



HAL
open science

“ L’adaptation théâtrale de La Bête dans la jungle de H. James par M. Duras : Une figure de l’homme blessé ou une forme de La maladie de la mort ”

Yves Clavaron

► **To cite this version:**

Yves Clavaron. “ L’adaptation théâtrale de La Bête dans la jungle de H. James par M. Duras : Une figure de l’homme blessé ou une forme de La maladie de la mort ”. Chantal Foucrier et Daniel Mortier (dir.). *Frontières et passages: les échanges culturels et littéraires*, Presses de l’Université de Rouen, p. 267-273, 1999. <hal-05487828>

HAL Id: hal-05487828

<https://hal.science/hal-05487828v1>

Submitted on 1 Feb 2026

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

L'ADAPTATION THÉÂTRALE DE *LA BÊTE DANS LA JUNGLE* DE HENRY JAMES PAR MARGUERITE DURAS : UNE FIGURE DE L'HOMME BLESSÉ OU "LA MALADIE DE LA MORT"

C'est quelques jours après une visite de Kipling, l'auteur du *Livre de la jungle* (1896), le 13 octobre 1902, que James acheva sa nouvelle *La Bête dans la jungle*, commencée quelques mois plus tôt. La présence de Kipling n'est sans doute qu'une coïncidence mais elle rappelle à James le caractère tout relatif de ses succès face à un écrivain dont il envie la large notoriété. Quoi qu'il en soit, *La Bête dans la jungle* retrace l'existence ratée d'un homme, John Marcher, qui attend toute sa vie l'expérience extraordinaire que doit constituer le surgissement de la bête tapie dans la jungle, métaphore d'un destin exceptionnel¹. May Bartram partage cette attente, spectatrice impuissante de l'aveuglement de son compagnon, et meurt avant que les yeux de John ne se dessillent, malgré tous les signes qu'elle a pu lui adresser.

M. Duras, experte en adaptations et transpositions en tous genres, a travaillé à deux reprises sur cette nouvelle de James : en 1962, elle collabore avec James Lord à la rédaction d'une première adaptation et, en avril 1981², elle revient sur ce texte, comme elle l'explique dans le numéro de *L'Arc*³ consacré à James :

"J'ai personnellement voulu essayer de reprendre l'écriture de l'adaptation de 1962 parce qu'elle m'avait semblé un peu laborieuse à la relecture. (...) J'ai fait ce que j'appelle une lecture à voix découverte, c'est-à-dire une refonte des propos en une écriture lâchée, parlée. Cette lecture a été enregistrée."⁴

C'est cet enregistrement, publié dans le troisième volume du *Théâtre* de M. Duras⁵, qui a servi de base à la seconde adaptation.

A travers cette réécriture, s'effectue le passage d'une double frontière : linguistique de l'anglais au français et surtout générique, par la dramatisation d'un texte narratif. L'adaptation de la nouvelle par M. Duras relève donc de l'hypertextualité, selon la terminologie de Genette, le texte de James constituant

¹ - "The sense of being kept for something rare and strange, possibly prodigious and terrible, that was sooner or later to happen to you, that you had in your bones the foreboding and the conviction of, and that would perhaps overwhelm you." *The Beast in the Jungle*, Londres, Methuen, 1903 ; New York, Dover Thrift Éditions, 1993, p. 39. L'édition française citée sera la suivante : *La Bête dans la jungle*, traduction de Fabrice Hugot, Éditions Criterion, 1991.

² - Celle-ci a été jouée en septembre 1962 à l'Athénée par Loleh Bellon et Jean Leuvrais, dans une mise en scène de Jean Leuvrais. En 1981, la pièce a été reprise au théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis, avec Delphine Seyrig et Sami Frey, dans une mise en scène d'Alfredo Arias.

³ - *L'Arc*, numéro consacré à Henry James, Éditions le Jas, 1983, p. 100-102.

⁴ - *Ibid.*, p. 100.

⁵ - M. Duras, *Théâtre III, Adaptations de La Bête dans la jungle, Les Papiers d'Aspern, La Danse de mort*, Gallimard, Nrf, 1984.

l'hypotexte⁶. Notre propos sera donc d'étudier comment cette hypertextualité renvoie à une intertextualité⁷ durassienne. Pour cela, nous verrons de quelle manière Duras adapte sur scène l'univers romanesque jamesien en fonction de certains motifs proches de son imaginaire.

