

Québec français



Les doubles au XIX^e siècle

Cécile Kovacshazy

Number 173, 2014

L'auteur et ses doubles

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/72931ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Kovacshazy, C. (2014). Les doubles au XIX^e siècle. *Québec français*, (173), 31–35.

Les doubles au XIX^e siècle

CÉCILE KOVACSHAZY *

I. L'INTRODUCTION DU NOCTURNE : LE DOUBLE DANS LA LITTÉRATURE FANTASTIQUE

Reflet, miroirs, ombres, jumeaux ou sosies, les figures dédoublées ou redoublées sont innombrables au fil des siècles. Pourtant, une évolution s'opère au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, évolution qui trouve son origine dans l'ombre des Lumières et son apothéose chez E.T.A. Hoffmann. Après la pensée classique et cartésienne, qui définissait l'homme selon une subjectivité à la fois souveraine et isolée, le XVIII^e siècle incline vers plus de doute et moins de lumière. Les maîtres mots sont la raison et la liberté... Mais aussi la Terreur. Or l'idée de lumière n'a de sens que par rapport à l'ombre. Le XVIII^e siècle fut un « Singulier siècle, où l'incrédulité, l'athéisme, aux meilleurs jours un déisme agressif, le naturalisme toujours, se promenaient en plein soleil, et où le sentiment religieux et divin, ainsi refoulé dans l'ombre, allait se prendre à des sortilèges [sic] ou à des fantômes ! » La fin du XVIII^e siècle est écartelée entre deux directions intellectuelles contraires mais qui progressent ensemble.

Un des visages de ce Janus de la fin du XVIII^e siècle est le roman noir, le roman gothique anglais, qui peut être interprété comme un mode d'expression de l'horreur historique contemporaine. L'autre visage de Janus, l'autre façon de répondre à ces moments sanglants ou de s'en délivrer, suit une nouvelle voie : merveilleuse et fantastique. Cette autre direction est moins due, comme on l'avance parfois, à une exaspération intellectuelle face au triomphe du rationalisme et du cartésianisme depuis tant de décennies, qu'au fait qu'émerge le besoin de se détacher d'un monde sociologiquement et politiquement sombre et atroce. La fin du XVIII^e siècle est ainsi propice aux contes de fées, que les Allemands Tieck, Hauff et Brentano modernisent ; les versions de *Faust* de Goethe connaissent un succès inégalé ; Swedenborg, Mesmer, les soupers magiques de Cagliostro marquent « une éclatante poussée du merveilleux² ».

Selon la conception de la *Naturphilosophie* qui est, dans les années 1810-1820, la pensée la plus fructueuse et la plus dynamique de l'Europe occidentale et celle dans laquelle baignent tous les écrivains romantiques allemands, il y a trois niveaux d'accès au réel : le niveau le plus trivial, celui des poètes et celui de Dieu. Chaque chose dans le monde est liée avec tout et chacun. Chaque chose a donc un rapport analogique avec le Tout. Sur la foi des analogies, ce que l'on entrevoit fait tout de même signe. N'est *que* signe, un signe qui a plusieurs référents. Pourquoi donc le personnage n'aurait-il alors qu'une apparence ? Le monde a sa face nocturne, et la littérature est devenue une sorte de théosophie : les textes peuvent rapprocher du sacré, devenir sacrés. Là se situe sans doute cette révolution esthétique : dans la valorisation du nocturne de la conscience. On comprend dès lors que le récit de doubles soit par essence le plus à même d'exposer cette vision du monde, d'un monde pluriel. C'est ainsi que les états de folie et de création poétique devien-

nent des motifs privilégiés. C'est aussi pour cela que les rêves et les récits de rêve prennent une importance primordiale : Nerval, Nodier, Maupassant et, en peinture, Füssli ou Böcklin en sont de remarquables exemples.

