TROIS IMAGES LITTÉRAIRES D’HEAUTOSCOPIE

Auteur : Sébastien Leray

Date de parution : 30 novembre 2017

Article disponible en ligne à l'adresse :
https://www.tupeuxsavoir.fr/publication/trois-images-litteraires-dheautoscopie/

Référence :
Sébastien Leray, Trois images littéraires d’heautoscopie, in *Revue Tupeuxsavoir* [en ligne], publié le 30 novembre 2017. Consulté le 30 octobre 2026 sur https://www.tupeuxsavoir.fr/publication/trois-images-litteraires-dheautoscopie/

Distribution électronique pour tupeuxsavoir.fr. Tous droits réservés pour tous pays. Il est interdit, sauf accord préalable et écrit de l’éditeur , de reproduire (notamment par photocopie) partiellement ou totalement le présent article, de le stocker dans une banque de données ou de le communiquer au public sous quelque forme et de quelque manière que ce soit.

Trois images littéraires d’heautoscopie

Article de Sébastien Leray paru dans la revue PLI n° 2 (revue de psychanalyse de l’EPFCL-France Pôle 9 Ouest), à partir d’une intervention faite lors de l’atelier de psychanalyse qui s’est tenu en mai 2006 dans le cadre des activités des Forums du Champs lacanien à Rennes.

> « Un effet d’inquiétante étrangeté se produit souvent et aisément, quand la frontière entre fantaisie et réalité se trouve effacée, quand se présente à nous comme réel quelque chose que nous avions considéré jusque-là comme fantastique, quand un symbole revêt toute l’efficience et toute la signification du symbolisé. »[1]

Nous proposerons un aperçu de ce qui se présente comme non reconnaissance de l’image spéculaire à partir d’exemples tirés de la littérature : la nouvelle « William Wilson » d’Edgar Poe[2], « Le Double » de Fédor Dostoïevski[3] et « Le Horla » de Guy De Maupassant[4]. Il nous importera, dans chacune de ces œuvres, de porter un accent particulier aux scènes de miroir et de tenter d’en dégager leur singularité. Il s’agira également de relever ce qui, de l’enseignement de Lacan sur le « stade du miroir », peut apporter un éclairage sur le phénomène d’héautoscopie et de vérifier en quoi l’hallucination spéculaire ne peut avoir en soi de valeur diagnostique.

Quand le réel transparaît du miroir

Freud reconnaît parmi les motifs producteurs les plus saillants d’inquiétante étrangeté, celui de l’apparition du double. Nous proposons de nous intéresser à ce trouble particulier du champ de la perception qu’est la confrontation au double, qui de l’Antiquité à nos jours, traverse toute la littérature, avec un point culminant dans le courant du romantisme allemand dont les représentants parmi les plus célèbres sont Hoffmann, De Chamisso, Heine et Jean Paul Richter. Ce courant s’étendra ensuite en France avec notamment Musset et continuera d’influencer certaines œuvres comme celles de Maupassant. Notons, parmi tous ces auteurs qui ont traité

de la thématique du double, deux écrivains qui ont retenu notre attention pour cette étude : Edgar Poe et Fédor Dostoïevski. Ce trouble sur lequel se sont penchés autant d'écrivains dont la plupart d'ailleurs ont témoigné en avoir eux-mêmes souffert (Goethe, Hoffmann, Jean Paul Richter, Musset, Maupassant, D'Annunzio), présente également l'intérêt d'être rencontré dans la clinique. La psychiatrie lui donnera, par la voie de Menninger-Lerchental, le nom d'héautoscopie, qui signifie « vision de soi-même par soi-même ». La psychanalyse enfin, s'intéressera particulièrement à ce phénomène, à commencer par Otto Rank qui présente en 1914, une étude érudite simplement intitulée « Le Double », et qui sera traduite et publiée en français, sous le titre « Don juan et le double » en 1932.[5] De ses nombreuses observations des légendes, du folklore et des croyances, il dégage l'idée que « l'ombre inséparable de l'homme devient la première "objectivation'' de l'âme humaine, longtemps avant qu'un homme ait vu son image dans un miroir. »[6] L'ombre a été le moyen par lequel l'homme a vu pour la première fois son corps et il en a fait la représentation de son âme. Ainsi se dégage la première dualité entre corps et âme, où l'âme est matérialisée par l'ombre. Rank précise que nombreuses sont les croyances où l'ombre est attachée à ce qui survit après la mort. La dualité entre corps et âme est aussi celle entre le mortel et l'immortel. L'âme, primitivement incarnée par l'ombre est devenue une assurance contre la mort en ce qu'elle subsiste au-delà du corps mortel, et la thèse est de démontrer que le double occupe, par la suite, cette même fonction. Ainsi, il arrive à cette conclusion qu'il « apparaît donc avec évidence que c'est le narcissisme primitif, se sentant particulièrement menacé par la destruction inévitable du Moi, qui a créé, comme toute première représentation de l'âme, une image aussi exacte que possible du Moi corporel, c'est- à- dire un véritable Double, pour donner ainsi un démenti à la mort par le dédoublement du Moi sous forme d'ombre et de reflet. Nous avons vu que pour les sauvages, les appellations d'ombre, d'image, reflet, servent aussi pour l'âme.

Chez les grecs, les Égyptiens et d'autres peuples civilisés, l'idée primitive de l'âme coïncidait avec celle d'un Double, de même essence que le corps.[7] Rank notera cependant qu'à une phase plus avancée de la croyance de l'âme, où l'invincibilité de la mort est reconnue et acceptée, la signification du Double, comme celle de l'ombre, est alors associée à la mort et devient présage de malheur. Par exemple, le présage des 7 ans de malheur pour un miroir brisé provient, sans doute, de ce que le miroir, n'enserrant plus le double qu'il contenait, l'a libéré en lui redonnant son autonomie. Nous verrons comment, pour Freud, la perception du double peut procéder de différents modes et être associée, dans certains cas, à une

manifestation du refoulé. Enfin, dans un texte où Lacan reprend, en 1966, son stade du miroir, « De nos Antécédents », nous relevons cette remarque : « Les repères de la connaissance spéculaire enfin sont rappelés par nous d'une sémiologie qui va de la plus subtile dépersonnalisation à l'hallucination du double. On sait qu'ils n'ont en eux- mêmes aucune valeur diagnostique quant à la structure du sujet (la psychotique entre autre). Etant plus important de noter qu'ils ne constituent pas un repère plus consistant du fantasme dans le traitement psychanalytique. »[8]

