au contraire par sa dissemblance littérale et figurée : il est différent du *je* qui l'a créé et il divise même ce *je* qui perd ses fonctions (le langage) et son être (en crise). L'aliénation du double n'est donc pas, comme pour la machine, un sentiment de soumission à l'objet et d'étrangeté de cette forme identique à l'humain, qui peut devenir un objet de compréhension de l'humain (comme la digestion comprise grâce au canard de Vaucanson) mais la transformation même du *je* en un étranger à lui-même, incapable de se reconnaître au moment même où il se fait face.

En 1886, le fameux *Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* de Robert Louis Stevenson fait évoluer la figure du double vers une intériorisation encore plus psychologique. Désormais, chez Stevenson, la duplication du personnage n'est plus extériorisée. Aucun des deux versants Jekyll / Hyde n'est étranger à l'autre. Les deux personnages sont les deux faces d'un être unique.

Stevenson est le premier écrivain à construire la psychologie de son personnage au fil du texte, au lieu de la donner comme une donnée de départ (on voit dans cette vision évolutionniste du personnage l'influence de Darwin et Herbert Spencer, dont Stevenson connaissait très bien les théories). De plus, Stevenson produit un texte fragmenté, avec différents narrateurs, différentes approches de la vérité. Pour lui, seul en effet un texte en morceaux permet d'accéder à une vérité du sujet, c'est-à-dire dans toute sa complexité et sa duplicité. Certes, le double se distingue physiquement selon qu'il est Jekyll ou Hyde, mais la conscience du personnage principal ne se dédouble plus. Les indications spatiales servent de relais métaphorique à cette unification. Les va-et-vient d'une maison à l'autre et les descriptions minutieuses des habitations sont là pour signifier l'alternance de personnalités. Or les alternances de

personnalités ne sont pas des alternances de personnes. Le dédoublement se concentre désormais vers l'intérieur, au sens propre et figuré.

Rationalisation du double au XX^e siècle

Il faudrait parler du *Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde, du *Cœur Double* de Marcel Schwob, de *Calife-Cigogne* de Mihály Babits. Mais je préfère m'arrêter sur ce que ce procédé d'intériorisation du double produit au cours du XX^e siècle. En même temps que la figure du double s'intériorise, elle procède à un autre changement, énorme : elle se banalise. Réfléchir à son identité, c'est déjà se dédoubler. Et rencontrer son double devient chose ordinaire, parler de l'identité en termes de multiplicité devient le lot commun du XX^e siècle. Considérez vos dernières lectures de romans du XX^e siècle : un roman sur deux n'y parle-t-il pas de doubles ? Et ce, sans qu'il ne soit pour autant question de littérature fantastique.

L'affaire du double perd tellement de son caractère extraordinaire au XX^e siècle, qu'elle est fin prête à être expliquée, rationalisée. Le double est ainsi convoqué par des travaux psychanalytiques, rationalisants s'il en est. Ils sont deux à avoir porté ce regard analytique décisif : Otto Rank dans son étude *Der Doppelgänger* (1914) et Freud dans sa réponse, *Das Unheimliche* (1919). Pour Rank, le double est banalisé dans son caractère névrosé : il permet de compenser l'angoisse de mort. Il s'interprète donc de façon double puisqu'il symbolise à la fois le statut de finitude et celui d'immortalité.

D'après la fameuse étude de Freud, le double revêt plusieurs significations : il peut symboliser l'incertitude intellectuelle provenant d'une créature artificielle animée (par exemple des automates) ou, à l'inverse, d'un être humain mû par des mouvements compulsifs similaires à ceux d'une machine (par exemple l'épilepsie). Il peut également symboliser l'instance de l'autocritique ou encore l'incarnation de rêves non-accomplis.