Le temps est alors venu, au tout début du XIX^e siècle, d'explorer le sujet conscient et sa part inconnue, d'explorer la part sombre qui résiste au réel organisé, c'est-à-dire à la logique et au trivial. Explorer non plus le sujet comme chrétien ou comme citoyen, mais désormais comme individu. La pensée de l'être humain comme individu et la mise en place d'une pensée politique démocratique se développent simultanément, par exemple chez Tocqueville. Or, à partir du moment où l'individu se prend lui-même comme objet de réflexion, il se dédouble : *je me* pense. Plus tard, au milieu des années 1960, Jacques Lacan insistera sur le caractère double de l'instance qui parle ; le moi se répète nécessairement comme objet de ma parole. Et si *je me* pense, *je* prends conscience de *moi*. On ne peut pas prendre conscience absolument ; on prend toujours conscience *de* (soi). On (se) réfléchit. « On me pense ». Il y a donc une irréductible faille, incompatibilité ou richesse, 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.

Entre la dualité du sujet et sa duplication, il n'y a qu'un pas à franchir : l'attribution d'un statut du non-autre comme autre. La dualité intérieure (la plus classique est la dualité de l'âme et du corps) devient une dualité extérieure, objective : elle devient duplication. Quand ce pas a été franchi, on peut dire de ces écrivains qu'ils sont des écrivains fantastiques. C'est bien pour cela que le double s'avère le motif par excellence de la littérature fantastique romantique. Le *je* se transforme illusoirement en un objet, en un autre.



LA TRAME NARRATIVE DU RÉCIT DE DOUBLE

On peut facilement résumer l'intrigue, plus ou moins identique, de toutes les histoires de doubles : un personnage (le plus souvent le héros) est socialement assez isolé. Dans ces circons-

tances de solitude, il se voit lui-même, ou il voit une partie de lui-même (son ombre ou son reflet), et l'objet de son spectacle devient sujet. L'objet acquiert une autonomie qui lui confère le statut de sujet : ça devient il. Et redoublant le sujet déjà existant, il devient un *Doppelgänger*, c'est-à-dire littéralement « quelqu'un qui va deux fois, qui double celui qui va, un compagnon de route inséparable. » Avec le *Doppelgänger*, l'autonomisation de l'autre moi ébranle l'identité du premier moi. À moins que ce ne fût d'abord le moi qui était vacillant et a explosé. Il y a deux moi, ou – ce qui revient au même – un moi incomplet, aliéné, parce qu'une partie de lui appartient à un autre.

De manière générale, en ayant perdu son unité, le sujet se retrouve alors face à un autre lui-même. Il est habité par deux sentiments contradictoires : d'une part, il a face à lui un être nouveau, autre, qui suscite un sentiment de nouveauté excitante ; mais d'autre part, cet autre est terrifiant parce que, étant un autre lui-même, sa nouveauté lui est familière. Le paradoxe conduit le personnage double à s'altérer voire à s'aliéner lui-même puisqu'il ne sait plus où est son intimité : s'il ne peut plus mettre une frontière entre ce qui est soi et ce qui est l'autre, soi devient l'autre. L'exemple qui montre clairement la coexistence inexplicable de l'étrange et du familier est « Le Marchand de sable ». Ce « conte nocturne » de Hoffmann s'ouvre par une lettre de Nathanael adressée à Lothar, lettre qui donne le ton : « Quelque chose de terrible est entré dans ma vie ! » À la suite de cela, le héros ne va cesser de rencontrer dans sa vie un (ou plusieurs ?) monsieur âgé qui lui est à la fois connu et inconnu. C'est avec ce texte que Freud développera le concept de *unheimlich*, sentiment provoqué par la coexistence incompréhensible de l'intime et de l'étranger à la fois. *L'inquiétante étrangeté* suscite un sentiment paradoxal de terreur. Les contes de Hoffmann creusent dans la profondeur de la lecture analogique en montrant la coexistence et l'entremêlement des mondes triviaux et poétiques, qui ne sont autres que les différentes facettes d'un seul monde, le nôtre.