Dans « les nouvelles histoires extraordinaires » que publie Edgar Poe en 1857, se trouve la nouvelle « William Wilson » qui se présente comme un modèle du thème du Double dans la littérature. William Wilson est le narrateur de sa sombre expérience de confrontation au Double, qui lui apparaît pour la première fois à l'école : « En réalité, ma nature ardente, enthousiaste, impérieuse, fit bientôt de moi un caractère marqué, parmi mes camarades, et, peu à peu, tout naturellement, me donna un ascendant sur tous ceux qui n'étaient guère plus âgés que moi,- sur tous, un seul excepté. C'était un élève qui, sans aucune parenté avec moi, portait le même nom de baptême et le même nom de famille …Mon homonyme seul, parmi ceux qui, selon la langue de l'école, composaient notre classe, osait rivaliser avec moi dans les études de l'école, dans les jeux, et les disputes de la récréation,- refuser une créance aveugle à mes assertions et une soumission complète à mes volontés,- en somme, contrarier ma dictature dans tous les cas possibles. (…) La rébellion de Wilson était pour moi la source du plus grand embarras. »Wilson décrit cet autre lui-même par une même identité, ou plutôt une imitation en tout, silhouette, parole, conduite, si bien que les camarades de classes supérieures pensaient qu'ils étaient frères. Au delà, Wilson précise qu'ils auraient été jumeaux, s'ils avaient été de parenté, puisque cet homonyme est né le même jour que lui. Ce double, qui a une vie autonome, provoque chez le héros, une série de sentiments ambigus, puisqu'en même temps qu'il est porté à le haïr, ils deviennent inséparables. William Wilson explique comment, chez lui- même et pour son imitateur, on retrouve la même ambiguïté. « On aurait pu le croire, dans cette rivalité, dirigé uniquement par un désir fantasque de me contrecarrer, de m'étonner, de me mortifier ; bien qu'il y eut des cas où je ne pouvais m'empêcher de remarquer, avec un sentiment confus d'ébahissement, d'humiliation et de colère, qu'il mêlait à ses outrages, à ses impertinences, et à ses contradictions, de certains airs d'affectuosité les plus intempestifs, et, assurément, les plus déplaisants du monde. Je ne pouvais me rendre compte d'une si étrange conduite qu'en la supposant être le résultat d'une parfaite suffisance, se permettant le ton vulgaire du patronage et de la protection. » Pour reprendre l'expression par laquelle

Kierkegaard définit l'angoisse suscitée par la présence d'un premier rapport à un hors- soi, c'est une « antipathie sympathique et une sympathie antipathique »[9] que décrit ici William Wilson. La relation ici décrite par Poe illustre ce que Lacan indique comme première conséquence du Stade du miroir : un « *transitivisme* » psychologique qui s'inscrit dans une logique de « véritable captation par l'image de l'autre »[10] qui peut être aussi bien le reflet du miroir que l'image d'un autre enfant. Se référant à Charlotte Bühler, Lacan note que l'enfant « peut participer dans une entière transe à la chute de son compagnon ou lui imputer aussi bien, sans qu'il s'agisse de mensonge, d'en recevoir le coup qu'il lui porte. Je passe sur la série de ces phénomènes qui vont de l'identification spéculaire à la suggestion mimétique et à la séduction de prestance. Tous sont compris par cet auteur dans la dialectique qui va de la jalousie (…) aux premières formes de la sympathie. Ils s'inscrivent dans une ambivalence primordiale qui nous apparaît, je l'indique déjà, *en miroir*, en ce sens que le sujet s'identifie dans son sentiment de Soi à l'image de l'autre et que l'image de l'autre vient à captiver en lui ce sentiment. »[11] La thèse de Lacan consiste à relever que si le sujet est conduit à la conscience de soi à travers la médiation par l'autre, le semblable, il n'est cependant pas possible de penser à une véritable médiation du sujet par l'autre. Si c'est dans l'*imago* de l'autre que le sujet s'identifie et même s'éprouve tout d'abord, nous saisissons là que c'est au prix d'une « aliénation »[12] primordiale qui désaxe la conscience de Soi dés son origine. La nouvelle de Poe qui se centre sur la relation qu'entretient Wilson avec son double nous apparaît illustrer assez précisément ce rapport d'aliénation primordiale. Le récit se poursuit en présentant les conséquences pour le héros de se maintenir à ce rapport d'aliénation à l'autre imaginaire, le semblable, sans recours possible à l'Autre symbolique.

Ce hors-soi, dont nous parlions en évoquant Kierkegaard pourrait être donné par la seule différence que le double a avec William Wilson, et qui se situe au niveau de sa voix, qu'il ne peut élever au-dessus du chuchotement. Mais ce chuchotement est, par sa modulation et son accent, à tel point identique à sa parole, qu'il « est devenu un écho parfait de sa propre voix » indique Poe. Nous relevons, là aussi, qu'il n'y a pas d'altérité dans le signifiant, pas plus qu'il n'y en a au niveau de l'image. Ce double apparaît bientôt au héros comme remontant à la plus lointaine enfance « d'un temps où ma mémoire n'était pas encore née » précise t-il. Un soir, alors que William Wilson se décide à porter sa haine contre le copiste, pendant son sommeil, il est frappé d'effroi en reconnaissant sa propre image dans une « imitation » qui le force à fuir. Si, jusqu'alors, la haine du héros était tournée contre celui qui le copiait, ici le héros fuit l'imitation qui apparaît alors même qu'il dort. Nul doute que

ce que nous décrit E. Poe à cet instant, n'a rien à voir avec la jubilation narcissique du stade du miroir. Après quelques mois passés chez ses parents, le héros devient étudiant à Eton où il mène une vie dévergondée. Alors qu'il a oublié l'épisode de son enfance, un soir où « il invitait une société d'étudiants des plus dissolus, à une orgie secrète dans sa chambre », son double lui apparut avec des traits indistincts, mais vêtu élégamment, comme lui. Il lui chuchote, comme un avertissement, les mots « William Wilson » et disparaît. Fuyant à nouveau le collège, William Wilson se rend à Oxford où il continue sa vie de dilapidations effrénées et s'adonne au jeu et à la tricherie. Alors qu'il n'a négligé aucune de ses basses finesses pour ruiner un nouvel étudiant de fraîche noblesse, et que la déplorable situation de l'étudiant dupé avait jeté sur tout le monde un air de tristesse et de gène, la scène suivante va décharger Wilson d'un poids d'angoisse, provoquée par les regards brûlants de mépris et de reproche que certains lui adressent.