Une autre forme de banalisation du double désormais intériorisé se rencontre dans l'œuvre de Vladimir Nabokov. Dans *Despair (La Méprise, 1965)*, Hermann, un représentant de commerce en chocolat, pense avoir rencontré en un certain Felix, clochard de son état, son sosie. Il met au point son plan : il tuera Felix qu'il aura au préalable revêtu de ses propres habits ; on pensera alors que c'est lui qui est mort, sa femme touchera l'assurance vie et ils vivront riches et heureux. Le récit adopte donc une forme de roman policier, dont le crime serait rendu possible grâce à un double, un double néanmoins inexistant,

puisqu'on comprend très vite que Felix n'est pas du tout le sosie de Hermann. Toute l'histoire de *La Méprise*, véritable parodie de *Dvoïnik* de Dostoïevski, « *this old Dusty* » (Nabokov, 2000, p. 148), est celle d'une absence de double. C'est même cette absence qui constitue véritablement le cœur du roman. On peut comprendre par ce paradoxe l'assertion provocante de Nabokov : « *The Doppelgänger subject is a frightful bore* » (« *Le Doppelgänger est un sujet terriblement ennuyeux* ») (Nabokov, 1967 ; Nabokov, 1990, p. 83) . Le double, non ; son absence, oui !

Par cette évolution, on peut constater que le « récit de double », et peut-être toute la littérature narrative occidentale, modifie son cadre de vraisemblance. Le double est *défantastisé*, notamment par les auteurs abordés plus haut. Une tentative de mise à mort du cliché romantique est opérée ; mais il faut constater qu'au contraire, devenu ordinaire, banal, le double est très fréquent et divers. Une tentative de typologie des formes de double modernes est dès lors envisageable.

III. Typologie du double au XX^e siècle

Pour cette tentative de typologie du double au XX^e siècle, puisque le récit de doubles est d'essence mythique, je propose de distinguer ses formes narratives selon quatre paradigmes mythologiques⁸.

Castor et Pollux

Ce sont des jumeaux que rien, même pas la mort, ne pourra séparer. Ils forment le paradigme des jumeaux, et de l'amour fraternel infaillible voire fusionnel. Ils constituent la structure de fusion entre deux êtres biologiquement similaires mais néanmoins distincts. Les récits qui suivent la trame narrative des Dioscures présentent un modèle de double où deux personnes *a priori* distinctes choisissent d'exclure autrui de leur rapport au monde. C'est souvent le cas dans des récits où des jumeaux sont protagonistes. Ainsi, *Les Météores* de Michel Tournier (1975) réduit le deux à un, la symbiose excluant l'altérité. *Les Météores* est une histoire gémellaire où Paul et Jean ne sont pas distingués par les autres, si bien qu'on les appelle « Jean-Paul ». Ils vivent de façon fusionnelle, dormant ensemble (au sens propre et au sens biblique) tête

⁸ La typologie proposée dans *Le Double* d'Otto Rank n'est valable que pour la littérature fantastique, puisqu'elle identifie le double à l'ombre, au sosie, au reflet ou aux jumeaux.

bêche de façon à constituer un œuf. Ils développent leur propre langage, une cryptophasie⁹, car le double modifie l'usage et la forme du langage, comme on l'a vu chez Dostoïevski. La forme narrative du roman elle-même est gémellaire, et doublement : le roman forme un entrelacs de narrateurs entre l'histoire des jumeaux et l'histoire de leur oncle inverti. Et l'histoire des jumeaux est racontée par les frères alternativement (remarquons au passage que le récit de doubles est nécessairement livré, sauf exception, à la première personne). Cette fusion perdure jusqu'au jour où Jean veut renoncer à cette fusion qui est pour lui un enfer, il veut détrôner l'arithmétique gémellaire selon laquelle $1+1 = 1$. Il veut une relation à autrui, une relation amoureuse, ou du moins sexuelle.

La question littéraire ici posée est la suivante : peut-on écrire un roman sans intégrer autrui ? Les deux jumeaux au début du texte, puis Paul ensuite, tentent en effet d'annuler l'altérité en autrui : c'est ce que l'on appelle *la perversité*. Gilles Deleuze avance à propos de ce roman que « *la structure Autrui manque* » (Deleuze, 1969, p. 372). Le monde du pervers est un monde sans autrui, donc un monde sans possible. « *Autrui, c'est ce qui possibilise* » le récit, puisque l'on sait du roman qu'il est la présentation de mondes possibles. Le roman de Tournier explore donc les limites d'un monde sans altérité. Car pour bâtir un roman, il faut / fait un monde, c'est-à-dire un accès, une relation à autrui. Les jumeaux étant une forme *biologique* de double, ce n'est pas un hasard que les récits de jumeaux soient très rares dans la prose du début du XIX^e siècle, qui choisit d'approcher le réel selon un mode fantastique.