LE DIABLE, OU L'HOMME EN GRIS

Ayant perdu son unité, le sujet éclaté est non seulement aliéné mais il est aussi, désormais, totalement poreux. Il est ouvert à un autre monde, qu'il le veuille ou non. Mais de quel monde s'agit-il ? Le monde qu'offrent des diables, de vieux hommes, souvent laids ou déguisés en femmes séduisantes. Car dans les récits romantiques de doubles, le diable est un personnage clef. À quoi ressemble-t-il ? C'est le récit de Chamisso, *L'Étrange histoire de Peter Schlemihl*, qui en a créé l'archétype. Dans cette histoire qui a connu un succès phénoménal dans toute l'Europe, le héros accepte de vendre son ombre au diable. Ce dernier est un homme de couleur grise et il est marchand de bric-à-brac ambulancier de métier. Chez Chamisso, le diable est encore très proche de celui des *Livres populaires* allemands du bas Moyen Âge et de *Faust*, c'est l'homme en gris qui propose de pactiser avec Schlemihl pour lui acheter son ombre puis son âme. Tandis que la figure méphistophélique revêt des aspects plus socialisés et urbains chez Hoffmann.

Étymologiquement, le *diabolo* est le diviseur, celui qui « s'interjette », donc désunit. La figure diabolique introduit de ce fait une scission dans la conscience. Il est, familièrement dit, « l'empêcheur de tourner en rond ». En produisant une fêlure dans une vie triviale rondement menée, le diable casse cette uniformité. Il ouvre une brèche, un gouffre vers un monde inconnu, inexploré, nécessaire-



ment obscur. Peu à peu, l'instance destructrice ou plus exactement apéritive (qui ouvre une faille) va être intériorisée jusqu'à devenir chez Stevenson un Hyde, face cachée d'un *Jekyll* autre, ou chez Maupassant un Horla (qui met soi hors-là).

LES ÉMULES DE HOFFMANN

En France, Théophile Gautier, Alexandre Dumas (*La Femme au collier de velours*) ou encore Jules Verne (*Fritt-Flacc*) ont été très marqués par les contes de Hoffmann ; en Russie, on pense à Gogol (« Le Portrait », « Le Nez »), et aux États-Unis, à Poe et Hawthorne (« L'Artiste du beau », « La Fille de Rappacini »).

Arrêtons-nous sur Poe. Presque tous ses *Tales* peuvent être résumés de la façon suivante : l'homme est perdu, s'il refuse la compagnie de sa part cachée. C'est assurément la nouvelle « William Wilson » qui représente de la façon la plus resserrée cette inévitable compagnie duplice et les conséquences fatales de son refus. Dans la nouvelle de 1839, le narrateur rencontre toujours sur son chemin un être qui lui est en tous points semblable (patronyme, apparence, date de naissance, vêtements rares) et qui ne s'exprime que par chuchotements. Comme le précise le narrateur, le nom éponyme est d'ailleurs un faux nom, car 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 qu'il lui donne n'est pas son nom véritable. À la fin du texte, dans l'ambiance d'un carnaval italien rappelant Hoffmann, le narrateur veut en finir avec cet être qui le dérange chaque fois au beau milieu de ses frasques morales. Car dans la mascarade carnavalesque reparassent les identités véritables. La mort résoudra le dédoublement, l'écartèlement des identités.

LA COPRÉSENCE DE DEUX MONDES

La littérature dite fantastique est ainsi celle qui explore l'espace entre le monde visible et le monde invisible ou poétique, les deux

composantes d'une même réalité. Encore une fois, le monde invisible n'est pas un autre monde ; c'est le sujet qui en a changé sa perception. Et, plus exactement, le fantastique s'installe moins dans l'espace entre deux perceptions du monde que dans le va-et-vient ou la coprésence de l'une à l'autre. C'est une « déchirure » (Roger Caillois) qui traverse le voile du texte pour révéler ce qu'il y a au-dessous, pour laisser voir, au sens étymologique, *l'infimum*. Il n'y a donc pas deux mondes qui seraient superposés, mais un seul et même monde qui répond à deux logiques différentes, ou une compossibilité de deux univers.

