

Université de Montréal

Le double et le texte
Homonymes, pseudonymes et auteurs chez Dostoïevski,
King, Auster, Poe et Nabokov

par
Tatiana St-Louis

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des arts et des sciences
en vue de l'obtention du grade de maîtrise
en littérature comparée

Avril 2012

© Tatiana St-Louis, 2012

Université de Montréal
Faculté des arts et des sciences

Ce mémoire intitulé :
Le double et le texte
Homonymes, pseudonymes et auteurs
chez Dostoïevski, King, Auster, Poe et Nabokov

présenté par :
Tatiana St-Louis

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Jean-Claude Guédon
président-rapporteur

Eric Savoy
directeur de recherche

Amaryll Chanady
membre du jury

RÉSUMÉ

La figure mythique du double se manifeste dans la majorité des cultures sous des formes archétypales renvoyant à l'expérience de la division de l'individu en positions antithétiques ou complémentaires. Dans la littérature gothique et fantastique, le mythe est propice à créer un sentiment d'angoisse et d'horreur soulignant les problèmes et mystères de la schize du sujet. Ce travail d'analyse propose de regrouper les récits de doubles selon deux catégories d'occurrences thématiques en se basant sur le traitement textuel qui en est fait, soit l'apparition du double par homonymie d'une part et par pseudonymie de l'autre. Ceci mènera ultimement à commenter sur la perception qu'a l'auteur de lui-même et du processus de création. Le problème de la division étant au cœur des balbutiements théoriques en psychologie et en psychanalyse, une grille analytique lacanienne et post-structuraliste sera appliquée à cette recherche. Les œuvres traitées seront *New York Trilogy* de Paul Auster, *The Dark Half* de Stephen King, *William Wilson* d'Edgar Allan Poe, *Le Double* de Fédor Dostoïevski et *Despair* de Vladimir Nabokov.

Mots-clés : Double, doppelgänger, Lacan, sujet divisé, auteur, homonyme, pseudonyme, littérature gothique, littérature fantastique.

ABSTRACT

The mythical figure of the double appears in most of cultures through archetypes translating the human experience of division, be it complementary or antithetical. In Gothic and Fantastic literatures, the myth often stands for a feeling of anguish and horror underlining the mysteries and complications arising from the subject's dividedness. This analysis wishes to group into two thematic categories occurrences of doubles based on the textual treatment that is made of them: doubles as homonyms and as pseudonyms. This distinction will lead in commenting on the author's perception of himself and of the creative process. We will use a Lacanian and post-structuralist reading grid, based on the fact that dividedness has been a core issue in psychological and psychoanalytical theoretical developments. The works studied will be Paul Auster's *New York Trilogy*, Stephen King's *The Dark Half*, Edgar Allan Poe's *William Wilson*, Fyodor Dostoevsky's *The Double* and Vladimir Nabokov's *Despair*.

Keywords: Double, doppelgänger, Lacan, divided subject, author, homonym, pseudonym, Gothic genre.

Table des matières

INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : Le pseudonyme.....	12
1.1 Conditions d'écriture : l'auteur dédoublé et le passage vers l'imaginaire .	13
1.2 Le sujet impossible : le cas Beaumont/Stark	23
1.3 L'Auteur comme Autre : le détective et le sujet.....	38
CHAPITRE 2 : L'homonyme.....	49
2.1 Le nom comme condition d'individualité textuelle	50
2.2 Abhorrer le nom : l'anxiété de la mise à nu	54
2.3 Duplication physique : le regard découvert.....	60
2.4 L'Imaginaire narcissique et la lutte pour l'unicité : le retour à l' <i>objet a</i>	67
CHAPITRE 3 : L'Auteur	78
3.1 Le portrait du double	81
3.2 Le double et la différ()nce	85
3.3 Le double comme résidu, l'Auteur comme criminel.....	90
CONCLUSION.....	94
BIBLIOGRAPHIE.....	98

INTRODUCTION

Le double est un mythe millénaire qui se conjugue sous différentes formes à travers les traditions orales et écrites de bien des cultures : croyances diverses au sujet de la gémellité, frères ennemis et Némésis, mythe de Narcisse et ses dérivés, fantômes et revenants, esprits malins et diables, croyance aux âmes et aux ombres, *doppelgänger*, et encore, de nos jours, monstres et cyborgs. Dans la tradition occidentale, le thème se revitalise durant le romantisme avec un intérêt grandissant pour des récits de styles gothiques et fantastiques. En effet, depuis l'industrialisation, la figure du double continue de peupler l'imaginaire populaire. L'on cite souvent à cet effet les textes d'E. T. A. Hoffmann, *Peter Schlemhil* de Chamisso ou encore l'œuvre de Goethe, où la dualité et les oppositions sont au cœur des intrigues et des dynamiques narratives. L'on reconnaît l'empreinte du double dans des œuvres fondatrices de la tradition moderne dont *Frankenstein*, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, *The Portrait of Dorian Gray*, pour n'en nommer que quelques-uns. De nos jours, le film-culte *Fight Club* reste également une référence sur le sujet. Mythe suscitant l'intérêt autant des milieux populaires qu'intellectuels, il persiste en tant que figuration d'une des angoisses fondamentales de l'homme, soit l'existence de pulsions et de comportements multiples au sein d'une même personne et rendant ainsi compte du phénomène de division de l'individu. En effet, la figure du double fascine et effraie : elle crée une attirance inquiétante qui ne peut être explorée de façon sûre que dans le monde de la fiction et de l'imaginaire, car elle flirte souvent dangereusement avec la folie.

En effet, la propension à la dualité chez l'être est au cœur des théories les plus archaïques sur la psychologie humaine. Dans le folklore, le double est souvent, bien que non exclusivement, perçu comme la partie sombre, la force d'opposition, le non-sujet qui se bat avec un original pour récupérer une certaine authenticité à travers un objet convoité (âme, ombre, vie...). Par son ambivalence et son ubiquité, la figure du double reste toujours d'actualité : il n'en demeure pas

moins qu'un sentiment d'incomplétude et d'incompréhension qui accompagne son apparition se traduit par un mystère et une fascination toujours renouvelés dans la perspective d'exprimer le problème de division ou de split du sujet. Il est alors approprié de noter que le double et ses dérivés sont également des mythes précurseurs à différents concepts psychanalytiques, posant les bases d'idées fondamentales telles que les pulsions de vie et de mort, l'existence de l'inconscient et des instances du Ça et du Surmoi, sans oublier les archétypes jungiens ou le *Je* aliéné de Lacan. Ces idées ont toutes en commun la représentation de l'esprit comme pouvant contenir plusieurs factions contradictoires, comme s'il y avait « deux personnes » dans un seul corps.

La figure du double a ainsi été étudiée par plusieurs disciplines en lien aux représentations culturelles et anthropologiques propres aux diverses traditions. Cependant, afin d'analyser les dynamiques d'un tel mythe, il sera propice de se baser sur une recension de récits allant des croyances et légendes disséminés par tradition orale aux fables, nouvelles et romans qui tiennent lieu des représentations écrites de la dualité/duplication. Une analyse du double est donc dépendante d'un positionnement à travers une certaine tradition scripturale, ou du moins narrative. Gardant cela en tête, il paraît alors pertinent de commencer le travail sur le double à partir d'œuvres littéraires. Celles-ci en effet témoignent de variations esthétisées sur le thème du double tout en conservant un certain aspect archétypal. C'est à ce niveau que la recherche littéraire gagne à être mise en parallèle aux disciplines de la psychologie, de la sociologie ou même de la linguistique. La recherche littéraire est avant tout une recherche culturelle et ne peut se faire que dans un contexte précisément interdisciplinaire.

D'un point de vue littéraire donc, le double représente une impossibilité, un état de tromperie ou de réfraction qui met en scène le sujet dans son ambivalence d'une part, et la réalité représentée dans son apparente staticité de l'autre. Dans le cas du *doppelgänger*, cas qui nous intéresse essentiellement ici, le double apparaît comme un mirage qui comporte trop de réalité pour s'effacer derrière le rideau du rêve ou de l'illusion. La fonction fondamentale du double

reste donc d'être équivoque, de susciter le doute et d'introduire dans l'acte de lecture une conscience spécifique de la polysémie et de la méprise inhérente à cette « réalité » représentée. L'apparition du double, plus qu'autre chose, sous-tend la reconnaissance d'une incertitude même au niveau du réel, une stabilité perdue, inexistante, bien que demeurant un idéal autant pour le personnage que pour le lecteur, recherchant à travers le texte un univers cohérent et prévisible, sécure. Jean Bessière, dans une étude du thème du double à travers certains textes typiques, introduit bien l'état de mouvance de la signification et de l'interprétation qui s'instaure :

Dès lors, le thème du double, parce qu'il dit la ressemblance de deux individus qu'il place dans un jeu de miroir, figure un déséquilibre. Les mêmes actions peuvent être prêtées à deux personnages. Cela fait de l'individu qui reconnaît son double un individu qui peut être défini de façons variables et qui passent son individualité, sans que l'autre – le double – ne réponde de ce déséquilibre. (...) Cette possibilité d'un double renvoi a une conséquence : le double n'est pas interprétable, de façon rigoureuse, à partir de lui-même.¹

Ainsi, le double marque à la fois le déséquilibre, mais institue dans le sujet original la responsabilité face au réel et donc de rendre d'un état qui se présente fondamentalement comme étant fictif. De plus, ceci semble également impliquer que le double, puisqu'il n'est pas interprétable à partir de lui-même, l'est donc de façon intra- (et inter-) textuelle.

L'aspect de la représentation est un thème primordial dans les récits de doubles, car il en vient à référer au geste de répéter ou d'imiter une expérience originale. De ce fait, ceci introduit également une topique importante du vocabulaire psychanalytique avec lequel nous avons choisi de travailler. En effet, depuis l'étude d'Otto Rank – étude probablement la plus connue sur le sujet, – la psychanalyse a souvent offert des grilles d'interprétation théoriques à ce type de récit qui agit d'une part sur le processus de répétition et d'autre part sur celui de division du moi. Le tout, naturellement, accompagné du ton métaphorique qui se

¹ Jean Bessière. *Le Double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris : H. Champion, 1995, p. 16

prête particulièrement bien à la psychanalyse. La répétition est effectivement un des mécanismes psychanalytiques freudiens par excellence marquant l'angoisse névrotique en relation aux concepts de négation et de dénégation (soit de certains principes du refoulement²). Jacques Lacan, pour sa part, réinterprétera le concept pour lui donner une place préminente dans son Séminaire XI³. Pour ce dernier, l'acte de répétition est intimement lié à l'économie du regard et donc à la relation qu'entretient le sujet avec l'objet *qui le regarde*. Dans sa discussion de l'anamorphose notamment, il s'appuiera sur le jeu de projection qui a lieu entre les deux factions afin d'élaborer la dynamique de ce phénomène optique et son inclusion dans la vie psychique du sujet. Le récit de double et son imbrication dans le phénomène de répétition se situerait ainsi dans cette zone entre paranoïa et horreur, montrant du doigt l'inévitable Réel et la mort.

Cependant, au-delà de cette répétition sous-tendant l'idée de la duplication se situe également le mythe antithétique de la division et donc des instances multiples du moi. Ainsi, ce qu'il faut articuler ici est qu'il y a bien deux formes de dédoublement, soit une par division et l'autre par multiplication. Dans un récit de double, ces possibilités sont de plus dédoublées par le texte même, tenant alors lieu du processus de représentation et donc d'une création non originale avec qui il faut lutter pour collationner une idée du réel. Le texte comme élément de communication est alors mis en doute, tout comme la valeur réelle du double le sera à travers la trame narrative.

Il semble alors concluant de retrouver dans la lecture du double une volonté de rechercher la ressemblance, mais peut-être même davantage d'accentuer les différences qui existent entre les deux entités. Car c'est à travers ces divergences que le lecteur peut sonder l'unicité et l'authenticité des personnages avec lesquels il recherche une relation d'association ou de dissociation. Dans son article « The Double as the « Unseen » of Culture », Milca

² Sigmund Freud. *Au-delà du principe de plaisir* [version électronique], (trad. S. Jankélévitch), Paris : Payot, 1968, Les Classiques des sciences sociales, éd. Jean-Marie Tremblay, 2001, http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyse/Essai_1_au_dela/au_dela_prin_plaisir.html

³ Jacques Lacan. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1990.

Živković, décrit en quoi l'ambivalence du double est également propre à l'état de fiction :

Its variations in prose fiction most often include the phantasmal duplication of the individual, through likeness or affinity; and the division of a personality, by fantastic or rationally inexplicable means, or through the opposition or complementarity of separate characters who can be looked upon as different aspects of a sundered whole. In all its variations, the double arises out of and gives form to the tension between division and unity. It stands for contradiction within unity, and for unity in spite of division.⁴

À travers le mouvement créant la signification, constitué autant de différences que de similarités, il est alors possible d'étudier la dynamique du double. Ceci nous permet alors de mettre en place les grandes croyances qui seront sujettes à être analysées, soit le sujet représenté à travers l'écriture et les dynamiques qui existent entre ce dernier et l'état de fiction.

Cette étude se veut donc davantage conceptuelle que théorique. Elle propose d'étudier à travers une grille analytique lacanienne certaines constantes d'un type de récit archétypal qui, malgré les époques et les traditions, semble sans cesse revenir aux mêmes problématiques. La division entre chapitre tente de souligner les distinctions qui s'entrecoupent et se chevauchent à travers des traitements similaires ou antithétiques de certains éléments propre au double. Le choix de la théorie de Lacan dans l'analyse littéraire repose sur la valeur importante de l'aspect textuel dans la psychanalyse poststructuraliste qui permet de l'appliquer au récit sans nécessairement avoir recours à des topiques comportementales, génétiques ou biologiques souvent critiquées dans les interprétations à tendance freudienne. Reposant également sur une tradition philosophique hégélienne et heideggérienne, la psychanalyse de Lacan se prête à l'analyse littéraire par l'importance mise sur le sujet dans l'acte de communication et sa relation à des instances externes influant sur la qualité et la forme du message véhiculé. Le double étant un problème fondamentalement

⁴ Milca Živković « The Double as the « Unseen » of Culture: Toward a Definition of Doppelgänger », *Facta Universitatis*, 2:7, 2000, p. 122

ancré dans la communication et la représentation, il semble ainsi pertinent d'user de cette école analytique.

Le choix des œuvres à l'étude repose sur des préférences personnelle tout en essayant de conserver une certaine constance quant aux époques et aux traditions littéraires touchées. Il était important de reprendre la tradition gothique et fantastique et dont le meilleur représentant reste incontestablement Edgar Allan Poe. Ainsi, pour continuer dans la tradition américaine du gothique, nous traiterons d'un exemple contemporain issu de la culture populaire, soit un des plus grands écrivains de l'horreur de notre époque, Stephen King. Pour ajouter une perspective postmoderne et voir en quoi l'image du double est tout aussi présente dans un style dit plus intellectuel, il sera également question de certaines œuvres de Paul Auster, clôturant ainsi notre trilogie d'auteurs américains. Afin d'agrémenter la comparaison, il sera également question de deux auteurs russes, Dostoïevski et Nabokov qui, malgré tout, ont été influencés par la littérature américaine (Nabokov étant naturellement à cheval entre les deux cultures). Ces deux derniers textes ont été lus dans leur traduction anglaise et française les plus récentes (celui de Nabokov selon la version de 1965, bien que le texte original date de 1934).

Le présent travail propose qu'il est possible d'analyser les récits de doubles selon deux catégories, soit les occurrences de doubles par homonymie (deux individus possédant le même nom) et celles par pseudonymie (un individu possédant deux noms). En effet, dans l'ensemble scriptural que représente le récit, la fonction de dédoublement peut prendre plusieurs formes incluant la répétition, les chiasmes, les reprises formelles de la trame narrative, le développement de personnages complémentaires, etc. Ici il sera majoritairement question du dédoublement du protagoniste et de ses implications par rapport à l'économie du texte si l'on conçoit l'écriture comme un processus engageant l'ordre Symbolique tel que conceptualisé par Lacan. Le choix de débiter l'analyse à partir des instances nominales suit cette trame théorique. Puisque le texte nous propose deux types de scission du sujet, il est important de se baser sur la première

fonction de reconnaissance de ceux-ci, c'est-à-dire le nom. Il faut également noter que nous avons pris pour exemple des romans et nouvelles de la tradition américaine et russe du romantisme au postmodernisme, mais qui semblent dans l'ensemble travailler de près ou de loin avec le canevas créatif stylistique du fantastique/gothique.

Ainsi, dans le premier chapitre, il sera traité des récits mettant en scène des doubles pseudonymiques. Il sera question plus particulièrement de la *New York Trilogy* de Paul Auster et *The Dark Half* de Stephen King. Il sera également mention de *Despair* de Nabokov. Ce dernier texte sera traité plus extensivement dans le troisième chapitre. Dans ces récits de pseudonymes, certaines constantes semblent se dessiner. Par exemple, le monde de l'écriture et de la fiction y est présenté comme un univers à travers lequel il est possible d'accéder par une sorte de démembrement identitaire, de décorporalisation qui a lieu par l'appropriation d'un pseudonyme. Le statut fictif du pseudonyme offre ainsi une porte d'accès vers un monde qui est dépeint par le recours aux procédés du fantastique/gothique et du récit criminel ou policier. Qui plus est, ce monde est également perçu comme étant dangereux pour le sujet qui s'y transpose. Ainsi, dans le roman de King, nous avons d'un côté le protagoniste Thad Beaumont – écrivain en panne d'inspiration – et son jumeau littéraire et maléfique Georges Stark qui luttent tous deux pour la survie, ou plutôt pour la légitimation subjective uniquement possible à travers l'acte d'écrire. La dissociation qui est créée entre l'auteur et son pseudonyme met en lumière une attitude face à l'écriture qui positionne le texte dans un lieu d'altérité. De plus, ce lieu dépend fortement de l'instance nominale : le nom, représentant du sujet dans la trame textuelle, tient alors pour une certaine complétude identitaire. Naturellement, ceci devient problématique quand le sujet décide de s'instituer deux noms et donc de « donner vie » à ce pseudonyme.

Dans *City of Glass*, le premier roman de la trilogie d'Auster, Quinn est d'abord introduit comme étant quelqu'un qui adopte déjà des pseudonymes dans son entreprise d'écriture. Dans le récit même cependant, il se désignera sous le plus grand pseudonyme qui soit, le nom de l'Auteur, Paul Auster lui-même. Une

nouvelle brèche est alors ouverte. Alors que Beaumont et Stark combattaient dans des univers fictifs, Quinn (ou plutôt Auster lui-même) introduit une partie du Réel qui existe au-delà du texte dans le tissu narratif. Dans les récits de pseudonymes donc, un flou existe nécessairement dans la division entre les mondes réels et fictifs. Cette dynamique sera explorée en relation aux théories lacaniennes des ordres d'existences du Réel, du Symbolique et de l'Imaginaire et comment l'acte d'écrire et la problématique du double se positionne bien à la jonction de ces trois axes.

Dans ces récits autoréférentiels, la présence du grand Autre plane sans cesse sur le texte. En effet, il s'agit dans les deux cas d'auteurs commentant sur leur propre entreprise de création. Grâce à l'identification de *l'objet a* et son statut dans le texte en rapport à la dialectique du désir, il en ressortira que le nom et le pseudonyme agissent en eux-mêmes comme des représentations de l'impossibilité du langage à rendre compte de l'existence du sujet si ce n'est de façon incomplète, ou plutôt, devrait-on dire, ambivalente. La métaphore de l'auteur-déetective est ainsi reprise autant chez King que chez Auster pour représenter cette présence externe et ubiquitaire de *celui-qui-sait*, de l'Autre derrière le langage que l'on pourrait méprendre pour le lecteur, mais qui occupe sans contredit la place de l'Auteur, place problématique puisqu'elle reconnaît la possibilité d'effacement et donc d'anéantissement dans l'acte d'écrire, geste qui demeure tout aussi paradoxalement vital. Le récit de pseudonyme participe ainsi à mettre en lumière le danger et les pièges inhérents à l'entreprise littéraire.

D'un autre côté, cette prise de position assez radicale de l'Auteur par rapport à son texte, bien qu'elle se manifeste par le trou béant qu'elle crée dans le tissu textuel, n'est pas nécessairement rendue de la même façon dans les récits de doubles par homonymie. Dans ce deuxième type de dédoublement, l'absence – le manque par lequel se crée la dynamique du récit – est symbolisée autrement que par une métonymie de la fonction de l'écriture au sein du texte. Dans le récit de pseudonyme, le lecteur doit concevoir le texte comme étant imbriqué dans un ordre de réalité impliquant la présence d'un Autre distinct de lui et tenant lieu

d'une instance qui se dérobe sans cesse à la vue tout en voulant demeurer manifeste. L'état fictif est alors interrompu par la relation à l'Auteur comme à ce grand Autre. Dans le récit par homonymie, au contraire, un cadre narratif plus traditionnel est maintenu. C'est notamment le cas dans *Le Double* de Fédor Dostoïevski et *William Wilson* d'Edgar Allan Poe. Cependant, bien que dans ces exemples la charpente demeure plus « classique », le jeu sur le langage en relation au processus de dédoublement démontre d'une méticulosité presque déconstructiviste qui amène une réflexion convaincante sur la fonction du langage et son rapport au sujet qui s'y projette. L'Autre/Auteur est ainsi toujours présent, mais comme une entité encore plus épurée, car elle place au cœur de son existence non plus la présence d'un sujet écrivant, mais bien le langage comme acte de communication entaché par un état de castration originel.

Le double par homonymie introduit l'idée dangereuse de la polysémie et donc de la méprise entre deux significations propres. Alors que le dédoublement pseudonymique agissait d'un point de vue individuel, soit en allouant à un même individu deux noms différents, le double par homonymie menace l'usurpation de la place symbolique d'un des termes par un autre. La légitimation n'existera donc que dans l'incertaine interprétation qui entoure le texte. L'homonymie exclut ainsi l'absolu, l'essence, car elle accepte le langage comme un lieu mouvant et changeant. Ainsi, nous verrons comment la problématique du mot et du langage est traitée de façon duelle dans ces récits, c'est-à-dire en relation aux deux caractéristiques de l'homonymie directe : la ressemblance physique/plastique (et donc s'adressant à la vue et au regard dans la reconnaissance du double) et sa dimension sonore. Que ce soit pour Goliadkine ou le narrateur de *William Wilson*, ils craindront tous deux la méprise entre leur homonyme et eux-mêmes admettant ainsi la puissance du nom et la menace qui y est accolée. Le nom est abhorré car il renvoie en un écho déformé l'image du soi qui n'est pas embrassée dans son ambivalence (ou plutôt dans sa réalité). D'un autre côté, une incertitude plane sans cesse sur le rapport de ressemblance visuelle et donc sur l'existence légitime dans la trame « réaliste » du récit. Car le lecteur n'est jamais vraiment sûr de la

fonction du double : est-ce une hallucination, la figure d'un jumeau diabolique ou un simple jeu psychologique de l'auteur.

Enfin, ce chapitre reposera davantage sur les concepts de regard et de schizophrénie du sujet de Lacan et comment *l'objet a* est ici retrouvé dans le nom lui-même. Le texte agit ici comme un miroir déformant à travers lequel le sujet ressent l'angoisse de la reconnaissance et donc une fixation au niveau Imaginaire qui l'empêche d'accepter l'ordre castrateur et inévitable du langage. Les romans en question utilisent également le mode du fantastique/gothique, mais de façon conditionnelle, laissant planer l'incertitude au cœur même du genre adopté et embrassant alors totalement la problématique de l'homonymie.

En définitive, dans le chapitre trois, il sera question de la présence de l'Auteur dans le récit de double et de la fonction du double dans l'acte d'écriture. Le roman *Despair* de Vladimir Nabokov, roman qui est souvent décrit comme joignant les traditions modernes et postmodernes en littérature, servira d'élément comparatif pour reprendre les grands thèmes discutés précédemment et leur relation à la fonction autoriale. À travers certaines conventions que nous avons soulignées autant dans les récits d'homonymie que de pseudonymie (dont la présence du double endormi, l'angoisse archétypale de la disparition, la symbolique accompagnant la rencontre du double,...) il sera possible de voir comment Nabokov tente une déconstruction du thème qui mettra en lumière la façon dont ces récits dits archétypaux possèdent une tendance à la déconstruction. En tant que commentaires sur le langage et le problème de la représentation, les récits seront abordés selon le concept de *différance* de Jacques Derrida pour étoffer la discussion sur le manque inhérent au langage qui a été entamée par l'appel aux autres conceptions lacaniennes.

Ceci servira également de base à une discussion importante sur la présence, que ce soit du double ou encore de l'Auteur, dans une narration qui questionne sans cesse la réalité de ses propos. Enfin, nous en reviendrons à une discussion de l'ordre Imaginaire en relation aux univers Symbolique et Réel, qui forment véritablement une triade par laquelle le récit se positionne en tant

qu'œuvre de fiction auto-référentielle et donc problématique quant à son interprétation. Le thème de la folie, naturellement lié à celui du réel et du positionnement subjectif par rapport à celui-ci, reste un rémanent dans le récit de double. Par le doute ultime qui réside à la fin de la lecture, par l'utilisation du mode fantastique et le jeu de réflexion empli d'ambiguïté qui est proposé au lecteur, il nous est possible d'affirmer que les récits de doubles, considérant les récits à l'étude, mais pouvant s'étendre sur la tradition d'un point de vue plus large, se situent sur un moment d'hésitation qui correspond à l'état de fiction, autant du point de vue du lecteur que de celui de l'auteur. Par la mise en scène de ce récit, il est ainsi possible de réaliser la relation problématique qui existe entre le créateur de mondes (l'Auteur) et celui qui accepte implicitement d'y croire (le Lecteur) et du rapport ambigu qui existe entre ces agents en tant que sujets absolus et le texte. Le double s'institue ainsi comme un thème résiduel marquant le transfert symbolique entre ces instances, la représentation imparfaite à travers le texte et l'angoisse qui accompagne le sujet dans l'acte de communication lorsqu'il est confronté à un Autre qui se positionne comme étant *celui-supposé-savoir* et que le texte s'affaire à divulguer tout en ne le laissant poindre qu'imperceptiblement.

