



Fonction cathartique : le Moi et son double, une lecture phénoméno-psychoanalytique

Cathartic function: the Self and its double, a phenomenological-psychoanalytic reading

Abdelkader BENARAB¹

Université Sorbonne Paris IV | France

aekdzs@gmail.com

Résumé : Cet article se propose d'examiner la figure du double dans la littérature romantique et fantastique à travers trois romans, ainsi que leurs prolongements cinématographiques à la lumière de la psychanalyse freudienne. Il s'agit de mettre en évidence les tensions constitutives du Moi, envisagé comme une dualité extérieure chez Hoffmann et Stevenson, puis comme le lieu d'une intériorisation progressive chez Nerval. Le Moi apparaît dès lors comme un espace de coexistence conflictuelle, traversé par des tensions intrapsychiques. L'adaptation de ces œuvres au cinéma permet, quant à elle, une adhérence visuelle accrue, en donnant au double une perception renouvelée.

Mots clés : Double, Littérature romantique, Fantastique, Psychanalyse freudienne, Moi, Tensions intrapsychiques et Adaptation cinématographique.

Abstract: This article examines the figure of the double in Romantic and fantastic literature through three novels, as well as their cinematic adaptations, in light of Freudian psychoanalysis. It aims to highlight the constitutive tensions of the self, conceived as an external duality in Hoffmann and Stevenson, and then as the site of a progressive internalization in Nerval. The self thus appears as a space of conflictual coexistence, traversed by intrapsychic tensions. The adaptation of these works to film, for its part, allows for a heightened visual connection, giving the double a renewed perception.

Keywords: Double, Romantic literature, Fantasy, Freudian psychoanalysis, Self, Intrapsychic tensions, and Film adaptation



La littérature est aussi un territoire où le sujet figure ses tensions internes et les traduit en représentations narratives. Sa fonction cathartique est de permettre la translation des affects inarticulés en récits symbolisés. L'œuvre devient ainsi un révélateur à valeur clinique, qui élabore les conflits et décharge les tensions pulsionnelles. Dans le roman de de Nerval, par exemple, la figure d'Aurélia peut être interprétée, au-delà du personnage, comme une figure symbolique concentrant l'image de la femme idéale, l'expérience d'un amour impossible et l'expression d'une carence affective. La création littéraire participe ainsi d'un mouvement de régulation mentale, oscillant entre les mécanismes abréactifs, l'élaboration du moi et la sublimation comme orientation créative. La récurrence thématique du double dans le champ de la littérature romantique et fantastique illustre le drame intérieur de la scission subjective liée à la dynamique inconsciente, refuge des refoulements et des désirs indicibles. La représentation esthétique

¹Auteur correspondant : ABDELKADER BENARAB | aekdzs@gmail

devient ainsi tentative de contenance et d'élaboration pour une mise à nu des formes conflictuelles. L'écriture peut être envisagée comme une fonction purificatrice délivrant la vie intérieure des affres émotionnelles afin de lui permettre de retrouver une unité.