I- L'hypertextualité : l'espace réinventé des amants de Weatherend

Le texte de James, dont l'écriture est influencée par sa propre expérience du théâtre⁸, se prête à la transformation intermodale⁹ : un récit linéaire à l'exception de l'analepse initiale, un décor épuré et stylisé et des dialogues nombreux. Aux six chapitres de la nouvelle, Duras fait correspondre six tableaux dans la pièce, encadrée par un prologue et un épilogue. Le nom de l'héroïne est légèrement modifié : May Bartram devient Catherine Bertram. La dramatisation du texte narratif fait toutefois disparaître la focalisation interne sur le personnage masculin, selon une loi du théâtre que rappelle Genette :

“Aucune focalisation <n'est> possible (...). Le procédé moderne qui consiste à “épouser le point de vue” d'un personnage n'a ici aucun équivalent : le seul point de vue dramatique est celui du spectateur, qui peut évidemment concentrer ou moduler son attention tout à sa guise, mais d'une manière qui ne peut guère être programmée par le texte, sauf jeu de scène éventuellement prescrit par les indications de régie.”¹⁰

Or M. Duras propose d'abondantes didascalies, ce qui nous permettra d'étudier les signes scéniques, en l'occurrence les signes spatialisés¹¹. Nous verrons comment le théâtre construit son propre référent, opération qui fait passer, selon Anne Ubersfeld, “l'espace (référentiel), d'un ensemble de signes désordonnés sur lequel nous n'avons pas de prise immédiate intellectuelle, à un système de signes organisés, intelligibles”¹².

⁶ -G. Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Seuil, 1982. C'est ce que Genette définit comme hypertextualité : “J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.” p. 13.

⁷ - “Je (la) définis pour ma part, d'une manière sans doute restrictive, par une relation de co-présence entre deux ou plusieurs textes (...).” Genette reprend plus loin la définition de Riffaterre : “L'intertexte (...) est la perception, par le lecteur, des rapports entre une oeuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie.” *Ibid.*, p.8-9.

⁸ - James, en effet, a écrit pour le théâtre, notamment *Guy Domville*, joué en 1895, où il se fit huer par le public à la fin de la première représentation.

⁹ - Genette parle de “transmodalisation intermodale”. “Par transmodalisation, j'entends donc (...) une transformation portant sur ce qu'on appelle, depuis Platon et Aristote, le mode de représentation d'une oeuvre de fiction : narratif ou dramatique.” G. Genette, *op. cit.*, p. 396.

¹⁰ - *Ibid.*, p. 397.

¹¹ - “Le signe scénique (l'espace scénique comme ensemble de signes spatialisés) est de nature non arbitraire, mais iconique, c'est-à-dire qu'il soutient un rapport de similitude avec ce qu'il est chargé de représenter.” A. Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Éditions sociales, 1977 ; 4ème éd., 1982, p. 149.

¹² -*Ibid.*, p. 151.

1- Les métamorphoses de l'espace

La première transformation opérée par M. Duras va dans le sens d'une concentration : elle a supprimé l'un des deux lieux de la nouvelle, l'appartement de Catherine Bertram à Londres¹³ tout comme elle a écarté un personnage mineur de James, la gouvernante¹⁴. Par cette double élimination, M. Duras intensifie l'atmosphère de huis clos puisque l'histoire est enfermée dans le château de Weatherend, entre les deux seuls protagonistes, incessamment confrontés l'un à l'autre. Ainsi, l'espace scénique, simplifié et unifié par M. Duras, représente à la fois un espace socioculturel et un vaste champ psychique où s'affrontent les forces du moi.

Tout en concentrant l'espace, M. Duras l'a également complexifié et lui a donné un caractère labyrinthique. On remarque cet aspect dès les didascalies du tableau I :

“Le décor ce seraient des salons en enfilade, courbes, je vois la scène partagée en deux comme ça d'une façon sinusoïdale par des courbes, un mur courbe qui reviendrait sur lui-même de telle façon que les gens apparaissent et disparaissent comme dans une sorte de labyrinthe.”¹⁵

Pour se repérer dans ce labyrinthe, il faut être dans la position du spectateur, avoir du recul par rapport à la scène, pour observer que, cependant, les pièces communiquent. Ce dédale reflète bien sûr l'impossibilité de la relation entre les deux personnages, dont les déambulations erratiques semblent aboutir à des rencontres aléatoires. Cet aspect est d'ailleurs renforcé par l'utilisation de voix *off* : souvent les personnages parlent sans qu'on les voie et Duras suggère l'emploi de voix différentes pour le prologue et l'épilogue afin d'accentuer l'impression d'étrangeté.