CHAPITRE 1 : Le pseudonyme

Le motif du double littéraire peut prendre plusieurs formes se manifestant dans le récit par une division ou une multiplication des actants, conduisant dans tous les cas à une confusion quant à l'intégrité du sujet victime du dédoublement. Cependant, dans le contrat de lecture/écriture demandant l'acceptation implicite des codes de représentation, cette confusion doit se manifester de façon paradoxale puisqu'elle repose sur la croyance en une réalité établie par le texte lui-même et par la fonction mimétique des mots. En effet, ceux-ci s'effacent pour représenter un univers forcément considéré comme réel, ou du moins comme possible. Ainsi, contrairement à un médium tel le film, où le double se manifeste par un individu physiquement identique, la fiction demande l'usage de procédés littéraires visant à amener le lecteur à saisir l'intrication de deux personnages imaginaires qui réfèrent ou peuvent référer à un individu/personnage unique. Ainsi, dans un contexte où le langage devient le référent d'une réalité fantasmatique, la pierre d'ancrage de l'identité du personnage repose dans la reconnaissance d'une stabilité et d'une rigidité textuelle que l'on associe au nom propre. Dans la situation de dédoublement littéraire donc, une confusion quant à ce nom devient un moyen d'illustrer le thème de la division identitaire. Bien que le thème du double puisse se conjuguer de plusieurs façons et être approché sous divers angles, il demeure que l'altérité – issue de la division ou de la multiplication du soi – doit nécessairement être « nommée » afin d'être reconnue dans la trame linguistique du récit. De cette façon, une manière de représenter l'appropriation de deux espaces symboliques d'existence par un seul individu se traduit dans la narration par l'appropriation d'un second nom : d'un pseudonyme. Ainsi, le personnage se glisse dans la peau d'un autre (imaginaire toujours – d'une métafiction), construit dans le but d'explorer littéralement une existence fictive. Souvent, ces personnages renvoient à un auteur désirant parcourir les abysses du processus créatif. Ce type de division – ou de projection du sujet dans un autre fantasmé – implique que l'auteur en question conçoit une distinction

fondamentale entre l'espace significatif réel et un espace significatif fictif doublement mis en perspective par la qualité scripturale de la représentation. Dans ces conditions, le double peut alors apparaître comme inextricablement lié au processus créatif, et donc dé-corporalisant, *fictivisant*. Malgré les possibilités offertes par le procédé de dédoublement pseudonymique, la crainte de la disparition persiste, relent du traditionnel augure mortuaire de la rencontre du double. C'est notamment ce que nous retrouvons autant dans des romans tels que *The Dark Half* de Stephen King, *The New York Trilogy* de Paul Auster et même dans *Despair* de Vladimir Nabokov. Ce premier chapitre analysera les dynamiques textuelles propres aux récits de doubles par pseudonymes dans la relation complexe qui s'établit entre les figures d'écrivain, d'auteur fictif et des personnages créés par ceux-ci et la tension qui existe entre l'acte paradoxal de dédoublement et celui de la duplication à travers l'écriture.

1.1 Conditions d'écriture : l'auteur dédoublé et le passage vers l'imaginaire

Dans les trois œuvres en question, nous sommes en présence d'auteurs en proie à des angoisses littéraires les amenant tous à utiliser un pseudonyme pour des raisons sensiblement semblables : entreprendre une œuvre dont ils se sentent porteurs, mais qui contraste avec leur créneau artistique originel. Écrire le récit d'un autre différencié. Le moment créateur, l'acte d'écrire, est perçu comme l'invocation magique d'un autre monde, une dépersonnalisation à partir du « réel » vers un univers fantasmé qui institue sa propre réalité, son propre rythme. Comme l'explique Thad Beaumont, le protagoniste de Stephen King dans *The Dark Half*, l'auteur ne conçoit pas, au moment de l'écriture, de distinction entre le réel et l'imaginé. L'imaginé *devient* le réel. Parlant de George Stark, son pseudonyme ayant horripablement pris vie et en proie à une rage meurtrière

incontrôlable, il tentera d'expliquer l'état de division qui apparaît au moment de la création:

I don't have the slightest idea when he became a ... separate person. He seemed real to me when I was writing as him, but only in the way all the stories I write seem real to me when I'm writing them. Which is to say, I take them seriously but I don't believe them... except I do... then... (...) Hundreds of lectures, thousands of classes, and I don't believe I ever said a single word about a fiction-writer's grasp of the twin realities that exist for him – the one in the real world and the one in the manuscript world.⁵

Ce que Thad essaie de décrire ici est l'invocation de la dimension manuscrite, cet univers constitué de mots et n'existant que dans l'acte de représentation psychique qu'est la lecture, le monde mobile et changeant de la signification symbolique. Comme l'on peut le voir, la superposition des deux univers devient alors problématique : l'écrivain-personnage interrompt son activité temporelle dans le récit afin d'intégrer dans son propre espace significatif l'existence active de l'objet créé. L'hésitation qu'exprime l'auteur dans la réprobation du réalisme de la fiction démontre le caractère quasi médiumnique du processus créatif. Auster décrira le même type de « split » dans le deuxième roman de la trilogie, *Ghosts*, œuvre auto-référentielle et déconstructiviste sur le processus d'écriture : « Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he's there, he's not really there. »⁶ Bien qu'Auster souligne ici davantage le processus de disparition ou d'effacement de l'auteur plutôt que sa duplication, il n'en demeure pas moins que le résultat reste le même : le sujet en proie à l'activité d'écriture, qu'il soit représenté par une présence supplémentaire ou manquante, est transposé dans un autre cadre réaliste dans lequel se déroule une action indépendante de lui. Cette condition propre à l'écrivain, cette conception de l'activité créatrice comme distincte et séparée de la vie réelle devient alors nécessaire à l'apparition du double. Une mise en abyme est effectuée et le lecteur suit le récit d'une double-fiction : celle du personnage mis en écriture par un auteur (ou son pseudonyme) qui lui aussi est mis en

⁵ Stephen King. *The Dark Half*, New York: Penguin Books, 1989, p. 206

⁶ Paul Auster. *The New York Trilogy*, New York: Penguin Books, 1990, p. 209

écriture par un Auteur⁷ (réel) mais qui s'efface ultimement derrière ces niveaux de dépersonnalisations. Paul Coates dans *The Double and the Other* résume bien le moment du « split » faisant naître le double littéraire :

The moment he detaches himself from his author and slips in between the covers of the book, however, the Double assumes independent life as the Other. (...) Writers of fiction appear to be people whose left hands are truly ignorant of what their right hands are doing – their narratives the fruit of a deliberately induced, almost mediumistic dissociation of the spirit.⁸

Le double est donc à la fois le personnage dans le récit aussi bien que l'auteur/Auteur en proie à la transe qu'est l'écriture et qui se scinde pour pouvoir se transposer dans un monde dissocié, autre.

Afin de naviguer la possibilité offerte par la fiction, il semble alors de rigueur d'invoquer un Autre qui, souvent, est décrit comme un être dormant au sein de l'auteur lui-même. Dans le roman de Stephen King, cette proposition est prise au pied de la lettre : Thad Beaumont s'est effectivement fait extirper chirurgicalement un jumeau qui aurait été absorbé par le fœtus avant la naissance et dont l'existence s'est d'abord manifestée par certaines excroissances tumorales au niveau du cerveau. Ce jumeau s'est alors transformée en son *dark half* – son double diabolique qui prit forme sous la création du pseudonyme de George Stark et qui est également garant d'une activité créatrice puissante, aussi jouissive que destructrice.

Ayant un succès moyen sous le nom de Beaumont, ce dernier se trouve bientôt victime du syndrome de la page blanche, le blocage de l'inspiration qui hante les cauchemars de tout auteur. C'est alors que l'Autre en tant que pseudonyme est invoqué : « The hardest part was coming up with the name (...). But it was important. I knew it could work. I knew it could break the writer's block I was struggling with... if I had an identity. The *right* identity, one that was

⁷ Nous utiliserons, pour éviter les confusions possibles, Auteur avec un A majuscule pour référer à l'auteur du roman (King, Auster, Nabokov...).

⁸ Paul Coates. *The Double and the Other: Identity as Ideology in Post-romantic Fiction*, Basingstoke: Macmillan, 1988, p. 1

separate from mine. »⁹ Ainsi, le pseudonyme n'est pas considéré simplement comme une manière publique de présenter son travail comme dissocié d'un corpus pré-existant, mais plutôt comme un type de fiction élaboré qui permet à l'auteur, de manière encore plus directe qu'à travers la simple identification aux personnages qu'il construit, de se projeter dans un autre corps (ou plutôt un autre esprit) qui lui permettra d'oublier, de s'abandonner à une altérité fictive et au monde qui lui est associé. Sous le nom de Stark, Beaumont écrit une série de best-sellers mettant en vedette un criminel sans vergogne, Alexis Machine, traduisant par la même occasion une violence et un imaginaire agressif qu'il semble résorber sous son nom et sa personnalité authentique. Le double permet donc de libérer un soi qu'il n'ose affirmer en tant que Thad, mais qu'il peut assumer en se projetant dans un autre écrivain, George Stark.

Avant de continuer à discuter du cas de Beaumont/Stark, il semble ici pertinent d'introduire notre deuxième roman à l'étude. Quinn, le détective d'Auster, vit également une série de dépersonnalisations par le nom. Originellement auteur de poésie, il décide un jour de cesser son activité initiale pour se mettre à l'écriture de romans policiers. Il adopte alors le pseudonyme de William Wilson, référant naturellement à la célèbre nouvelle de dédoublement d'Edgar Allan Poe, que nous traiterons dans un chapitre ultérieur. N'étant plus capable d'écrire en tant que Quinn, il s'en remet à sa persona pseudonymique afin de continuer son activité créatrice. Cependant, il est clairement fait état que le pseudonyme n'équivaut pas à son porteur, mais représente bien un être autonome et indépendant :

Because he did not consider himself to be the author of what he wrote, he did not feel responsible for it and therefore was not compelled to defend it in his heart. William Wilson, after all, was an invention, and even though he had been born with Quinn himself, he now led an independent life. Quinn treated him with deference, at times even with admiration, but he never went so far as to believe that he and William Wilson were the same man. It

⁹ Setphen King. *Op. cit.*, p. 25-26

was for this reason that he did not emerge from behind the mask of his pseudonym.¹⁰

Ce qui est intéressant dans cet extrait est le renversement logique qui se produit dans l'absolue croyance en la séparation distinctive entre Quinn et William Wilson. Alors que l'on croirait que le protagoniste ne puisse raisonnablement oublier qu'ils sont une même et unique personne, l'auteur rejette sans effort cette conclusion et préfère adopter une disjonction totale des deux existences. Comme l'on peut le voir autant dans *The Dark Half* que dans *City of Glass*, cette indépendance du personnage fictif semble découler de la simple et unique nomination, qui, il va sans dire, est le référent premier, le moment de la « naissance » de l'autre fictif symbolisé. Sans un nom initial (portant en lui toute une série de références personnelles et historiques), le pseudonyme n'a naturellement pas de raison d'être. Cependant, ce nom unique ouvre la porte à une vie paradoxale existant uniquement dans l'imaginaire de l'auteur, mais détachée de sa propre identité.

Bien que Michel de Certeau dans *L'invention du quotidien* invoque les noms des rues pour signifier l'errance possible dans une ville, non pas simplement physiquement, mais d'un point de vue symbolique et structural, il met le doigt sur l'importante rigidité que porte le nom propre et l'espace béant qu'il présuppose. Cet espace, ce point vide, est libre d'être rempli de significations multiples. Il écrit :

Dans les espaces brutalement éclairés par une raison étrangère, les noms propres creusent des réserves de significations cachées et familières. Ils « font sens »; autrement dit, ils impulsent des mouvements, à la façon de vocations et d'appels qui tournent ou détournent l'itinéraire en lui donnant des sens (ou directions) jusque-là imprévisibles. Ces noms créent du non-lieu dans les lieux; ils les muent en passages.¹¹

Tout comme dans la ville, le nom propre ouvre des voies de possibilités pour l'individu qui adopte un pseudonyme. Cependant, il est toutefois nécessaire que

¹⁰ Paul Auster. *Op. cit.*, p. 5

¹¹ Michel de Certeau. *L'invention du quotidien : arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990, p. 156

le nom emprunté possède pour l'individu créateur toute la signification qu'aurait un référent réel, puisque pour lui, ce nom invoque bel et bien un état réel, celui du *passage* vers la fiction. Auster élabore souvent sur ce thème et sur la confusion que cela peut créer en recyclant et en référant au sein de son œuvre les noms de personnages qu'il a déjà utilisés dans d'autres romans. Ainsi, le lecteur reconnaît et se *re-présente* le personnage pour ensuite sentir que l'œuvre a changé et que l'identité associée au nom aussi. Le référent devient alors mobile (possibilité inhérente à tout signe langagier), et n'est donc plus fixé à un caractère unique et à une identité propre. C'est cela la magie de l'écriture; le mot crée sans cesse des possibilités d'existences changeantes. Pour ce qui est du pseudonyme donc, il devient bel et bien un pont propulsant l'écrivain vers un état second, le monde dissocié dont nous avons parlé plus haut. À propos de Max Work (nom évocateur puisqu'il suscite également l'idée du travail, de l'énergie créatrice que Quinn a perdu en étant Quinn, mais qu'il retrouve en étant Wilson), personnage fictif de détective inventé par Quinn/Wilson, il est écrit :

Over the years, Work had become very close to Quinn. Whereas William Wilson remained an abstract figure for him, Work had increasingly come to life. In the triad of selves that Quinn had become, Wilson served as a kind of ventriloquist. Quinn himself was the dummy, and Work was the animated voice that gave purpose to the enterprise. If Wilson was an illusion, he nevertheless justified the lives of the other two. If Wilson did not exist, he nevertheless was the bridge that allowed Quinn to pass from himself into Work. And little by little, Work had become a presence in Quinn's life, his interior brother, his comrade in solitude.¹²

Il est naturellement intéressant de considérer que dans ses moments actifs (soit lorsque Quinn n'écrit pas), il adopte une autre identité, un autre pseudonyme, celui de Paul Auster. Évidemment celui-ci réfère à un auteur (réel *et* fictif, puisque dans *City of Glass*, un personnage écrivain d'apparence autobiographique fait effectivement son apparition), mais aussi à un détective mystérieux. Ainsi, Quinn devient le personnage qu'Auster, l'Auteur réel, crée

¹² Paul Auster. *Op. cit.*, p. 6-7

pour prendre la place d'Auster, le détective, dans le monde manuscrit. Un processus de réidentification semble alors s'opérer : la condition du réel de la fiction est sans cesse simulée par l'intrication de références conscientes nous rappelant que nous sommes confrontés à un monde imaginaire, « inventé ». Le double fictif, par l'entremise du pseudonyme, possède donc cette magie de transférence entre le réel et l'imaginé.

Cependant, cette exploration de l'irréel fictif par un représentant métonymique reste porteuse d'une certaine angoisse identitaire, une peur de la dissolution du réel dans ce deuxième monde qui semble confusément vrai pour l'auteur. Comme Coates l'indique: « If death is traditionally in the air whenever the double appears (...) this is because its usurpation of the space marked out for one's own being requires one to despatch the intruder in order to reoccupy the space of 'oneself'. But what if one has no self? Who is one then? Whoever one chooses to write of, it seems. »¹³ Alors qu'en écrivant, l'auteur peut prendre la place d'un autre par la magie du pseudonyme, ce processus de transfert peut être inversé et devenir menaçant lorsque l'identité qui écrit se superpose à un point tel dans le réel qu'elle effectue une brèche identitaire chez l'auteur, une fuite de la fiction dans le réel. Ceci est naturellement exemplifié dans le roman de Stephen King de façon littérale par la menace de George Stark venu reprendre la place qu'on tente de lui dérober, soit celle de l'auteur authentique. À mi-chemin entre l'approche fantastique et la réflexion déconstructiviste sur la fonction du langage et de l'écriture que l'on retrouve chez Auster se situe *Despair (La Méprise)*, le roman de dédoublement (bien qu'il n'y techniquement aucun double dans le récit) de Nabokov.

Dans ce roman, Hermann Karlovich, homme d'affaires émigré et imbu de lui-même rencontre un paysan qu'il reconnaît comme étant son double. Félix, le soi-disant double, est un pauvre travailleur qui ne semble pas partager la fascination de son homologue, mais qui accepte de jouer le jeu, sous les insistances et les promesses d'Hermann. Ce dernier est marié à Lydia, une femme

¹³ Paul Coates. *Op. cit.*, p. 37

sans ambition complètement folle de lui (selon ses dires), mais que l'on suspecte tout au long du roman d'entretenir une relation avec son cousin Ardalion. Hermann exprime également ses difficultés financières. Son obsession de retrouver Félix se transforme alors en un plan machiavélique pour l'assassiner, le faire passer pour le cadavre de lui-même et récolter ainsi l'argent des assurances. Après le meurtre, Hermann vole les papiers de Félix, émigre vers la France et adopte l'identité de son « double ». Durant sa retraite, alors qu'il assume avoir commis le crime parfait, il voit son ancien nom (Hermann) dans la gazette locale et lit à propos du meurtre, apprenant alors qu'il est un suspect principal dans l'affaire : « As I pried over the paper I still had time to tell myself that it was all nonsense, a mere coincidence – one could hardly expect Frenchmen to hear of the matter, but in a flash my name, my former name, came dancing before my eyes...»¹⁴ Hermann, qui vit désormais sous le pseudonyme de son double assassiné, se croit en sécurité tant et aussi longtemps que les policiers ne découvrent pas l'identité de la victime (et donc son identité actuelle). Cependant, il commence à douter de la certitude de la ressemblance entre Félix et lui. À tous points de vue, personne ne fut dupe de ses manigances et n'a pris le cadavre pour celui d'Hermann (sauf Lydia, à qui Hermann avait sommé d'agir comme si c'était lui qui était mort après lui avoir raconté l'histoire extraordinaire d'un frère jumeau disparu qui voulait soi-disant se suicider...). En lisant l'article cependant, Hermann ne se reconnaît effectivement plus dans son ancien nom : « And I was unspeakably shocked by the tone of the thing : it was in fact so improper, so impossible in regard to me, that for a moment I even thought it might refer to a person bearing the same name as I; for such a tone is used when writing of some half-wit hacking to bits a whole family.»¹⁵ L'identité offerte par Félix – identité qui lui a permis de disparaître, de se dissocier d'une vie et d'un mode d'existence qu'il laisse derrière – devient alors un espace confortable et sécuritaire :

Of the greatest importance to my present security is the fact that the murdered man's identity is unknown and *cannot* be known.

¹⁴ Vladimir Nabokov. *Despair*, New York: Putnam, 1966, p. 195

¹⁵ *Idem.*

Meanwhile I have been living under his name, traces of which I have already left here and there, so that I might be run to earth in no time were it discovered whom I have, to use the accepted term, plugged. But there is no way of discovering it, which suits me admirably, as I am too tired to plan and act all over again. And, indeed, how could I divest myself of a name, which, with such art I have made my own? For I look like my name, gentlemen, and it fits me as exactly as it used to fit him. You must be fools not to understand.¹⁶

La dernière partie du roman raconte ainsi la découverte du coupable à travers la perspective narrative de ce dernier, de celui qui se cache sous ce nom et qui raconte la « méprise ».

Le roman de Nabokov est écrit à la première personne sous la forme d'une réflexion, d'un journal ou d'un livre. Le lecteur est ainsi accompagné à travers les événements par la voix de l'écrivain supposé (Hermann). Cependant, le texte est également mis en abyme par le dénouement du récit, soit la résolution du meurtre par Hermann lui-même lors la découverte de l'indice ultime qui mènera à son arrestation. Alors qu'il se sait traqué par la police, il se demande où il a erré. Ce n'est qu'en relisant le manuscrit de son aventure qu'il fait la lumière sur ce qui le perdit. Lors du dialogue avec Félix avant de l'amener au lieu d'exécution, il découvre le détail fatal : Félix possédait un bâton de randonnée gravé de son nom qu'il laissa dans la voiture. C'est le seul moment du roman où le nom complet du « double » est confiné :

I sat in my bed and stared, pop-eyed, at the page, at the line written by me – sorry, not by me – but by that singular associate of mine: memory; and well did I see how irreparable it was. Not the fact of their finding his stick and so discovering our common name, which would now unavoidably lead to my capture – oh, no, not that galled me – but the thought that the whole of my masterpiece, which I had devised and worked out with such minute care, was now destroyed intrinsically, was turned into a little heap of mold, by reason of the mistake I had committed.¹⁷

¹⁶ *Ibid.*, p. 202-203

¹⁷ *Ibid.*, p. 212

Hermann traduit ici le véritable moment de dissociation que l'on a décrit plus haut. En relisant le texte, la construction fictive d'une réalité seconde, il redécouvre l'erreur intrinsèque dans la duplication, dans le danger de s'intégrer dans un autre espace significatif. Il se trouve ainsi à marcher vers sa perte totale. Car à ce point, le nom d'Hermann devient véritablement le nom de Félix : pour lui *et* pour les autres il n'y a plus de distinction. Même si le corps *avait* été reconnu pour semblable, le nom l'aurait trahi et il aurait tout de même été poursuivi comme le criminel (de lui-même). Comme dans les romans de King et d'Auster, le pseudonyme est ici dépeint comme une possibilité dangereuse puisque l'invocation imaginaire qu'il présuppose devient bel et bien une prise de position existentielle paradoxale régie par les lois symboliques de l'écriture, et donc par les niveaux de malléabilité et de rigidité référentielles qui sont alloués aux mots. Jean Bessière dans son essai sur *La Méprise* intitulé « Lire Trois Fois le Double » décrit le jeu entre fiction et réalité qui est impliqué dans le dédoublement caractériel :

Hermann est doublement engagé dans ce jeu de la fiction et du monde : par la découverte (l'invention) de son double, par le roman qu'il rédige. Le double est traité de telle manière qu'il expose l'inévitable ou la nécessité de la duplication – cela seul qui permet de représenter le jeu des dualités et des hétérogénéités constitutives du personnage d'Hermann et de la fiction qu'il élabore, découverte du double, écriture du roman. Le thème du double apparaît dans ces conditions comme la figure et l'interprétant de ces dualités et de ces hétérogénéités.¹⁸

La peur du démembrement ou du remplacement par le double est donc une angoisse de la chute dans un abîme imaginaire qui perdrait, dans l'exploration du monde manuscrit, son ancrage dans la réalité et dans la reconnaissance d'un moi unique et non-duplicable. Le nom propre, ce point mobile entre les univers de la fiction et du réel, permet donc à l'auteur de se propulser dans un esprit autre, inventé, qui représente une menace par la possibilité même de son existence, bien que celle-ci reste paradoxale. L'auteur qui écrit sous pseudonyme cependant, bien

¹⁸ Jean Bessière. *Op. cit.*, p. 159

qu'il renvoie par deux noms à un seul corps, un seul individu physique, admet une dissociation entre ces deux entités.

1.2 Le sujet impossible : le cas Beaumont/Stark

Gardant cette relation au pseudonyme en tête, il sera utile de discuter du développement du thème du double dans deux des œuvres présentées plus haut et qui exploitent un traitement gothique de ce thème. Nous utilisons gothique pour traduire d'une part un récit plus populaire et disons fantastique traditionnel (*The Dark Half*) pour l'opposer à un récit plus intellectuel et disons postmoderne (*The New York Trilogy*) du thème en question. La fonction gothique implique également une sorte de participation du lecteur à un univers créé qui ne donne pas nécessairement d'explication ou de cause aux phénomènes qu'il met en scène et qui admet donc sa propre logique. Le point de corrélation entre les textes est bien entendu le fait que la relation à l'autre pseudonymique soit aussi fondamentalement textuelle et que le mot, dans les deux cas, soit d'une importance aussi cruciale. Le texte prend ici la place du miroir à travers lequel le sujet se voit comme autre tout en s'y identifiant et en s'y distanciant alternativement.

Par exemple, dans le roman de King, le double prend vie alors que sa fonction créatrice, son existence à travers le texte, est mise à l'épreuve. Le moment de la « mort » fictive de cet « autre en soi » à travers la révocation du pseudonyme ne représente alors pas une libération, mais bien une menace à l'intégrité du sujet divisé. Le récit se déroule ainsi comme une reconnaissance de l'horreur de l'altérité reflétée dans le soi qui doit ensuite être introjecté ou identifié par le sujet comme étant sienne. Ceci ne va pas sans rappeler le traitement lacanien de l'altérité reproduite dans l'image spéculaire¹⁹. Le texte agit

¹⁹ Dans son essai « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », Lacan décrit le processus de formation du moi à travers la confrontation de l'enfant, dans les environs des 6 à 18 mois, à son image spéculaire. Ainsi, en se voyant filtré à travers un objet qui le rend autre,

ainsi comme ce lieu de médiation et de reconnaissance tout en représentant le danger de la perte de l'identité dans un Autre.

The Dark Half commence ainsi par une parodie d'enterrement, les obsèques simulées d'un être de papier, d'un individu qui n'existe que par son nom, George Stark, le pseudonyme du professeur (et auteur médiocre) Thad Beaumont. Cette mise en scène effectuée dans le contexte d'un article pour le magazine *People* permet d'ancrer une dialectique de dualité autant thématiquement que stylistiquement. La pierre tombale institue dès le commencement la nature verbale de l'existence de l'autre diabolique par l'épithète même qui a été choisie et par l'effet qu'elle procure aux protagonistes. En effet, cet exercice morbide est beaucoup plus sérieux que l'on ne pourrait le penser. Il se traduit à travers le texte par plusieurs indices stylistiques qui annoncent la division, le split problématique et inquiétant.

GEORGE STARK

1975-1988

Not a Very Nice Guy

That was what made him uneasy. That tombstone. That name. Those dates. Most of all that sour epitaph, which made him bellow laughter but was not, for some reason, one bit funny underneath the laughter.

That name.

That epitaph.

“Doesn't matter,” Thad muttered. “Motherfucker's dead now.”