En effet, le double fait une nouvelle apparition et d'une voix très basse qui pénétra la moelle de ses os, dévoile la tricherie contenue dans la doublure de son manteau. Rien là de fantastique, sinon que le manteau qui a servi de preuve, doublé d'une fourrure précieuse d'une rareté et d'un prix extravagant, coupé avec fantaisie et de sa propre invention, lui est rendu, alors que William Wilson s'aperçoit qu'il avait déjà le sien sur son bras et que celui qui lui est présenté en est l'exacte contrefaçon dans tous ses plus minutieux détails. Là encore, il est le seul à s'en apercevoir. Le matin même, le héros est contraint de fuir à nouveau, dans une vraie agonie d'horreur et de honte. Trois fuites donc, la première concerne le constat horrifiant de l'imitation parfaite sur le plan de l'image, la seconde se situe au plan de la voix, qui lui chuchote « William Wilson » et la troisième concerne le manteau en tout point identique à celui qu'il avait confectionné. Les occurrences de la fuite concernent à chaque fois le retour du même, que Wilson ne peut interpréter que venant de son semblable.

Par la suite, le double poursuit l'auteur, qui le fuit en vain, à travers toutes les capitales d'Europe, comme son bourreau auquel il se sent impérieusement soumis. « Et fut-ce simplement mon imagination qui m'induisit à croire que l'opiniâtreté de mon bourreau diminuerait en raison de ma propre fermeté ? Il est possible, mais en tout cas, je commençais à sentir l'inspiration d'une espérance ardente, et je finis par nourrir dans le secret de mes pensées la sombre et désespérée résolution de m'affranchir de cet esclavage. » C'est au cours d'un bal masqué à Rome que se termine la nouvelle de Poe. William Wilson est en train de s'approcher de la charmante femme de son hôte déjà vieux, quand une main se posa sur son épaule

avec cet inoubliable, ce profond, ce maudit chuchotement dans son oreille. Se retournant, il constate l'identité de leur costume et l'entraîne vers une petite chambre attenante, où il le provoque en duel, résolu à en finir avec ce misérable imposteur. Après une courte lutte, il enfonce son épée dans le cœur du double. Au même moment, on secoue la porte. Wilson se détourne, mais pendant ce laps de temps, la situation a changé de façon surprenante. « Dans mon désarroi, il me parut qu'il y avait une grande glace, mes propres traits pâles et tachés de sang, ma propre personne, d'un pas dolent, sortirent du miroir. Je dis que ceci paraissait ainsi, mais cela n'était pas. Mon rival, Wilson était là, agonisant devant moi. Son masque et son manteau étaient par terre, là où il les avait jetés. Pas un fil de son vêtement, pas une ligne des traits marqués et particuliers de sa figure qui ne fussent pas mien, mais sa voix n'était plus qu'un chuchotement. J'aurai pu croire que c'était moi- même qui me disais ‘'tu as vaincu et je succombe, cependant, à partir de maintenant, toi aussi tu es mort. Mort pour le monde, pour le ciel, pour l'espérance. En moi tu as vécu et maintenant que je meurs, vois dans cette image, qui est la tienne propre, comment tu t'es tué toi- même''. » Cette scène finale nous montre comment l'image ne passe pas au miroir, comment elle ne tient pas au miroir, et devient réelle, réel insoutenable qui lui revient comme venant de l'autre, de même que sur le plan de la voix en écho. Dés lors, c'est sur un « tranchant mortel » que se poursuit la dualité entre Wilson et son double. Si la figure du double, dans la nouvelle de Poe procède du mode persécutif et de la projection propre à la relation imaginaire, elle se présente pour nous comme l'échec d'une « identification » au semblable qui suppose l'intervention du registre symbolique pour donner son cadre au miroir et dépasser la simple « imitation ». Ici, le double finit par s'opposer au sujet, jusqu'à occuper la place d'un objet en trop, et non celui du moi-idéal, dont la fonction ne prend alors valeur que d'auto-diffamation et de répression morale de l'écho de la pensée, menant le héros à une réaction- suicide.

Le double comme métaphore délirante

Dans son deuxième roman, écrit en 1846, Dostoïevski narre la progression d'un trouble psychique chez un homme qui ne se croit pas malade, mais où la dimension persécutive de ses ennemis est la cause de tous ses ennuis. « Le Double » de Dostoïevski se caractérise par la description très fine sur le plan clinique d'un état paranoïaque où l'étrangeté des scènes de miroir ne manque pas. Un matin qu'il se prépare pour se rendre avec son équipage à la réception que le conseiller d'Etat Olsoufi Ivanovitch Bérendéïev a organisé en l'honneur de l'anniversaire de sa fille Klara, le conseiller titulaire Iakov Pétrovitch Goliadkine s'interroge devant son

miroir : « L'histoire que ça ferait si, aujourd'hui, je faisais un faux pas quelconque, si quelque chose, mettons, ne marchait pas – un petit bouton, je ne sais pas, étranger, qui surgit, ou s'il arrivait, je ne sais pas, un autre désagrément, mais, bon, en attendant, ça va ; pour l'instant tout fonctionne. » Une fois vêtu de pied en cap, muni de sa parure du parfait fonctionnaire et alors qu'il s'est installé dans son carrosse, Goliadkine « se frotta fiévreusement les mains et partit d'un long rire silencieux, inaudible, comme ferait un joyeux drille qui vient de réussir un coup de Maître, et dont ce coup de Maître fait l'homme le plus heureux du monde. » Dostoïevski insiste me semble t-il sur le rapport qu'entretient Goliadkine à ses vêtements, notamment lorsqu'il contemple ses bottes de fonctionnaire « avec amour », ce qui permet de souligner très finement la dimension d'habillage imaginaire, de parure qui fait écran à l'être de Goliadkine, un être dépouillé, nu, pauvre comme le souligne, en Russe, la racine « Gol ».

Bien qu'une expression bizarre de souci apparaisse, Goliadkine est fin prêt à se jeter sous les regards des passants en « prenant tout de suite un air digne et respectable sitôt qu'il remarquait que tel ou tel le regardait. » Bientôt, la gaieté qui l'accompagnait pour cette sortie va laisser place à un air soucieux, puis à des grimaces et enfin à l'effroi quand il aperçoit deux jeunes collègues dont l'un, comme il le croit, l'aurait montré du doigt, tandis que l'autre l'aurait appelé par son nom. Indigné, blessé par ces « chenapans qui mériteraient des coups de fouet », il est troublé par un autre événement plus pénible encore. Sa voiture est croisée par l'équipage élégant de son chef de bureau, Andréï Filippovitch, qui est évidemment étonné de rencontrer son subordonné dans cet appareil. Goliadkine, en proie à une anxiété pénible, indescriptible, se demande : « Je salue ou je ne salue pas ? Je réponds ou je ne réponds pas ? Je reconnais ou je ne reconnais pas ? (…) ou bien je fais semblant que je ne suis pas moi, que je suis quelqu'un d'autre, je suis juste mon portrait craché, et je fais comme si de rien n'était ? Parfaitement, ce n'est pas moi, ce n'est pas moi, un point c'est tout ! » A la réflexion, il regrette cette bêtise, et se dit qu' « il aurait fallu, tout simplement, sur un pied de franchise et de sincérité, non dénué de noblesse : n'est-ce pas, c'est comme ça, Andréï Filippovitch, moi aussi je suis invité à dîner, et voilà ! » Devant cette bêtise qu'il vient de commettre, il adresse finalement un « regard précisément destiné à réduire en cendres, d'un seul coup, l'ensemble de ses ennemis. » Cette scène n'est pas sans nous évoquer d'emblée, l'*Unglauben* que Freud décrit dés les lettres à Fliess, comme une défense propre du paranoïaque et qui consiste en un refus de croire, une incroyance aux reproches qui pourraient lui être adressés.