Aurélia de Nerval : l'écriture comme ordonnancement psychique

Le roman *Aurélia* de Gérard de Nerval (1) se situe au seuil de la littérature et de la psychologie, en ce qu'il met en scène une tentative d'ordonnancement subjectif par l'écriture. L'imagination créatrice y fonctionne comme une production de représentations destinée à restaurer une cohérence subjective et une unité sémantique menacée. Toutefois, l'hypothèse d'une échappatoire thérapeutique demeure ambivalente : loin d'instaurer pleinement un espace d'élaboration partagé, l'écriture engendre parfois un mécanisme défensif procurant un soulagement éphémère, une régulation transitoire qui diffère une véritable mise en sens. À l'inverse, la littérature (2) peut opérer comme une mise en mots de pensées diffuses et de souvenirs fragmentés, constituant un cheminement psychique qui conduit de l'affect non symbolisé vers un récit faisant office de vecteur des motions affectives. L'œuvre de Nerval oscille entre mise en sens et évitement, dans une tension constante entre conscient et inconscient, qui ne suspend que provisoirement l'angoisse sans accéder à une stabilisation durable. L'incipit du roman illustre d'emblée cette tension permanente ; comme un assaut venant accabler une sérénité que l'auteur ne retrouvera jamais quand l'état de veille y devient une conscience éphémère, une brume d'où surgit par moment une illumination apaisante, l'arrachant à sa pénible prostration. Nerval écrit : «*Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort : un engourdissement nébuleux saisit notre pensée, et nous ne pouvons déterminer l'instant précis où le moi, sous une autre forme, continue l'œuvre de l'existence... le monde des Esprits s'ouvre pour nous*» (p.1). Cet abattement maintient le sujet au seuil de l'éveil et du sommeil, le faisant basculer dans un univers fantastique peuplé de souvenirs d'où surgit l'âme d'Aurélia, figure insaisissable de la femme aimée. Loin de connaître l'atténuation de la charge émotionnelle qu'aurait pu produire l'absence de l'idylle romantique, le récit évolue vers une intensification affective à valence négative croissante.

Sublimation et élaboration inachevée

L'écriture nervalienne ne retrouve pas une fonction cathartique stable : elle ne se réduit ni à une simple transcription des affects ni à un exutoire abrégé, mais s'oriente vers un processus de sublimation au sens freudien du terme, où le réel douloureux se reconfigure dans un imaginaire foisonnant d'illusions. Nerval lui-même en signale les limites : «*Les soins de l'art m'avaient rendu à la santé sans avoir encore ramené dans mon esprit le cours régulier de la raison humaine*» (p.10). La création artistique fonctionne ici comme mécanisme de mise à distance d'une affectivité fragilisée, un exil intérieur poignant proche d'une excommunication subjective, sans pour autant conduire à une constitution mentale achevée. Le moi se dédouble et abrite une rivalité sourde, dissimulée aux yeux des hommes. L'auteur dévoile cette dimension dualiste qui disloque le sujet, tandis que le récit met en scène la tension persistante entre le réel et l'imaginaire. L'expérience onirique et visionnaire témoigne à la fois d'une fixation mélancolique répétitive et d'épisodes délirants, qui conduisirent l'écrivain à plusieurs séjours en institution psychiatrique.

Le dédoublement : une division intérieure impossible à fédérer

Tel un balancier allant de l'apathie quasi asilaire à l'hyperémotivité, de l'état cataleptique à la vision hallucinatoire, le sujet se meut dans une instabilité mentale profonde. Le rêve devient l'espace où surgit l'autre Moi, révélant une division intérieure impossible à fédérer : «*L'homme est double (...) Il y a en tout homme un spectateur et un acteur*» (p.13). Ce dédoublement s'accroît dans une identification fantasmatique : «*J'imaginai que celui qu'on attendait était mon double qui devait épouser Aurélia*» (p.14). L'Autre assume ainsi l'échec du Même, tel Zeus prenant l'apparence d'Amphitryon pour séduire Alcène, et devient à la fois substitut et protection du moi, tout en menaçant son unité. Ce Moi autre évoqué par Nerval rappelle le *Ferouer* de la tradition zoroastrienne, que la langue avestique traduit par âme tutélaire et gardienne : «*Un frère mystique que les Orientaux appellent Ferouer*» (p.13). La figure nervalienne est ontologique, elle demeure donc une émanation intérieure, issue d'une matrice spirituelle et imaginaire, dans une quête mystico-mythologique où le mythe fonctionne comme opérateur de dépassement du réel : l'insatisfaction structurelle du sujet s'y trouve momentanément apaisée par l'imaginaire, sans être résolue. Ce glissement du mythe vers la psychose n'est pas une métaphore : Aurélia concentre toutes les obsessions de Nerval et en révèle la structure délirante, celle-là même qui conduira l'auteur à son suicide.