But the uneasiness remained.²⁰

Une des premières choses qui saute aux yeux est bien entendu la construction même de l'épithète. Elle prodigue tous les éléments nécessaires à l'assomption

reconnaissant ainsi le regard de l'Autre dans la représentation du sujet par rapport à lui-même, se dessinent les divisions entre ordres Symbolique, Imaginaire et Réel. Dans *Écrits*, Paris : Seuil, 1968, p. 93-100

²⁰ Stephen King. *Op. cit.*, p. 22

d'une existence réelle : elle agit comme la légitimation de la personne dans la réalité. Elle dote le personnage d'un nom, d'une date de naissance et de mort et d'une courte caractérisation de son être. Il n'en faut pas plus à un auteur pour créer un personnage puisqu'il n'en faut pas plus à l'imaginaire pour se faire une construction psychique d'un individu. L'épithète en soi (*Not a Very Nice Guy*) est marquée par la négation, par une caractérisation qui le positionne dans une zone langagière d'ombre, soit un sens représentatif issu d'une absence. La phrase qui suit est marquée par la répétition, encore une fois rappelant un type d'invocation magique qui associe les écritures à un tout angoissant, à une nouvelle réalité horrible que le protagoniste (et le lecteur) appréhende. Le terme *nouvelle réalité* est important ici, puisque le double pseudonymique n'est pas une copie conforme de l'original, mais bien un être distinct qui aspire au même espace d'existence dans la sphère symbolique régulée par le langage. La fonction de répétition, évoquant le contexte freudien qui l'accompagne, suppose donc tout autant la figure de comparaison que de dédoublement. Alors que Freud voyait la répétition comme un acte associé à la pulsion de mort²¹, nous voyons ici comment Dimitris Vardoulakis dans « The Return of Negation : The Doppelgänger in Freud's 'The Uncanny' » perçoit dans l'acte de négation et de répétition une fonction positive et constructive. Ceci correspond davantage à la réinterprétation lacanienne du concept freudien. Paraphrasant une note bas de page issue de l'article *Unheimlich* de Freud, Vardoulakis écrit :

When Freud said (...) that the material elements presented in a fictional manner can be reconstructed or repeated (Freud's word was *wiederherstellen*), this should not be understood as saying that identity can be recovered from something suppressed, that it can be reconstituted or recuperated. Rather, the repetition that subjective identity demands is a productive one, a *wieder-herstellen*. The product is new—singularity is retained—but this new product is a repetition to the extent that it springs forth from an “original arrangement.” Origin is thus both formal (the relational

²¹ À ce sujet, lire l'essai de Sigmund Freud. *Au-delà du principe de plaisir*, *Op. cit.*

differentiality that allows for repetition), and productive, since the repetition is a product.²²

Issu littéralement du cerveau de Beaumont (*l'être original*), gravé dans le réel par la pierre tombale accompagnée du rituel (fictif et symbolisé) de l'enterrement, George Stark peut enfin se corporaliser. Ici, l'inscription devient une invocation magique, l'infiltration d'un monde imaginaire dans la trame du réel. D'abord uniquement présent en esprit, dans les rêves de Beaumont, en tant que présence invisible, il se manifeste tel un trou noir signifiant à travers lequel le récit se construit. L'énergie meurtrière de Stark permet à Beaumont d'explorer l'invisible invoqué par le nom afin d'en faire ressortir l'être en chair et en os. En continuant sur la fonction de la négation subjectivé, Vardoulakis explique comment l'on retrouve dans la négation la béance active permettant à un sujet d'émerger :

[N]egation is now transformed. It is no longer a negation of something, a drawing of a line of exclusion. Rather, negation becomes a region—the nothing region, the formal region of relationality—within which subjectivity unfolds. Thus, the logic of the identity of the same has been replaced by a logic that locates identity in terms of relational differentiation.²³

C'est ainsi au travers d'une négation initiale que peut s'opérer la construction symbolisée de l'autre en soi, monstrueux et menaçant. Le nom, couplé aux dates, couplé à l'épithète sont suffisantes pour évoquer l'horreur, car cette horreur est le début d'une association entre Beaumont et Stark et de la lutte pour la vie qu'ils entreprendront, tels de véritables jumeaux mythiques, l'un en tant que représentant positif à travers lequel la subjectivité du récit est filtrée et l'autre en tant que représentant négatif et donc objet de la quête narrative visant à son annihilation.

Enfin, notons également que la construction que King choisit pour présenter la situation initiale est une mise en abyme des événements à travers la lecture que fait Beaumont de l'article du *People Magazine*. Le protagoniste se

²² Dimitris Vardoulakis. «The Return of Negation : The Doppelgänger in Freud's 'The Uncanny'», *SubStance*, 35:2, 2006, p. 111

²³ *Idem.*

relit donc en entrevue et les propos qu'il tient au sujet de Stark. Il se met ainsi dans la situation de l'autre et oscille entre les positions subjectives d'auteur et de lecteur. La fonction du texte est alors reprise comme miroir où le personnage se mirera jusqu'à la toute fin, instiguant ainsi le thème principal de ce récit de dualité, soit la duplication des mots et des sujets et la superposition entre les espaces Symboliques, Imaginaires et Réels²⁴.

Stark, le jumeau textuel, se place donc au niveau thématique du récit tandis que l'intertexte viendra jouer des rôles successifs répondant au même processus stylistique de mise en abyme que nous avons décrit précédemment, mais qui dénote qu'un dédoublement est en cause. Cependant, le récit complet ne semble être que la mise en scène de plusieurs doubles se renvoyant tous et chacun la balle quant aux différentes subjectivités impliquées dans le processus d'écriture. Il y a d'abord Liz Beaumont, la femme compréhensive et le support moral de Thad. Jamais elle ne doute des explications, aussi farfelues et fantastiques soient-elles, que son mari lui propose. Elle sent les choses au même niveau que Thad et possède l'intuition qu'il rejette parfois quant au danger inhérent du double. Comme Thad, elle est à la fois attirée et repoussée par Stark.

Viennent ensuite les jumeaux William et Wendy. Progéniture des Beaumont, et venant après une fausse-couche ayant coûté la vie à un autre couple de jumeaux, ils sont un autre lui-même envers qui il transfère toutes ses aspirations et son désir de protection. Ils agissent tel un rappel de sa complétude et du choix ontologique qu'il lui est nécessaire de faire. Ils représentent une fusion parfaite de la dualité : deux corps représentant le même être, mais en harmonie complémentaire. Enfin, il y a le détective Alan Pangborn, la voix de la raison, l'œil sceptique et rationnel. Incrédule jusqu'à la toute fin, il est celui que Thad doit convaincre. Une connexion assurée les lie depuis le début du récit, lors de leur première confrontation. En effet, un jeu de subjectivité est mis en scène : la croyance d'un des personnages doit prendre le dessus sur celle de l'autre.

²⁴ Les majuscules sont utilisées lorsque l'on réfère à la définition lacanienne de ces termes en relation tripartite.

Pangborn accepte à contrecœur de jouer le jeu de Beaumont et de se faire assimiler par un univers imaginaire dans lequel il est embourbé jusqu'à la toute fin. Évidemment, Pangborn prend également la place du lecteur dans le récit, puisqu'il accepte implicitement – bien qu'avec réticence et à travers la fantasmagorie créée par l'auteur – les conditions du fantastique/gothique.

Il est notamment probant de noter que la rencontre entre Pangborn et Beaumont est relatée à travers une autre immersion de l'intertexte. Thad, qui n'écrit pas de journal sauf pour les événements extraordinaires de sa vie, nous offre les pages narrant sa rencontre avec le sheriff. Ainsi, Thad commente lui-même ce journal et le style qui y est utilisé. À propos de ces inscriptions, il est écrit : « Most were strangely passionless, almost as if a part of him was standing aside and reporting on his life with its own divorced and almost disinterested eyes. »²⁵ Mais ce qui est noté dans le journal est aussi un autre face à face avec le double, celui qui sait, celui qui *lit* le texte et qui représente donc un double totalement détaché de lui-même. L'écriture est encore perçue comme une dissociation, le lieu, tel qu'évoqué plus haut, de la réflexion à travers laquelle le sujet peut se regarder en tant qu'objet. Wladimir Troubetzkoy dans son étude sur le double explique ce transfert perceptif et ontologique qui s'effectue lors de l'examen du sujet par lui-même. En effet, dans l'écriture (comme dans le regard que l'on porte sur soi dans la glace) le *moi* se perçoit non plus comme un *sujet*, mais comme un *objet*, adoptant ainsi la position perceptive d'un *Autre*:

Il y a, dans toute la tradition scientifique européenne, un primat du regard dans l'acte de connaître, et donc de la *distance*²⁶, de la *mise à distance* pour permettre le regard. (...) Un *moi objet* est ce qui n'est pas concevable, ce qui n'est qu'imaginable sous la forme d'un simulacre vide, c'est prendre une ombre imaginaire, imaginée, pour le moi. C'est, en fait, se voir comme les autres me voient. Non pas se voir soi-même, mais voir ce que les autres voient de moi, se voir comme un autre, introduire dans son moi, à

²⁵ Stephen King. *Op. cit.*, p. 82

²⁶ Les italiques dans les citations sont toujours reproduites selon les textes originaux et donc des auteurs eux-mêmes.

l'intérieur de son moi, une distance, une scission, un clivage, une altérité irrémédiable.²⁷

Le jeu spéculaire qui est impliqué dans l'écriture et par l'insertion de l'intertexte annonce la venue du double qu'est le sheriff (et Stark dès le début dans l'article du *People*) ainsi que la connaissance par nous, lecteur, et par les autres protagonistes (intuitivement), d'être en présence d'une subjectivité scindée, déséquilibrée.

Le texte écrit dans le journal relate de la rencontre avec Pangborn de cette façon : Thad est initialement soulagé et content de l'arrivée inattendue du sheriff puisque cela lui donne une occasion de prendre une pause de l'exercice d'écriture, mais le fait que Pangborn le demande par son nom complet, Thaddeus Beaumont, le rend quelque peu angoissé : « Puzzlement joined the curiosity and pleasure of being released, however briefly, from the typewriter. And a little worry. »²⁸ Devant cette sommation étrange s'ajoute le fait que le sheriff semble complètement horrifié et dégoûté à l'idée de lui serrer la main, comme s'il savait quelle était l'étendue de sa monstruosité. Thad est alors confronté à un sentiment dévoilé qu'il ne perçoit alors à cet instant que comme garant d'une réalité encore embrouillée, mais bel et bien authentique : « In the moment of the silence that followed Pangborn's refusal to shake my hand, I thought, in fact, that I had done *everything*... and would be powerless not to confess my guilt. »²⁹ Effectivement, comme tout bon policier dans les romans, Pangborn a la bonne intuition : Thad est bel et bien le meurtrier qu'il recherche. Le reste du récit est l'acte de convaincre Thad que cette supposition est vraie (car Thad est bel et bien Stark), mais aussi de convaincre Pangborn que cette supposition est fausse (car Stark n'est pas réellement Thad).

Ceci nous mène à une discussion des concepts de Lacan sur la construction du sujet. En effet, la relation instable et duelle du sujet est expliquée

²⁷ Wladimir Troubetzkoy. *L'ombre et la différence: le double en Europe*, Paris: Presses universitaires de France, 1996, p. 45-46

²⁸ Stephen King. *Op. cit.*, p. 84

²⁹ *Idem.*

par Lacan notamment dans la relation spéculaire³⁰, mais aussi dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* pour témoigner de la scission fondamentale émanant d'une condition irréciliable entre l'être pensant et l'être existant. Pour le psychanalyste, le moment cartésien n'existe pas. Le sujet est sans cesse positionné dans une relation incomplète avec sa propre réalité (Réelle ou Symbolique). Pour reprendre les propos de Bruce Fink sur cette question : « The subject is split between ego (...) and unconscious (...), between an ineluctably false sense of self and the automatic functioning of language (the signifying chain) in the unconscious. »³¹ Dans « L'instance de la lettre dans l'inconscient », il transforme en axiome cette conception de l'être sans cesse pris dans une mouvance symbolique mise en place par l'entrée de l'être dans la sphère du langage. Le moment de subjectivation est ainsi issu d'une aliénation objective essentielle : « Je ne suis pas, là où je suis le jouet de ma pensée; je pense à ce que je suis, là où je ne pense pas penser. »³² Le sujet est positionné d'une part dans un état de réflexion, symbolisé par son retour à l'inconscient : alors il rejette l'Autre et n'existe pas en soi. Sinon, il existe (faussement puisqu'aliéné de lui-même, du Réel, de l'inconscient), mais en tant que représentation de lui-même (comme le discours réflexif rendu par l'Autre). La relation à l'Autre intériorisée dans l'inconscient (fonction même de l'inconscient) est dès lors source du mouvement dialectique dans la vie du sujet.

L'Autre ici n'est pas qu'une simple altérité, mais bien le concept englobant l'altérité dans son abstraction pure et active. C'est la sphère de l'inconnu, l'espace béant qui est sans cesse rempli par la signification. Fink exprimera avec éloquence les implications de l'aliénation primordiale: «*Alienation gives rise to a pure possibility of being, a place where one expects to find a subject, a place in which it is clear that there is, as of yet, no subject : a place where something is conspicuously lacking. The subject's first guise is this*

³⁰ Sur le stade du miroir, voir Jacques Lacan. « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », dans *Écrits, Op. cit.*, 1968, p. 93-100

³¹ Bruce Fink. *The Lacanian subject: Between Language and Jouissance*, Princeton: Princeton UP, 1996, p. 45

³² Jacques Lacan. « L'instance de la lettre dans l'inconscient », dans *Écrits, Op. cit.*, p. 517

very lack itself »³³. Ainsi, du mouvement d'aliénation déclenché par le stade du miroir est engendré le processus de division entre les deux possibilités ontologiques du sujet : être dans l'absence (dans la négation du soi) ou ne pas exister tout en étant plus près du Réel. L'ex-sistence est ici naturellement co-dépendante du langage et du discours. Subséquemment, par le traumatisme de cette division, le sujet se plie à la domination de l'Autre à travers l'acceptation du langage comme condition sine qua non à son existence subjective. Le dédoublement devient la conséquence de l'appropriation du code d'un Autre pour se faire reconnaître dans la structure sociale.

L'Autre est alors le locus d'où émane le langage. La communication est ainsi toujours médiée par cette relation à un Autre absolu qui dirige, insuffle et castre le sujet dans son énonciation, dans le code symbolique qui régule son contact avec le Réel. L'Autre considéré comme le lieu du non-moi, de l'altérité castratrice, n'est donc pas simplement un autre sujet, bien que, comme l'explique Dylan Evans dans *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, le sujet peut prendre la place de cet Autre et corporaliser cet absolu pour le sujet signifiant.³⁴ Plus important encore, l'Autre est radicalement non-identificatoire; il ne peut être assimilé par le sujet et c'est pourquoi il reste le trou béant qui s'immisce parfois dans le langage à travers la négation, la dénégation, la répétition, la métonymie et tout autres actes langagiers qui présupposent un double discours, soit l'existence duelle d'une signification contrainte et forcée. Lacan écrit dans un des textes fondateurs de sa théorie psychanalytique :

le langage humain constituerait donc une communication où l'émetteur reçoit du récepteur son propre message sous une forme inversée, formule que nous n'avons eu qu'à reprendre de la bouche de l'objecteur pour y reconnaître la frappe de notre propre pensée, à savoir que la parole inclut toujours subjectivement sa réponse.³⁵

³³ Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus, et al. *Reading seminars I and II: Lacan's return to Freud*, Albany: State University of New York P, 1996, p. 79

³⁴ Dylan Evans. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, New York, London: Routledge, 1996, p. 133

³⁵ Jacques Lacan. « Fonction et champ de la parole et du langage en psychanalyse », dans *Écrits*, *Op. cit.*, p. 298

Dans le sujet aliéné, donc, nous retrouvons des traces de ce que le sujet devrait véritablement être à travers l'acte de négation d'un discours qu'il reconnaît comme étant autre, mais qu'il est contraint de véhiculer.

Pour en revenir au roman de King, l'on constate que l'Autre est évoqué dans l'intertexte, dans la mise en abyme et dans les nombreuses subjectivités qui sont mises en scène (Stark, Pangborn, Liz...). Tous ces autres sont non assimilables par Thad, mais lui permettent de se reconnaître par *réfraction*. Ce dernier terme est utilisé par Troubetzkoy qui pointe justement à la fonction du double en tant qu'altérité corporalisée, cet Autre absolu : « le double n'existe *pas*, car il ne peut pas exister, (...) s'il est *imaginable*, il est *inconcevable*. Le double est un mirage, un spectre, un trouble d'optique, le résultat d'une certaine réfraction selon un certain milieu, une aura fugitive, un halo évanescent autour de l'être, un faux éclat (...) »³⁶. Cette subjectivité autre semble aussi être le moteur de l'écriture.

Cependant, le grand Autre est ailleurs, inconcevable. Il serait faux de penser qu'il est corporalisé dans un seul être. En effet, même pour Thad Beaumont, une instance encore plus mystérieuse s'immisce dans sa lutte vers l'unicité. Cet Autre absolu est notamment vu comme un allié qui lui ouvre la voie de la connaissance occulte et de son pouvoir en tant que *sujet original*. Ce pouvoir est notamment manifesté dans la fonction des oiseaux qui font leur apparition, avant de prendre leur sens définitif, d'abord dans la tête de Beaumont (les bruits qu'il entend) et ensuite en écriture de sang, sur la scène d'un des crimes de Stark.

C'est donc à travers un dialogue intérieur, dialogue entrepris avec un inconnu, innommable et éthéré, que le roman se dénoue positivement pour le protagoniste. Nous référons ici naturellement à l'épisode d'écriture automatique, l'état de semi-conscience qui permet à Thad de réfléchir (de *se réfléchir*) dans le texte qu'il construit. Confinant dans son journal de manière systématique les questionnements qui lui viennent à l'esprit, il se surprend également à répondre à

³⁶ Wladimir Troubetzkoy. *Op. cit.*, p. 38

ses propres doutes. Plus tard, dans le récit, Thad se remémore ces écrits qui prennent un sens plus puissant, une signification plus décisive :

(...) and his mind flew back to the things he had written in his journal while he has been sitting in his study, on the edge of a trance.

Question: Are the birds mine?

Answer: Yes.

Question: Who wrote about the sparrows?

Answer: The one who knows... I am the knower. I am the owner.

Suddenly all the answers trembled almost within his grasp – the terrible, unthinkable answers. Thad heard a long, shaky sound emerging from his own mouth. It was a groan.

Question: Who brought George Stark back to life?

Answer: The owner. The knower.

“I didn’t *mean* to!” he cried.³⁷

Cette voix (écrite) qui lui répond pourtant à la première personne est assez curieuse dans un récit où les doubles pullulent autant thématiquement que stylistiquement. Ici, nous sommes en présence d’une double conscience intériorisée, d’une connaissance globale de la réalité fantasmée (Stark) et de celle à laquelle Thad veut se confiner. Cette voix permet à Thad d’embrasser un point de vue unique où la dissociation entre Stark est lui est diffusée par sa propre subjectivité. Ainsi, contrairement à Stark qui n’aspire qu’à atteindre un certain seuil de réalité lui permettant de naviguer dans les univers réels et fantasmés que pourraient lui prodiguer l’écriture – lui qui n’est capable que d’écrire son nom, sans plus – Thad possède un avantage qui est la condition de scission dans le sujet, fondamentale au statut d’existence. Bien que son double ait pris forme dans son univers réel, il n’en demeure pas moins qu’il reste un personnage unidimensionnel issu du caractère divisé de Beaumont et de la constante

³⁷ Stephen King. *Op. cit.*, p. 356

vacillation qu'il effectue en tant qu'auteur et créateur de mondes. Beaumont est le seul qui peut aspirer au statut lacanien de sujet divisé (le *S* barré).

Le symbole de cette scission est intégré au récit à travers les moineaux, ces oiseaux que seul Thad peut contrôler. En tant que phénomène inexplicable et ubiquitaire, ce symbole est invisible à Stark car celui-ci, n'ayant pas vécu le moment d'aliénation et de reconnaissance dans l'Autre et donc n'étant pas investi de ce dialogue constant avec l'Autre, ne conçoit pas la structure externe et castratrice du langage et de l'existence symbolique. Les oiseaux représentent effectivement l'insertion de ce grand Autre régulant les sphères de l'existence Symbolique et Imaginaire auxquelles Stark n'a accès que de manière incomplète.

Ainsi, Stark essaie de s'approprier une certaine réalité, mais ne peut y parvenir puisque ce n'est pas lui qui se dédouble, mais bien Thad. Le pseudonyme prend alors la place, avec sa pulsion d'exister, d'un désir immanent à Beaumont, celui d'être autre, de se reconnaître et donc de se situer dans une altérité symbolique créée par le nom de cet autre. Puisque Stark ne peut être considéré comme un sujet – c'est effectivement ce qu'il désire au plus haut point, mais n'étant pas capable d'entrer dans l'ordre symbolique, lui qui est inapte à utiliser le langage – il ne peut demeurer qu'une demi-présence, une absence métaphorique et menaçante. Il est dès lors possible de le situer à la place de l'*objet a* en relation à la subjectivité véritable de Thad Beaumont.

L'*objet a* (ou objet (a), objet petit a) est un concept problématique chez Lacan, mais crucial à son analyse. Référant d'abord au petit autre, il reste différent du grand Autre et de son caractère absolu en ce qu'il a initialement été théorisé comme un *autre en soi* auquel le sujet, le moi, pouvait s'identifier. Appartenant à l'ordre Imaginaire, il a, dans les débuts de la théorie de Lacan, quelque chose de l'imago. Ce dernier concept d'identification sera cependant plus tard modifié pour devenir le *i(a)* et qu'il faudra dissocier de l'*objet a*.³⁸ Dans les écrits ultérieurs, l'*objet a* prend la place, métonymiquement, de l'objet du désir, de l'inatteignable dans l'autre et donc de la relation imaginaire et fantasmatique

³⁸ Dylan Evans. *Op. cit.*, p. 124-125

que le sujet entretient avec cet objet. L'*objet a* est inclus dans la proposition de Lacan que *Le désir de l'homme est le désir de l'Autre*. Il représente le manque qui permet au sujet de s'agglomérer en un tout cohérent autour de ce manque qu'est le désir de l'Autre. Objet en mouvance puisque non fixé dans la trame symbolique ou réelle, cette béance permet au sujet désirant de se situer dans une position productive et positive par rapport au manque et ainsi continuer le mouvement signifiant qui est au cœur de son existence. Comme l'explique Žižek dans *Everything you always wanted to know about Lacan* l'*objet a* est: « the lack, the void of the Real that sets in motion the symbolic movement of interpretation, a hole at the center of the symbolic order, the mere appearance of some secret to be explained, interpreted, etc.»³⁹

L'apparition du double dans le roman de King semble ainsi reprendre cette pulsion du désir qui, d'une part, est identificatoire, et d'autre part est complètement oblitérée au sujet. À la fois attiré et repoussé par Stark, Thad vit le processus problématique du désir dans son insatisfaction nécessaire et constituante. Le désir ici est le désir de l'Autre, soit celui d'être réellement, de *devenir* Stark et ainsi de se positionner dans un endroit teinté par la subjectivité d'un Autre inconscient (en soi) qu'il désire satisfaire. Stark est l'image que Thad, en prenant la place de l'Autre, voudrait voir. C'est pourquoi la lutte entre les deux est aussi fondamentale. Cette lutte tient compte de la problématique principale de la plupart des récits de dualité :

Perhaps he, Thad Beaumont, had not really created George... but was it not possible that some longing part of him had allowed Stark to be *recreated*?

Question: If I own the sparrows, can I use them?

No answer came. It wanted to come; he could feel its longing. But it danced just out of his reach, and Thad found himself suddenly

³⁹ Slavoj Žižek. *Everything you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)*, London, New York: Verso, 2010, p. 8

afraid that he himself – some Stark-loving part of him – might be holding it off. Some part that didn't want George to die.⁴⁰

Cette dernière citation permet de paraphraser la définition paradoxalement opaque de l'*objet a* par Lacan dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*: « Je t'aime, mais parce qu'inexplicablement j'aime en toi quelque chose plus que toi – l'objet petit *a*, je te mutile. »⁴¹ En effet, la position paradoxale d'amour/haine pour l'*objet a* est au cœur de la dialectique du désir et de sa promesse à la jouissance. Dans le roman de King, l'amour problématique pour le monstre est garant d'un plaisir indéniable retrouvé dans l'écriture et dans la projection de soi dans un autre être que le sujet reconnaît partiellement. Cependant, ce lieu d'existence autre à travers l'objet cause du désir est impossible si le sujet veut se garder complet et donc maintenir la fonction du manque dans la dialectique du désir. L'apparition du monstre est alors mise en parallèle à ce que nous avons identifié comme le grand Autre, le symbole de l'altérité absolu et insondable et que l'on retrouve métaphoriquement sous la forme inexplicable des oiseaux.

En ne pouvant pas se résoudre à utiliser cette arme fantastique, Thad n'est pas encore prêt à réintégrer l'objet cause du désir, *objet a*, son pseudonyme, comme étant dans le domaine du manque plutôt que dans celui de l'identification imaginaire (*imago*). En le relayant à l'outre-tombe, Thad accepte de renvoyer Stark dans le domaine de l'impossible autour duquel il acceptera de graviter en tant que cause du désir, le moment sombre à jamais aliéné de lui-même et liant l'univers du Réel à sa construction Symbolique. Slavoj Žižek dans *Looking Awry* éclaircira cette duelle position quant à l'objet du désir: « The problem is that, by « circulating aournd itself, » as its own sun, this autonomous subject encounters in itself something « more than itself, » a strange body in its very center. This is what Lacan's neologism *extimité* aims at, the designation of a

⁴⁰ Stephen King. *Op. cit.*, p. 357

⁴¹ Jacques Lacan. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *Op. cit.*, p. 293

stranger in the midst of my intimacy. »⁴² Et c'est effectivement à cet endroit que doit retourner cet étranger, l'autre en tant que représentant du désir : au sein de la sombre béance a-significative de l'inconscient.

King termine son roman de manière fantastique avec un évènement surréaliste qui finira par convaincre l'incrédule Pangborn de l'étendue des forces occultes en cause. Après la lutte finale à travers une identification par l'écriture – la possibilité offerte par Thad à Stark de s'immiscer encore une fois dans l'ordre Symbolique afin d'y adopter une voix, un imaginaire et donc une possibilité au désir et à la jouissance – il prend le double à son propre jeu et renvoie Stark dans le « domaine des morts » (*the land of the dead*) :

The sky was black with birds, and yet in one place it was *ebony*, as if a hole had been torn in the fabric of reality.

This black hole bore the unmistakable shape of a struggling man.

The birds lifted it higher, higher, higher. (...) They all moved toward that central darkness.

That man-shaped patch began to move again... over the trees... into the dark sky... and there it was lost to view.⁴³

Cette immersion dans le « tissu du réel », ce trou béant dans le ciel et cette forme humaine et mouvante disparaissant dans l'éther peut être pris comme une métaphore de la réintégration de l'objet du désir dans le sujet désirant comme tel afin de rétablir un statu quo, une certaine complétude, imparfaite, mais signifiante. Stark est de retour dans l'intimité cachée et dangereuse de Thad ; il restera toujours un élément fondamental à son sentiment d'exister en tant que sujet. S'étant trop adonné au flirt avec l'impossible, Thad restitue ainsi l'équilibre symbolique en reléguant Stark à l'obscurité de son Réel, hors du Symbolique, hors du récit, hors de l'écriture. La relation à l'Autre est restituée et le sujet est sauf de la désintégration psychique.