Signe de l'incommunicabilité, l'espace est non seulement labyrinthique mais il est également clivé. Il est question d'un “obstacle” au “milieu de la scène”, face au spectateur. Duras précise : “je vois la scène partagée en deux”. Cette division de l'espace crée un phénomène de miroir, de symétrie, mais installe aussi une sorte de ligne de démarcation, franchissable cependant, sans que l'on puisse attribuer

¹³ - “Pour tout dire j'ai toujours cru que Henry James avait gardé ce deuxième temps à Londres pour confronter l'histoire d'amour avec un extérieur dangereux pour elle, la grande ville, pour en éprouver la fidélité, la profondeur. Or justement, ici, il ne s'agissait pas pour moi, d'une histoire susceptible d'être atteinte par l'extérieur du moment qu'elle n'advenait jamais et qu'elle se tenait tout au long de sa durée dans son état d'enfance, “à venir”.” *L'Arc, op. cit.*, p. 102.

¹⁴ - “J'avais toujours trouvé un peu gênante l'irruption d'une gouvernante entre les amants du texte de James. Cette fois-ci je l'ai trouvée inutile. Et même plus. J'ai trouvé que le souci réaliste de James, d'accuser la gravité de la maladie de Catherine en lui adjoignant une sorte d'infirmière, obscurcissait la découverte, l'éclat de la découverte de ce que l'on peut appeler celle de la passion de John par lui-même.” *Ibid.*, p.102.

¹⁵ - M. Duras, *Théâtre III, op.cit.*, p. 13.

un côté à un personnage ou à un autre. On retrouve ainsi matérialisée l'incomplétude de la communauté que forment les deux protagonistes : ils tendent l'un vers l'autre sans jamais se rencontrer. Le fonctionnement de l'espace est donc sémantisé : clivé mais tendant vers une impossible unité tout au long de la pièce.

Cet espace concentré et complexe subit une évolution qui marque le passage du temps et comme l'explique Anne Ubersfeld,

"le système théâtral du temps ne se comprend pas sans l'inventaire des signes connotant la dégradation ou l'amélioration, la réintégration (la restauration) ou l'avènement d'un nouvel ordre."¹⁶

Pour représenter un flux temporel rapide et elliptique, Duras a donc recours à des éléments spatiaux, à des signes visuels, en l'occurrence les transformations subies par le château de Weatherend à partir d'une année fondatrice, 1903. Au départ, le château ressemble à une galerie de musées où les invités déambulent en admirant les peintures accrochées aux murs. Dans le troisième tableau qui correspond au développement de la relation entre les deux personnages, l'espace est désormais organisé en appartement avec un ameublement qui traduit une vie installée, selon un processus décrit par J. Derrida, qui définit le théâtre "comme une anarchie qui s'organise"¹⁷.

Dans le tableau suivant, "quelques années ont passé" selon les didascalies (42), "onze ou douze" apprend-on dans le dialogue. L'espace connaît une première dégradation : il est "rétréci", "extravasé" tandis que les personnages sont en tenue de soirée pour l'anniversaire de Catherine. Le tableau cinq se passe lors d'un autre anniversaire et apparaît comme le négatif du précédent : il accélère le mouvement de désagrégation, beaucoup plus lent dans la nouvelle de James. Le lieu est "dégradé", tout a été décroché des murs, dépouillement accentué dans le dernier tableau où les meubles ont été enlevés et où "tout est pâli" (54). Parallèlement les personnages connaissent la même altération dans leur costume : ils sont "mal vêtus" (47), "comme détruits". Et surtout, la fausseté dans laquelle leur relation s'est fourvoyée s'incarne dans la dimension ouvertement théâtrale de leur tenue : "des faux habits, des vêtements de théâtre" et dans le fait qu'ils "seraient trop fardés" (47). Par son travail sur l'espace, Duras représente assez fidèlement le thème central de la nouvelle, la marche vers la mort d'une relation jamais advenue. Mais elle apporte un symbole supplémentaire, à travers le portrait du quatrième marquis de Weatherend, dont il n'est pas question dans la nouvelle de James.

2- Les inventions de l'espace : le portrait du marquis, image paradoxale du héros

¹⁶ - Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 204.

¹⁷ -J. Derrida, *L'Écriture et la différence*, Éditions du Seuil, 1967. On constate ici que c'est le travail sur l'espace qui joue un rôle essentiel dans la mise en ordre dont parle Derrida.