Sosie

C'est le serviteur du général Amphitryon. Durant le combat pour la conquête du royaume de Mycènes, Jupiter profite de l'absence d'Amphitryon pour venir séduire la belle et fidèle Alcmène, sous les traits de son mari. Leur déduit dure une nuit longue de trois jours. Quand Amphitryon revient de guerre, il consulte Tirésias puis veut brûler Alcmène. Sosie reproduit la structure au niveau des valets, Mercure couchant (chez Molière) avec Cléanthis. La tradition française de la réception de la pièce de Plaute a retenu avant tout la figure de Sosie, jusqu'à en faire, comme on sait, une antonomase. Le quiproquo théâtral est issu d'une similitude parfaite entre deux apparences. Le Sosie permet des supercheries en jouant de l'apparence commune pour une essence peut-être

⁹ Michel Tournier s'inspire là des recherches sur les jumeaux du psychologue René Zazzo. La cryptophasie rejoint le fantasme d'une langue pré-babélique où le mot est motivé.

différente. Apparence et essence jouent de leur concordance illusoire. À la fin du XX^e siècle, on multiplie la reproduction des apparences similaires.

La question esthétique soulevée ici est celle de la part de vérité existant dans les apparences et le rapport entre apparence et ce qui serait peut-être autre chose : une essence, si la chose a encore une pertinence à notre époque. *Djinn* (1981) de Robbe-Grillet aborde la question d'un point de vue ludique en imposant par le discours que $1 + 1 = 1$. Comme chez Nabokov, il s'agit aussi d'une sorte de roman policier, et là encore sous forme parodique, forme littéraire double par excellence. Dans ce récit, les doubles sont en profusion. Un jeu de confusion dans les dénominations est renforcé par un jeu de langage et d'homonymies (notamment sur la prononciation de « Jean »). Les histoires se répètent, les situations se ressassent, se répondent en écho. Plusieurs noms servent à nommer peut-être une seule et même personne. Quand un personnage en rencontre un autre, il ne sait pas vraiment dire s'il le connaît ou non, s'il s'agit d'une première rencontre ou non, s'il est face à un sosie, un mannequin, une réminiscence du passé, un rêve, une photographie.

La forme de double du Sosie est une façon de penser la multiplicité du sujet : une façon en l'occurrence ludique, une façon salvatrice, une façon constructrice. La vérité n'est pas dans les apparences, ou plutôt n'est pas dans *une* apparence. Mais, comme derrière les ombres il n'y a rien (on n'est pas dans une conception platonicienne), on avance vers une pensée de l'identité disséminée. On assiste, grâce à ce mythe modernisé, à un passage d'une identité duelle à une identité multipliée, privée de centre.

Par une exploitation de la méprise ou supercherie, on peut inverser l'illusion en faisant d'un de multiples mêmes, en multipliant les aspects d'une même personne. $1 = 2$.

Tirésias et Hermaphrodite

Le double se retrouve également dans l'alternance des sexes chez une même personne. Le mythe sacré de l'hermaphrodisme (sur lequel a beaucoup écrit Mircea Eliade (notamment *Eliade*, 1962)) provient du mythe platonicien du *Banquet* où l'humain est condamné toute sa vie à rechercher sa moitié. Ces pensées identitaires ouvrent à la question de la complétude, selon une vision holistique du sujet, selon le fantasme du tout-avoir-tout-être (qui est un autre nom pour Dieu). Le double est là non seulement mentalement intériorisé mais également marqué biologiquement et perceptible. On passe ainsi du double

mental au double physique, un concurrent idéal et imbattable de la machine, de la prothèse : c'est le double *corporéisé*.