La déchirure suppose une blessure d'où va sortir la face poétique du monde, celle qui est cachée derrière le voile. Et face au réel, paralysant dans son intégralité, le texte fantastique propose un appriovissement du hors-norme. Il n'évacue donc pas le réel au profit de la vraisemblance. Le réel ne se plie pas aux canons d'écriture vraisemblable tels ceux dont *La Princesse de Clèves* serait le prototype. Au contraire, le texte déchiré revendique de se maintenir dans un vrai qui n'est pas vraisemblable. Ces deux exigences simultanées suscitent ce que Jean-Jacques Ampère identifiait comme le « merveilleux naturel ». Des deux exigences, en discordance selon la tradition romanesque, surgit l'altérité. Le double est la résultante de la déchirure du monde succédant à l'harmonie du classicisme. Il surgit en un monde qui s'ouvre à l'intériorité, qui déchire le voile et découvre l'enfer de l'intériorité.

Si la pensée fantastique tend à révéler l'invisible du réel et qu'elle se concentre sur le moment de bascule entre le monde visible des habitudes et sa part d'ombre poétique, le double construit une poétique de l'ombre. Il est ainsi, par excellence, la figure du déchirement existentiel, de son implosion. Non seulement est-il le thème fantastique par excellence, puisqu'il place l'homme dans une situation de perplexité existentielle maximale, mais surtout, le récit de doubles est la fiction par excellence qui parle de sa confection en la mettant en narration. On ne s'étonnera plus de la prospérité de ce motif dans la littérature occidentale. À partir de son essor romantique, on peut sans hésiter affirmer qu'on a ici affaire à un cliché littéraire. C'est-à-dire qu'un cadre narratif a été repris et répété à outrance. Le moule a servi de nombreux modèles, mais il n'y a pas *une* œuvre et ses pâles copies. Ce sont toutes les variantes autour du double qui constituent la figure du double littéraire ; c'est l'ensemble des œuvres autour de la figure qui forme la figure.

La révolution qu'opère le récit de doubles romantique est de projeter l'altérité, d'extérioriser la contradiction intérieure, la menace que représente l'homme pour lui-même quand il n'a plus ni salut ni idéal. La projection est d'abord très extériorisée et dissociée : c'est le diable, un personnage de la diégèse, responsable et coupable. Plus tard, ce sera un autre soi-même plus ou moins sous influence folle ou diabolique (Dostoïevski et Stevenson), et finalement, au XX^e siècle (Kosztolányi, Aragon, Nabokov, Kristof, Bachmann, etc.), ce sera en soi-même.

II. L'INFLEXION DE DOSTOÏEVSKI

Avec *Le Double* (1846) de Dostoïevski, la figure du double prend une tout autre direction. Le roman de Dostoïevski s'inscrit explicitement dans la tradition des nouvelles fantastiques. Mais l'auteur russe propose une approche très différente du double. Il n'est désormais plus un motif déterminant une forme (celle de la nouvelle dite

fantastique au début du XIX^e siècle) mais un véritable sujet d'écriture littéraire.

Très inspiré par Hoffmann et Gogol, le récit a pour question essentielle la distinction du vrai et du faux. Les personnages se campent dans une société autocratique, où le silence de l'absolutisme est à la fois une sécurité et une obligation. Le héros Goliadkine âgé est persuadé qu'un Goliadkine plus jeune a pris son poste au travail et qu'aucun de ses collègues ne s'en rend compte. Il s'aliène, il bâtit en lui une instance de référence autre. Il n'est pas étonnant alors que Goliadkine soit copiste de son état, autrement dit un métier qui consiste à redoubler les textes sans se soucier de leur pertinence ni de leur authenticité.