Ce tableau, tantôt visible, tantôt caché,

“serait -selon une didascalie- comme emblématique de l’histoire. Sorte de double de John Marcher. Donc invisible.”¹⁸

Il s’agit du quatrième marquis de Weatherend, peint par Van Dyck (1599-1641) dont Duras fait un partisan de Cromwell (1599-1658), responsable du régicide de Charles Ier et instigateur de la république. C’est le modèle de l’homme convaincu et fidèle à ses engagements, fût-ce au prix de sa vie. Catherine en fait un idéal pour John : “la sorte d’homme que vous auriez aimé être” (16). Cependant ce personnage -la “honte de la famille” (16)- fait tache dans l’aristocratique dynastie de Weatherend, à tel point que son portrait est mis à l’écart (15).

Dans la pièce, le portrait connaît un certain nombre d’éclipses. Invisible au tableau I, il est placé en plein milieu de la scène au tableau suivant, mettant en lumière un homme qui fut “le premier opposant à l’arbitraire de la royauté” (22). Dans les tableaux suivants (III à V), le portrait est présenté comme absent - “puni” (34)- ou décroché et jeté par terre (47). Dans le dernier tableau, il réapparaît sur les murs. On remarque donc sa présence aux tableaux II et VI : lors de la conclusion du pacte entre Catherine et John, après la reconnaissance, et lors de la mort de Catherine, juste avant la révélation de la bête dans la jungle, au cimetière. Le cycle d’apparition et de disparition du portrait semble donc lié à l’action, dont il marque le début et le dénouement. En revanche, il demeure invisible pendant tout le reste de la pièce où, justement, aucune action ne se déroule. John Marcher, par son incapacité à agir, paraît plutôt constituer le contretype du marquis révolté et révolutionnaire. Le quatrième marquis est celui qui est allé jusqu’à la transgression pour ses convictions tandis que le héros, enfermé dans l’abstention, n’a jamais commencé à vivre. Néanmoins une analogie apparaît entre les deux personnages : à la fin, ils représentent deux figures de l’exclusion, l’un est exclu de la (sa) société, l’autre de la “communauté des amants” pour reprendre une formule de Blanchot.

Le tableau apparaît à la fois comme une métaphore du destin de John, une toile prophétique de l’histoire, une révélation aveuglante et médusante dont Catherine dit ne pouvoir soutenir le spectacle (19). On peut voir une analogie avec le *Portrait de Dorian Grey* : mais alors que chez Wilde les vices et crimes du héros s’inscrivent sur la toile, dans l’adaptation de Duras, la toile est constituée et c’est le cycle de ses apparitions et disparitions qui met en lumière l’étrangeté de John à soi et au monde. A travers la reprise décalée du thème de l’échec par le tableau qu’elle a inventé, M. Duras met en valeur un des motifs fondateurs de son oeuvre, celui de l’homme blessé par la vie et incapable de sortir de soi pour aimer, un homme qui a perdu l’intelligence de l’amour. Cette impossibilité d’aimer n’est pas d’essence romantique ou même psychologique mais relève d’une carence ontologique.

¹⁸ - M. Duras, *Théâtre III*, p. 15.

II- Une intertextualité durassienne : la maladie de la mort comme avatar de la bête dans la jungle ?

Dans la nouvelle de James comme souvent dans les textes de Duras un homme et une femme sont confrontés dans un huis clos très tendu. Ce face-à-face est d'ailleurs le fruit d'un accord : un pacte entre les héros de James -"I'll watch with you" (41)- et un contrat financier entre les héros durassiens : pour une somme d'argent, la femme accepte de passer plusieurs nuits avec l'homme incapable d'aimer dans *La Maladie de la mort*. M. Duras a retrouvé chez James certains motifs qui nourrissent son oeuvre et constituent une véritable intertextualité : la femme énigmatique, l'homme prisonnier de lui-même et ce qu'elle appelle la maladie de la mort.

1- La femme Sphinx et l'homme Narcisse

Chez James, la présence féminine est assimilée à la protection maternelle d'une femme, présentée comme une énigme incarnée -le sphinx- et la prêtresse d'un culte à initiation. May, femme énigmatique, est une figure solaire, associée qu'elle est à la lumière du passé retrouvé. Figure de la parole sibylline, la femme devient guide de John et permet une plongée dans les abysses. Ainsi, détentrice de la connaissance, elle corrige, rectifie le récit de John, dont la reconstruction du passé de la première rencontre à Pompéi est erronée. May tient la place de l'analyste :

"Avec un art incomparable, elle pouvait accomplir l'exploit de tout à la fois -à moins que ce ne fût seulement de manière alternative- le regarder droit dans les yeux et de mêler sa vision à la sienne, comme si, penchée sur son épaule, elle regardait aussi par les trous du masque."¹⁹ (41)

Dans une remarquable économie de parole, elle est hors là ; écoute flottante, neutralité et cadre rituel. Elle cherche à faire accomplir à John la descente en son Moi. Cette femme de tête et femme d'intérieur, qui lutte contre l'avancée de la jungle dans laquelle se tapit la bête mystérieuse, incarne la figure féminine du salut et de l'oblation.