Colette Soler précise dans « L'inconscient à ciel ouvert de la psychose » que « ce rejet de la culpabilité, c'est un refus d'admettre dans le symbolique les signifiants qui feraient trace de l'implication du sujet – un refus d'en répondre. »[13] Goliadkine s'affirme dans la position du paranoïaque à l'endroit de la jouissance : « le paranoïaque se sent victime, il ne se sent pas coupable. Persécuté, il affirme de toutes les façons son innocence, et accuse. »[14] A son médecin chez lequel il se rend pour se tranquilliser, Goliadkine exprime avec beaucoup de circonlocutions et en termes imprécis que des ennemis le poursuivent et qu'ils ont jurés de le perdre moralement dans un complot qui le vise, même si ajoute-il que « c'est d'un ami proche que je parle ». Andréï Filippovitch, son chef de bureau, et le neveu de celui-ci, Vladimir Sémionovitch, « leur petit chou » et « son ami le plus doux » – dont on apprend qu'il vient d'obtenir une promotion et qu'il fait la cour à Klara – répandent sur lui des rumeurs infamantes : il aurait, au lieu de payer ses dettes, donné à une cuisinière allemande peu recommandable, chez laquelle il habitait, une promesse de mariage qu'il a signée et, en conséquence, serait déjà fiancé avec une autre que Klara. Klara, pour laquelle il se rend à la réception du conseiller Bérendéïev, se présente comme l'objet de son érotomanie, et cette relation vient justifier son rapport de jalousie à l'égard de Vladimir Sémionovitch, envers lequel on perçoit cependant une certaine ambivalence. Il arrive un peu en avance à la réception du conseiller mais on lui fait dire qu'il ne sera pas reçu. S'en allant honteux, il voit parmi les autres invités son chef de bureau et le neveu de celui-ci. Après deux heures et demi d'attente et d'hésitation dans le froid, entre l'armoire et les rideaux de l'escalier de service qui le cachent, il se contente d'observer en se citant à lui-même une phrase du ministre français Villèle « tout vient à point à qui sait attendre. »

D'une certaine manière, on peut se demander si cette attente, assez drôle d'ailleurs pour le lecteur, n'est pas là pour venir renforcer le moment où il sera projeté sous les regards ou plus exactement le moment où il va ravir l'œil de l'Autre. On se souvient de l'entrée en matière du roman où devant son miroir, Goliadkine se demande « ce que ça ferait si, aujourd'hui, je faisais un faux pas quelconque, si quelque chose, mettons, ne marchait pas… » Puis, dans des pages assez irrésistibles, Dostoïevski nous fait suivre les pas maladroits et les pensées emmêlés (ou bien l'inverse) de Goliadkine dans la salle de bal. « Comme un orage dans un ciel bleu », il apparaît, et sans regarder personne, il avance et se trouve soudain devant Klara Olsoufievna. C'est ainsi que sans le moindre doute, sans même ciller, c'est avec le plus grand des plaisirs… qu'il se serait effondré sous terre, mais « ce qui était fait, on ne pouvait plus le défaire, non, on ne pouvait plus du tout le

défaire »…se dit Goliadkine, devant ce que l'on pourrait reconnaître là comme une carence de la signification phallique. Autour, l'étonnement est général, et Goliadkine est mort d'humiliation. Quand, pour comble, en dansant avec Klara, il manque de tomber, on l'éloigne de force de la réunion. Il trébuche, il lui semble qu'il tombe dans un gouffre, veut crier et se retrouve dans la cour. L'habillage qui lui donnait un semblant d'être et, ce qu'a pris soin de préciser Dostoïevski, la certitude qu' « Olsoufi Ivanovitch, [son] bienfaiteur depuis des années immémoriales, qui dans un certains sens a remplacé [son] père », cèdent pour dévoiler l'abîme, l'effondrement propre à la forclusion psychotique, sans rapport avec ce qui, chez le névrosé, décline les effets de son manque structural.

Goliadkine cherche alors à fuir, fuir dans les ruelles de Petersbourg, pour se sauver de ses ennemis comme pour se sauver de lui- même, se cacher de lui- même. Désespéré, son errance prend fin au canal, « il s'appuie à la balustrade et, pénétré complètement de la chute terrifiante qu'il venait de subir, il s'arrête, figé (…) et se met à fixer l'eau noire et trouble de la Fontanka ». Comme l'a souligné C. Soler, « c'est à ce moment précis de confrontation au *trou noir* de l'eau que Goliadkine ressent une présence. »[15] « Soudain…soudain, il tressaillit de tout son corps et, malgré lui, bondit de deux pas en arrière. Empreint d'une inquiétude indicible, il se mit à regarder autour de lui ; mais il n'était rien arrivé de spécial – pourtant…pourtant, il venait d'avoir l'impression qu'il y avait eu quelqu'un, là, au moment même, à la seconde, qui s'était tenu là, près de lui, à côté de lui, lui aussi accoudé à la rambarde du quai – chose incroyable ! – qu'il lui avait même dit quelque chose, lui avait dit quelque chose très vite, d'une voix précipitée, pas tout à fait compréhensible, mais quelque chose qui lui était très proche, quelque chose qui le concernait. » Il se retourne, il n'y a personne mais le sentiment d'une présence.

Ainsi, « l'apparition de l'autre Goliadkine intervient pour la première fois à ce moment de possibilité de basculement dans le trou. »[16] Sur le chemin qui le ramène à son appartement, Goliadkine rencontre un homme et s'en rapprochant, il est saisi de terreur en voyant de quelle façon extraordinaire il lui ressemble. Puis, il croise une nouvelle fois cet inconnu, et une nouvelle fois encore. Il ne doute pas, il connaît bien cet homme. Il sait comment il s'appelle, quel est son nom patronymique et son nom de baptême et, néanmoins, pour tout l'or du monde, il ne l'appellerait pas par son nom. Et, alors que « sa situation à cet instant ressemblait à celle d'un homme qui se tient au bord d'un gouffre terrifiant, quand la terre s'ouvre sous lui, qu'elle se casse déjà, bouge, tressaille une dernière fois, tombe, l'entraîne dans l'abîme (…), chose étrange, il allait jusqu'à désirer cette rencontre, il la