⁴² Slavoj Žižek. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge: MIT Press, 1991, p. 169

⁴³ Stephen King. *Op. cit.*, p. 458

Évidemment, King est reconnu pour être un maître de l'horreur, un écrivain du « gothique populaire ». Žižek dans ses analyses culturelles d'allégeance lacanienne persiste à croire que c'est au sein de la culture populaire que l'on retrouve le plus souvent les modèles archétypaux et structuraux de la subjectivité humaine. Ici, le thème du double, thème qui ne perd pas son intérêt après plus de deux cents ans d'exploitation littéraire soutenue, est mythiquement adaptée à la relation d'un auteur à sa production, et surtout au caractère dualiste de l'auteur dans le processus d'écriture. Ce thème est notamment un sujet de prédilection pour Paul Auster, auteur ayant recours à un style et à une narration un peu moins conventionnelles. En traitant de la *New York Trilogy*, nous pourrions voir comment, malgré l'apparente distinction entre ces deux œuvres contemporaines américaines, un traitement de la subjectivité assez semblable à celui retrouvé chez King est mis en scène, notamment par rapport à l'auteur et à sa propension à la division. Pour éviter de passer trop superficiellement sur ces trois récits très denses, nous nous concentrerons particulièrement sur *City of Glass* tout en faisant les rapports nécessaires à *Ghosts* et à *The Locked Room*.

1.3 L'Auteur comme Autre : le détective et le sujet

Il est important de rappeler que les trois récits de la trilogie forment un tout. En effet, une fois que le lecteur comprend que pour Auster, le jeu de nomination est inhérent au processus de signification et que celui-ci est mobile comme le sont les possibilités subjectives à travers un récit, il est dès lors possible d'ouvrir un passage entre les trois courts romans pour les assembler en un commentaire global sur l'existence partielle autant de l'auteur que de sa création. Le monde créé à travers la mise en scène de personnages de consistances différentes devient le lieu des référents d'une réalité évanescence frisant souvent le fantastique. Êtres de papier, êtres de mots, le lecteur doit participer activement à leur reconnaissance en tant que constructions verbales et ainsi ne pas se laisser berné par leur inhérente immatérialité et impossibilité. Car c'est en tant que

« romans policiers » – si ces trois récits se rejoignent de prime-abord, c’est par la quête fondamentale qui les unit – que se dessine le passage entre les fonctions Réelles et Imaginaires ouvertes par la possibilité de la symbolisation par le langage.

Dans *City of Glass* et dans *Ghost*, cette quête est littérale : ces romans mettent en scène des détectives privés sommés d’explorer les soubassements intimes de personnages dont on ne cesse de douter de l’existence réelle (du moins, dans le contexte du récit). Il y a d’abord Quinn, auteur taciturne et unidimensionnel dont la biographie est assez peu fournie. Nous savons simplement qu’il se plait à écrire sous un pseudonyme et que son existence semble être suffisamment aliénée d’une quelconque réalité active. Il est présenté comme vivant davantage dans le manuscrit que dans la vie réelle :

He had, of course, long ago stopped thinking of himself as real. If he lived now in the world at all, it was only at one remove, through the imaginary person of Max Work. His detective necessarily had to be real. The nature of the books demanded it. If Quinn had allowed himself to vanish, to withdraw into the confines of a strange and hermetic life, Work continued to live in the world of others, and the more Quinn seemed to vanish, the more persistent Work’s presence in that world became.⁴⁴

Dès le commencement, Quinn apparaît comme un de ces êtres de papier qui devra trouver sa voie dans le labyrinthe textuel que le vrai Auteur – Paul Auster – a construit pour lui. Alors qu’il est lancé dans sa quête étrange sous le pseudonyme d’un détective privé imaginaire que l’on appelle Paul Auster, Quinn accepte de scinder sa subjectivité déjà instable et de se glisser dans la peau d’un autre à travers ce nouveau pseudonyme. Le jeu de mise en abyme rappelle ici une illusion d’optique de l’ordre d’un escalier de Penrose : Quinn, qui est aussi William Wilson, et qui vit à travers son imaginaire dans l’œuvre de Max Work, son personnage, décide de se faire passer pour Auster, lui aussi personnage imaginaire, mais que l’on ne peut s’empêcher de lier au référent réel (pour le lecteur) de l’Auteur tout puissant, créateur du « vrai » livre et qui décide

⁴⁴ Paul Auster. *Op. cit.*, p. 10

d'intégrer le récit sous une forme palpable, mais tout aussi instable et fantasmatique. Alors que dans le roman de King, le lecteur pouvait s'associer à la subjectivité de Pangorn et se dissocier du réel de la lecture pour accepter l'univers écrit (*s'immerger* dans la fiction), Auster, par l'utilisation de son propre nom, brouille les limites entre la page matérielle (celle qui est lue) et l'action imaginaire suscitée par le texte. La signification qui en découle rend l'immersion problématique puisque la transparence du médium est mise de l'avant à travers le dédoublement imparfait de l'Auteur, dédoublement « par réfraction » et donc avec différence, rappelant au lecteur qu'il ne faut pas méprendre le Paul Auster du texte avec celui qui est hors du texte. Cette certitude doit cependant être réitérée sans cesse dans l'esprit du lecteur, qui s'oublie et se perd parfois dans le jeu des nominations.

En invoquant la présence absente (impossible) qu'est Auster (Auteur absolu) dans le récit, une brèche est ouverte vers la réalité, brèche qui est oblitérée par Quinn, personnage fictif qui prend la place d'un référent que l'on perçoit déjà comme mystifié et ayant un pied dans *notre* réel. William G. Little commente sur cette prise de position extrême quand Quinn est amené à s'identifier à Auster :

Taking the call in the name of the (novel's) father, Quinn seeks to repress all traces of nothing. By assuming the role of private eye/I, he seeks to re-present a transcendent, authoritative presence and to assume the absolute intentionality of paternal speech, but this dissemblance, as his new work unravels, only provides a further gloss on his already duplicitous identity.⁴⁵

En effet, comme Stark, Quinn n'est pas l'original, ni celui qui se dédouble afin de traverser du monde du réel à celui l'imaginaire. Il est donc confiné à son tragique destin de n'être qu'un sujet en devenir, une existence partielle soumise aux lois d'un Autre absolu qui est ici nul autre qu'Auster *l'Auteur*.

Il va sans dire que dans le récit, auteur, détective et sujet sont inextricablement liés. En effet, Quinn le dit lui-même :

⁴⁵ William G. Little and Paul Auster. « Nothing to Go On: Paul Auster's 'City of Glass' », *Contemporary Literature*, 38:1, 1997, p. 155

The detective is one who looks, who listens, who moves through this morass of objects and events in search of the thoughts, the idea that will pull all these things together and make sense of them. In effect, the writer and the detective are interchangeable. The reader sees the world through the detective's eyes, experiencing the proliferation of its details as if for the first time. He has become awake to the things around him, as if they might speak to him, as if, because of the attentiveness he now brings to them, they might begin to carry a meaning other than the simple fact of their existence. Private eye. The term held a triple meaning for Quinn. Not only was it the letter "i," standing for "investigator," it was "I" in the upper case, the tiny life-bud buried in the body of the breathing self. At the same time, it was also the physical eye of the writer, the eye of the man who looks out from himself into the world and demands that the world reveal itself to him.⁴⁶

En d'autres termes, ce qui est ici évoqué est la fonction symbolisante du détective. En effet, à travers le Réel et ses objets, il parvient à faire sens, à reconstruire le récit d'un désir autre et dont la clé est indiscernable pour le moment⁴⁷. Métonymiquement, ceci est aussi le rôle de l'auteur : faire sens dans un univers symbolique en situant des fonctions du réel pour les transformer en relations signifiantes (*meaningful*) qui outrepassent « leur simple existence ». En entrant dans la sphère symbolique, l'auteur/détective crée ainsi un pont vers l'ordre Imaginaire en se positionnant à la fois en tant que lecteur/victime et dans celui de l'auteur/criminel. Ce mouvement n'est autre que la dialectique du sujet et sa transférence dans le domaine de l'Autre. C'est ce que Quinn introduit en parlant de la triple définition du « private eye/I », de l'œil/moi privé. En prenant le rôle du détective, Quinn se situe donc dans un lieu instable de subjectivité qui représente en fait le mouvement même du processus subjectif.

Comme Lacan l'exprime dans son explication de *La lettre volée* d'Edgar Allan Poe⁴⁸, toute entreprise de symbolisation est dépendante du langage qui est lui-même dépendant d'un endroit initial de manque, d'une tache aveugle dans la signification. Grâce à la métaphore du détective, il nous amène à reconstituer la

⁴⁶ Paul Auster. *Op. cit.*, p. 9-10

⁴⁷ C'est notamment ce que Žižek explique au chapitre trois de *Looking Awry*. Slavoj Žižek. *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, *Op. cit.*, p. 48-59

⁴⁸ Jacques Lacan. « Le séminaire sur la lettre volée », dans *Écrits*, *Op. cit.*, p. 44-51

dialectique du sujet et sa relation à l'inconscient à travers l'ordre Symbolique représentant cette mouvance autour d'un objet invisible, mais crucial – la lettre volée – qui se dérobe aux regards des principaux intéressés. Cette lettre est l'*objet a*, le signifiant original, le lieu du manque.

Dans les trois romans de la trilogie d'Auster, cet objet est représenté par l'objet de la quête proposée par l'Autre absolu, celui qui apparaît dans le texte comme le « client » ou le requéreur (Peter Stillman Jr., White, Fanshawe). Cette quête est amenée dans les trois œuvres de façon semblable puisqu'elle implique une relation à l'écriture, au locus de création pour des auteurs à pseudonymes. Pour Quinn, c'est l'appel mystérieux par cette voix inhumaine et lointaine demandant Paul Auster; dans *Ghost*, ce sont les demandes de White à la recherche de Black, du trou noir qui se trouve à être une sorte de réflexion spéculaire de Blue, le détective qui vit un moment de pure intersubjectivité avec cet autre observé de loin, mais avec qui s'établit une lutte pour l'attribut du sujet qui marquerait son existence, soit la détermination du site de l'écriture; enfin, pour le narrateur de *The Locked Room*, c'est bien entendu Fanshawe qui tient ce rôle en restant invisible jusqu'à la toute fin, voix décorporalisée embarrée derrière des doubles portes et menaçant de mettre fin à son existence au grand désespoir de son ami.

C'est ici que la discussion de l'*objet a* peut nous être utile. Si l'on prend le cas de *City of Glass*, c'est par l'appel téléphonique que s'institue la quête. Cet appel téléphonique représente l'altérité absolue que nous avons vue dans le split de Beaumont lors de ses accès d'écriture automatique, l'apparition d'un *Autre qui sait*⁴⁹. Cependant, la conversation prend une tournure stylistiquement étrange puisque le dialogue qui se dessine est embrouillé quand au locus de la signification. Le langage est rompu par ce qui semble être une incertitude, mais aussi ce que l'on comprend comme étant une subjectivité incomplète. En effet, au

⁴⁹ Pour Lacan, le sujet supposé savoir est le plus souvent présenté comme étant l'analyste. Jacques Lacan. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *Op. cit.*

téléphone avec Peter Stillman Jr. c'est Quinn qui semble se dédoubler à travers le dialogue :

“Hello?” he said.

Again, there was a silence on the other end. Quinn knew at once that it was the stranger. “Hello?” he said again. “What can I do for you?”

“Yes,” said the voice at last. The same mechanical whisper, the same desperate tone. “Yes. It is needed now. Without delay.”

“What is needed?”

“To speak. Right now. To speak right now. Yes.”

“And who do you want to speak to?”

“Always the same man. Auster. The one who calls himself Paul Auster.”

This time Quinn did not hesitate. He knew what he was going to do, and now that the time had come, he did it.

“Speaking,” he said. “This is Auster speaking.”

“At last. At last I've found you.” He could hear the relief in the voice, the tangible calm that suddenly seemed to overtake it.

“That's right,” said Quinn. “At last.” He paused for a moment to let the words sink in, as much for himself as for the other.⁵⁰

Ce dialogue est marqué par la répétition et les renversements. Le langage devient une construction instable qui représente la fonction même du livre, soit l'existence tremblotante des protagonistes à travers la création verbale d'un auteur. Alors que c'est lui qui fut appelé, c'est aussi à lui de déchiffrer les demandes de l'inconnu et projeter ainsi son pouvoir subjectif sur le langage brisé de l'autre. En adoptant le nom d'Auster, il se positionne ainsi dans un lieu de dominance significative, permettant au récit de se développer :

“No,” said the voice petulantly. “I mean the reverse.”

⁵⁰ Paul Auster. *Op. cit.*, p. 12

“Someone is going to kill you?”

“Yes, kill me. That’s right. I am going to be murdered.”

“And you want me to protect you?”

“To protect me, yes. And to find the man who is going to do it.”

“You don’t know who it is?”

“I know, yes. Of course I know. But I don’t know where he is.”⁵¹

Alors qu’il semble se parler à lui-même, ou plutôt s’entendre comme écho, Quinn/Auster est doté d’une mission. Celui qui est recherché est l’original, Peter Stillman père, professeur de théologie qui aurait soi-disant effectué de cruelles expériences de séquestration sur son fils afin de restituer le langage de Babel, le langage universel de Dieu.

Ainsi, l’étrangeté du fils est mise sur le compte de cette mésadaptation langagière. Ceci le désubstantialise au point de n’être qu’un personnage évanescent, presque invisible, hors du temps et de l’espace: « Against the pallor of his skin, the flaxen thinness of his hair, the effect was almost transparent, as though one could see through to the blue veins behind the skin of his face. (...) Quinn could not imagine himself addressing a word to this person. It was as though Stillman’s presence was a command to be silent. »⁵² En effet, si l’on rapporte cela à la terminologie lacanienne, le personnage de Stillman fils est un objet statique plutôt qu’un sujet, un être qui n’est pas impliqué dans la dialectique du devenir. Hors du royaume Symbolique n’existe que la rigidité de glace de l’Imaginaire avec ses images, projections et introjections de l’ego par rapport à soi-même, mais jamais en relation au Réel. Macolm Bowie écrit au sujet de l’Imaginaire : « The term has a strong pejorative force, and suggests that the subject is seeking, in a wilful and blameworthy fashion, to remove himself from the flux of becoming. The Symbolic order, on the other hand, is (...) the realm of

⁵¹ *Ibid.*, p. 13

⁵² *Ibid.*, p. 17-18

movement rather than fixity, and of heterogeneity rather than similarity. »⁵³ Ainsi, ce que Stillman Jr. apporte à Quinn est une sorte de fixité subjective qui est dédoublée dans le texte par le long monologue qui s'ensuit⁵⁴. Les mots y combattent le sens, la phrase est difficile à suivre et fait perdre au « détective » toute notion du temps, tout contact au réel. Ce flux de paroles étranges positionne cependant l'objet de la quête – Peter Stillman Sr., le père dangereux – au centre des préoccupations du protagoniste. En tant que stade narcissique et donc ancré dans la relation spéculaire, l'Imaginaire établit Stillman Jr. comme un imago pour Quinn. Colette Soler offre une bonne définition de ce concept : « The idea is that there is something called an “imago” – it's not an image or a signifier, but rather something between the two – an image erected as something fixed which has the role of a signifier. »⁵⁵ Statique mais signifiant, l'imago de Quinn reste le point de capiton par lequel se développe et auquel veut renvoyer l'objet de la quête. C'est donc en accédant à un ordre Imaginaire des choses que se transforme en langage (texte) signifiant pour le sujet (par le Symbolique dans lequel est impliqué Quinn en tant qu'auteur et membre du texte) l'*objet a* et donc le point d'absence absolu qui représente la cause du désir (d'exister).

Encore une fois, comme chez King, cet *objet a* est issu d'une image spéculaire (ici, le père et le fils se dédoublent dans le nom) et dangereuse. Pour Quinn cependant, cet objet est également dédoublé dans la scène de la gare : Stillman Sr. apparaît deux fois et Quinn doit alors choisir lequel deviendra l'unique porteur de signification en tant qu'objet de la quête. Le texte est dépendant de ce choix du « bon » Stillman. La certitude – « Surely this was his man »⁵⁶ – qui le prend après avoir d'abord suivi le deuxième Stillman et le retour soudain sur ses pas pour prendre l'autre direction démontre du caractère mouvant et hasardeux de la quête de l'objet.

⁵³ Malcolm Bowie. *Lacan*, Cambridge: Harvard UP, 1993, p. 92

⁵⁴ Paul Auster. *Op. cit.*, p. 18-23

⁵⁵ Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus, and al. *Op. cit.*, p. 41

⁵⁶ Paul Auster. *Op. cit.*, p. 67

Petit à petit, cet objet devient la seule et unique préoccupation de Quinn, au point d'en devenir obsédé et d'en perdre peu à peu sa propre réalité. Devenu véritablement l'œil (*the private eye*) soumis à observer et surveiller cet objet dangereux, il se trouve à se destituer également du principe de réalité et même de subjectivité pour prendre cette place de staticité que nous avons évoqué et qui appartient à l'ordre des images, le moi désubstantialisé. Allant aux limites de lui-même, il mange le moins possible, ne dors plus, vit dans la rue, bref, mène une existence dissociée de son corps, pour tenter de devenir l'œil ubiquitaire et prendre la place panoptique de l'Autre. Mais il ne peut y arriver totalement et un jour réalise que Stillman a disparu. En fait, les deux Stillman ont disparu. L'un s'est jeté en bas du pont, l'autre est parti sans laisser de traces. Quinn est alors confronté au vide et sa transformation en « eye », plutôt qu'en « I » prend le dessus sur son existence subjective. Il est appelé par l'abîme.

Quinn s'était déjà dissout comme sujet lorsqu'il s'est fait passer pour Auster. En devenant le détective impossible, le représentant de l'absence absolue qu'est l'Autre/Auteur, Quinn se procure également un *objet a* et donc une possibilité à l'existence symbolique à travers le désir. Lorsque Stillman disparaît, Quinn se trouve dénué d'objet cause de désir et donc de la possibilité d'entrer dans le monde Symbolique du langage. De plus, il découvre que son identité empruntée, Paul Auster le détective, n'existe pas et qu'il est lui-même, dans sa mise en abyme personnelle à travers l'usurpation du nom d'un autre, qu'une construction fantastique, un leurre, une impossibilité. Quinn s'inscrit donc ainsi en tant que fonction imaginaire à travers le carnet rouge, ultime objet rémanent de son existence. Assimilé par l'objet, il perd son aspiration à la dialectique signifiante et retourne dans les pages du texte écrit par un Autre. Ce n'est donc plus lui qui manipule les règles de la castration par le langage, mais bien un Autre, le véritable Paul Auster, celui qui n'est pas compris dans le texte, le Nom-du-Père.

Quinn se désagrège dans l'appartement vide des Stillman, nourri jusqu'à la fin par une présence invisible qui n'est autre que le texte lui-même. En mettant

fin à la quête par un retrait brutal de l'objet de cette quête et en rétablissant la capacité de dissolution du personnage, il ne reste plus que le texte, rémanent de l'activité symbolique de l'écriture. Celui-ci cependant ne peut naître que d'un sujet et non pas d'un simple imago, ou personnage imaginaire. Comme Stark, Quinn disparaît lorsqu'il ne peut plus écrire, lorsque le carnet est oblitéré par le texte qu'il reconnaît comme le produit d'un autre. Retourné dans son propre « royaume des morts », Quinn, l'homme multiple et mouvant se décorporalise dans l'écriture, retourne d'où il est sorti, soit de la plume de l'Autre.

City of Glass se termine par une décontextualisation du récit, une mise en abyme inverse à travers laquelle un personnage externe et sans nom se situe comme le narrateur (ou plutôt une sorte de méta-narrateur) qui aurait été en contact avec Paul Auster (dans le texte) et avec le carnet rouge. Dans un processus d'association dont le choix est laissé au lecteur, ce dernier peut relier ce méta-narrateur à l'apparition (ou plutôt à la présence) de Fanshawe dans *The Locked Room*, qui se trouve être en possession du fameux carnet. Enfin, grâce à cette insertion, le texte retrouve une subjectivité externe restituant le récit comme un exercice symbolique filtré par un sujet cohérent. La stabilité de ce personnage final semble replacer les ordres de réalité dans une hiérarchie signifiante où Quinn et les Stillman appartiennent à un ordre imaginaire (au texte) tandis que Auster et lui appartiennent à un ordre symbolique (et signifiant). Cependant, Auster Réel, l'Auteur de la trilogie, reste l'unique référent pour le Lecteur-Réel à travers l'exercice de communication complexe qu'est le récit et le véritable acte d'écriture. Dans l'œuvre d'Auster, cette conscience de la relation entre Lecteur/Auteur est sans cesse abordée.

Enfin, dans les deux récits que nous avons discutés, le double apparaît comme une construction textuelle en proie au désir du devenir, de se subjectiviser. À travers l'écriture et l'accès possible à l'ordre Imaginaire, ils espèrent pouvoir s'inscrire dans le Symbolique par la propriété de l'écrivain. Ainsi, Stark et Quinn, le détective/auteur, aspirent à l'écriture, mais finissent par ne rester que des aspects dédoublés et inauthentiques d'un véritable sujet. Ainsi,

ils ne peuvent rester qu'au stade d'imgo, confinés à la sphère statique de l'Imaginaire et donc distanciés du Réel par le manque de reconnaissance de l'Autre absolu qui régit les lois du langage et du texte. Que cet Autre soit l'Auteur avec un grand A ou l'auteur présumé (Thad Beaumont), le texte ne peut être teinté que par une seule subjectivité qui encore là peut se dédoubler dans la répétition, la négation, mais toujours dans l'imparfaite différence. Le pseudonyme agit ainsi comme l'accès à l'imaginaire et représente un danger pour le sujet dans le transfert qui s'opère entre ces deux ordres d'existence. Le mouvement dialectique doit résister à la staticité spéculaire de l'Imaginaire et le sujet doit résorber l'absence signifiante à travers son objet cause du désir, son *objet a*. Cependant, cette chute dans l'abîme de l'inconnu, cette reconnaissance du vide, est aussi dangereuse qu'elle est essentielle à la formation et à la survie du sujet. Comme dans la dialectique hégélienne, le *Aufheben* ne survient que dans la lutte ontologique pour la vie entre le Maître et l'Esclave. Une fois que le sujet arrive à réinclure au sein de lui-même l'existence d'un noyau *a*-significatif, inexplicable et inatteignable – car référent au Réel, – alors le jeu inhérent au texte peut se produire. Il sera discuté plus loin comment ce trou noir est en quelque sorte relié à l'Auteur Réel, le Nom-du-Père. King et Auster sont donc autant dédoublés dans leurs personnages que présents dans le vide avec lequel ceux-ci doivent négocier à travers le récit. Le contrat entre l'Auteur et le Lecteur est ainsi implicitement maintenu métaphoriquement à un degré alambiqué. Mais le signifiant premier, la « lettre volée », demeure.

Nous avons commencé ce chapitre en introduisant le roman de Nabokov *Despair*. Cependant, bien qu'il soit question de pseudonyme et de dédoublement, il semble d'abord plus pertinent d'entamer la discussion d'un autre type de dualité littéraire et authoriale qu'est l'homonyme avant de se glisser dans la complexité du texte de Nabokov. En effet, cette autre stratégie permet un traitement assez différent de l'univers signifiant en permettant à un individu non pas d'être référé métaphoriquement à l'aide d'un autre nom, mais bien de perdre la consistance signifiante du nom en l'associant à deux êtres simultanés.

CHAPITRE 2 : L'homonyme

L'homonyme est une autre condition de dédoublement scriptural qui se couple à la fonction du pseudonyme de manière chiasmatique. D'un côté nous avons le pseudonyme qui agrège deux noms à un individu unique, et de l'autre il y a bien sûr l'homonyme où deux individus partagent le même nom. Dans le texte littéraire, cette dernière circonstance est problématique dans la mesure où une confusion des personnages peut se produire : le lecteur ne « voit » l'action qu'à travers un texte ambigu. Le danger réside alors dans une certaine perte de linéarité ou de cohésion. Cependant, l'auteur peut en arriver par diverses méthodes à relater cette duplication nominale par des processus de narration et de caractérisation instituant une distinction plus ou moins claire entre un personnage « original » et sa copie.

Formellement, l'homonyme, dans sa valeur linguistique directe, est un binôme de mots partageant la même épellation et prononciation, mais divergeant dans le sens. La duplication est alors graphique et phonique, bien que les significations restent distinctes. Évidemment, celles-ci sont parfois difficiles à dégager lorsque le contexte ne permet pas une séparation complète et non-équivoque des termes. Alors que l'homonyme grammatical souligne ce type d'ambiguïté, il en découle par extension que l'homonyme se rapporte également à un type de polysémie. Si l'on prend la relation du mot à son signifié, l'élément écrit reste alors mouvant dans sa propriété significative⁵⁷. Il va sans dire que cette dynamique grammaticale s'applique d'autant plus dans la discussion de sujets littéraires – et donc n'existant que dans la trame linguistique du récit – que dans les relations grammaticales en elles-mêmes : la polysémie se traduit alors par une confusion des propriétés de chaque instance du dédoublement homonymique, que ce soit au point de vue formel ou narratif.

Ainsi, il semble y avoir dans les récits de double une variante particulière qui rend explicite le fait que le dédoublement n'est pas uniquement physique,

⁵⁷ La mouvance entre le signe comme trace et son signifié rappelle le concept de différance derridienne. Ceci sera extrapolé dans le dernier chapitre du présent travail.

mais également présent d'un point de vue nominal. Dans ce type de récit, le nom prend alors un caractère angoissant, car il dédouble phonétiquement l'être physique en s'instituant sur deux modes d'expérience spéculaire. Le nom qui est porteur d'une identité propre devient le signifiant absolu d'un être qui se voit *polysémisé*, dédoublé dans ses possibilités d'existence. Le miroir prend une forme sonore et graphique et obsède le protagoniste par ses évocations équivoques. Afin d'illustrer ces propos quant au dédoublement homonymique, il sera ici étudié deux récits de dualité qui décident d'adopter ce type de duplication, soit la nouvelle *William Wilson* d'Edgar Allan Poe et le roman de jeunesse à réception mitigée qu'est *Le Double* de Fiodor Dostoïevski.