Tirésias et Hermaphrodite, inversement, figurent l'être unique qui se dédouble grâce à l'ambiguïté de son identité sexuelle. Un roman de 1928, *Orlando* de Virginia Woolf, reprend cette tradition ésotérique de la conciliation des contraires pour s'en amuser. Dans ce récit, au travers des jeux d'identités sexuelles mouvants du héros/de l'héroïne, c'est la question de la possibilité même de narrer et de portraiturer qui est posée. Et la question de l'hermaphroditisme et de la variation sexuelle se repose au début du XXI^e siècle en d'autres termes, avec d'une part la théorie du *genre* qui montre l'aspect construit de notre identité sexuelle, donc relative, et d'autre part la possibilité chirurgicale de la transsexualité.

Narcisse

Narcisse, lui, se diffracte en donnant une autonomie à son reflet. L'exemple du cycle de nouvelles ayant toujours un même protagoniste, mais toujours différent, *Kornél Esti* (1935) de Dezső Kosztolányi, montre que le statut d'un narrateur vraisemblable de la fiction est bouleversé par le reflet de l'écrivain. En effet, narrateur et écrivain jouent de reflets et d'écarts dans ces nouvelles, si bien que le double est sans cesse reflété et immédiatement perdu. Dans la première nouvelle (mais on peut également parler de *premier chapitre*, parce que les éditions sont parfois données sous forme de roman), comme dans « William Wilson », on apprend que Kornél Esti et le narrateur (et l'auteur !) sont nés le même jour, ils sont physiquement identiques, mais moralement inversés (le double, Esti, est méchant). Ils décident de mettre en commun leurs talents et d'écrire ensemble le livre qui suit. L'ensemble adopte une tonalité goguenarde, amusante et critique de façon ludique. Or toutes les nouvelles, qui ont un même protagoniste, présentent des situations (sociales par exemple) différentes voire incompatibles. Esti est pauvre, riche, écrivain miséreux et écrivain accablé de conférences à donner, vivant dans l'effervescence de Budapest et dans l'ennui de la province. Et pourtant c'est bien lui qu'on reconnaît à chaque fois. Son identité est donc parcellaire, comme si elle était visible dans le reflet tremblant de Narcisse. L'identité est morcelée, fragmentaire, comme une identité privée sans centre.

Pour présenter son personnage – célébrité dans la littérature hongroise – Kosztolányi adopte une esthétique de l'asyndète (d'absence de

liaisons) : l'expression de l'identité du double se fait dans la rupture, si bien que les nouvelles peuvent être éditées selon un ordre arbitraire ; et le blanc entre les nouvelles, le vide, participe de l'œuvre. Car à une identité fragmentée correspond une esthétique fragmentaire.

Conclusion

D'extraordinaire dans la littérature fantastique, le double est devenu au fil du XX^e siècle ordinaire, banal et fréquent, parce qu'il est devenu banal dans notre conception de représentation du sujet. Certes, la dimension bioéthique du clonage repose la question en ce début de XXI^e siècle.

Le double est donc la figure narrative par excellence au XX^e siècle, parce que réfléchir sur l'identité c'est se réfléchir. Il offre de nombreuses possibilités littéraires et permet une réflexion de la littérature sur elle-même, cette réflexivité étant le propre de ce qu'on appelle la Modernité.

Avec le dédoublement, l'humain perd une conception de lui-même d'unicité, et en l'occurrence, cela n'advient ni par la fabrication d'un androïde ni par la dissection. L'androïde copie l'homme, la dissection sectionne l'humain. Dans le cas du double, le problème de la copie est rendu caduc parce que le modèle de départ, le *je* humain a perdu son visage, s'est vu aliéné de l'intérieur, et le *copiage* du double se reduplique à l'infini au point de déstructurer l'identité qui apparaît comme morcelée et de scinder le corps en deux parties sexuellement différentes, non pas en le disséquant mais en révélant sa dualité interne (hermaphrodite) ou en l'extériorisant en deux corps semblables (jumeaux). La pensée du double devenue évidence de notre temps renonce, elle, à ce postulat de base : que l'humain serait unique. Ni machination, ni reproduction, l'être humain est conçu désormais dans son incontestable pluralité et son décentrement permanent : ni fabriqué, ni réparé, le corps est vidé et abandonné, l'être est sans cesse interrogé. Le corps du roman perd son être, discours et récit sont démembrés.