pensait inévitable et demandait seulement que tout cela se termine au plus vite… » Cette fois, le voilà devant lui, prenant la même direction. Il entre dans la maison en même temps que Goliadkine, pénètre dans l'appartement, dont le domestique ouvre largement la porte. Quand Goliadkine, essoufflé, entre à son tour dans sa chambre, l'inconnu est assis sur son lit avec son chapeau et son manteau. Sidéré, il s'assied auprès de lui… Il reconnaît bientôt son ami nocturne, mais cet ami n'est personne d'autre que lui-même. « Monsieur Goliadkine lui-même, un autre Monsieur Goliadkine, mais exactement semblable à lui – en un mot ce qui s'appelle un double de tous les points de vue… » L'effet de ces évènements de la veille se manifeste le lendemain par un redoublement des idées de persécution. Elles paraissent provenir de plus en plus du double, qui bientôt, prend une forme corporelle et devient le centre autour duquel tournent les idées les plus folles de Goliadkine. Ainsi que le commente Colette Soler, « Goliadkine-l'aîné adore son double Goliadkine-le cadet et puis au bout d'un moment, ça se gâte complètement. Il est habité de soupçons profondément paranoïaques mais aspire à faire confiance. Chaque fois qu'il y a un petit signe que peut-être, l'autre n'est pas si mauvais, on le sent respirant, s'épanouissant et, dans la première rencontre chez lui, il finit totalement euphorique. »[17]

Au bureau, son double lui paraît voler la faveur de ses collègues et de ses supérieurs. Dans sa vie privée, il semble réussir auprès de Klara. Dans ses nuits, il se voit entouré d'un grand nombre de personnes qui lui ressemblent et auxquelles il ne peut échapper. A l'époque où il se sent le plus vivement persécuté par son double, au buffet d'un restaurant, Goliadkine veut payer un petit pâté qu'il vient de manger. Or, on lui demande d'en payer onze, en lui affirmant qu'il en a mangé pour autant. Son étonnement cesse quand, en levant les yeux, il voit « une porte, que, du reste, notre héros avait prise jusqu'alors pour une glace », et qu'il en voit sortir l'autre Goliadkine avec lequel on l'a confondu, et qui a osé le ridiculiser, lui faire subir cet affront. Une semblable méprise arrive également à Goliadkine lorsque, en proie à un désespoir extrême, il se rend auprès de son chef hiérarchique pour lui demander sa protection « paternelle ». Sa conversation maladroite avec l'Excellence, peu après qu'il ne sache plus où il se trouve, est interrompue par un « invité des plus étranges ». Dans la porte que notre héros a prise, jusqu'à présent pour une glace, « comme cela lui était déjà arrivé », précise Dostoïevski, « apparut-on sait bien qui, la relation très proche, l'ami de Monsieur Goliadkine » qu'il finit par injurier.

Bien que ne comportant que peu d'évènements, ce roman de Dostoïevski se

présente comme la description fine d'un déclenchement psychotique paranoïaque qui fait suite à un état de déréliction qu'a provoqué le face à face avec Klara Olsoufievna et son exclusion du bal. Le double se présente ici, comme une production délirante qui se met en place immédiatement après la confrontation au trou noir et se trouve être un précipité de la jalousie haineuse à l'encontre du neveu Vladimir Semionovitch, qui a la faveur de Klara, mêlé de narcissisme spéculaire qui donne la dimension homosexuelle du couple de Goliadkine. Après la mort psychique de Goliadkine, c'est à une refonte de l'imaginaire, à laquelle on assiste dans ce roman. La mort psychique est supplantée alors par un autre moi qui incarne maintenant les désirs de réussite et volontés de jouissance de Goliadkine, qui, lui, n'est plus rien.

La scène du miroir et des petits pâtés montre que ce qui est en excès de son côté, est attribué au double, qui apparaît et devrait en porter la charge. Dans ses recherches de protection paternelle auprès de son bienfaiteur Bérendéiev, Goliadkine va tenter de traiter la jouissance qui lui revient de cet Autre et qu'il finit par injurier des termes de crapule, d'usurpateur, de pendard ou de gredin avec ses sales petites habitudes. Nous ferons l'hypothèse qu'il s'agit ici d'une tentative d'articuler les signifiants à la jouissance en dénonçant l'infamie et la perversion de son indigne jumeau dont il se trouve être l'objet joui. C'est, en même temps, ce qui l'écarte probablement d'une issue par l'acte comme pour William Wilson.

Dans les scènes de miroir, Dostoïevski indique comment l'apparition du Double est précédée de la chute du miroir. La perception de la réalité n'est pas la même pour le sujet Goliadkine que pour les autres personnages. Il apparaît que l'on retrouve ici la logique de l'unglauben mais cette fois au plan de la vision. La non-reconnaissance de l'image spéculaire est prise dans cette logique de ne pas avoir à en assumer la responsabilité, voire la jouissance. Goliadkine ne veut pas croire qu'il a mangé dix petits pâtés, et dans ce rejet de la faute et sa certitude d'innocence, ce qui lui revient dans le réel, c'est le Double qui en même temps qu'il apparaît, lui barre le champ du visible, le champ scopique du miroir. En 1964, au cours du séminaire « Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse », Lacan développe la notion de schize de l'œil et du regard : « L'œil et le regard, telle est pour nous la schize dans laquelle se manifeste la pulsion au niveau du champ scopique. Dans notre rapport aux choses tel qu'il est constitué par la voie de la vision et ordonné dans les figures de la représentation, quelque chose glisse, passe, se transmet d'étage en étage, pour y être toujours à quelque degré éludé – c'est ça qui s'appelle le regard. »[18] C'est à partir de cette notion de schize, que Lacan

poursuit et affine sa conception du stade du miroir. Ainsi, « l'assomption jubilatoire de son image spéculaire », n'est pas tant ce qui permet au nourrisson, « encore plongé dans l'impuissance motrice et la dépendance du nourrissage »[19], d'entamer un développement naturel depuis son inadaptation originelle, de sa « véritable prématuration spécifique de la naissance »[20] jusqu'à la maîtrise de son corps, que d'être liée à une perte primordiale. Dans la leçon du 26 février 1964, Lacan avance « que l'intérêt que le sujet prend à sa propre schize, est lié à ce qui la détermine – à savoir, un objet privilégié, surgi de quelque séparation primitive, de quelque automutilation induite par l'approche même du réel, dont le nom, en notre algèbre, est objet *a.*