2.1 Le nom comme condition d'individualité textuelle

D'abord, il est clair que la rencontre entre deux homonymes crée un malaise exacerbé par une ressemblance qui outrepassa la simple appellation. L'étrangeté qui découle de la rencontre du double identique est alors déconcertante. Bien que la ressemblance physique puisse être explicable, parfois même dosable par des éclaircissements banals ou inventifs, un sosie qui partage le même nom cause un trauma important. Une personne peut avoir un homonyme ou un sosie sans que cela soit une cause d'anxiété, mais la combinaison des deux similarités – tout comme l'homonyme grammatical partageant une duplicité graphique *et* phonétique – instaure la circonstance d'ambiguïté provoquant l'anxiété. Celle-ci est due à une condition d'équivocité ingérable. Dans le texte littéraire, cette équivocité devient dangereuse quant au sentiment d'unicité et dès lors d'existence (et de présence) du sujet. Le nom devient alors lourd de signification, car il porte en lui le sens du sujet, son sceau d'individualité. Par ce nom, il peut s'inscrire dans le monde en étant parlé dans l'abstraction tout en gardant une intégrité psychologique, physique et comportementale : il s'assure la possibilité d'avoir un *moi* dans le sens freudien. C'est en effet tout cela qui est englobé dans l'idée abstraite mais cohésive du nom propre. En instituant un autre

comme ayant le même nom, le signifié reste incertain et peut alors relater autant à un personnage qu'à un autre. C'est ainsi que s'entame la lutte pour la signification originelle.

De cette façon, l'on peut observer que dans les récits que nous allons étudier, une importance particulière est mise dans la nomination des personnages. En effet, les choix des noms sont loin d'être anodins puisqu'ils évoquent en eux-mêmes certains caractères polysémiques, créant un univers de signification par leurs sonorités et leur potentiel imaginaire. Monsieur Goliadkine est un exemple particulier du recours de Dostoïevski à des noms explicites et directs. Ce nom est inaccoutumé pour plusieurs raisons qui se trouveront confirmées ultérieurement dans les descriptions et la psychologie du personnage.

En effet, Goliadkine possède une racine – *goliad* – qui signifie en russe quelque chose de nu, de dénué, de pauvre ou d'insignifiant. Déjà, un attribut fondamental du personnage est mis de l'avant, insinué. Goliadkine est un fonctionnaire sans grand intérêt, ordinaire, habituel, voire *invisible*. Cependant, Dostoïevski ajoute à cette caractérisation une technique peu orthodoxe. Au lieu d'utiliser la tradition slave du recours au prénom suivi du patronyme dans l'appellation, il décide de préfacer le nom de son personnage d'un révérencieux *Monsieur*, titre drôlement insolite et paradoxal. Wladimir Troubetzkoy explique en quoi ceci est étrange :

Il faut savoir qu'en russe on ne donne jamais à quelqu'un le titre de « Monsieur » – *gospodin* est un terme un peu archaïque qui signifie « seigneur » – sinon de manière très officielle, très artificielle et seulement dans l'usage administratif. L'emploi du mot dans l'usage courant, par exemple *étot gospodin*, « ce monsieur », est très dépréciatif. La manière normale est de s'adresser à quelqu'un, même à un supérieur, en l'appelant par son prénom plus son nom patronymique.⁵⁸

En s'affublant d'un titre seigneurial mis hors contexte, l'effet a alors des conséquences inverses projetant un aspect ridicule et rabaissant sur le héros. Pour

⁵⁸ Wladimir Troubetzkoy. « *Ad te clamavi*. La nuit obscure de M. Goliadkine », dans *Le Double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov, Op. cit.*, p. 63

reprendre les termes de Troubetzkoy, cette simple procédure implique que nous avons à faire à quelque chose d'archaïque et d'artificiel, une fausse officialité. Dans ce nom qui représente l'appellation du personnage, la problématique complète du récit est alors mise en scène.

En littérature, ces jeux sur les noms sont extrêmement fréquents. Les noms deviennent de véritables artéfacts dans leur espace d'évocation créé dans le creux du signifiant flottant, celui qui ne veut encore rien dire, mais qui suscite l'imagerie d'un univers autre. Les exemples sont innombrables et démontrent de l'inventivité de l'auteur qui, comme il fut argumenté dans le chapitre précédent, se sert souvent d'un élément pseudonymique comme tremplin vers le monde fictif de l'écriture. Comme Poe est également un adepte de jeux de mots et d'anagrammes, il s'adonne à cette caractérisation par le nom de façon ludique et réfléchie. Pour illustrer cette proposition avant d'entrer dans la discussion du choix de William Wilson, mentionnons une autre nouvelle où un double fantomatique est invoqué. Dans *A Tale of the Ragged Mountain*, Poe fait miroiter le nom du jeune Bedloe en Oldeb, qui est également, comme le fait remarquer Helena Tenenbaum dans une note en bas de page⁵⁹, une anagramme de Doeble (*double*). Dans ce seul choix, le lecteur est dirigé vers une analyse macroscopique du récit : le nom devient l'indice, le nœud de l'intrigue et le centre autour duquel se dessine la problématique du texte. Il agit un peu, dans l'ignorance du protagoniste quant à la signification de son nom, tel un *objet a*.

Ainsi, dans *William Wilson* le nom choisi est une allitération qui commence par un *double-v* et qui, encore selon Helena Tenenbaum, pourrait être décomposé en une figure antithétique de *Wil I am Wil son*⁶⁰, où le sujet qui dit *Je* et qui s'institue dans le lieu de puissance symbolique et signifiante se déplace aussi dans la position du « fils » et donc du sujet castré par le Nom-du-Père. Cette interprétation bien que particulièrement poussée est une proposition amusante sur

⁵⁹ Helena Tenenbaum. «Représentations et symbolismes du double chez Edgar Poe», *Psychanalyse à l'université*, 12 : 48, 1987, p. 654

⁶⁰ *Idem.*

les possibilités que le nom du personnage peut évoquer dans un contexte analytique aussi riche que celui de la duplication.

Il est intéressant de constater que le narrateur de Poe établit William Wilson comme étant un pseudonyme, mais un pseudonyme qui restituerait le caractère de l'original. Présentant par la même occasion son homonyme comme l'unique compagnon de classe non envoûté par son caractère dominant, le narrateur décrit les raisons du choix de ce pseudonyme :

This exception was found in the person of a scholar, who, although no relation, bore the same Christian and surname as myself; – a circumstance, in fact, little remarkable; for, notwithstanding a noble descent, mine was one of those everyday appellations which seem, by prescriptive right, to have been, time out of mind, the common property of the mob. In this narrative I have therefore designated myself as William Wilson, – a fictitious title not very dissimilar to the real.⁶¹

Voulant souligner des caractéristiques communes et ordinaires – non-nobles – ce nom représente le rappel constant d'une circonstance sensible pour le narrateur. L'ambivalence entre la descendance noble et la sonorité plébéienne du nom redouble le caractère ambigu, le split que l'on perçoit dans le choix même de ce dernier.

Ainsi, autant chez Dostoïevski que chez Poe, le nom est fondamentalement et structurellement lié au personnage en ce qu'il correspond à ses caractéristiques existentielles propres. En tant que condition fictivisante, il permet au personnage d'être créé dans l'esprit du lecteur et constitue un élément central à la matérialité qui lui sera allouée. Le jeu auquel l'auteur s'adonne dans le choix du nom reste cependant une action paradoxale puisqu'elle replace le personnage dans un contexte littéraire et donc en relation au récit en tant que totalité cohésive et finie. Cette double ambiguïté permet ainsi de repositionner le nom au centre d'une expérience de duplication fondamentalement angoissante. L'ambiguïté du nom renforce le sentiment d'incomplétude et de morcellement

⁶¹ Edgar Allan Poe. "William Wilson" in *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*, Indianapolis: Bobbs-Merrill Company, 1976, p. 274

identitaire. Le texte, seule porte d'accès vers l'univers fictif, nous montre un signifiant unique tout en nous indiquant qu'il ne veut pas toujours dire la même chose... bien que cela non plus, nous n'en sommes pas complètement certains.

2.2 Abhorrer le nom : l'anxiété de la mise à nu

Une dimension importante de l'homonymie est naturellement le caractère sonore de la ressemblance, élément qui n'est pas retrouvé dans le double pseudonymique (bien que la voix du double y soit également suscitée comme empreinte de similarité, tels que l'indiquent l'épisode des enregistrements sonores de Stark et Beaumont ou le monologue de Stillman Jr. dans *City of Glass*). Cependant, dans le double par homonymie, la marque phonétique ouvre la voie vers un univers narcissique inévitable. Puisque le nom possède autant d'individualité et d'unicité caractérielle, son invocation agit tel un élément réfléchissant qui positionne abstraitement, presque de façon hypnotique, le protagoniste dans un endroit de miroitement et de réfraction intransigeante. Autant chez Poe que chez Dostoïevski, les personnages agissent négativement à l'audition de ce nom qu'ils reconnaissent comme étant le leur, mais qu'ils doivent aussi concéder comme *autre*. Il en découle un sentiment mitigé d'identification et de rejet, d'appropriation et de dégoût. Dans *William Wilson*, l'abhorration du nom est décrite explicitement par le narrateur :

I had always felt aversion to my uncourtly patronymic, and its very common, if not plebeian praenomen. The words were venom in my ears; and when, upon the day of my arrival, a second William Wilson came also to the academy, I felt angry with him for bearing the name, and doubly disgusted with the name because a stranger bore it, who would be the cause of its twofold repetition, who would be constantly in my presence, and whose concerns, in the ordinary routine of the school business, must inevitably, on account of the detestable coincidence, be often confounded with my own.⁶²

⁶² Edgar Allan Poe. *Op. cit.*, p. 276

La condition de dédoublement est clairement explicitée par la venue problématique de l'homonyme et par le rappel narcissique constant qu'il crée chez le narrateur. La haine du prénom se situe entre la honte et la colère, et le sosie, par l'entremise de ce nom, expose une possible méprise qui crée la peur et l'anxiété chez le narrateur. Poe utilise ici un vocabulaire extrêmement précis pour témoigner de la subtilité du danger retrouvé dans ce nom. Il présente le dégoût comme étant « double » (« doubly disgusted ») et a recours à un verbe polysémique seulement traduisible en français par « confondre » (« confounded ») qui suscite une pléthore de réactions si l'on considère le contexte dans lequel il est utilisé. De plus, l'élément causant l'angoisse, outre la méprise possible, est d'être constamment en *présence* de son homonyme, d'être confronté et forcé à réaliser l'existence de ce nom, de l'image spéculaire. Le sujet reste mitigé entre deux positions par rapport à cette image qui est inévitablement perçue comme négative et dangereuse, menaçante.

Chez Dostoïevski, l'ambivalence narcissique que l'on retrouve chez Poe est couplée au caractère irréversible de la nomination. Goliadkine est indubitablement l'image du petit fonctionnaire sans intérêt, content s'il ne se fait pas remarquer, mais qui caresse tout de même des rêves d'aventure et de gloire. Alors que l'on sent que le personnage a des propensions à la fabulation, un événement tout à fait hors du commun se produit : Goliadkine tombe né à né avec son double. Celui-ci le poursuivra au travail et dans sa vie personnelle jusqu'à ultimement faire passer le héros pour fou. Dostoïevski met ici en scène un drame psychologique à la première personne qui joue avec les ordres de réalité et de fiction au sein même du roman. Malgré la réception assez froide accordée à ce roman, le texte demeure extrêmement riche quant aux exercices stylistiques utilisés pour rendre la subtilité du thème et de la situation.

Pa exemple, lors de sa première rencontre avec son double, alors que le processus de reconnaissance est en cours, il ne reste à Goliadkine qu'à nommer

l'autre pour le situer explicitement comme double. Dans cet extrait, la problématique autant langagière que psychologique est mise de l'avant :

Monsieur Goliadkine ne nourrissait même aucune haine, aucune hostilité, même pas ne serait-ce que la plus légère inimitié contre cet homme, même au contraire, semblait-il – et pourtant (et c'est dans cette circonstance qu'était la force principale), et pourtant, même au prix de tous les trésors de la terre, il n'aurait pas voulu le rencontrer, et surtout le rencontrer comme, par exemple, à présent. Disons plus : Monsieur Goliadkine connaissait parfaitement cet homme; il savait même comment il s'appelait, son prénom, et son nom de famille; et pourtant, pour rien au monde, et, là encore, au prix de tous les trésors de la terre, jamais il n'aurait voulu le nommer, il n'aurait accepté de dire que, voilà, n'est-ce pas, il s'appelait, lui, comme ça, et que voilà, n'est-ce pas, voilà son patronyme et son nom de famille.⁶³

La peur formelle de la nomination est accompagnée de techniques littéraires accentuant l'impression d'anxiété. Le texte en tant que tel est rempli de répétitions suscitant la présence et l'immanence du double. En le nommant, Goliadkine le reconnaît comme sien, *son* double, et c'est à ce niveau que se situe l'hésitation. Naturellement, la crainte qui est suscitée transparait dans la volonté du héros de contrôler des événements qui deviennent de plus en plus inexplicables et douteux.

L'inquiétude fondamentale demeure alors dans la confusion des deux individus, soit de méprendre le second pour le premier et vice versa. Référant encore à son double persécuteur, Goliadkine s'exclame : « Parce que, voilà, n'empêche, le caractère qu'il a, joyeux, comme ça, mauvais – un pandard pareil, une girouette, un lèche-bottes, un lèche-plats, espèce de Goliadkine! Je parie, il serait capable de se conduire mal, il va me souiller mon nom de famille, la crapule. »⁶⁴ Dans ce genre d'énonciation, le lecteur ne peut que se surprendre à lire un Goliadkine se parlant à lui-même *de* lui-même, la méprise que le protagoniste craint plus que tout. L'ambiguïté n'est plus qu'une simple possibilité, elle est tangible et plane sur l'intégrité du texte même.

⁶³ Fédor Dostoïevski. *Le double*, trad. André Markowicz, Arles-Montréal : Actes Sud-Leméac, 1998, p. 82,

⁶⁴ *Ibid.*, p. 153

Ainsi, s'entendre nommer est l'ultime affront pour Goliadkine qui déjà est incertain quant à son inscription dans le domaine du langage. Il est particulièrement difficile de suivre ses propos, car, tout comme son modèle littéraire Akaky Akakievitch,⁶⁵ le fonctionnaire dostoïevskien a de la difficulté à s'exprimer normalement et à se servir des codes de langage de façon adéquate. En utilisant un niveau familier, Goliadkine espère se montrer comme tout le monde, égal aux autres. Par, exemple, il ne cesse de répéter des exclamations du genre « Je... moi rien, (...) moi, c'est absolument rien, ce n'est pas moi du tout, (...) »⁶⁶ comme s'il voulait adopter cette position d'absence et d'invisibilité, où équivaldrait son nom avec ce « rien » si textuellement présent. À propos du vocabulaire de Goliadkine, Alexandre Bourmeyster écrit :

Il s'exprime maladroitement par allusions, en phrases hachées, inachevées. Sa langue est saturée de termes empruntés au français, dans le respect superstitieux des convenances et d'un code d'honneur qui le dépasse : *reputatsia*, *ambitsia* (au sens d'amour-propre), *komplimenty*, *familiarnost*, *dîner sanfasson*. Dostoïevski introduit volontairement des calques déjà démodés au XIXe siècle : comme *voïage*, *medikamenty*, *retirada*. Goliadkine les mélange avec des dictons russes particulièrement vulgaires (...).⁶⁷

Tout comme par le choix du *Monsieur* et son effet d'allitération ironique (*Gospodin Goliadkin*), rappelant notamment le procédé utilisé avec William Wilson, le langage de Goliadkine se veut équivoque. À force de vouloir doter son parler d'une certaine distinction, l'effet s'en trouve inversé et la maladresse et l'artificialité du procédé sont alors surexposées. Ainsi, la peur de se faire « salir » son nom recèle en fait une obsession pour ce nom qui symbolise la crainte d'être dévoilé, découvert, *mis à nu*. Le déni est alors prééminent chez Goliadkine, car le

⁶⁵ « Remarquons tout de suite que les personnages gogoliens comme le personnage dostoïevskien avec doubles ont, d'une manière ou d'une autre, à voir avec l'écriture : ils sont *copistes*, et on connaît l'importance symbolique et vitale des écritures pour ces êtres de papier(s), parfois mâché, que sont en général les fonctionnaires. » Wladimir Troubetzkoy. « *Ad te clamavi*. La nuit obscure de M. Goliadkine », dans *Le Double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov, Op. cit.*, p. 59

⁶⁶ Fédor Dostoïevski. *Op. cit.*, p. 16

⁶⁷ Alexandre Bourmeyster. « *Le Double de Dostoïevski* » dans *Doubles et dédoublement en littérature*, éd. Gabriel-A. Pérouse, Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, 1995, p. 130

double exacerbe les comportements insolites et mésadaptés de son senior, lui qui préférerait se dissimuler derrière des « masques » (qu'il ne cesse également de nier) autant langagiers que comportementaux. Effectivement, par ses apparitions inconvenantes chez Olsoufi Ivanovitch et sa fille Klara, il finira même par s'attirer l'attention de la foule, de ses collègues et de ses supérieurs jusqu'à l'ultime et fatal diagnostic du Dr. Rutenspitz.

Chez Poe, le même type de mise à nu est opéré. William Wilson, le persécuteur, s'acharne à contrecarrer les plans machiavéliques du narrateur. Cependant, en étant son unique rival, il semble également être sa conscience ubiquitaire :

Villain! – at Rome, with how untimely, yet with how spectral an officiousness, stepped he in between me and my ambition! At Vienna, too – at Berlin – and at Moscow! Where, in truth, had I not bitter cause to curse him within my heart? (...) It was noticeable, indeed, that, in no one of the multiplied instances in which he had of late crossed my path, had he so crossed it except to frustrate those schemes, or to disturb those actions, which, if fully carried out, might have resulted in bitter mischief.⁶⁸

Cette persécution est d'autant plus obsédante qu'elle implique le caractère sonore de la duplication. Contrairement à Goliadkine, William Wilson poursuit son protagoniste de son murmure accusateur. À une occasion, le murmure se contente de deux simples mots : le nom. En effet, pendant une nuit de débauche, un inconnu demande à voir le narrateur :

Upon my entering he strode hurriedly up to me, and, seizing me by the arm with a gesture of petulant impatience, whispered the words "William Wilson!" in my ear. I grew perfectly sober in an instant. There was that in the manner of the stranger, and in the tremulous shake of his uplifted finger, as he held it between my eyes and the light, which filled me with unqualified amazement; but it was not this which had so violently moved me. It was the pregnancy of solemn admonition in the singular, low, hissing utterance; and, above all, it was the character, the tone, the key, of those few, simple, and familiar, yet whispered syllables, which came with a

⁶⁸ Edgar Allan Poe. *Op. cit.*, p. 281

thousand thronging memories of bygone days, and struck upon my soul with the shock of a galvanic battery.⁶⁹

Alors que ses autres sens sont altérés, la mémoire auditive lui rappelle cette conscience impromptue. Cependant, ici comme ailleurs, nous ne sommes pas certain à quoi réfère le « William Wilson » proféré. Est-ce un rappel de ce persécuteur qui veut s'identifier au narrateur, ou bien est-ce une admonition en relation à ses propres dévergondages. Ou plutôt l'un et l'autre... L'usage de l'homonyme permet ainsi à l'auteur de faire osciller le sens entre un personnage soi-disant original et son *autre*, à une ambiguïté toujours ramenant au soi par l'entremise de la désappropriation du soi.

Enfin, l'homonyme représente bel et bien une menace dans l'ordre symbolique, car par son caractère polysémique il soutient la possibilité du remplacement du signifiant. Alors que nous avons vu que cette crainte était sans contredit matérialisée chez Goliadkine, elle parcourt également l'œuvre de Poe dans les nombreuses nouvelles où il est question de dédoublement. Outre *Bedloe/Oldeb* et *William Wilson*, c'est également le cas dans *Morella*, où une épouse suscitant des sentiments mitigés d'admiration et de haine chez le narrateur meurt en lui laissant la garde de sa fille unique et sans nom. Celle-ci grandit en une copie particulièrement frappante de la défunte. Le jour du baptême, alors que la fillette a dix ans, le narrateur s'entend allouer dans un murmure le nom de *Morella* à sa fille qui tombe alors raide morte. Le narrateur voyait bien que la morte *Morella* s'insinuait dans le corps et l'esprit de la fille, mais ce n'est qu'au moment officieux de la nomination que ce dédoublement se trouve confirmé : l'enfant devient la mère dans la vie comme dans la mort. Ce que cela souligne est que le nom tient pour l'ultime appropriation de l'espace symbolique du personnage qui fuit la staticité textuelle de son statut en s'immisçant dans un autre signifiant qu'il s'apprête à remplacer. Ainsi, le double par homonymie est particulièrement dangereux car la confusion qu'il suscite retombe sur la croyance

⁶⁹ *Ibid.*, p. 278

en la symbolisation particulière des mots qui perdent alors leur fixité symbolique pour devenir mouvants et polysémiques.

2.3 Duplication physique : le regard découvert

L'abhorration du nom est d'autant plus légitime lorsque la ressemblance outrepassé le domaine textuel pour s'immiscer dans le domaine physique. Chez William Wilson autant que chez Goliadkine (et chez Hermann Karlovitch, le narrateur de *Despair*), la reconnaissance physique adopte certaines conventions de l'horreur qui permettent de classer ces récits dans un type fantastique particulier. Dans sa fameuse étude sur le double, Otto Rank note à quel point l'homonymie est associée dans certaines traditions folkloriques à une annonce de mort⁷⁰. Le nom agit ainsi comme le pivot individuel, la fonction symbolisante de l'être marquant la possibilité immanente d'un autre dédoublement encore plus angoissant, soit l'apparition du sosie.

Dans les récits d'homonymie que nous étudions ici, un transfert semble s'opérer entre la reconnaissance sonore de la ressemblance par le nom à la reconnaissance visuelle de l'autre comme étant pareil à soi. La dimension du regard et de la vision est alors instituée comme le nœud de l'angoisse du protagoniste, puisqu'elle implique la reconnaissance et la méconnaissance d'une image de soi s'inscrivant dans le monde symbolique à travers l'espace significatif du nom. Ainsi, autant dans *William Wilson* que dans *Le Double*, une relation spéculaire individuelle est instaurée : le protagoniste se voit ailleurs, dans le monde, provoquant la méprise des autres, mais aussi de lui-même. De plus, le double garde une certaine ambiguïté quant au caractère duplicatif. Par exemple, dans les deux textes à l'étude, les autres personnages ne semblent pas particulièrement dérangés par l'apparition du double ou de la soi-disant jumeauté.

⁷⁰ Otto Rank. *Don Juan et le Double* [version électronique], (trad. S. Lautman), Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1973, Les Classiques des sciences sociales, éd. Pierre Tremblay, 2004, http://classiques.uqac.ca/classiques/rank_otto/don_juan/don_juan.html p. 40

L'on parle d'air de famille ou de frère éloigné, sans que l'étrangeté du phénomène (surtout si l'on ajoute la ressemblance homonymique) ne soit véritablement un élément de préoccupation. Par exemple, dans *William Wilson*, les similarités s'accroissent peu à peu de façon morcelée (même nom, même date de naissance, même jour d'entrée au collège...) pressentant la rencontre ultime avec l'image spéculaire :

I had not then discovered the remarkable fact that we were of the same age, but I saw that we were of the same height, and I perceived that we were even singularly alike in general contour of person and outline of feature. (...) But, in truth, I had no reason to believe that (with the exception of the matter of relationship, and in the case of Wilson himself,) this similarity had ever been made a subject of comment, or even observed at all by our schoolfellows.⁷¹

Un changement psychologique à travers l'association individuelle et exclusive s'opère entre le protagoniste et son double. Bien que l'on ne doute pas de la présence de l'autre (puisqu'elle est parfois confirmée par les personnages externes), l'on ne peut qu'être en position d'incertitude et de méfiance lorsque l'on voit que l'expérience de cette altérité est vécue complètement différemment par le principal intéressé.

Pour Goliadkine, le moment de reconnaissance est pressenti dans la rencontre avec l'inconnu sur le pont, et sera suivi par la découverte des mêmes types de similarités que chez Poe : même date de naissance, même ville d'origine... Le lendemain de l'incident, un nouvel employé arrive au bureau, marquant la rencontre officielle entre Goliadkine-aîné et Goliadkine-cadet :

Monsieur Goliadkine releva enfin les yeux et, s'il ne s'évanouit pas, ce fut uniquement parce que, toute cette affaire, il l'avait entièrement pressentie, il avait déjà été prévenu de tout cela, il avait deviné au fond de l'âme qui était ce nouvel arrivant. Le premier mouvement de Monsieur Goliadkine fut de très vite regarder autour de lui – voir s'il n'y avait pas de murmures, si un quelconque humour de plumitif ne tombait pas sur ce compte-là, si le visage de personne n'était saisi par la surprise, si personne, enfin, sous l'effet de la panique, n'était tombé sous une table.

⁷¹ Edgar Allan Poe. *Op. cit.*, p. 276

Mais, à la grande surprise de Monsieur Goliadkine, il ne vit sur personne rien de semblable. (...) Monsieur Goliadkine fut même affolé par un silence pareil.⁷²

Le récit de double adopte ici sa position spéculaire inquiétante. Personne ne semble *voir* l'étrangeté de la chose. Ce n'est qu'en regardant – regard qui a été disposé par une multitude d'indices précurseurs – que les protagonistes découvrent l'horreur qui leur est présentée. La relation qui est instaurée entre Goliadkine ou Wilson et leur homonyme devient à cet instant complètement dépendante d'une relation au regard faisant ressortir une dynamique invisible entre le protagoniste et le réel. Car l'intérêt n'est pas de savoir si oui ou non le double est *véritablement* pareil (question davantage d'actualité dans le roman de Nabokov) ou bien s'il existe en soi, mais bien de comprendre les mécanismes responsables de son apparition et les effets qu'il provoque dans le récit.