Goliadkine ne peut pas accepter l'Autre comme tel puisqu'il en attend tout, comme d'un dieu. L'Autre est objet de tous les dangers. Il faut l'exclure du champ de perception. Mais en s'attachant à rejeter l'Autre, Goliadkine est en permanence avec lui par la pensée, obsédé qu'il est de l'exclure et d'y être indifférent. Ainsi voit-il un autre Goliadkine. L'omniprésence obsédante de l'Autre est la définition que la psychanalyse donnera, plus tard, de l'inconscient. L'inconscient est la sphère d'inadéquation entre le désir et l'objet désiré, c'est le discours prégnant de l'Autre en soi. Or, chez Goliadkine, le médiateur-adjuvant est simultanément l'obstacle. Il est à la fois celui qu'il rêve de devenir et celui qui lui rappelle sans cesse sa médiocrité et, par ce rappel, son exclusion. Il conduit au clivage du sujet de telle sorte que Goliadkine est à la fois le bourreau et la victime.

Obsédé par l'image dédoublée de lui-même, Goliadkine ne peut 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. 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 il n'est plus en lien avec autrui mais où il recherche toutefois cette altérité en se créant une altérité solipsiste.

UNE LECTURE VACILLANTE

En regard de la tradition romantique contre laquelle Dostoïevski se situe (on pourra entendre la préposition *contre* dans les deux sens du terme), ce qui est différent, ce n'est pas que le héros Goliadkine soit perturbé, mais que le narrateur place le lecteur dans l'hésitation la plus totale quant à l'interprétation de la duplication. Jusqu'au bout du texte, le lecteur ne peut pas vraiment trancher entre une lecture pathologisante et une lecture fantastique. Est-il fou ou non ? Nous n'avons plus les micro-clichés habituels bien repérables de la littérature fantastique (homme étrange, étranger et apparemment malveillant, savant qui ouvre l'accès à un monde jusqu'alors inaccessible, etc.). Mais comme le rappelle Dostoïevski dans la préface de sa nouvelle « Douce », « imaginaire » et « réaliste » sont équivalents et assimilables. C'est la forme du récit qui confère au texte, ou non, une réalité. Il se situe à la lisière du fantastique et du réaliste, mais il invite le lecteur à se départir de ses codes de lecture fantastique habituels pour avancer avec Dostoïevski dans une nouvelle direction : réaliste.

Ainsi le motif du double se déplace-t-il avec Dostoïevski de la description d'une réalité dédoublée à la description de la prise de conscience de cette réalité. « Tout ce dont un auteur se sert ordinairement pour tracer un portrait ferme et indiscutable de



L'Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde. Illustré par Charles Raymond Macaulay (1904).

son personnage (le « qui est-il ? ») devient chez Dostoïevski objet de réflexion du héros lui-même, objet de sa conscience de soi, et c'est la fonction de cette conscience qui se transforme pour l'auteur en objet de vision et de représentation³. La portée esthétique du récit de Dostoïevski se déplace vers la représentation d'une conscience en crise, c'est-à-dire une conscience qui, selon l'étymologie, ne cesse de décider, envers et contre soi-même, une conscience de soi qui est en scission, qui perd son *moi* en prenant conscience.

Le Double modifie donc la figure du double vers une intériorisation réaliste. Hawthorne et Poe contribuent également à ouvrir le chemin dans cette direction. Quelques décennies plus tard, il est un autre auteur qui constitue également une charnière : il s'agit de Robert Louis Stevenson. Son fameux récit de 1886 fait évoluer la figure vers une intériorisation encore plus psychologique.

III. L'ÉTRANGE CAS DU DOCTEUR JEKYLL ET MISTER HYDE

Entre les années 1850 et 1880, la représentation scientifique de l'être humain se modifie de façon décisive : on pense l'être humain dans une évolution et l'on accepte l'idée qu'il soit une progression animale. Du fait de cette pensée évolutionniste, c'est la part