Dans le rapport scopique, l'objet d'où dépend le fantasme auquel le sujet est appendu dans une vacillation essentielle, est le regard. »[21] Lacan va prolonger sa conception du stade du miroir dans un article de 1966, intitulé « De nos antécédents ». Il y définit ce que nous recevons comme une véritable conception psychanalytique de la perception et du champ scopique, qui se démarquera de toute « philosophie du Moi » qui, s'appuyant sur l'expérience spéculaire pour ne retenir que la seule conscience de Soi, rate le véritable Sujet. Evoquant notamment cet article de 1966, Colette Soler note dans son étude sur « Les phénomènes perceptifs du sujet » que « l'image couvre ce que Lacan appelle un manque plus critique, qui a une fonction causale et qu'il va référer au désir de l'Autre. En d'autres termes : c'est l'effet castrateur du langage qui conditionne le prestige de l'image narcissique, l'amour qu'elle focalise. »[22] Aussi, et cela intéresse directement notre étude « le prix de l'image tient moins à l'unité de sa complétude, qu'au fait bien opposé, qu'elle soit décomplétée du regard. L'idée est celle-ci : le visible, le seuil du monde visible, suppose qu'une soustraction ait été produite sous l'effet du langage, autrement dit, que le regard ait été perdu. Cette soustraction, par le manque qu'elle engendre, crée la libido scopique, et donne son impulsion à l'investissement du champ visuel. »[23] Inversement, il m'apparaît que c'est le regard comme objet – dont on pourrait dire que Goliadkine l'a dans sa poche – c'est cet objet qui, de n'être pas perdu, crève l'écran du miroir et laisse trans-paraître l'image spéculaire qui surgit alors comme présence réelle.

Une hallucination négative

Maupassant écrit une première version du Horla en 1886. Le récit du narrateur et sa mise en scène nous propose une sorte d'enquête aboutissant à la prise en compte de la survenue d'un « être inconnu », qui présente des caractéristiques

vampiriques. Il s’agit d’une approche évolutionniste de l’altérité que l’auteur tend à objectiver, dans le cadre d’une théorie Darwinienne de l’évolution, où l’autre, le Horla est ce qui prendra la suite de l’homme en tant qu’espèce.

Dans la seconde version du Horla, il s’agit du journal d’un homme, parfaitement sain d’esprit, et qui va progressivement sombrer dans le domaine de l’unheimlich, l’inquiétante étrangeté de la présence invisible d’un autre, auquel il se sent aliéné et dépossédé. Ce phénomène le conduira à s’interroger sur sa folie. Le récit commence par la description d’un état d’attente anxieuse et de peur que bientôt viennent alimenter certains troubles perceptifs, comme celui où il se promène dans son jardin, et voit la tige d’une rose se plier, se casser et s’élever avec la fleur qui suit « une courbe qu’aurait décrite un bras en le portant vers une bouche. » Au lieu de conclure par ces simples mots : « *je ne comprends pas parce que la cause m’échappe »,* le héros s’interroge sur l’existence d’une Puissance invisible dont il subit les mystérieuses influences. C’est à cette Puissance invisible qu’il tentera finalement de donner corps et à laquelle il donnera le nom de Horla. Après avoir décrit une scène d’hypnose de sa cousine où il s’aperçoit, terrifié, qu’elle n’était plus maître d’elle – même, Maupassant présente, à travers l’écriture du journal de son héros, un rapport singulier au miroir : « Je le tuerai. Je l’ai vu ! Je me suis assis hier soir à ma table et je fis semblant d’écrire avec une grande attention. Je savais bien qu’il viendrait rôder autour de moi… Donc, je faisais semblant d’écrire pour le tromper, car il m’épiait lui aussi ; et soudain, je sentis, je fus certain qu’il lisait par dessus mon épaule, qu’il était là, frôlant mon oreille. Je me dressais, les mains tendues, en me tournant si vite que je faillis tomber. Et bien ?… on y voyait comme en plein jour, et je ne me vis pas dans ma glace !… Elle était vide, claire, profonde, pleine de lumière ! Mon image n’était pas dedans…et j’étais en face, moi ! Je voyais le grand verre

limpide du haut en bas. Et je regardais cela avec des yeux affolés ; et je n’osais plus faire un mouvement, sentant bien, pourtant, qu’il était là, mais qu’il m’échapperait encore, lui dont le corps imperceptible avait dévoré mon reflet. » Maupassant décrit ici ce qu’on pourrait présenter comme une hallucination négative. Il ne s’agit pas d’un double spéculaire qui traverse le miroir, mais d’une présence qui scotomise le reflet du miroir. Cette hallucination négative semble provenir de ce que le Horla, que Maupassant décrit par oxymore, comme « corps d’esprit » ou « transparence opaque », s’interpose entre lui et le miroir, créant un phénomène d’éclipse et conduisant à la négation du moi.

Le héros de Maupassant est donc dépossédé de son image par cet être qu’il

cherche à fuir. On note la répétition des allers- retours du héros de sa maison. Le Horla tente par ces allers-retours de s'extraire de ce qui l'habite, cet heimlich qui est là et qui est aussi l'unheimlich, l'étranger, hors de lui, qui le possède. Cet hors qui est là, ce nebenmensch étrangement familier, « c'est de l'intime qui est autre et qui échappe à la connaissance spéculaire »[24], comme le précise Colette Soler. Cette rencontre avec cet homme le plus proche et le plus étranger conduit à l'anéantissement pour le narrateur, et nous saisissons à la fin que cela va au-delà d'une problématique moïque. En effet, après un premier passage à l'acte, où, provoquant l'incendie de sa maison, le narrateur se demande « et si le Horla n 'était pas mort », la nouvelle se termine ainsi : « Non…non… sans aucun doute, sans aucun doute… il n'est pas mort…alors…alors, il va donc falloir que je me tue, moi… » Ce toi ou moi ne s'inscrit pas dans la rivalité phallique imaginaire mais apparaît, comme l'indique Colette Soler, régresser à « un toi ou moi de l'être réel, la vie ou la mort : ou l'autre réel meurt, ou c'est lui. »[25] Pour reprendre le commentaire de Lacan à propos de Schreber s'entendant décrit comme un cadavre lépreux conduisant un autre cadavre lépreux, ne s'agit- il pas, dans le Horla « d'une régression du sujet, non pas génétique, mais topique, au stade du miroir, pour autant que la relation à l'autre spéculaire s'y réduit à son tranchant mortel ? »[26] Auquel cas, « on voit que l'on peut s'identifier et se reconnaître dans son image mais l'être ne se confond pas avec elle, et dans le rapport à l'image de soi ou l'image de l'autre, image que l'on peut aimer ou détester, l'être est dépossédé de son image. L'image donne cette première côte identificatoire qui fait que l'être devient énigmatique.