Le double de soi

Les Élixirs du diable : le Doppelgänger nordique pour mieux mesurer la singularité de cette figure nervalienne, il convient de le confronter à sa matrice hoffmannienne. La thématique du double traverse la littérature occidentale depuis plusieurs siècles. L'œuvre d'E.T.A.Hoffmann, *Les élixirs du Diable* offre un point de comparaison éclairant avec Aurélia. Le récit nous présente un moine respectable qui se nomme Medard. Par curiosité il boit une substance frelatée par le diable et aussitôt sa vie bascule : son identité vole en éclats et il usurpe celle d'un autre. Il devient un sosie à visage multiple, singulièrement innommable, qui commet une série de forfaits. La violence, le meurtre, la jouissance sont la part cachée de nous-mêmes, autant de marques que les convenances sociales maintiennent dans le silence parce qu'ils sont inacceptables. Ces Ombres, au sens jungien, sont pourtant si nécessaires à notre complétude intérieure, mais ni Medard, le moine célestin d'Hoffmann ni même Nerval ne parviendront réellement à les intégrer sans en être détruits. Chez Hoffmann, le double tend à se matérialiser dans une figure extérieure et tangible qui vient concurrencer le moi du sujet : le moine Médard voit son existence bouleversée par des forces exogènes ; dès l'absorption de l'élixir, Médard décrit une transformation foudroyante qui déclenche la dérive et la fragmentation des identités. C'est à partir de cette brûlure fondatrice que son être éclate. : «*Le feu coula dans mes veines et un sentiment ineffable de bien-être m'envahit. Je bus encore une fois, et la joie d'une nouvelle et brillante vie s'alluma en mon âme*» (p.39). Le dédoublement apparaît ainsi comme le produit d'une cause extérieure, presque mécanique, inscrite dans une logique fantastique. Le personnage de Médard est d'ailleurs porté par une rebaptisation : «*En raison de la vision de ma mère, je pris le nom de frère Médard*», alors qu'il s'appelait François ; son entrée dans la vie monastique fonctionne comme une renaissance spirituelle. En revanche, dans *Aurélia*, le clivage du moi se déploie dès l'ouverture et s'inscrit dans l'expérience subjective du narrateur. Le double nervalien ne se donne pas comme un autre corps, mais comme une fissure de la conscience elle-même, une dynamique intérieure implusive. Nerval se désubstantialise : révélant ainsi une tension interne. Là où Hoffmann externalise le dédoublement, les personnages en contact avec Médard fusionnent avec lui pour former son double en concurrence de son moi, Nerval l'intériorise : le Moi se regarde et se dédouble dans le champ de la vision intérieure, abolissant

la distance entre sujet et reflet. Cette opposition peut être exprimée ainsi: chez Hoffmann, Médard *voit son image* dans le miroir, une distance demeure entre le Moi et son reflet; chez Nerval, le narrateur *se voit*; la forme pronominale suggère ici une syntaxe intrapsychique abolissant cette distance. Le miroir devient un artefact infidèle. *Aurélia* peut ainsi être lue comme une réécriture intériorisée de la problématique hoffmannienne : là où le personnage de Médard naît d'une cause exogène, au moment où il boit l'élixir fatal, celui de Nerval émerge du fond même de la subjectivité, dans l'expérience du rêve et de la vision. Le double n'est plus alors un rival extérieur, mais une modalité intime de l'expérience psychique, ce qui rend le clivage à la fois plus profond et moins résoluble.

Jekyll et Heide: Le roman de la jonction

L'Étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde, roman de Robert Louis Stevenson (4), s'impose comme un aboutissement synthétique en réunissant deux modalités du double : la dualité maléfique hoffmannienne et la dissolution subjective nervalienne. Le personnage incarne le moi et son double dans l'unité troublante d'un même corps. À partir de cette matrice narrative, le cinéma (5) a opéré la translation vers l'écran en conférant au spectateur une adhérence visuelle que le roman, dans son économie narrative féconde mais elliptique, ne pouvait qu'esquisser. Ce que la prose suggère et cultive intrinsèquement, le cinéma le donne à voir en inscrivant dans la corporalité de l'acteur une présence immédiatement perceptible.