Bibliographie

Corpus primaire

HOFFMANN E.T.A. (2001), *Der Sandmann, Nachtstücke* [1817], Berlin ; *Sämtliche Werke*, Frankfurt am Main, Hartmut Steinecke et Gerhard Allroggen (ed.), Deutscher Klassiker Verlag, Bd. 3.

NABOKOV VI. (2000), *Despair* (1965), G. P. Putnam's Sons, New York, Penguin Classics.

DOSTOIEVSKI F. (1998), *Aventures de M. Goliadkine, Les Annales de la patrie* [février 1846] ; *Двоѣникъ (Dvoïnik)*, [version définitive, Stellovski, 1865] ; *Le Double*, André Markowicz (trad.), Arles, Actes Sud.

KOSZTOLÁNYI D.

(1933), *Esti Kornél*, Budapest.

(1936), *Genius Mosbacher Ödönné Szalai Rózsa*.

(1967), *Le Double. Les récits funambulesques de Kornél Esti* [Esti Kornél, « Milleniumi Könyvtár » Budapest, Osiris], P. Komoly (trad.), Budapest, Corvina, 2 vol.

(1986-1987), *L'Œil-de-mer (Dangers et destins et Dessins à la plume)*, Paris, Publications orientalistes de France, 2 vol.

(1985), *Le Traducteur cleptomane*, M. Regnault et A. Péter (trad.), Aix-en-Provence, Alinéa.

(1994), *Le Traducteur cleptomane*, M. Regnault et A. Péter (trad.), Paris, Viviane Hamy.

(1996), *Les Aventures de Kornél Esti*, Paris, Ibolya Virág.

(1996), *L'Étranger et la mort*, Paris, G. Kassai et G. Bellamy (trad.), Paris, *In fine*.

(1999) *Kornél Esti. Roman*, S. Képès (trad.), Paris, Ibolya Virág.

ROBBE-GRILLET A. (1981), *Djinn, un trou rouge entre les pavés disjoints*, Paris, Les Éditions de Minuit.

STEVENSON R.L. (1992), *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde* [*Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, London, Longmans, Green and Co, 1886], Paris, Gallimard, « Folio bilingue ».

TOURNIER M. (1975), *Les Météores*, Paris, Gallimard.

WOOLF V. (1993), *Orlando, a Biography* [1928, London, The Hogarth Press], London, Penguin.

Corpus secondaire

BELLEAU A. (1972), « L'Automate comme personnage de roman », *Études françaises*, VIII, 2, pp. 115-129.

DELEUZE G. (1969), *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit.

ELIADE M. (1962), « *Méphistophélès et l'androgyné* » [1959, *Eranos Jahrbücher*, vol. XXVII], Paris, Gallimard.

FREUD S. (2001) *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* [1919, *Das Unheimliche*, Imago Publishing Company, London, 1919], B. Féron (trad.), Paris, Gallimard, « Folio bilingue ».

LAHNSTEIN P. (1984), *Adelbert von Chamisso. Der Preuße aus Frankreich*, München, Paul List Verlag (Nicole Casanova (trad.), Paris, Flammarion, 1987).

NABOKOV VI.

(printemps 1967), « *An Interview with Vladimir Nabokov* », par Appel, Al. Jr., *Wisconsin Studies in Contemporary Literature* (Madison, WI), vol. 8 (2), pp. 127-152.

(1990), *Strong opinions*, New York, Vintage International.

RANK O.

(1993), *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie* [1914 et 1925, Leipzig, *Internat. Psychoanalytischer Verlag*], Wien, Verlag Turia & Kant.

(1973), *Don Juan et Le Double* [Dr S. Lautman (trad.), Denoël, 1932], Paris, Petite Bibliothèque Payot.