La relation spéculaire, réduite le plus souvent au narcissisme comporte en elle une dépossession et une agression profonde »[27] précise Colette Soler. Il nous semble que tout le mérite de Maupassant dans le Horla, est de pointer que finalement, l'accès à la représentation de l'image passe par l'effacement, la soustraction de quelque chose d'invisible qui obstrue la vision. Une perte est nécessaire pour que ça passe à l'image, sans quoi, c'est à un réel aliénant auquel a à faire face le sujet, à un en-trop, quelque chose en excès, qui peut l'amener à vouloir s'en extraire dans le passage à l'acte suicidaire. Il y a un passage du séminaire XVI qui nous paraît très explicite sur le Horla : « Il faudrait faire le mot « extime », indique LACAN, pour désigner ce dont il s'agit. A cette époque, je tirais des textes de Freud – je n'ai pas le temps de m'étendre sur lesquels – la mise en fonction sous sa plume de ce terme que j'ai relevé, d'autant plus saisissant qu'il se distingue de tout ce qu'il a pu énoncer concernant les choses. Les choses sont toujours *Sachen* pour lui. Là, il dit *das Ding.* Je ne vais pas ici reprendre, car là encore je n'ai pas le temps, quel accent

j’ai mis sur ce *das Ding.* Tout ce que je peux dire ou rappeler, c’est que Freud l’introduit par la fonction du *Nebenmensch,* cet homme le plus proche, cet homme ambigu de ce qu’on ne sache pas le situer. Qu’est-il donc, ce prochain qui résonne dans les textes évangéliques au nom de la formule “Aime ton prochain comme toi-même ». Où le saisir ? Où y a-t-il, hors de ce centre de moi-même que je ne puis pas aimer, quelque chose qui me soit plus prochain ? (…) Ce prochain, est-ce ce que j’ai appelé l’Autre, qui me sert à faire fonctionner la présence de l’articulation signifiante dans l’inconscient ? Certainement pas. Le prochain, c’est l’imminence intolérable de la jouissance. L’Autre n’en est que le terre-plein nettoyé. Je peux tout de même dire ces choses-là rapidement, comme ça, depuis le temps que je vous articule la définition de l’Autre. C’est justement ça, c’est un terrain nettoyé de la jouissance. »[28] Ainsi dirons-nous que le Horla se présente comme une tentative de donner un nom à la cause qui échappe à cet homme et qui le divise entre être et image. Le Horla n’est donc pas à confondre avec l’Autre de Lacan, justement, il est bien plutôt ce qui reste de non symbolisé et qui ne s’imaginarise pas. Sa présence, sa survenue apparaît dés lors en excès, comme trop-plein d’une jouissance qui ne rentre pas dans le symbolique.

Freud et le Double comme expression d’un désir refoulé

Dans son étude sur le sentiment d’inquiétante étrangeté, Freud reprenant la thèse de Rank, précise que si le Double représente un « démenti énergique de la puissance de la mort » sur le plan du narcissisme primaire qui domine la vie psychique de l’enfant comme du primitif, avec le dépassement de cette phase, « il devient l’inquiétant [unheimlich] avant- coureur de la mort. »[29] Il note que le Double peut, par la suite, obtenir du moi de nouveaux contenus, comme celui de représenter ce qu’il appelle sa « conscience morale ».

Le Double peut donc remplir pour le moi, la figure paradoxale du surmoi. Freud note également que le motif du Double ne procède pas du seul mode persécutif, mais que l’ « on peut lui attribuer aussi toutes les possibilités avortées de forger notre destin auxquelles le fantasme veut s’accrocher encore, et toutes les aspirations du moi qui n’ont pu aboutir par suite de circonstances défavorables, de même que toutes les décisions réprimées de la volonté, qui ont suscité l’illusion du libre arbitre. »[30] Il fait là référence, en bas de page, au récit de Ewers « L’étudiant de Prague », où « le héros a promis à sa fiancée de ne pas tuer son adversaire en duel. Mais alors qu’il se rend sur le terrain, il rencontre son Double, qui a déjà supprimé son rival. »[31] Notons ici aussi, cette expérience héautoscopique que Goethe décrit

dans son autobiographie et que Rank commente : « Goethe, après avoir dit adieu à Frédérique, était à cheval dans un sentier, se dirigeant vers Drusenheim. Brusquement, il a une vision des plus bizarre : “ Je me vis, non pas avec les yeux du corps, mais avec les yeux de l’esprit, à cheval sur le même chemin, venant à l’encontre de moi-même, vêtu comme je ne l’avais jamais été, d’un habit gris brodé d’or. Quand je me réveillai de ce rêve, le fantôme avait complètement disparu. Mais il est bizarre que huit ans après ces évènements, me trouvant sur le même chemin pour revoir Frédérique, je portais cette fois-ci le vêtement que j’avais vu en rêve et que j’avais mis non par choix, mais par hasard. Quoiqu’il en soit de ces choses, pour moi cette bizarre rêverie a été, dans ces moments de rupture, d’une certaine consolation. La douleur de quitter pour toujours la merveilleuse Alsace, avec tout ce que j’y ai trouvé, était diminuée.’’ Ici, le désir de ne pas avoir à quitter sa maîtresse est sans doute à l’origine de cette auto-apparition qui se meut dans une direction opposée.[32] » Le Double peut ici avoir pour fonction de réaliser un désir avorté du fait de la censure. Freud relèvera dans une communication orale, que le vêtement qui apparaît comme vêtement de cérémonie est sans doute bien là pour voiler un acte d’infidélité. Aussi bien dévoile t-il l’*agalma* de son transfert envers Frédérique.

Le phénomène de l’héautoscopie peut advenir dans les tableaux cliniques les plus variés et la thèse freudienne de l’inconscient révèle que les troubles de la perception ne relèvent pas systématiquement de la folie. C’est l’observation du transfert, où une image s’interpose dans la perception que le patient a de son analyste qui en atteste sans doute le mieux. Ce qu’amène Freud ici, c’est que le rapport à la réalité en général, et tout particulièrement la perception, n’est pas sans tomber sous l’incidence de l’inconscient, sans être déterminé par le langage en tant que structure, et se présenter, dès lors, comme réalité psychique. C’est ainsi qu’avec Freud, puis Lacan, nous ne considérerons nullement que l’héautoscopie puisse se définir comme une tentative sensorielle de mieux se connaître soi-même. C’est ce que nous expose Colette Soler concernant la thèse de Lacan : « Le champ de la perception est un champ ordonné, mais ordonné en fonction des rapports du sujet au langage, et non pas ordonné par l’appareil cognitif, non pas ordonné par la visée perceptive. La thèse est radicale. Elle implique que le langage n’est pas un instrument du sujet mais un opérateur, au sens où il produit le sujet lui-même. »[33] Les récits et les exemples que nous avons choisi de présenter indiquent bien eux-mêmes que l’héautoscopie se présente comme surprenante et énigmatique pour le sujet qui est seul à s’en apercevoir.