L'adaptation de Fleming en 1941 et *Le Testament du docteur Cordelier* de Jean Renoir vingt ans plus tard donnent la mesure de cette nature duelle que tout homme porte en lui, cette part d'ombre que nous refusons d'admettre, selon Jung Hyde et Opale sont les alter egos des docteurs Jekyll et Cordelier. Ils incarnent cette tension maléfique dans sa figuration la plus signifiante : les forces du mal délivrées de leurs chaînes répondent à des désirs inconscients que la société conventionnelle refoule. Violence, meurtre, licence et volonté de puissance trahissent la contenance qu'un formalisme normatif s'acharne à maintenir, incarné par les figures tutélaires des notaires Utterson et Joly. Jekyll et Cordelier, médecin reconnu pour l'un, éminent psychiatre pour l'autre, philanthropes respectables, voient surgir en eux leur moitié obscure. Hyde et Opale sont la figuration cinématographique de la laideur expressive et d'une brutalité qui défont la respectabilité artificiellement maintenue. Cet affrontement sans issue se déploie dans un espace urbain aux résonances gothiques renforçant le sentiment d'assignation de l'homme à l'enfermement et à une forme d'aliénation.

La mise en scène recompose une atmosphère d'horreur sculptée dans le décor glaçant des brumes vespérales, où les éclairages contrastés des ruelles sombres projettent des lueurs ondoyantes sur les silhouettes de passants attardés. Cette architecture de sentiments s'étend dans ses lignes arc boutées et ses alignements d'ogives formant un agencement qui se définit par les émotions qu'il fait naître dans le regard qui les traverse où des zones d'ombre et de silence suscitent une inquiétude immense. Cet univers effrayant rappelle les descriptions inquiétantes du récit d'Horace Walpole dans son *Château d'Otrante* (1764) où il évoque les sombres couloirs de l'imposante forteresse médiévale qui abrite le mystère et la malédiction, Un monde où la respectabilité sociale et les lumières du jour atteignent des limites d'où elles sont définitivement bannies. Le philtre chimique, breuvage fatidique, cristallise le point de rencontre du bien et du mal, figurant dans une forme topique la perméabilité de la conscience aux motions pulsionnelles que l'analyse freudienne a conceptualisée. Les deux films partagent ainsi une même trame thématique. Le motif du double s'impose comme le fil conducteur principal autour duquel s'organisent les tensions narratives et dramatiques. Dans un cas comme dans l'autre, le breuvage chimique opère la

métamorphose qui délimite le tracé perméable de la frontière du Moi, socialement construit, et les ombres refoulées.

Le cinéma a admirablement thématiqué la généalogie hoffmannienne du double en incarnant le bien et le mal dans un même corps: celui du personnage de l'écran, avec le rôle de Jekyll interprété par Spencer Tracy, et Cordelier par Jean-Louis Barrault. Là où l'œuvre écrite déploie l'histoire sous sa forme suggestive et laconique, le cinéma en propose une capture plus sensible. La scène se chargera alors de produire l'effet du réel que nulle description romanesque ne saurait égaler. Hyde chez Fleming et Opale chez Renoir versants de la brutalité et du cynisme, expression de l'autre face du monde raffiné, se présentent comme des figures bestiales, illustration allégorique de la prédation humaine dissimulée. Ce corps à corps dans le même corps est le théâtre d'un combat acharné où s'affronte l'homme avec lui-même. La figure du Doppelgänger, peut être interprétée à la lumière de la topique freudienne comme l'expression de la permanence du conflit métapsychique.