d'humanité en l'homme qui est remise en question ou du moins interrogée. Homme ou animal, la frontière entre les deux réalités est grandement ébranlée par les apports de Charles Darwin et de Herbert Spencer. Ainsi un imaginaire de l'hybridité prend-il son essor, en science mais aussi en littérature. Le paradigme humain est désormais sujet à variation et à évolution ; ce n'est plus une donnée infaillible et inamovible. Dans *L'Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde*, la sélection naturelle est abordée du point de vue de la morale, de l'éthique et de l'esthétique, et l'influence de Darwin est bien visible. Rappelons l'histoire : le docteur Jekyll est un *gentleman british* très respectable de la société victorienne, recevant ses amis avec lesquels il aborde des sujets censés et mesurés ; ce monsieur est étrangement en contact avec l'affreux Hyde, laid personnage qui commet de nuit les pires méfaits (on ne saura pas exactement lesquels, mais on sait que piétiner une jeune enfant ne lui cause nul état d'âme), un Hyde qui n'a aucune limite dans le vice et l'immoralisme. Le lecteur comprend peu à peu que c'est une métamorphose (le terme est discutable) qui fait passer le même personnage de l'un à l'autre tandis que les personnages secondaires tentent de percer ce secret. Dans la lutte entre « deux » hommes, l'un (Hyde) gagne toujours plus de terrain pour finalement triompher de l'autre (Jekyll). Le roman de Stevenson s'inscrit dans la lignée on ne peut plus directe du récit fantastique, mais il n'y a pourtant pas de contradiction à parler simultanément de positivisme. L'histoire est, à sa manière, un des modèles du genre pour le roman policier du XX^e siècle. C'est que Poe avait ouvert la voie en proposant de montrer des faits qui nous sont peut-être fantastiques mais qui, abordés par un détective rationnel et clairvoyant, procèdent d'une chaîne de causes et d'effets. *L'Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde* se distingue néanmoins de la nouvelle policière parce que ce qui est voilé n'est pas (seulement) l'identité civile d'un personnage, mais son essence existentielle ; et, avec cette dernière, est voilée une certitude (perdue) sur le paradigme humain. L'inquiétude à la lecture vient de cette ouverture : cette labilité, cette possibilité de modification ô combien profonde : celle de l'essence de l'homme. Elle s'ouvre à une envergure métaphysique.

Ainsi le texte de Stevenson est-il bien plus profond et complexe que le contre-sens interprétatif qui consisterait à comprendre ce récit comme la lutte du bien et du mal. Une lecture moraliste est tout à fait possible mais insuffisante, car ce serait ne s'en tenir qu'à l'intrigue. La potion miraculeuse qu'a découverte Jekyll pour se « métamorphoser » est un élément certes irréel, mais qui ne remet pas en question le modernisme de l'écriture de Stevenson. La continuité d'une tradition littéraire fantastique se situe ailleurs que dans ces quelques points narratifs non réalistes.

Dans *L'Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde*, il est une dynamique plus essentielle et plus innovatrice, une force interne au récit, c'est celle de l'image. Stevenson travaille à partir d'images plastiques centrales autour desquelles viennent se développer des idées, et non vraiment une histoire. De là vient sans doute l'effroi que ressentent tous les personnages à la vue de Hyde. Hyde est au centre d'une vision, il produit un effet et pourtant, il n'est pas particulièrement décrit. Il suffit de penser à cette main terrible, cette main qui devient poilue, sauvage, presque animale. Elle s'oppose au raffinement de la main d'un écrivain. La figure du double est là totalement renouvelée.

L'INTÉRIORISATION DU MOTIF

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. Et ce, même si l'intrigue traite cette unité de façon mystérieuse, comme dans un roman policier dont la trame narrative consisterait à ne pas donner d'emblée au lecteur l'identité d'un des personnages principaux. Dans *L'Étrange cas du Docteur Jekyll et Mister Hyde*, le nœud double se resserre au sein de la conscience d'un même personnage : « L'homme n'est pas véritablement un, mais en vérité deux. Je dis deux parce que l'état de mes connaissances ne va pas au-delà. » 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. En outre, le double se situe désormais, comme on l'a vu chez Dostoïevski, dans le labyrinthe de la ville moderne. La ville est un arrière-plan en synecdoque, une sorte de décor nécessaire à la dislocation intérieure. L'histoire sera celle du lieu de communication, de passage et de réconciliation – ou non – entre l'extérieur et l'intérieur, entre le visible et le caché, entre le social et l'intime. Dès l'abord donc, le récit nous signifie que nous n'aurons pas un accès direct à l'intériorité du protagoniste.