L’héautoscopie et son objet

Nous avons pu saisir, à partir des différents récits sur le double que l’héautoscopie peut se présenter comme non reconnaissance de sa propre image qui est alors attribuée à un autre qui surgit comme réel avec une dimension persécutrice importante. Nous retenons également de l’ensemble de ces observations que l’expérience héautoscopique se présente comme obturation de la vision de l’image spéculaire, ou bien fait disparaître le miroir lui-même. L’apport des considérations de Lacan sur le stade du miroir et finalement la théorie de la perception qu’il propose en partant des rapports du sujet au langage permet de saisir que tout du corps ne se laisse pas appréhender dans l’image spéculaire qui est décomplétée du regard. Ce reste libidinal, qui ne passe pas à l’image, Lacan le nomme (–φ), le signe (–) précisant qu’il se présente comme manque, comme place vide, place du manque, mais aussi bien en tant qu’il fonctionne comme cause du désir, comme pousse-à-voir pourrait-on dire et que Lacan définit d’objet a. Cet objet a, on le comprend ici, n’entre pas dans le champ de la connaissance pour la simple raison qu’il ne passe pas à l’image, qu’il est indéfinissable et ne se communique pas. Nous avons d’un côté, le manque représenté par le (–φ), comme condition de la libido scopique et de l’assomption jubilatoire de sa propre image, et de l’autre, la présence réelle qui fait sortir la perception du champ de l’imaginaire.

Nous en tirons une compréhension nouvelle de la vision héautoscopique, qui se présente comme phénomène qui a pour effet de donner un contenu à cette place, avec l’indice d’une présence en excès. À la place de ce qui manque à l’image spéculaire, c’est une traduction de l’objet a qui apparaît dans le phénomène de l’héautoscopie. Ainsi, nous pouvons résumer notre hypothèse par l’équation suivante : le double est égal à l’image spéculaire plus l’objet a. Aussi, le lien de la vision héautoscopique à l’angoisse qu’elle suscite se saisit ici dans la définition que Lacan donne de l’angoisse comme étant le manque du manque. Sur le plan de l’image, l’héautoscopie vient figurer ce qu’il peut en être du manque du manque et de la survenue de l’objet *a*.

Ayant relevé que la condition de l’accès à la reconnaissance de l’image spéculaire est fonction de l’effet castrateur du langage, de même que le champ perceptif du sujet est effet de l’inconscient -langage, l’héautoscopie peut aussi bien survenir comme effet de la forclusion dans le champ des psychoses où elle s’articule à une hallucination verbale et peut participer d’une construction délirante, que dans les névroses où elle tire son processus d’un vacillement du fantasme, d’un dévoilement

où le sujet défaille face à son objet qui est alors figuré dans le réel. Nous considérons dès lors, comme l'indique Eric Blumel[34], que si l'hallucination est toujours définie comme verbale et psychotique, l'héautoscopie – en tant qu'elle ne s'accompagne pas nécessairement d'une parole s'entendant comme venant de l'Autre – doit être soustraite du champ des hallucinations. C'est ainsi que nous pouvons en revenir à cette indication de Lacan que de la plus subtile dépersonnalisation à l'hallucination du Double, nous ne pouvons en tirer aucune valeur diagnostique, quant à la structure du sujet, car elles tirent leur processus aussi bien de l'imaginaire, dans un vacillement du fantasme, que du symbolique et de la forclusion du signifiant phallique.

Notre attention de clinicien est portée à reconnaître les modes de réponses que peuvent élaborer les sujets aux prises avec ces troubles de la perception. Plus largement, ces questionnements autour du nebenmensch, cet intime qui est autre, nous invitent à réfléchir sur des rapprochements possibles entre le phénomène de l'héautoscopie et le type de projection à l'œuvre dans les phénomènes de racismes où l'étranger : pourrait-on dire que l'autre ne peut se présenter au sujet que comme reflet de cette part inassimilable de jouissance qui ne passe pas au symbolique ?

[1] FREUD S., "L'inquiétante étrangeté" dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1998, p. 251.
[2] POE E., « William Wilson », dans *Nouvelles histoires extraordinaires*, Paris, Folio-Gallimard, 1987.
[3] DOSTOÏEVSKI F., *Le Double*, Paris, Babel-Actes Sud, 1998.
[4] MAUPASSANT G. De, « Le Horla », dans *Le Horla*, Paris, Folio-Gallimard, 1986.
[5] RANK O., *Don Juan et le Double*, éd. électronique « Les classiques des sciences sociales », 2004. Site web: http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html
[6] *Ibid.*, p.33.
[7] *Ibid.*, p.58.
[8] LACAN J., « De nos antécédents », in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p.71.
[9] KIERKEGAARD S., *Le concept d'angoisse,* Paris, Alcan, P.U.F., 1935.
[10] LACAN J., « Propos sur la causalité psychique », in *Ecrits*, Paris, Seuil, 1966, p.180.
[11] *Ibid*., p.180.
[12] *Ibid*., p.181.
[13] SOLER C., « Innocence paranoïaque et indignité mélancolique», in *L'inconscient*

à ciel ouvert de la psychose, Toulouse, P.U.M., 2002, p.57.
[14] *Ibid.,* p.56.
[15] SOLER C., Extrait d'une suite de cinq émissions de Lionel Richard sur le « Double », dans la série *Les Chemins de la Connaissance*, France Culture, 22 au 26 janvier 1996.
[16] *Ibidem.*
[17] *Ibidem.*
[18] LACAN J., *Le Séminaire Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, coll. Point, Seuil, 1990, p.85.
[19] LACAN J., « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je », in *Ecrits,* Paris, Seuil, 1966, p.94.
[20] *Ibid*., p.96.
[21] LACAN J., *Le Séminaire Livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse,* op. cit. p.96.
[22] SOLER C., « Les phénomènes perceptifs du sujet », in *L'inconscient à ciel ouvert de la psychose, op.cit.*, p.34.
[23] *Ibid.,* p.35.
[24] SOLER C., Extrait d'une suite de cinq émissions de Lionel Richard sur le « Double », *loc. cit.*
[25] *Ibidem*.
[26] LACAN J., « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose», in *Ecrits,* Paris, Seuil, 1966, p.568.
[27] SOLER C., Extrait d'une suite de cinq émissions de Lionel Richard sur le « Double », *loc. cit.*
[28] LACAN J., *Le Séminaire Livre XVI, D'un autre à l'Autre* (1968-1969), Paris, Seuil, 2006.
[29] FREUD S., « L'inquiétante étrangeté », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio, 1998, p.237.
[30] *Ibid*., p.238.
[31] *Ibidem.*
[32] RANK O., *Don Juan et le Double*, *op. cit.*, p.24.
[33] SOLER C., « Les phénomènes perceptifs du sujet », in *L'inconscient à ciel ouvert de la psychose, op. cit.*, p.32.
[34] BLUMEL E., « L'hallucination du Double » in *Analytica*, 1980, 22, p.37-54.

Email de l'auteur : sebastien.leray@cg35.fr