Le Moi est l'instance visible qui incarne les règles conventionnelles tandis que le *ça* conflictuel le harcèle sans pouvoir l'anéantir. Les docteurs Jekyll et Cordelier ne sont pas vaincus par leurs doubles sinistres Heide et Opale mais révèlent ce que le *Moi* social construit et que le *ça* pulsionnel s'emploie à déconstruire. Le laboratoire du Dr. Jekyll et le cabinet du psychiatre Cordelier sont des espaces clos, ghetto expérimental, lieu du secret qui sont les marqueurs de cette profondeur d'une intériorité psychique: espace d'affranchissement de l'autorité du censeur moral, qu'est le *Surmoi*. Cette introspection labyrinthique confronte le spectateur, au-delà de l'émotion générée par le spectacle, à la part d'ombre que chacun de nous porte en soi. Cette part d'ombre désigne une topographie discrète figurée par ces lieux d'expérimentation où s'expriment des instincts insatisfaits, en contraste avec les salons bourgeois et les espaces de confort conventionnel. Franchir la ligne qui les sépare constitue le premier geste transgressif. Du clos à l'ouvert, la déliaison se produit grâce au breuvage chimique qui métamorphose et permet le passage de l'état stylisé à la nature brute. La phénoménologie de l'horreur et de la monstruosité, mise à nu par la transformation du sujet constitue le reliquat psychique que le *Surmoi* contient sans jamais parvenir à désintégrer. Heide et Opale sont nos propres miroirs inversés: des fonds instinctuels que la civilisation s'efforce de recouvrir d'un simulacre de bienséance dont ces œuvres montrent la fragilité.

La transformation du corps de l'acteur figure un retour vers l'état antérieur à la socialisation. Ce retour n'est pas un échec mais un dévoilement du fond originaire où siègent nos pulsions de vie et de mort que le *Ca* libère en bousculant les limites imposées par le *Surmoi*, la mort n'est plus alors une finitude absolue mais plutôt l'expression d'une non coexistence harmonieuse entre les instances psychiques où la supériorité impérieuse du *Surmoi* rend inéluctable le retour du refoulé.

La thématique de la dualité héritée à la fois de la littérature et du cinéma, traverse de nombreuses œuvres : du double maléfique d'Hoffmann, au moi inquiétant nervalien, en passant par la métamorphose chez Robert Louis Stevenson. Elles se poursuivent également avec les adaptations cinématographiques de Victor Fleming et de Jean Renoir. A travers ces œuvres se forme une interrogation ontologique majeure : l'homme ne se définit pas par son unité. Il est un miroir à double face, reflet de son moi social et de sa part d'ombre qu'il tente d'intégrer dans son équilibre intérieur. Stevenson résume ainsi la débâcle de ce moi contrefait :

Plus d'un homme aurait tourné en plaisanterie les licences dont je me rendais coupable ; mais des hauteurs idéales que je m'étais assignées, je les considérais et les dissimulais avec

un sentiment de honte presque maladif. Ce fut donc le caractère tyrannique de mes aspirations, bien plutôt que des vices particulièrement dépravés, qui me fit ce que je devins, et, par une coupure plus tranchée que chez la majorité des hommes, sépara en moi ces domaines du bien et du mal où se répartit et dont se compose la double nature de l'homme p.125.

Conclusion

La portée cathartique de ces œuvres dépasse le simple clivage entre le bien et le mal. Ces œuvres montrent la richesse intérieure de ce puzzle et ses zones de fracture. La littérature met en scène cet équilibre précaire entre l'adaptation d'un Moi fragile, les exigences d'un Surmoi autoritaire et la résurgence inopinée des pulsions refoulées du Ça. Le double se définirait alors comme une vérité anthropologique complexe, expression de la division du sujet. Comme l'a rappelé le poète égyptien Mustapha sadek al-Rafi'i (1880-1937): «En chaque personne que tu connais, il y a en elle une personne qui t'échappe»(6). Le moi se donne alors comme une conscience dispersée et éclatée dont la globalité se dérobe à toute saisie.

Références bibliographiques

- BENARAB Abdelkader.2026. «Psychiatrie et sciences sociales», in *Le Journal des Psychologues*, n° 420, janvier-février, p.72.
- DE NERVAL Gérard, 1855. *Aurélia ou le Rêve et la Vie*, Paris,.
- HOFFMANN E. T. A., *Les Élixirs du Diable*, éd. E-books libres et gratuits, 2011.
- STEVENSON Robert Louis, 1886. *L'étrange Cas du docteur Jekyll et de M. Hyde*, BEK,.