Afin de mieux comprendre cet aspect, il sera utile de s'arrêter sur le concept de regard dans la tradition psychanalytique lacanienne. En effet, c'est une notion importante chez Lacan non seulement en relation au stade du miroir, mais aussi à son rapport avec l'*objet a*. Pour commencer, il est important de différencier le regard de la vision ou du simple fait de voir. Les distinctions fondamentales entre les deux sont expliquées dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* en lien à la schize du sujet. Le regard étant un moment de concentration des affects du désir, il se situe dans une réalité fixée dans la relation à l'autre. Lacan écrit : « Le monde est omnivoyeur, mais il n'est pas exhibitionniste – il ne provoque pas notre regard. Quand il commence à le provoquer, alors commence aussi le sentiment d'étrangeté. »⁷³ Ainsi, il n'est pas usuel d'être confronté au regard. En état de veille, le sujet l'élide et décide de renoncer à la pulsion scopique qui a pour objet ce regard situé non pas dans l'œil, mais bien dans l'Autre. C'est donc au-delà de ce regard qu'est situé l'inconscient, le Réel, et, par extension, l'*objet a*. Dylan Evans résume ce qu'est le regard (*gaze*) pour Lacan : « The gaze is therefore, in Lacan's account, no longer on the side of

⁷² Fédor Dostoïevski, *Op. cit.*, p. 93

⁷³ Jacques Lacan. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *Op. cit.*, p. 88

the subject; it is the gaze of the Other. (...) When the subject looks at an object, the object is always already gazing back at the subject, but from a point at which the subject cannot see it. This split between the eye and the gaze is nothing other than the subjective division itself, expressed in the field of vision. »⁷⁴ La division du sujet ainsi métaphorisée permet d'introduire la discussion entre le vu et le Réel et son passage dans l'œil de l'Autre.

Dans la reconnaissance du double donc, le visible est mis de l'avant comme la résurgence du regard de l'Autre autour d'un *objet a* que l'on peut ici situer comme étant le nom. Car l'identification n'est complète que lorsque Wilson et Goliadkine prennent conscience de la présence de cet Autre qui devient jauge de leurs propres actions dans l'univers symbolique (effectivement, seuls les doubles en question ont une conscience aigüe de la ressemblance avec l'original et du désespoir que cela occasionne). L'angoisse spéculaire est ainsi représentée littéralement par cette apparition du *doppelgänger* qui devient un véritable point externe du regard où le sujet ne peut visiblement pas se placer. Le sujet est alors en relation problématique face à son image spéculaire, car le protagoniste, au lieu de retrouver la puissance énonciatrice du *Je*, n'y trouve que le vide de l'absence, du manque qui réside au fond de la dialectique du désir et qui menace son existence dans l'univers du langage.

Le moment de reconnaissance devient de ce fait un élément crucial dans le récit de double puisqu'il présente l'institution d'un nouvel ordre d'expérience subjective. Nous passons d'une narration où le sujet *voit et perçoit* l'univers ambiant à une narration où le sujet est *regardé*. Nous adoptons ainsi un mode de vision paranoïaque marquant le début de la persécution par le double. De plus, le moment reconnaissance est souvent associé au rêve et au sommeil, points tournants que l'on retrouve autant dans *Le Double* que dans *William Wilson*. Ces scènes augmentent l'ambiguïté et le doute chez le lecteur, mais confirment les propos de Lacan quant à au contenu du rêve comme étant ce qui « montre »⁷⁵.

⁷⁴ Dylan Evans. *Op. cit.*, p. 72

⁷⁵ Jacques Lacan. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *Op. cit.*, p. 88

Subséquentement, un des passages les plus dignes du sentiment d'horreur véhiculé dans la nouvelle de Poe est le moment où le protagoniste, dans une volonté de jouer un mauvais tour à son rival, se trouve né à né avec le double endormi. Il est pertinent de reproduire cet extrait dans son entièreté :

Assured of his being asleep, I returned, took the light, and with it again approached the bed. Close curtains were around it, which, in the prosecution of my plan, I slowly and quietly withdrew, when the bright rays fell vividly upon the sleeper, and my eyes, at the same moment, upon his countenance. I looked; -- and a numbness, an iciness of feeling instantly pervaded my frame. My breast heaved, my knees tottered, my whole spirit became possessed with an objectless yet intolerable horror. Gasping for breath, I lowered the lamp in still nearer proximity to the face. Were these -- these the lineaments of William Wilson? I saw, indeed, that they were his, but I shook as if with a fit of the ague in fancying they were not. What was there about them to confound me in this manner? I gazed; -- while my brain reeled with a multitude of incoherent thoughts. Not thus he appeared -- assuredly not thus -- in the vivacity of his waking hours. The same name! the same contour of person! the same day of arrival at the academy! ⁷⁶

Plusieurs concepts discutés précédemment sont ici abordés et encore une fois, il faut lire le texte de Poe avec attention. Les jeux de lumière, la présence des yeux, et le vocabulaire de la vision et des apparences suscite un effet onirique presque de l'ordre de l'hallucination. L'incertitude de la vision s'accompagne naturellement d'un doute puissant autant chez le protagoniste que chez le lecteur. Ceux-ci sont marqués par l'utilisation répétée d'instances de négation. Cependant, une intéressante gradation prend lieu dans l'extrait. Inscrits exactement de la même manière, contigus à la phrase, proscrits entre le point et le point-virgule, il y a d'abord le « *I looked* » qui est suivi un peu plus loin du « *I gazed* ». Le premier est suivi d'une série d'interrogations dirigées et le second introduit deux négations suivies de trois exclamations. Ces jeux grammaticaux – répétitions textuelles subtiles – marquent le moment de reconnaissance ultime. Ce « *I gazed* » représente exactement le basculement dans le récit entre une histoire de rivalité morale et une histoire de *double*, et donc de schize du sujet. La

⁷⁶ Edgar Allan Poe. *Op. cit.*, p. 277-278

distinction que Lacan fait entre œil et regard est ici exemplifiée dans le domaine d'un texte onirique, d'un moment de rencontre avec le Réel.

Il est éloquent de noter comment le texte prépare le lecteur à cette reconnaissance du double dans l'image du masque mortuaire. Il est pertinent ici d'introduire un autre concept de la psychanalyse lacanienne. Dans sa discussion de l'économie du regard, Lacan nous introduit à la fonction de l'anamorphose et de la perspective qu'elle amène sur le sujet lui-même. Il repose son analyse sur le célèbre tableau *Les Ambassadeurs* de Holbein et de la présence de l'os de seiche que l'on ne perçoit clairement que lorsqu'on le regarde de façon oblique, *looking at it awry*, comme dirait Žižek. Le tableau dépeint les divers objets faisant la vanité de l'homme de la Renaissance auxquels se joint cette anamorphose, la fameuse tête de mort, rappel de l'*objet a* et du Réel qui plane derrière l'ordre Symbolique :

Holbein nous rend ici visible quelque chose qui n'est rien d'autre que le sujet comme néantisé – néantisé sous une forme qui est, à proprement parler, l'incarnation imagée du *moins-phi* de la castration, laquelle centre pour nous toute l'organisation des désirs à travers le cadre des pulsions fondamentales.⁷⁷

Le tableau de Holbein, tout comme le récit de double, amène ainsi à voir, par une distorsion du médium d'expression symbolisant, une aperturisation angoissante et imminente vers la possibilité du néant.

Pour en revenir à notre récit, le narrateur de *William Wilson* se reconnaît donc dans l'être endormi et inerte : il se voit telle une image. Comme dans le roman de Nabokov, la reconnaissance a ici lieu alors que l'autre est assoupi, sous les traits statiques du portrait, du mort. Comme Lacan le stipule dans son Séminaire XI, « Jamais tu ne me regardes, là où je te vois »⁷⁸ ce qui propose que dans la dialectique sujet-objet/sujet-autre, au sein de l'expérience subjective même, le regard est porté sur l'objet qui ne regarde pas mais dont la présence

⁷⁷ Jacques Lacan. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Op. cit., p. 83

⁷⁸ *Ibid.*, p. 118

corporalise ce *gaze* qui le renvoie à lui-même. C'est dans la mort, dans l'inertie ou l'image spéculaire que le sujet se reconnaît alors.

Cette dimension onirique est également présente dans *Le Double* et ce, tout au long du récit. Dès les toutes premières lignes, nous sommes introduits à un champ lexical en lien aux apparences et au regard, mais aussi au rêve. Le texte commence effectivement par le réveil de Monsieur Goliadkine. Les déboires entre réalité et illusion se dessinent déjà clairement :

Pendant plus ou moins deux minutes, du reste, il resta immobile allongé dans son lit, tel un homme pas encore totalement persuadé de savoir s'il est réveillé ou bien s'il dort encore, si tout ce qui se passe autour de lui est vrai et bien réel, ou si c'est la poursuite des songes désordonnés de son sommeil.⁷⁹

Alors que l'on nous convainc que notre personnage a retrouvé ses sens, l'auteur s'adonne à des personnifications du milieu ambiant qui sembleraient « regarder » le héros. En effet, il est question de lui qui « sentit le regard familier des murs verdâtres »⁸⁰ ou encore un peu plus loin du fait que la journée elle-même « lui lança un regard si méchant, accompagné d'une grimace si aigre par la fenêtre de sa chambre »⁸¹. Tout de suite après, c'est au tour de Goliadkine de s'empresser de regarder : il *se* regarde dans la glace. Ici pourtant, il y retrouve une image familière et satisfaisante dans sa banalité.

Stratagème littéraire pour nous présenter l'aspect physique du protagoniste, le miroir comme élément de prédilection des récits de dualités est alors introduit. En effet, ils sont de facto omniprésents dans les récits de doubles. À deux reprises dans le texte, Goliadkine méprendra un miroir pour une porte (ou vice versa). Il s'agit des épisodes des petits pâtés qu'il est persuadé n'avoir pas commandés⁸² et de sa visite gogolesque chez Son Excellence⁸³. Naturellement, dans cette porte/glace, c'est l'*autre* qui apparaît, Goliadkine-cadet, son jumeau

⁷⁹ Fédor Dostoïevski. *Op. cit.*, p. 7

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Ibid.*, p. 8

⁸² *Ibid.*, p. 155

⁸³ *Ibid.*, p. 248

maléfique. Paul Coates dans *The Double and the Other* introduit une intéressante problématique en lien à ce thème du miroir trompeur :

In Dostoevsky's short story 'The Double' its hero on several occasions mistakes a mirror for a door. (Could it be that the Romantics who repeatedly saw doubles were making the same mistake – the mirror not yet having become so common a fixture in the home for one always to recognize it for what it was?) In so doing, he takes an imaginary opening for a real one. But the aperture, the other space it manifests, immediately closes. The sole exist from the claustrophobic present leads straight back to its heart, to madness.⁸⁴

En effet, Coates décrit avec justesse le miroir comme cette ouverture imaginaire qui donne à voir des aspects d'une réalité autre et intangible. Le stade du miroir de Lacan se concentre justement sur ce moment de balancement dans la reconnaissance de l'altérité par l'appréhension de l'imgo, image de soi confinée dans l'Imaginaire et qui constitue le paradoxe fondamental de la subjectivité. Alors que la résolution du stade du miroir devrait susciter la castration du sujet par le langage et son introduction normale dans l'ordre Symbolique en relayant l'Imaginaire et le Réel à des statuts secondaires, il est ici clair que l'effet escompté ne se concrétise pas pour les protagonistes victimes de dédoublement. Au lieu d'outrepasser le trauma de la castration, ils restent figés dans son impossibilité et dès lors ne peuvent devenir des sujets signifiants et actifs : ils demeurent fondamentalement définis par l'ordre Imaginaire.

2.4 L'Imaginaire narcissique et la lutte pour l'unicité : le retour à l'*objet a*

Pour Lacan, l'Imaginaire est un lieu dangereux où se joue la dynamique spéculaire. C'est un moment narcissique dans la création du sujet caractérisée par une fixité symbolique. Elle peut dès lors être responsable d'un blocage dans

⁸⁴ Paul Coates. *Op. cit.*, p. 4

l'assimilation normale de l'ordre Symbolique. Ce type de relation imaginaire peut également prendre la forme d'une perte du sujet dans l'image idéale – projection imaginaire du soi – aussi accolée au terme d'ego lacanien⁸⁵. Ainsi, l'axe Imaginaire est un lieu hasardeux quant à l'actualisation du sujet, car il implique une cessation dans la mécanique signifiante entre le Soi et l'Autre. Malcolm Bowie explique brillamment le problème d'une relation trop prenante à l'Imaginaire :

The Imaginary is the order of mirror images, identifications and reciprocities. It is the dimension of experience in which the individual seeks not simply to placate the Other but to dissolve his otherness by becoming his counterpart. By way of the Imaginary, the original identificatory procedures which brought the ego into being are repeated and reinforced by the individual in his relationship with the external world of people and things. The Imaginary is the scene of a desperate delusional attempt to be and to remain “what one is” by gathering to oneself even more instances of sameness, resemblance and self-replication; it is the birthplace of the narcissistic “ideal-ego”.⁸⁶

Ancré dans le narcissisme primordial, l'ordre Imaginaire en est un de fixité, qui plus est – et comme l'on peut le remarquer dans les œuvres à l'étude – de fixation narcissique.

L'apparition du double marque ainsi une métaphorisation de la fixation du sujet sur son propre corps, sur la relation spéculaire. Bien que Evans soutienne que l'Imaginaire garde une dimension linguistique⁸⁷, celle-ci est représentée plutôt dans le blocage de la signification, l'élément de distorsion inhérent au langage (notamment la polysémie homonymique que nous avons évoquée plus haut). Le pouvoir fascinateur de l'Imaginaire se transforme ainsi en une inertie a-significative où le sujet tente de se répliquer, tout en luttant contre le Réel et le Symbolique de qui il est séparé par un fossé béant et intraversable.

⁸⁵ Sur ce sujet, voir Bruce Fink. *Op. cit.*, p. 37

⁸⁶ Malcolm Bowie. *Op. cit.*, p. 92

⁸⁷ «The imaginary also involves a linguistic dimension. Whereas the signifier is the foundation of the symbolic order, the SIGNIFIED and SIGNIFICATION are part of the imaginary order. Thus language has both symbolic and imaginary aspects; in its imaginary aspect, language is the 'wall of language' which inverts and distorts the discourse of the Other.» Dylan Evans. *Op. cit.*, p.83

L'immobilisation hypnotique qui est créée par l'image spéculaire – fixation que l'on peut remarquer dans l'extrait de *William Wilson* ainsi que chez Dostoïevski dans la réaction d'horreur que suscite la vue du double – semble ainsi positionner le protagoniste dans un état obsessif pour cette image. Le regard devient alors un lieu de transfert entre l'ordre Symbolique et rationnel – où l'œil se repose dans l'acceptation d'un univers construit et cohérent – et l'ordre Imaginaire, où le regard est suscité violemment par une pulsion irrésistible et horrifique. Nous entrons alors dans le domaine du fantastique/gothique. À ce stade, même le lecteur doit suspendre ses doutes et cesser de rechercher dans le texte des indices d'une réalité tangible. Il doit accepter la vision comme véritable. Dès que le double existe dans l'œil du protagoniste et qu'il y reconnaît son image, l'ordre Symbolique est suspendu avec sa « logique » et son « réalisme » familier pour entrouvrir la porte vers le Réel caché derrière l'écran-regard.

Avec le moment narcissique existe également une dimension d'agressivité indéniable. Dès ses premiers séminaires et surtout dans son essai « L'Agressivité en psychanalyse »⁸⁸, Lacan situe sa théorie de l'agressivité au sein du stade du miroir en y développant l'idée que la relation imaginaire à l'autre y est consumée comme en étant une d'usurpation de l'espace symbolique de l'autre. Ainsi, dans le récit de double, cette usurpation est totale puisqu'elle menace dangereusement le protagoniste de la possibilité de la non-existence. Plus qu'avec le pseudonyme, l'homonyme se trouve dans un état précaire puisque son espace symbolique est déjà partagé. Dans cette angoisse face à la rivalité de l'Autre apparaît ensuite la réaction psychotique du dédoublement. Afin de ne pas perdre sa place symbolique, le sujet se voit dans l'Autre, se voit *à la place* de l'Autre et donc s'aliène de lui-même par un split subjectif. Ceci lui procure la satisfaction immédiate et trompeuse que cet Autre n'est pas à l'endroit tant convoité qui lui est réservé. Seulement, dans cette expulsion imaginaire du soi dans l'image inerte du miroir, le sujet se voit lui-même dissout, car il nie la relation dialectique fondamentale d'où dépend l'existence symbolique. Dans *Reading Seminars I and*

⁸⁸ Jacques Lacan. « L'agressivité en psychanalyse » dans *Écrits, Op. cit.*, p. 101-124

II, Jacques-Alain Miller synthétise cette notion d'exclusion entre Symbolique et Imaginaire :

On the one hand, we have the problematic of continuously changing meaning and the subject that goes with it, and on the other we have an imaginary relationship characterized by inertia. Hence, we have two relationships: the imaginary relationship which is fixed and involves aggressivity, and the relationship between the subject and the Other at the symbolic level where meaning is constantly shifting – inertia on the one hand, and change on the other.⁸⁹

Ainsi, les deux ordres d'existence sont eux-mêmes mis en relation dualiste : le sujet balance entre eux. Naturellement, ceci nous mène également vers le dénouement du récit de double homonymique, soit la réalisation qu'il ne peut y avoir qu'un original et que le double doit disparaître.

Il est désormais logique que le nom, ce signifiant sonore, devienne l'objet central instigant alors la lutte pour l'individualité que nos héros tentent de se réapproprier. Il est d'autant plus frappant que ce mot soit l'artéfact par excellence, sans signification préconçue, bien que rempli de possibilités évocatoires. En tant qu'élément pouvant recevoir une signification, nous pouvons alors le percevoir comme *objet a* et donc celui qui met en branle la dynamique du désir.

Tel qu'introduit plus haut, le regard est intimement lié au désir et à la circonlocution autour de l'*objet a*. Lacan explique en quoi l'envie spéculaire se rallie au désir : « Telle est la véritable envie. Elle fait pâlir le sujet devant quoi? – devant l'image d'une complétude qui se referme, et de ceci que le petit *a*, le *a* séparé à quoi il se suspend, peut être pour un autre la possession dont il se satisfait, la *Befriedigung*. »⁹⁰ En effet, puisque le danger relatif à la présence du double est une soi-disant méprise ou encore la mise à nu de certains caractères répréhensibles, son action en tant que *doppelgänger* agit au niveau d'une reconstruction de la signification inhérente au nom qui semble problématique pour les protagonistes. Par exemple, Goliadkine craint qu'on ne le méprenne pour

⁸⁹ Jacques-Alain Miller. «An Introduction to Seminars I and II : Lacan's Orientation Prior to 1953 » in Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus (ed.). *Op. cit.*, p. 23

⁹⁰ Jacques Lacan. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *Op. cit.*, p. 131

un intrigant, un de ces individus qui portent des masques. Comme il dit si bien à son docteur, Krestian Ivanovitch Rutenspitz, dès les premières pages du récit : « Je n'aime pas les demi-mots; je n'ai pas recours aux méprisables doubles jeux; je méprise les calomnies et les ragots. Le masque, je ne le mets qu'au bal masqué, et je ne l'arbore pas tous les jours devant les gens. »⁹¹ À l'inverse, le protagoniste dans *William Wilson*, est incontestablement un de ces intrigants qui portent des masques devants tous et chacun (jusqu'à en porter littéralement un vers la toute fin du texte, au bal masqué, alors qu'il se fera découvrir pour la dernière fois par son double). Ses magouilles contrecarrées par ce double que personne ne voit (il est soit masqué ou dans la noirceur), il craint sans cesse d'être mis à jour, *démasqué* (crainte que l'on comprend également au fond des propos de Goliadkine). Dans cette discussion du regard et de l'œil, il est donc intéressant de retrouver la présence du masque puisqu'il représente parfaitement l'écran de médiation entre le soi et les autres, écran derrière lequel, comme l'explique Lacan dans son séminaire, se cache le regard de l'Autre, mais que l'homme parvient à contrôler (ou bien à refouler) en s'inscrivant dans la relation symbolique⁹².

Enfin, les dénouements de Dostoïevski et Poe sont assez différents, bien que le sentiment d'angoisse et d'horreur soient présents chez les deux auteurs. Pour Goliadkine, la lutte ultime, le moment anticipant son exil forcé, planifié par le docteur Rutenspitz vers ce que nous comprenons être un asile psychiatrique, est précédé par son apparition soudaine et inattendue chez Klara Olsoufiévna, chez qui il avait déjà été chassé précédemment. Goliadkine est persuadé d'avoir reçu une lettre de cette dernière le sommant de venir la délivrer pour qu'ils puissent s'enfuir ensemble et vivre leur amour. Visiblement, le délire de Goliadkine s'aggrave au cours du récit. Les scènes qui suivront présentent une humiliation et une détresse telle qu'il est parfois difficile de continuer la lecture. En effet, la catastrophe est imminente.

⁹¹ Fédor Dostoïevski. *Op. cit.*, p. 26

⁹² « L'homme, en effet, sait jouer du masque comme étant ce au-delà de qui il y a le regard. L'écran est ici le lieu de la médiation. » Jacques Lacan. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, *Op. cit.*, p. 122

Entré subrepticement dans l'enceinte des Berendéiev, le héros se cache derrière un tas de bûches humide, dans la position du voyeur. Il reconnaît lui-même ce fait: « Je serais comme ça – spectateur étranger, je serai, et on n'en parle plus; N'est-ce pas, j'observe, ça ne me regarde pas. »⁹³ Le choix de mots ici ne pourrait mieux convenir. Effectivement, en tant que voyeur, *ça* ne le regarde pas. Mais Goliadkine se trompe, car « Jamais tu ne me regardes là où je te vois ». En levant les yeux vers les fenêtres, il s'aperçoit d'un mouvement inhabituel chez les invités. Il ne lui faudra pas longtemps pour découvrir que le tas de bûches derrière lequel il se sentait tel un œil à l'abri ne dissimule en rien sa présence. Comprenant soudainement la nature du brouhaha, il réfléchit : « Il lui sembla – bref, il avait parfaitement deviné – que ce n'était pas n'importe quoi, n'importe qui qu'on recherchait : on le cherchait tout simplement, lui, Monsieur Goliadkine. Tout le monde regardait de son côté, tout le monde cherchait de son côté. Fuir était impossible : on l'aurait vu... »⁹⁴ Le lecteur ressent alors toute la honte de Goliadkine, soit celle de se faire surprendre dans la position du voyeur. Lacan paraphrase ce moment et le lie au désir inhérent dans la pulsion scopique. Parlant du regard selon Sartre, il pourrait tout aussi bien être en train de discuter du cas de Goliadkine :

Un regard le surprend dans la fonction de voyeur, le dérouté, le chavire, et le réduit au sentiment de la honte. Le regard dont il s'agit est bien présence d'autrui comme tel. Mais est-ce à dire qu'originellement c'est dans le rapport de sujet à sujet dans la fonction de l'existence d'autrui comme me regardant, que nous saisissons ce dont il s'agit dans le regard? N'est-il pas clair que le regard n'intervient ici que pour autant que ce n'est pas le sujet néantisant, corrélatif du monde de l'objectivité, qui s'y sent surpris, mais le sujet se soutenant dans une fonction de désir? N'est-ce pas justement parce que le désir s'instaure ici dans le domaine de la voyure, que nous pouvons l'escamoter?⁹⁵

Clairement, le désir dans *Le Double* est complexe. Bien sûr, il y a d'abord celui de posséder sexuellement Klara Olsoufieva, mais aussi celui d'être dans cette

⁹³ Fédor Dostoïevski. *Op. cit.*, p. 264

⁹⁴ *Ibid.*, p. 265

⁹⁵ Jacques Lacan. *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Op. cit.*, p. 98

maison, un invité, un être digne de confiance et de respect, d'être *comme tout le monde*. Cependant, le supplice ne fait que commencer pour Goliadkine. Le regard de l'Autre ira en s'intensifiant jusqu'à la dissolution ultime du sujet.

Effectivement, vu de tous et réalisant qu'il ne peut plus se cacher (qu'il n'est plus invisible), il est alors interpellé par le double, Goliadkine-cadet, qui l'invite avec empressement à entrer. Au milieu de la foule, il est alors amené au maître de maison, Olsoufi Ivanovitch. La scène devient assez étrange; le monde chuchote et regarde Goliadkine avec compassion. Le héros ne comprend pas de quoi ils discutent, jusqu'à ce qu'il conclue que l'objectif de tout ces ragots est de le réconcilier avec son jumeau, Goliadkine-cadet. Arrive alors un homme qu'il connaît bien, mais que l'on ne nomme pas (cet homme connu, mais sans nom est également présent lors de la visite chez Son Excellence). Nous apprenons bientôt que cette présence n'est nul autre que le docteur Rutenspitz que nous avons rencontré au tout début du récit et qui représentait alors une voix rationnelle et sécuritaire, voire compatissante. Le stratagème était donc un embargo pour mettre la main sur Goliadkine et l'envoyer, avec l'aide du docteur, à l'asile. Désormais mis à nu (sa folie étant à découvert), Goliadkine ne peut plus se cacher et s'abandonne à son sort. Il est alors escorté par son jumeau diabolique et le docteur tout aussi diabolique (qui adopte soudainement un accent allemand que l'on n'avait point remarqué jusqu'ici) vers le carrosse déjà prêt à partir. La tragédie de Goliadkine est ainsi consumée. Vaincu par le double, il est aussi expulsé du monde, de la fonction, de l'ordre symbolique à travers lequel il ne pouvait plus se dissimuler. Lorsque le regard est mis à nu, le sujet vacille, car cela sonne l'alarme de la présence du Réel.

Dans *William Wilson*, le dénouement diverge en ce que le protagoniste ne sera pas dévoilé à tous et chacun, mais bien à lui-même. Cependant, le même sentiment d'horreur subsiste. Après de nombreuses aventures autour du monde dans lesquelles il est poursuivi par son double, le narrateur se retrouve à un bal masqué où il tente de séduire une jeune femme. Déguisé de la même façon, le narrateur pose une main sur son tourmenteur. Il l'amène avec lui dans une

chambre reculée où il le provoque en duel. Après avoir poignardé son rival, un évènement à glacer le sang se produit :

At that instant some person tried the latch of the door. I hastened to prevent an intrusion, and then immediately returned to my dying antagonist. (...) The brief moment in which I averted my eyes had been sufficient to produce, apparently, a material change in the arrangements at the upper or farther end of the room. A large mirror, – so at first it seemed to me in my confusion – now stood where none had been perceptible before; and, as I stepped up to it in extremity of terror, mine own image, but with features all pale and dabbled in blood, advanced to meet me with a feeble and tottering gait.⁹⁶

Ceci est particulièrement réminiscent de Dostoïevski. Ici, l'image spéculaire est restituée. Dans la confusion, il est difficile de comprendre le jeu de réflexion qui est en cause. Ce qui est important plutôt est de reconnaître en quoi le regard s'est transformé pour modifier la réalité. Cependant, la conclusion du récit se mue en une méprise renversée qui déstabilise à raison un lecteur avide de détails et de cohésion. La phrase qui suit la vision de l'image ensanglantée est véritablement déconcertante :

Thus it appeared, I say, but was not. It was my antagonist – it was Wilson, who then stood before me in the agonies of his dissolution. His mask and cloak lay, where he had thrown them, upon the floor. Not a thread in all his raiment – not a line in all the marked and singular lineaments of his face which was not, even in the most absolute identity, mine own!⁹⁷

Même dans l'agonie, une séparation existe pour le narrateur entre Wilson et lui-même. Mêmes visages, mêmes vêtements, mêmes masques, mais deux individus fondamentalement différents. Malgré la présence bel et bien reconnue du miroir, le narrateur insiste pour distinguer son image de celle qu'il voit, comme s'il ne voulait pas perdre le contrôle narcissique obsessionnel qui lui fut pourtant fatal. Le texte s'interrompt soudain avec une phrase de Wilson (l'autre), qui ne parle plus avec un murmure, mais bien avec la voix que le protagoniste reconnaît alors comme sienne : « You have conquered, and I yield. Yet, henceforward art thou

⁹⁶ Edgar Allan Poe. *Op. cit.*, p. 283.