Chez Duras, la femme est dotée, elle aussi, de la connaissance ; elle est la voix même de la loi. Elle qui sait tout de l'amour identifie et décrit la maladie dans *La Maladie de la mort*, on peut presque dire qu'elle la décrète :

"La maladie vous gagne de plus en plus, elle a gagné vos yeux, votre voix." (18),
ou, plus loin,

¹⁹ - "She achieved, by an art indescribable, the feat of at once -or perhaps it was only alternately- meeting his eyes from in front and mingling her own vision, as from over his shoulder, with their peep through the apertures."p. 45.

“Parce que dès que vous m’avez parlé, j’ai vu que vous étiez atteint par la maladie de la mort” (23).

Sa parole rare issue du sommeil est quasi oraculaire, à la fois diagnostic et sentence, profération au-dessus de l’abîme par le moyen d’un “Vous”²⁰ prophétique et presque biblique. Comme chez James, la femme est messagère, sorte de divinité psychopompe qui guide un homme vers son destin. La femme prononce un jugement dernier par lequel, comme le remarque M. Blanchot,

“elle annonce à l’autre cette “maladie de la mort” qui constitue son seul destin -une mort non pas à venir mais toujours dépassée puisqu’elle est l’abandon d’une vie qui n’a jamais été présente.”²¹

Si, chez James, la femme endosse le rôle de la nymphe Écho fascinée et pétrifiée par Narcisse au point de se laisser mourir, la femme durassienne reste en dehors de toute fascination mais son départ est l’équivalent d’une mort pour l’homme qui reste seul face au miroir vide. C’est bien le narcissisme du héros de James qui a frappé Duras :

“J’ai eu aussi la tentation au cours de ce travail, par moments, de dénoncer la monstrueuse naïveté de John Marcher, naïveté qui frôle une carence pathologique de l’imaginaire ou, si l’on veut, une bêtise du coeur. Mais j’ai découvert qu’il s’agissait là d’une indigence très fréquente chez ces hommes de l’ancien-récent temps qui étaient occupés d’eux-mêmes jusqu’à en commettre parfois le meurtre de l’autre, la femme ou l’enfant, meurtre qu’ils ne voyaient pas (...).”²²

Ce narcissisme est aussi celui de l’homme, dans *La Maladie de la mort* :

“Quand vous avez pleuré, c’était sur vous seul et non sur l’admirable impossibilité de la rejoindre à travers la différence qui vous sépare.”²³

Dans ce récit, l’homme se caractérise par son aveuglement, dont il est parfois conscient mais que la femme doit néanmoins lui rappeler :

“Vous croyez savoir vous ne savez quoi, vous n’arrivez pas au bout de ce savoir-là, vous croyez être à l’image du malheur du monde à vous seul, à l’image d’un destin privilégié.”²⁴

²⁰ - “Vous ne devriez pas la connaître, l’avoir trouvée...” *La Maladie de la mort*, Éditions de Minuit, 1982, p. 7. Ce “Vous” ne s’adresse jamais à la femme.

²¹ - M. Blanchot, *La Communauté inavouable*, Éd. de Minuit, 1983, p. 63.

²² - *L’Arc, op. cit.*, p. 102.

²³ - M. Duras, *La Maladie de la mort*, p. 56.

²⁴ - *Ibid.*, p. 43.

Si l'on reprend l'étude faite par G. Genette²⁵ sur le complexe de Narcisse, on remarque que les deux motifs de la fuite et du reflet se retrouvent dans le comportement des héros de James et, à un degré moindre, de ceux de Duras. John Marcher cherche son double, son *alter ego*, dans May Bartram mais le reflet trouvé, impossible à capter, relève plus de l'altérité que de l'identité. En effet, l'image que recherche le héros reste fuyante, et l'identité -le même- que le héros tente de trouver en celle qui est nécessairement autre, constitue un point de fuite, tout comme chez Duras où la femme, par son mystère essentiel, échappe sans cesse à l'homme en dépit des efforts réitérés de ce dernier pour la rejoindre. La nature féminine est sentie comme insaisissable, évanescence, pour le héros durassien²⁶ tandis qu'elle représente le mystère absolu pour le héros jamesien -les termes de "abyss", "depths" et "gulf" sont récurrents sous la plume de James.