Ainsi, avec ce récit de Stevenson comme avec d'autres du même auteur, on voit se développer un trait d'écriture tout à fait moderne, et que peu de critiques acceptent de voir inauguré en Stevenson : la psychologie des personnages n'est plus donnée d'emblée, elle n'est plus considérée comme acquise. L'effraction de la porte du laboratoire au huitième chapitre correspond à la résolution finale semblable à celle des romans policiers : l'identité tenue secrète est finalement révélée. Ce n'est pourtant pas là le dénouement. Il reste encore à comprendre les motivations de Jekyll, son point de vue. L'intériorité du personnage devient l'intrigue même, et de ce fait conditionne la forme de la narration. Puisque Jekyll tente de cacher une partie de lui-même, il ne prend pas la parole avant qu'Uttersson, l'un des enquêteurs, ne se soit introduit chez lui, n'ait mis fin à son silence verbal. Alors seulement, le récit passe au point de vue de Jekyll grâce au testament posthume.

MAUPASSANT : UN TEXTE HORS DE LUI

La duplication contamine tout, et ne se contente plus d'être un motif. Elle est aussi une forme. On trouve dans « Le Horla » de Maupassant cette corporéité du texte. La première version de la nouvelle, qui parut en 1886 dans le *Gil Blas*, sertit l'histoire fantastique dans un double cadre : d'une part, le héros raconte à une assemblée de médecins et scientifiques ce qui lui est arrivé ; d'autre part, cette mise à distance est confortée par le discours-cadre du docteur Marrande. En revanche, la version publiée chez Ollendorf en 1887, transformée en récit de type journal intime, supprime toute structure organique. Le protagoniste est peu à peu envahi par une force qui décompose sa parole, son récit. La narration de Maupassant inscrit l'étrange dans des événements tout à fait tangi-

bles et corporels : la soif, le frôlement d'une caresse, le plaisir de la tiédeur nocturne, etc. C'est le corps qui est essentiel, le corps qui se délite et risque de devenir « fou » (le mot revient sans cesse). Le corps du texte se délite nécessairement : il perd la structure qu'il possédait encore dans la version de 1886 et devient toujours plus déchiqueté. La grande fréquence des points de suspension témoigne de l'impossibilité de l'énonciateur à appliquer une parole juste à la réalité. Ces silences ou, pire, ces béances du discours marquent l'échec de l'illusion référentielle : le narrateur est en *dehors* de ce possible.

CONCLUSION

Le double littéraire, présent depuis l'Antiquité, rencontre au début du XIX^e siècle un succès indéniable ; il permet de parler de la complexité de l'identité individuelle en creusant l'intériorité du sujet. La littérature fantastique, qui s'étonnait de faire se rejoindre les différentes facettes du monde, laisse place à une banalisation de cette appréhension multifocale du monde. L'esprit positiviste, nourri par la biologie et la psychiatrie, s'allie à une conception de la représentation littéraire du monde qui n'est plus mimétique. Ainsi la représentation romanesque de la vérité ne se soucie-t-elle, à la fin de ce siècle, non plus tant de vraisemblance que de vérité.

Au XX^e siècle, le retour au souci de vraisemblance se fera sur le postulat que ce qui est unitaire est suspect. Le double romantique, inouï et surprenant, n'est plus de mise. S'il avait à l'époque permis de penser l'identité, cette extériorisation de la multiplicité du sujet n'est plus acceptable. Au XX^e siècle et jusqu'à nos jours, la littérature reste fascinée par le double, qu'elle multiplie à l'envi, mais pour en faire une réalité normale. Les personnages contemporains n'ont plus *un* double : ils sont dédoublés, multiples. ✱

* Maître de conférences, Littératures générales et comparées, Université de Limoges.

Notes

- 1 Charles Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, Paris, Garnier frères, 1855, t. X, p. 197.
- 2 Roger Caillou, « Fantastique », *Encyclopædia Universalis*, Paris, 1995, t. 9, p. 285.
- 3 Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1998, p. 88.