⁹⁷ *Idem.*

also dead – dead to the World, to Heaven and to Hope! In me didst thou exist – and, in my death, see by this image, which is thine own, how utterly thou hast murdered thyself. »⁹⁸ En allouant au narrateur la conquête, il lui renvoie également la mort, car la conquête sur l'image n'est autre qu'un leurre inerte dans un univers de fixation et de mort. L'agression ultime issue de cette impuissance face à l'Autre ne peut donc être qu'une agressivité narcissique, soit la main qui se retourne sur soi. Wilson, le double, finit ainsi par s'approprier le nom que le narrateur n'utilise que du début à la fin non pas pour référer à lui-même, mais exclusivement pour parler de son rival. Car au bout du compte, William Wilson, c'est l'Autre, le seul qui est *nommé*. En admettant que dans le miroir, *c'était Wilson* qu'il voyait, le lecteur comprend qu'il parle de son double, mais en y réfléchissant deux fois, il revoit la trame du récit et se repositionne comme si le nom, William Wilson, puisse renvoyer, et peut-être même uniquement, au narrateur. L'homonyme revient hanter le lecteur de la même façon qu'il hanta les héros de Poe et de Dostoïevski.

La mise en parallèle de ces deux dénouements aide à souligner les jeux narratifs et textuels qui sont utilisés par les auteurs pour rendre la problématique du double. En mettant l'accent sur ce qui est vu, perçu ou regardé, l'auteur place le lecteur dans une position de soumission face au texte, puisque ce dernier ne peut vérifier ou même adopter un autre point de vue sur les événements relatés. Ainsi, le langage devient équivoque et renforce le sentiment d'étrangeté par la perte de contrôle sur une réalité tangible et *nominale*. Tout au long du récit, l'on se demande si le narrateur nous trompe, s'il est fou ou bien s'il y a (s'il voit) vraiment son double. Naturellement, le choix du narrateur première-personne est spécifiquement canonique dans le récit de double, car il positionne le regard dans un lieu unique, oblitérant toute possibilité d'observation externe. Dans la narration à la première personne, le lecteur est forcé de vivre les péripéties à travers la subjectivité d'un seul personnage qui découvre le monde au même rythme que lui. Ainsi, emprisonné dans cette carapace symbolisante, il est parfois

⁹⁸ *Idem.*

normal de vouloir s'accrocher au texte pour y rechercher des éléments de certitude et de confort. Plus encore qu'avec le double pseudonymique, où un narrateur omniscient ou témoin pouvait facilement prendre les rênes du texte, l'homonyme exacerbe le fantastique par la perte totale de confiance dans la signification des mots. En effet, chaque phrase, chaque tournure peut être perçue à double sens; le texte peut être relu et dupliqué. D'une part, le narrateur peut avoir raison : Goliadkine est vraiment persécuté par un être diabolique et Wilson par un jumeau consciencieux. D'autre part, et c'est ce que la plupart des lecteurs « sérieux » feront, le double est métaphorisé, et donc déplacé de son contexte d'apparition initiale pour représenter un tout autre ordre de réalité. Le double est alors intériorisé dans la conscience ubiquitaire du narrateur comme hallucination, rêve ou mirage.

Ainsi, pour être véritablement trompé par le narrateur, il est nécessaire qu'il y ait un original. Cependant, que ce soit avec Goliadkine ou Wilson, nous avons clairement constaté qu'ils sont issus d'une conscience externe – celle de l'auteur – qui, par le choix directeur du nom des protagonistes, laisse planer son ombre sur le texte dans son ensemble. Cette technique sera réutilisée de manière beaucoup plus audacieuse par Auster dans l'insertion de son propre nom dans la trame narrative. La croyance en un original est ironiquement rejetée par l'auteur qui rappelle ainsi qu'il est le seul créateur, qu'il *voit*, qu'*il est l'Autre*. Le résultat est pourtant toujours le même, soit un jeu sur la réalité de l'écriture et de sa faculté à créer et recréer, à dédoubler et à tromper le lecteur qui décide volontairement de se prêter à la mystification. Comme l'écrit Wladimir Troubetzkoy :

Mais tel est le drame de la *mimésis* et l'enfer du double : toute imitation en acte *double* et *redouble* l'action qu'elle imite, *ajoute* à la réalité sa représentation, en fait une re-présentation, une représentation ontologiquement *superflue*. Plus grave : elle *déréalise* la réalité, car chacun, objet et copie, s'institue *copie de l'autre, autre de l'autre, copie de copie*, et commence la

dialectique proprement infernale décrite par Clément Rosset. On n'en sort pas : ce que l'on a perdu, c'est la réalité...⁹⁹

C'est aussi pourquoi le récit de double, passé ou présent, s'inscrit si parfaitement dans le genre fantastique ou gothique (ou aujourd'hui, simplement postmoderne). La question reste à savoir si le lecteur doit s'y abandonner. Ou plutôt doit-il continuer à scruter le texte dans l'espoir d'y trouver une réponse, une clôture cohésive mettant fin à ses doutes et interrogations? Enfin, comment lire le récit de double?

Ultimement, la réponse demeure chez cet Autre, l'Auteur et ses propres conceptions et aspirations qu'il retrouve dans le geste d'écrire. Il n'est pas anodin de noter que tous les textes à l'étude ont une relation assez particulière à l'écrit. Dans la dernière partie de cet essai, il sera dès lors question de cet Auteur et de son interaction au sein du récit afin de retrouver, à travers la gamme de ressemblances dans les différents textes mis à l'étude, un schème récurrent propre à l'image que l'auteur a de lui-même. Il sera donc possible d'avancer que le récit de double est un récit sur l'écrivain et qu'il faut donc le lire de façon à élaborer le mythe qui se manifeste aujourd'hui encore sous cette forme particulière.

⁹⁹ Wladimir Troubetzkoy. *L'ombre et la différence : le double en Europe*, Op. cit., p. 95.

CHAPITRE 3 : L'Auteur

La discussion de l'homonyme et du pseudonyme démontre que le récit de double problématise un certain espace textuel avec lequel l'Auteur/écrivain expérimente à travers l'écriture, mais qui maintient une incertitude ou un malaise face à l'action d'inscription ou d'exploration de l'Imaginaire. Le moment de division ou de schize, pour reprendre les termes de Lacan, entre un univers fantasmé et un Réel filtré par le domaine de l'ordre Symbolique, semble donc se matérialiser dans la figure littéraire du double. Dans son roman *Despair*, Nabokov nous présente ce que la majorité des critiques perçoivent comme un anti-récit de double ou, plus spécifiquement, une parodie de ce type de récit. En effet, Jean Bessière introduit bien les problématiques complexes qui imbriquent à la fois la relation du texte à lui-même et sa lecture en tant qu'exercice de subjectivité :

La tradition de lecture de *La Méprise* de Nabokov fait de la référence au double soit une part du jeu parodique que Nabokov donnerait, tout au long de son œuvre, du statut et des rapports du Je et d'autrui, soit la récusation d'une certaine conception de l'art et de l'écriture littéraire – cette conception et cette pratique que figurerait exemplairement le personnage, agent et narrateur, du roman. Ces trois perspectives peuvent être associées, nuancées, considérées suivant un point de vue intertextuel, qui place, entre autres rappels littéraires, Dostoïevski et ses évocations de criminels à l'arrière-plan du roman.¹⁰⁰

Il va sans dire que dans ce roman où il n'y a pas *réellement* de double, le lecteur est amené à une réflexion inéluctable sur l'écriture et le problème du réel de la représentation, sur le rôle du romancier ou de l'Auteur et du jeu (cruel?) qui en découle.

En effet, la reprise du récit archétypal du double démontre d'une part que Nabokov a suffisamment bien saisi les mécaniques textuelles sous-jacentes à ce type d'histoire, mais aussi que le récit en soi possède véritablement un modèle

¹⁰⁰ Jean Bessière. *Op. cit.*, p. 143

classique qui est systématiquement repris par les auteurs qui s'attaquent à cette figure. Par exemple, nous pouvons observer ces ressemblances par le traitement de certains moments-clés mettant en scène la reconnaissance et l'interaction avec le double. Ces moments correspondent également à l'apparition d'une angoisse chez le protagoniste. Prenons d'abord le moment d'identification avec le double chez Nabokov : Hermann Karlovich rencontre son double endormi par un pur hasard (bien que l'introduction porte à croire qu'une certaine intentionnalité se cachait derrière cette découverte impromptue) en parcourant les alentours par une belle journée de printemps. Voici comment il introduit sa rencontre avec Félix : «Thus, in the pink of health, well dressed and young-looking, I roved the countryside described above; and the secret inspiration did not deceive me. I did find the thing that I had been unconsciously tracking. »¹⁰¹ Bien que l'évènement arrive à point, son désir de se remémorer les instants précis précédant la rencontre participe à l'effet de surprise et d'incrédulité qui est recherché par le face à face inévitable. Nous retrouvons ici le même type de surprise et d'appréhension qu'à l'arrivée au bureau de Goliadkine-cadet. Sachant inconsciemment qu'un évènement du genre l'attendait, Goliadkine est d'autant plus surpris – tout comme Hermann est étonné par la réaction de Félix à sa vue – que personne dans le bureau ne fasse cas de la gémellité des deux personnages. Plus encore, la citation tirée de *Despair* soutient que la rencontre du double est liée à une certaine relation avec l'inspiration. Ceci est notamment le cas dans le roman de King où George Stark apparaît alors que Beaumont vit une certaine crise d'inspiration et qu'il décide de prendre un pseudonyme. Prêts à entamer leur œuvre, Hermann et Beaumont feront ainsi la rencontre du moteur même de la création artistique, soit le produit de la division subjective par laquelle il est possible d'accéder au domaine fantastique de la littérature. Le moment de reconnaissance semble ainsi être l'un des premiers aspects canoniques du récit de double et il s'accompagne de stupeur, mais aussi d'un certain sentiment d'inévitabilité.

¹⁰¹ Vladimir Nabokov. *Op. cit.*, p. 9

Une autre caractéristique récurrente du récit de double est le face à face avec l'autre endormi, la vision de soi-même dans le corps ensommeillé du double. Citons encore Nabokov et le moment de la rencontre : « At some distance from me under a thornbush, flat on his back and with a cap on his face, there sprawled a man. I was about to pass, but something in his attitude cast a queer spell over me; the emphasis of that immobility, the lifelessness of those widespread legs, the stiffness of that half-bent arm. »¹⁰² Comme on l'a évoqué au chapitre deux, le vocabulaire du sommeil est couramment lié à celui de la mort. Chez Poe, c'est également dans son sommeil que le narrateur saisit la ressemblance horrifiante et indéniable entre William Wilson et lui-même. Sous les traits fixes du sommeil, le double est incontestablement perçu et craint. À cela il est possible d'ajouter la tendance traditionnelle romantique reprise par le modernisme d'appeler au fantastique par l'utilisation d'un vocabulaire onirique, par la description de rêves ou encore par des scènes de sommeil et de transe marquant une relation particulière au statut symbolique du double. Le rêve, plus souvent qu'autrement destiné à être pris métaphoriquement, laisse ainsi davantage de place à l'interprétation du lecteur à travers les non-dits et les angoisses archétypales qui l'accompagnent. Notons que le rêve est présent chez King comme une prémonition marquant l'insertion imminente et dangereuse de Stark dans le monde réel de Beaumont. Chez Dostoïevski, le lecteur est à plusieurs reprises témoin du « réveil » de Goliadkine et l'on lit également au chapitre 10 le rêve angoissant du remplacement de Goliadkine-senior par Goliadkine-cadet. Nabokov inclut aussi des scènes de rêves dans son roman. D'abord, dans le chapitre 3 nous retrouvons le rêve du couloir vide et de la chaise¹⁰³, suivi quelques pages plus loin par celui de la route où il rencontre un Félix sans yeux¹⁰⁴ et finalement, au chapitre 5, le rêve du chien gluant partageant son lit¹⁰⁵. Évidemment, tous ces rêves sont des trésors d'interprétation emplis de symbolisme et d'allusions psychanalytiques, si bien qu'après une lecture

¹⁰² *Ibid.*, p. 7

¹⁰³ *Ibid.*, p. 46

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 50

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 96

attentive, ils nous apparaissent surfaits, exagérés. Le symbolisme est si probant qu'il en devient presque grossier et le lecteur se trouve gêné d'y prêter une attention soutenue. Alors que le lecteur s'attend à pouvoir lire dans ces rêves une intentionnalité cachée par rapport au double et y retrouver les frissons de l'horreur gothique qui habituellement s'insinue dans ceux-ci, il se trouve plutôt déçu dans ses attentes lorsqu'il comprend qu'il n'y a pas de double et donc que le ton fantastique du récit n'est en rien justifié. L'utilisation de stratégies littéraires propres aux « vrais » récits de double n'est qu'une autre ruse d'Hermann pour convaincre le lecteur de la véracité de ses propos. En voulant réutiliser les fonctions romanesques du fantastique, Nabokov s'adonne ainsi à une déconstruction qui vise les fondements mêmes de ces récits, soit la prise de conscience que le double est fondamentalement ancré dans le texte.

3.1 Le portrait du double

En plus du recours au récit parodique de double ainsi que du roman policier/criminel (Hermann fait notamment référence autant à Raskolnikov qu'au *Double* de Dostoïevski), Nabokov pose le problème de la représentation dans le contexte d'un récit qui repose sur des assomptions visuelles transformées par l'écrit. Comme on l'a vu dans notre analyse de l'homonyme, le regard et l'aspect visuel est capital dans le récit de double puisqu'il soutient la *reconnaissance* qui doit mener vers la *méprise* ou du moins vers l'appréhension de celle-ci. Contrairement aux autres personnages qui désirent garder leur individualité propre face au double, Hermann recherchera plutôt la confusion entre Félix et lui afin de mener à terme ses magouilles. Cependant, c'est Hermann qui sera ultimement leurré puisque c'est lui qui est aveugle à la réalité, et ce depuis le tout début. En tant que narrateur première-personne par qui toute la subjectivité du récit est diffusée, sa méprise se transfère également sur le lecteur qui ne « voit » le double que par les yeux (et donc les mots) d'Hermann. À cela s'ajoute thématiquement l'insertion par Nabokov, aux côtés de son esthète-criminel, du

personnage secondaire d'Ardalion, le mauvais peintre. Dans cet ordre d'idée, le récit sera souvent interrompu par l'inclusion de longues descriptions très détaillées notamment sur les couleurs¹⁰⁶ ou bien sur les aspects que le narrateur « voit » et qu'il désire transmettre au lecteur (*ekphrasis*, descriptions de personnages, de paysages, d'images perçues...). Le récit de double repose ainsi sur cette transformation médiatique entre le lu et l'imaginé, sur la propension à vouloir *recréer* par la lecture des « images » mentales.

La description visuelle est d'autant plus importante qu'elle construit un sentiment de réalité puissant dans l'esprit du lecteur et sert ainsi à confirmer – à légitimer – le témoignage d'Hermann. En effet, celui-ci tente à tout prix de convaincre son lecteur de la perfection de son crime, mais aussi de ses aptitudes supérieures en tant qu'auteur. Il s'adressera au lecteur, après avoir rencontré son double, en ces mots :

How I long to convince you! And I will, I will convince you! I will force you all, you rogues, to believe... though I am afraid that words alone, owing to their special nature, are unable to convey visually a likeness of that kind: the two faces should be pictured side by side, by means of real colors, not words, then and only then would the spectator see my point. An author's fondest dream is to turn the reader into a spectator; is this ever attained? The pale organisms of literary heroes feeding under the author's supervision swell gradually with the reader's lifeblood; so that the genius of a writer consists in giving them the faculty to adapt themselves to that – not very appetizing – food and thrive on it, sometimes for centuries. But at the present moment it is not literary methods that I need, but the plain, crude obviousness of the painter's art.¹⁰⁷

Oscillant entre le recours aux techniques cinématographiques et artistiques, l'utilisation de la description visuelle que le narrateur conçoit comme un garant

¹⁰⁶ Gordon E. Slethaug élabore sur cet aspect en notant que Hermann se sert des couleurs pour transférer sur autrui - et ainsi se dédoubler - les caractères qu'il associe à lui-même: « By depicting Hermann's obsession with color and heightened meaning, Nabokov subverts symbolic attribution and value, and since the colors eventually stand for Hermann, emphasizes metonymical displacement. This displacement suggests the falseness of Hermann's attempts to fix analogical meaning, for that meaning is constantly disseminated.» *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, Chicago: Southern Illinois UP, 1993, p. 41

¹⁰⁷ Vladimir Nabokov. *Op. cit.*, p. 16

de réalité et donc de validité se trouve plutôt à exacerber les lacunes du langage dans le processus de représentation. L'auteur, aussi bon soit-il, ne peut représenter son réel que par des tergiversations infinies gravitant toujours autour de l'objet en question sans jamais vraiment en trouver l'origine ou, pour reprendre le vocabulaire phénoménologique, *l'essence* à représenter.

Cette inhabileté du langage à pouvoir rendre part d'une réalité originelle – d'une «vérité» supérieure – est ici confirmée par le fait qu'Hermann est un menteur professionnel, caractéristique dont il tire même une certaine gloire. En effet, cette qualité n'est-elle pas essentielle à l'esthète et plus particulièrement à l'écrivain? Cependant, son talent autoproclamé d'écrivain se trouve bientôt démoli par une lecture attentive du texte. En effet, son récit est rempli de répétitions textuelles, de divergences, d'ellipses et d'illogismes. Certaines phrases sont reprises telles quelles, suggérant d'une part que le narrateur s'adresse au lecteur intratextuellement de manière volontaire, mais suscitant également un effet de brouillon, de texte non-édité et brut dont l'intentionnalité nous échappe et qui dérange par son aspect grège. Par exemple, il répètera mot pour mot sa réaction à l'aspect de Félix endormi. Il introduira pourtant cette répétition par le dessein bien spécifique d'y mettre l'emphase: « Let me repeat – incredible! I was gazing at a marvel, and its perfection, its lack of cause and object filled me with a strange awe. »¹⁰⁸ Ces reprises sont tout aussi textuelles que prosodiques puisque la résolution du crime par Hermann se déroule sous les yeux du lecteur par la relecture par le protagoniste d'un roman qu'il est simultanément en train d'écrire. Les références intratextuelles sont ainsi abondantes jusqu'au point de transformer la forme même du récit en un journal : « Alas, my tale degenerates into a diary. There is nothing to be done, though; for I have grown so used to writing, that now I am unable to desist. A diary, I admit, is the lowest form of literature. »¹⁰⁹ Tout comme avec le carnet rouge dans *City of Glass*, la forme journalistique se présente comme une victoire du texte sur le sujet, un désistement de la part du

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 9

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 208

personnage de lutter contre sa nature incertaine et mouvante en s'abandonnant au rythme des mots qui deviennent alors inextricablement liés à leur existence.

D'un autre côté, le récit de double implique une certaine prétention dans la conviction de l'auteur/narrateur que son lecteur va saisir et être dupe de la duplication et de ses implications fantastiques. L'auteur du texte et le lecteur travaillent ainsi tous deux dans une relation complexe de confiance et de méfiance. L'un désire croire, mais attend de se faire convaincre, tandis que l'autre essaie de déjouer les attentes du lecteur afin de briser sa résistance au réel. Cette relation paranoïaque est expliquée par Jerry Aline Flieger dans son article « Postmodern Perspective: The Paranoid Eye »: « Moreover, one could argue that writing itself has a paranoid dimension: the reader is a sort of "overseer," an "eye in the sky" looking over the author's shoulder, as he anticipates "what the reader wants". »¹¹⁰ Le lecteur veut bien croire ce qui est écrit, mais le texte doit lui fournir les explications nécessaires. Cependant, dans les récits de doubles que nous avons étudiés jusqu'à maintenant, ces explications sont effectivement données, mais relèvent d'un ordre fantastique/gothique qui assume que le lecteur acceptera tacitement et sans problème de dépasser ses propres convictions du réel et de s'abandonner au texte en tant qu'aperture vers un univers autre. L'auteur doit ainsi déjouer le lecteur dans ses attentes et le forcer à accepter les conditions du gothique. Ceci est facilement exécuté par King et Poe dans leur traitement du genre de l'horreur. D'un autre côté, il nous est plus difficile de naviguer à travers le texte de Dostoïevski qui nous laisse davantage d'espace incertain d'interprétation. Enfin, la plupart des lecteurs abandonneront la majorité de leurs défenses réalistes avec Auster, si compliqué dans ses références inter/intratextuelles qu'il semble plus simple de continuer la lecture dans l'attente d'une résolution (qui n'est nullement garantie, par ailleurs) sans avancer d'interprétation finale.

¹¹⁰ Jerry Aline Flieger. "Postmodern Perspective: The Paranoid Eye", *New Literary History*, 28:1, 1997, p. 94

Dans *Despair*, le lecteur qui avait, par sa connaissance de la tradition du récit de double, déjà accepté les conditions d'apparition du double, se voit pourtant trompé par un retour abrupt à un réalisme encore plus choquant : il n'y avait pas de double, c'était une invention, un leurre auquel personne (sauf Hermann et le lecteur lui-même) n'a été dupe. Un double jeu de vision est alors mis en scène puisque d'une part le lecteur est l'œil externe pour lequel le texte est anticipé et d'autre part l'Auteur reste l'œil immanent du Grand Autre sans cesse présent bien que dissimulé sous les couches de signification. Dans la grande méprise, l'Auteur tout-puissant reprend sa place originelle et s'institue sans contradiction comme la figure de *celui qui sait*.

3.2 Le double et la différ(once)

Ainsi, le double est mis fondamentalement à un niveau textuel et se répercute sur les modes de transmission du message par des spécificités dans l'écriture que nous ne retrouvons pas dans un roman plus traditionnel qui n'adopterait pas les conventions du fantastique/gothique comme espace d'exploration du réel. Il fut expliqué dans les chapitres précédents comment le double se situe dans un manque qui, dans la théorie lacanienne, prend souvent lieu de *l'objet a* et de sa relation oblitérante face au Réel. Par la reconnaissance d'un point mort, d'un lieu de béance qui déjoue la signification instaurée par l'ordre Symbolique, *l'objet a* se situe également comme étant sous-jacent à l'apparition textuelle du double. Comme l'explique Gordon E. Slethaug: « The double is constituted upon difference, and despite my, or anyone's attempts to categorize, elucidate, resolve differences, and validate categories through well-poised examples, will always remain duplicitous, dialogic, and relativized. »¹¹¹ Cette différence qui est invoquée demeure fondamentalement ancrée dans la recherche que nos protagonistes entreprennent dans leur quête de l'original et qui, dépendamment du jeu pseudonymique ou homonymique qui se manifeste, est le

¹¹¹Gordon E. Slethaug. *Op. cit.*, p. 8

seul point de résistance dans le tourbillon du langage. Pour agrémenter notre étude qui était jusqu'à maintenant principalement lacanienne, il paraît ici pertinent d'introduire un autre penseur du poststructuralisme qui nous permettra de statuer qu'en plus d'être une figure de différences, le double est basé sur la *différ(a)nce*, avec tout ce que cela implique sur le concept du manque et de l'*objet a*.

Il est ici nécessaire d'introduire brièvement le concept de *différance* derridienne tel que théorisé dans l'essai du même nom tiré de *Marges de la philosophie* (1972). Principalement, la *différance* se situe dans un espace mouvant dans le langage; elle se présente à travers les indifférenciations symbolisantes qui ne peuvent être rendues dans les dichotomies traditionnelles de la culture occidentale. Derrida décrit en quoi ce simple changement typographique tient compte d'une transformation idéologique dans la conception du mot et de son sens, en relation à toute une philosophie de la pensée et de la perception ancrée notamment au sein de la dualité entre sensible et intelligible :

Mais que, de ce point de vue, la différence marquée dans la *différ(ance)* entre le *e* et le *a* se dérobe au regard et à l'écoute, cela suggère peut-être heureusement qu'il faut ici se laisser renvoyer à un ordre qui n'appartient plus à la sensibilité. Mais fortuitement affiliée à l'objectivité du *theorein* ou de l'entendement; il faut ici se laisser renvoyer à un ordre, donc, qui résiste à l'opposition, fondatrice de la philosophie, entre le sensible et l'intelligible. L'ordre qui résiste à cette opposition et lui résiste parce qu'il la porte, s'annonce dans un mouvement de *différance* (avec un *a*) entre deux différences ou entre deux lettres, *différance* qui n'appartient ni à la voix, ni à l'écriture au sens courant et qui se tient, comme l'espace étrange qui nous rassemblera ici pendant une heure, *entre* parole et écriture, au-delà aussi de la familiarité tranquille qui nous relie à l'une et à l'autre, nous rassurant parfois dans l'illusion qu'elles font deux.¹¹²

« Entre parole et écriture » est effectivement ce dont l'Auteur dans le récit de double se porte garant, soit le lieu de filtration signifiante qui passe du Réel (parole ou pensée) au Symbolique (écriture). La *différance* est donc le moment

¹¹² Jacques Derrida. *Marges de la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p. 5

actif dans l'acte de symbolisation : le domaine même de la fiction. Jean Bessière applique spécifiquement cette attitude de split subjectif dans la fonction du double dans *Despair* :

Au total, le double apparaît, dans *La Méprise*, comme l'emblème de l'état de fiction. Celui-ci se définit par la possibilité de multiplier, suivant un jeu de ressemblances et d'alternatives, les mondes et les sujets qu'il porte. Il n'y a pas de principe, de limite à cette multiplication. De fait, la seule limite est que cette multiplication reste lisible selon le monde commun de la fiction.¹¹³

Effectivement, ceci peut également se percevoir dans les autres romans à l'étude et, si l'on veut, dans toute la tradition littéraire, puisque le roman n'est constitué que de ces alternatives langagières qui font que le monde imaginaire est créé pour le lecteur et adopte une logique acceptable fidèle au pacte auquel il a décidé d'agréer. Derrida place ainsi la différance dans un rapport entre la parole et la langue, soit dans le moment de castration lacanienne par lequel tout sujet (et ce, dès l'enfance) doit s'établir comme être parlant. Bruce Fink métaphorise bien la fonction castratrice du langage en décrivant le moment de soumission nécessaire à l'entrée dans l'ordre symbolique. Il s'agit en effet de l'aliénation lacanienne : « Thus, in Lacan's concept of alienation, the child can be understood to in some sense choose to submit to language, to agree to express his or her needs through the distorting medium or straight jacket of language, and to allow him or herself to be represented by words. »¹¹⁴ Cette aliénation est forcée sur le sujet qui se trouve emprisonnée dans un état de soumission expressive. Cependant, elle est nécessaire à toute communication, tout acte social où le sujet doit s'extérioriser par rapport à la présence de l'Autre.

Derrida fait grand cas de l'importance de cette présence dans la compréhension de l'acte de la différance. S'appuyant sur la tradition phénoménologique, il souligne la difficulté de situer l'acte de différance langagière dans une certaine temporalisation par rapport au discours en transformation entre pensée et signe. Le nom *différance*, issue du participe

¹¹³ Jean Bessière. *Op. cit.*, p. 165

¹¹⁴ Bruce Fink. *Op. cit.*, p 50

présent et s'éloignant de son infinitif *différer*, représente un lieu d'exploration, un « espacement » entre un terme passif et actif.¹¹⁵ Le statut de totalité du signifié est ainsi ébranlé, tout comme l'implique une analyse saussurienne du signe et de sa définition par différences (avec un e). La différence s'inscrit alors dans la sphère du réel en tant que présence, mais bien d'un temps inatteignable et pourtant significatif :

La différence, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit « présent », apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. Il faut qu'un intervalle le sépare de ce qui n'est pas lui pour qu'il soit lui-même, mais cet intervalle qui le constitue en présent doit aussi du même coup diviser le présent en lui-même, partageant ainsi, avec le présent, tout ce qu'on peut penser à partir de lui, c'est-à-dire tout étant, dans notre langue métaphysique, singulièrement la substance ou le sujet.¹¹⁶

Un élément autre, mais en relation à la substance initiale doit donc entrer en jeu et s'effacer derrière la trace du signe présent. La division antagoniste dans la relation à la substance ou au sujet deviennent ainsi des éléments cruciaux dans notre compréhension du double comme élément issu de la différence.

Ainsi, tout comme l'aliénation est obligatoire au sujet pour s'inscrire dans une relation à l'autre, il est également important de spécifier que la différence n'est ni une essence, ni un lieu d'origine, mais plutôt une impulsion, un élan: « La différence est l'« origine » non-pleine, non-simple, l'origine structurée et différante des différences. Le nom d'« origine » ne lui convient donc plus. »¹¹⁷ À travers l'exploration de l'altérité réside toute la possibilité de connaissance de l'écriture, connaissance du monde et connaissance de soi par réfraction. La

¹¹⁵ Jacques Derrida. *Op. cit.*, p 9

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 13

¹¹⁷ Jacques Derrida. *Op. cit.*, p. 12

différance est le lieu qui permet de s'instituer comme grand Autre, dans son indiscernable, bien qu'indéniable, puissance.

Il sera dès lors possible de voir dans la différence ce manque, « the gap », qui institue l'ordre symbolique et qui crée le mouvement d'insertion du sujet dans l'univers parlé, significatif. Fink exprimera avec éloquence les implications de l'aliénation primordiale suscitée par l'inscription dans le langage et la relation de celle-ci au manque : « *Alienation gives rise to a pure possibility of being, a place where one expects to find a subject, a place in which it is clear that there is, as of yet, no subject : a place where something is conspicuously lacking. The subject's first guise is this very lack itself* »¹¹⁸. L'ex-sistence est ici naturellement co-dépendante du langage et du discours. Ainsi, par le traumatisme d'une certaine division, le sujet se plie à la domination de l'Autre à travers l'acceptation du langage comme condition sine qua non à son existence subjective. Le dédoublement devient la conséquence de l'appropriation du code d'un Autre pour se faire reconnaître dans la structure sociale. Dans les récits à l'étude, il semble alors que le double prenne le rôle de ce manque : il crée d'une part le mouvement d'écriture chez les protagonistes et, par métonymie, chez l'Auteur qui se dédouble en temps réel dans le texte. La mise sur papier représente cette transformation entre la pensée-chair et le roman, produit d'échange culturel suscitant sans cesse l'interprétation. Dans le roman de Nabokov, Hermann se décrit lui-même comme un réceptacle à travers lequel la filtration du double trouverait écho : « So behold me once again before the encounter, bright-gloved but hatless, still loitering aimlessly. What was going on in my mind? Nothing at all, oddly enough. I was absolutely empty and thus comparable to some translucent vessel doomed to receive contents as yet unknown. »¹¹⁹ Ceci rappelle comment Quinn sera également décrit très évasivement, comme s'il n'était qu'une entité obligée servant simplement de support à son pseudonyme.¹²⁰ En tant qu'entités textuelles, Hermann et Quinn se positionnent à la fois comme le manque initial

¹¹⁸ Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus, and al. *Op. cit.*, p. 79

¹¹⁹ Vladimir Nabokov. *Op. cit.*, p. 8

¹²⁰ Paul Auster. *Op. cit.*, p. 6

qui provoque l'écriture, mais qui, après l'assassinat de Félix ou la rencontre avec Stillman Jr., graviteront symboliquement autour d'un nouveau manque à combler qui construira le récit et les installera en tant qu'actants/sujets du déroulement subséquent de l'histoire.

3.3 Le double comme résidu, l'Auteur comme criminel

Jean Bessière caractérise le double dans *Despair* de « thème résiduel. Il ne peut être lu ni sous le signe de sa récusation explicite ni sous celui de sa réalisation symbolique »¹²¹. Cette observation est juste, mais ne se limite pas uniquement au roman de Nabokov. Il est possible de considérer que le thème du double est *toujours* résiduel, puisqu'il représente le moment de *différence dérridéenne* en rendant le lecteur et l'auteur conscients des limitations et des possibilités fictivisantes du langage qui, pourtant, ne sera toujours qu'une représentation imparfaite et castratrice de la parole et de la pensée. Nous pouvons ici rappeler l'intérêt qu'ont le nom et les calques auditifs dans la création de l'univers fantastique des récits à l'étude et des transformations qu'ils subissent dans le monde de l'écrit (abhorration du nom, fixité symbolisante à l'entente de l'homonyme, calque de la voix marquant la duplication, conversations téléphoniques réfléchissantes...). La dimension de la parole et de ses transformations est tout aussi importante que l'aspect visuel-textuel de la ressemblance et rappelle parfois au lecteur que le texte, bien qu'il se veuille une expérience synesthésique, ne repose que sur des codes langagiers qui deviennent problématiques une fois limités à leur contexte plastique ou scripturaux.

Enfin, le récit de double en dit long sur la perception que l'auteur a de lui-même et de son entreprise de mystification. Les personnages surréalistes d'Auster qui, eux aussi, communiquent entre eux par relations intertextuelles en sont un exemple. L'Auteur, Paul Auster, brise sans cesse le flux imaginaire par l'insertion

¹²¹ Jean Bessière. *Op. cit.*, p. 165

d'allusions externes et autoréférentielles à ses propres textes. Reprise des noms de personnages de d'autres textes ou filiations d'homonymes, il se plaira même à s'instituer, telle une *caméo* hitchcockienne, en tant que personnage dans *City of Glass*. Le lecteur est alors dérouté par une référence qu'il ne sait plus comment appréhender : portrait auto-biographique ou bien simple homonyme, où est le « vrai » Auster et est-il véritablement dans le texte? La question naturellement reste à savoir si cela est important. Car dans tous les cas, Nina Taylor le dit bien, le double n'est pas une figure du réel :

De l'avis des psychiatres, le double, le *doppelgänger* pur, est plus fréquent dans la littérature que dans la vie réelle. Rien de plus naturel, puisque la duplicité est à la base de toute poésie ou fiction, et de toute expérience esthétique que la littérature nous procure. La littérature ne saurait se passer de duplicité, linguistique ou autre.¹²²

L'auteur, même s'il ne se matérialise pas nécessairement dans le récit, ne peut qu'être victime (et instigateur) de cette schize.

Figure littéraire par excellence, le double se penche alors sur la faculté d'écrire et sur la double possibilité qui en découle : d'une part le double multiplie les sujets et les possibilités d'existences, et de l'autre il marque la mort et la fixité Imaginaire, la fuite du Réel. Comme le note Jean Bessière, « l'autonomie continue du double spécifie l'ambivalence du thème en faisant du double à la fois une figure du fantasme et une figure du réel. »¹²³ Ce même dilemme est au cœur du roman de King. Bien que le récit soit d'apparence plus traditionnel et que King ne brouille pas les pistes en se représentant dans le fil textuel, il met pourtant en scène un auteur et son personnage pseudonymique qui parcourent les univers changeants du réel et du fantasmé. Outre la blessure narcissique qui découle des analyses freudiennes, le danger mortel de la duplication et donc, dans notre discussion, de la représentation médiatisée (transformée d'une forme d'expérience à une autre), est un thème qui marque la plupart des écoles

¹²² Nina Taylor-Telecka. « De Dioscures à Medardus-Goliadkine-Medardo et Martin Guerre – Une typologie est-elle possible? » dans *Figures du double dans les littératures européennes*, ed. Gérard Conio, Lausanne : Âge d'homme, 2001, p. 42

¹²³ Jean Bessière. *Op. cit.*, p. 147

philosophiques depuis l'ère platonicienne. Slethaug résume comment ce que nous avons vu d'une part comme la relation à l'*objet a* et d'autre part le concept de différance se greffent aux propos de Foucault sur l'auteur en représentant l'angoisse mythique de la désintégration du sujet dans l'ordre imaginaire et dangereux du langage:

Finally, according to Foucault, language embodied in writing seems to bear the responsibility of assuring the self of immortality, but he playfully suggests that language is at once life-giving and energizing – like Scheherazade, all tellers of stories hold death at bay – and the bringer of death, for it limits authorial “existence” to the limited values and understandings of readers and their milieus, not the author’s self, understanding, and period. Ironically, writing brings about the author’s liberation as well as destruction and death.¹²⁴

Bien que nous n'ayons pas discuté la position de Foucault dans cette analyse, son propos s'introduit bien à la discussion du double de l'Auteur. En effet, l'Auteur est vivant tant et aussi longtemps que le lecteur le lui permet ; à travers les conventions langagières qui le forcent à « se faire comprendre » et à mettre en « images » de façon convaincante cet univers fantasmatique qui lui est propre, il défie la mort. Tous les textes étudiés ont une relation directe avec la mort et la peur de la disparition. Dans *Despair*, nous sommes encore une fois en présence d'une déconstruction du thème. Ici, Hermann l'auteur est doublement confronté à la mort : d'une part il tue Félix qu'il conçoit comme son double – « At that moment when all the required features were fixed and frozen, our likeness was such that really I could not say who had been killed, I or he. »¹²⁵ – mais d'un autre côté, c'est plutôt comme s'il lui donnait une seconde vie et donc prépare sa propre disparition du monde. Félix prend alors consistance à travers l'enquête qui occupe la seconde partie du récit et erre à la recherche de la place qui lui a été ôtée, celle de l'être original. La présence de plus en plus enveloppante de Félix se manifeste également par le fait qu'Hermann doit désormais oublier son identité passée et se fondre dans la vie (imaginée) de sa victime. Pour introduire le

¹²⁴ Gordon E. Slethaug. *Op. cit.*, p. 24-25

¹²⁵ Vladimir Nabokov. *Op. cit.*, p. 172

chapitre 10, Hermann adoptera même les expressions du mort (son langage) et ira jusqu'à se créer des anecdotes biographiques qu'il répète aux autres afin de valider son identité et sa profondeur. Hermann invente le personnage de Félix afin de lui usurper son espace symbolique, mais se trouvera bientôt rattrapé par le texte qu'il écrit de ce dernier.

En effet, la mystification ne perdure pas bien longtemps. Le lecteur comprend inévitablement la tromperie. Alors que son récit « s'éteint » par la découverte de l'élément fatal, le *macguffin* représenté par le bâton de randonnée, Hermann transforme son texte en un journal qu'il répudie sévèrement. À quelques pages de la fin, même le texte semble se découdre et se dissoudre dans les relations signifiantes de ce qu'on a justement lieu de voir comme l'exploration de la différence. Le texte ne fait plus avancer l'histoire, il la maintient comme un dernier souffle, un recours aux mots pour leur qualité plastique plutôt que signifiante. Dans les dernières pages du récit, Hermann écrit :

The dogs are barking. I am cold. That mortal inextricable pain... Pointed with his stick. Stick. What words can be twisted out of "stick"? Sick, tick, kit, it, is, ski, skit, sit. Abominably cold. Dogs barking: one of them begins and then all the others join in. It is raining. The electric lights here are wan, yellow. What on earth have I done?¹²⁶

Ces phrases sans contexte deviennent garantes d'un acte qui, une fois aboutit, mènera à la perdition de Hermann, l'écriture. Arrêter d'écrire signifie la mort et il est prêt à user de son privilège jusqu'à la toute fin. Tout comme Stark est piégé par Beaumont dans la rédaction de sa propre mort ou bien dans le cas de Quinn voyant arriver la dernière page du carnet rouge, Hermann s'écrit jusqu'à la dissolution. Criminels d'une part, ces auteurs à doubles finissent toujours par retourner dans l'abîme d'où ils sont sortis, du lieu du manque, de l'espace béant et résiduel retrouvé dans l'écriture.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 210

CONCLUSION

Personnages jouant sur l'incertitude de leur existence, sur leur « présence » problématique, les doubles font toujours planer sur le texte l'ombre de la fiction et de la folie, de la fabulation et de la schizophrénie paranoïaque. Les protagonistes passent tous par une période de doute quant à leur rôle dans cette dialectique poétique, mais finissent par confirmer leur croyance dans le double malgré la résistance des instances externes. Cette résistance est parfois un autre personnage (le détective Pangborn, par exemple) et parfois la conscience même du protagoniste quant à l'impossibilité du dédoublement. Cependant, ils apparaissent tous pour l'œil externe comme souffrant d'un problème de perception du réel, tout comme serait perçu n'importe qui souffrant de pathologies psychiatriques de l'ordre du dédoublement de la personnalité ou de schizophrénie. Dans le récit de double, l'explication de la folie n'a cependant pas le dernier mot : le personnage peut avoir raison si l'on en croit les conventions du fantastique/gothique. Il est dès lors intéressant de noter les enjeux sur la conscience et la santé mentale des protagonistes par rapport au traitement narratif qu'il est fait de leur expérience de dédoublement. Chez King et Auster, le récit fantastique efface le doute par rapport à la folie : le texte justifie l'écart du réel et le certifie. Chez Poe, Dostoïevski et Nabokov, la folie plane de façon plus présente et se présente comme une explication plus que plausible. Cependant, cela reste problématique pour le lecteur qui est désormais conscient intuitivement de la valeur trompeuse des mots, mais aussi du statut fictif et donc possible de toute fabulation, de la faculté du texte à créer un nouveau réel.

Ainsi, Goliadkine se fait littéralement amener dans un asile, bien que le docteur Rutenspitz se transforme en un démon effrayant dans les dernières lignes du récit et introduit le doute ultime pour le lecteur, celui d'avoir lu un roman fantastique déguisé en roman psychologique. Poe se situe aussi à la limite entre les deux mondes. Le double disparaît en effet dans l'image spéculaire et donc suppose que le narrateur et William Wilson n'étaient qu'une seule et même personne, que le double n'a jamais existé. Encore une fois, le fantastique et la

nouvelle psychologique se superposent dans un espace d'interprétation flou laissé tel quel au lecteur. Enfin, chez Nabokov, la puissance de la spéculation fabulatoire prend un rôle extrêmement important dans le récit inventé qu'Hermann sert à Lydia pour mettre en scène son crime. D'un style tout à fait dostoïevskien, Hermann présentera Félix comme son frère diabolique, le jumeau s'étant transformé en monstre et dont les mœurs dérangés et la conscience malade deviennent la cause ultime de son suicide (et justifiant ainsi l'entreprise criminelle d'Hermann). Alors que nous comprenons rapidement que ce ne sont qu'inventions et mensonges, la découverte du corps de Félix par les policiers et la réalisation qu'il n'y avait pas du tout de ressemblance avec Hermann offre la folie comme une explication à laquelle le lecteur n'était plus préparé. Il aurait facilement accepté le fantastique avant même de songer à une autre logique narrative. La dissolution du protagoniste dans la thèse de la folie s'introduit ainsi comme le dédoublement ultime du récit oscillant entre la superposition du roman policier et du récit psychologique qui, bien qu'on ne le reconnaisse pas intuitivement, représente une autre caractéristique indéniable du récit de double.

Une dernière caractéristique que nous retrouvons dans tous les récits à l'étude et qui n'a été abordée que très brièvement dans le chapitre 1 est la relation du texte à l'enquête policière. Ceci est davantage pertinent dans les textes les plus récents (Nabokov, Auster et King), mais nous ne pouvons discréditer Dostoïevski et Poe de cette catégorie simplement parce que *Le Double* et *William Wilson* ne sont pas systématiquement des « enquêtes ». En effet, les deux auteurs ont écrit des chefs-d'œuvre précurseurs dans le genre. En gardant cela en tête, le lecteur doit ainsi s'instituer comme le « Private Eye », le détective qui cherche l'indice faisant alors tomber toute la structure du crime et découvrant la nudité du criminel derrière son œuvre de mystification. De cette façon, Pangborn ne recherchera qu'un moyen de lier les crimes de Stark à Beaumont et Hermann, voulant découvrir où son œuvre lui a failli, devra également se mettre dans la position du lecteur et découvrir par l'analyse de son manuscrit l'élément qui lui fut fatal. Chez Auster, Quinn est assigné à la place d'Auster (que nous savons fort bien être l'Auteur, mais aussi l'instigateur du mystère), celui qui connaît le vrai

criminel. L'Auteur est ainsi comparé au criminel. En effet, Hermann écrira à son sujet :

But what are they – Doyle, Dostoevsky, Leblanc, Wallace – what are all the great novelists who wrote of nimble criminals, what are all the great criminals who never read the nimble novelists – what are they in comparison with me? Blundering fools! (...) If the deed is planned and performed correctly, then the force of creative art is such, that were the criminal to give himself up on the very next morning, none would believe him, the invention of art containing far more intrinsical truth than life's reality.¹²⁷

La tension entre le réel et l'écrit demeure le dernier résidu du thème du double. Celui-ci, émanant du texte et s'instituant comme une ombre, une tache, dont les protagonistes ne peuvent se débarrasser et qui les menace dans leur existence, est la fondation même de la création littéraire. Le double est un rappel de l'entreprise d'écriture et des conséquences non-intuitives, non-naturelles, voire immorales qui en succèdent.

Finalement, il semblerait que le thème du double soit plus qu'un mythe folklorique et superstitieux augurant parfois la richesse et parfois la mort¹²⁸. Il n'est pas qu'une représentation de la dualité manichéenne de l'homme ou bien des esprits malicieux qui errent dans les mondes parallèles. Le double est une figure de la représentation et, plus particulièrement, du texte. Il présente le problème de la copie et de l'impossible duplication, puisque la nature n'est composée que de différences. Il est ainsi faux de penser que seulement le postmodernisme a introduit dans les récits de double un aspect déconstructiviste, voire poststructuraliste au sujet du langage et du texte. Dès *William Wilson* ou le roman de Dostoïevski, en dépit des schémas narratifs plus traditionnels, le texte est empli d'allusions autoréférentielles et en relation au langage. D'un autre côté, malgré leur approche postmoderne, Auster et King ne peuvent dissocier l'apparition du double de la menace qu'il représente pour le sujet. Même

¹²⁷ *Ibid.*, p. 122

¹²⁸ Otto Rank. *Op. cit.*

Nabokov qui n'écrit pas réellement un récit de double lie ces éléments entre eux. Troubetzkoy résume bien cette équation entre le texte et la mort en parlant spécifiquement de *Despair* : « Le Double, en général, se nourrit de textes : il n'existe que par une riche et incessante *inter-* ou *intratextualité*, Hermann Karlovitch, cette dernière incarnation nabokovienne du *Doppelgänger*, double dévorateur de l'unique et du vivant, n'étant pas la moins significative illustration du statut essentiellement vampirique du Double. »¹²⁹ Ainsi, dans son attitude parodique, Nabokov n'est pas le premier à traiter du double intratextuellement; le texte en référence à lui-même est au cœur de l'angoisse fantastique gothique occasionnée par l'apparition du double, car il soutient un bris dans la mystification de l'écriture. Dans ce type de récit, le lecteur est soumis à une lecture consciente d'elle-même et de la relation qu'il entretient avec l'Auteur, créateur de mondes, puisque c'est à lui, le lecteur, de juger, à travers la structure imparfaite du langage, où se trouve la *différance*, où il peut soutenir l'espace de signification et d'interprétation par la révocation logique de l'impossible duplication. Il en résulte ainsi un jeu cruel envers le lecteur qui, pris dans un récit où il ne peut se positionner comme Autre, comme voyeur, doit ainsi scruter le texte sous peine d'y retrouver ce qu'il abhorre : le Réel, l'Impossible et les manques immanents qui résident sous les couches du langage volontairement laissées à voir par cet Autre qui demeure derrière le texte, l'Auteur.

¹²⁹ Wladimir Troubetzkoy. *L'ombre et la différence: le double en Europe*, Op. cit., p. 143

Bibliographie

- Auster, Paul. *The New York Trilogy*, New York: Penguin Books, 1990.
- Bessière, Jean ed. *Le Double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, Paris : H. Champion, 1995.
- Bessière, Jean. « Lire Trois Fois le Double », dans *Le Double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, ed. Jean Bessière, Paris: H. Champion, 1995, p. 143-169.
- Bourmeyster, Alexandre. «*Le Double de Dostoïevski*» dans *Doubles et dédoublement en littérature*, éd. Gabriel-A. Pérouse, Saint-Étienne : Publications de l'université de Saint-Étienne, 1995, p. 121-132.
- Bowie, Malcolm. *Lacan*, Cambridge: Harvard UP, 1993.
- Coates, Paul. *The Double and the Other: Identity as Ideology in Post-romantic Fiction*, Basingstoke: Macmillan, 1988.
- Conio, Gérard (ed.) *Figures du double dans les littératures européennes*, Lausanne : Âge d'homme, 2001.
- De Certeau, Michel. *L'invention du quotidien : arts de faire*, Paris : Gallimard, 1990.
- Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*, Paris : Éditions de Minuit, 1972.
- Dostoïevski, Fédor. *Le double*, trad. André Markowicz, Arles-Montréal : Actes Sud-Leméac, 1998.
- Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, New York, London: Routledge, 1996.
- Feldstein, Richard, Bruce Fink, Maire Jaanus, et al. *Reading seminars I and II: Lacan's return to Freud*, Albany: State University of New York P, 1996.
- Fink, Bruce. *The Lacanian Subject : Between Language and Jouissance*, Princeton: Princeton UP, 1995.
- Flieger, Jerry Aline. "Postmodern Perspective: The Paranoid Eye", *New Literary History*, 28:1, 1997, p. 87-109
- Freud, Sigmund. *Au-delà du principe de plaisir* [version électronique], (trad. S. Jankélévitch), Paris : Payot, 1968, Les Classiques des sciences sociales,

- éd. Jean-Marie Tremblay, 2001,
http://classiques.ugac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_de_psychanalyses/Essai_1_au_dela/au_dela_prin_plaisir.html
- King, Stephen. *The Dark Half*, New York: Penguin Books, 1989.
- Lacan, Jacques. *Écrits*, Paris : Seuil, 1968.
 ----- . *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris : Seuil, 1990.
- Little, William G. and Paul Auster. « Nothing to Go on: Paul Auster's 'City of Glass' », *Contemporary Literature*, 38:1, 1997, p. 133-163.
- Miller, Jacques-Alain. «An Introduction to Seminars I and II : Lacan's Orientation Prior to 1953 » in Richard Feldstein, Bruce Fink, Maire Jaanus (ed.). *Reading seminars I and II: Lacan's return to Freud*, Albany: State University of New York P, 1996, p. 15-38.
- Nabokov, Vladimir. *Despair*, New York: Putnam, 1966.
- Poe, Edgar Allan. "William Wilson" in *The Short Fiction of Edgar Allan Poe*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Company. 1976. P. 271-283.
- Rank, Otto. *Don Juan et le Double* [version électronique], (trad. S. Lautman), Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1973, Les Classiques des sciences sociales, éd. Pierre Tremblay, 2004,
http://classiques.ugac.ca/classiques/rank_otto/don_juan/don_juan.html
- Slethaug, Gordon E. *The Play of the Double in Postmodern American Fiction*, Chicago: Southern Illinois UP, 1993.
- Taylor-Telecka, Nina. « De Dioscures à Medardus-Goliadkine-Medardo et Martin Guerre – Une typologie est-elle possible? » dans *Figures du double dans les littératures européennes*, ed. Gérard Conio, Lausanne : Âge d'homme, 2001, p. 25-44.
- Tenenbaum, Helena. «Représentations et symbolismes du double chez Edgar Poe», *Psychanalyse à l'université*, 12 : 48, 1987, p. 645-661.
- Troubetzkoy, Wladimir. *L'ombre et la différence: le double en Europe*, Paris: Presses universitaires de France, 1996.

----- « *Ad te clamavi*. La nuit obscure de M. Goliadkine », dans *Le Double : Chamisso, Dostoïevski, Maupassant, Nabokov*, ed. Jean Bessière, Paris : H. Champion, 1995, p. 189-199.

Vardoulakis, Dimitris. «The Return of Negation: The Doppelgänger in Freud's 'The Uncanny'», *SubStance*, 35:2, 2006, p. 100-116.

Slavoj Žižek. *Everything you always wanted to know about Lacan (but were afraid to ask Hitchcock)*, London, New York: Verso, 2010.

----- . *Looking Awry: An Introduction to Jacques Lacan through Popular Culture*, Cambridge: MIT Press, 1991.