On admettra que pour John Marcher, il s'agit plus d'une plongée dans un univers chthonien qu'aquatique car May essaie de lui faire accepter le principe pompéien de la fouille des profondeurs archéologiques de son Moi. Mais, si John refuse de prendre le risque de se laisser engloutir, le héros durassien se jette à l'eau à plusieurs reprises. Cependant, réserve ou activisme, le résultat est le même : c'est l'aride solitude de celui qui souffre d'une blessure intérieure qui l'empêche de rejoindre l'autre par la passion. "Bête dans la jungle" ou "maladie de la mort", on retrouve la figure de l'homme blessé.

2- L'homme blessé

La critique a souvent retenu des critères psychologiques pour expliquer le comportement de James dans la vie. Selon ses dires, James s'est fait une "obscure blessure" au dos lors d'un incendie, événement qui rappelle l'accident arrivé au père devenu invalide. Lors de la guerre de Sécession en 1861, alors que deux de ses frères sont sur le front, il évoque encore cette "blessure horrible bien qu'obscure", substitut de la blessure de guerre de celui qui ne fut pas soldat. Ce conflit psychique converti en accident somatique pourrait expliquer le célibat de l'écrivain, l'absence de relation sexuelle connue, sans doute une homosexualité refoulée et indicible. Très souvent dans l'oeuvre de James, il est question de la "chose", tapie derrière et qui apparaît comme une menace latente.

²⁵ -"Dans la poétique baroque, le thème de Narcisse (...) constitue (...) ce que de nos jours Gaston Bachelard nommera un complexe de culture, où se marient deux motifs déjà ambigus : celui de la Fuite et celui du Reflet." Gérard Genette, *Figures I*, "Complexe de Narcisse", Éditions du Seuil, Points, 1966, p. 20.

²⁶. Face à cet homme incapable de sortir de lui-même, la femme conserve son essentielle étrangeté : "Seule l'occupe cette coulée souple et longue de la forme étrangère sur le lit." lit-on dans *La Maladie de la mort* (p. 34). De même sa disparition est signe d'une altérité fondamentale : "La différence entre elle et vous se confirme par son absence soudaine." (*Ibid.*, p. 54).

La Bête dans la jungle a une fonction cathartique pour James²⁷. John Marcher, homme si captivé par son destin qu'il s'aveugle lui-même sur son insignifiance, incarne ses échecs et s'inscrit dans la lignée des héros jamesiens qui laissent passer la femme qu'ils pourraient aimer²⁸. Une métaphore illustre particulièrement cette incapacité à sortir de soi-même : le regard de John Marcher qui métamorphose May, blanche de vieillesse, en lys placé sous une cloche de verre, la couleur verte de son foulard suggérant le feuillage. Cette mise sous verre et la transformation de la femme en fleur artificielle permettent de se préserver de toute atteinte de la passion. La leçon est que, pour aimer autrui, il faut sortir de l'amour de soi tout en acceptant cette part d'ombre qui existe en nous, dont Marcher refuse de prendre conscience et qu'il projette hors de lui-même sous les traits d'un monstre menaçant²⁹.

Duras a également écrit un certain nombre de textes où le personnage masculin souffre d'une incapacité à aimer, à la suite de la fascination née en elle pour Yann Andréa, jeune homosexuel rencontré au début des années 80, période où elle adapte la nouvelle de James. Elle produit alors une succession de récits où l'homme est irrémédiablement séparé du féminin comme les héros de *La Maladie de la mort*, *L'Homme atlantique* ou *Les Yeux bleus, cheveux noirs*. Cette impossibilité d'aimer se traduit chez l'homme par un état de présence-absence. Il s'agit de regarder comme du dehors, ce qui arrive à soi-même et à l'être qu'on aime pour pouvoir interpréter son propre rôle³⁰. Face à la figure féminine, Yann Andréa, représenté dans *Le Navire Night*, est dans un détachement à la limite de l'absence, dans l'absence totale de désir et dans la détestation du corps de l'autre. C'est un amour *in absentia*.

On remarque cependant que cette attitude des héros masculins de Duras ne date pas seulement des années 1980 et de la rencontre avec Yann Andréa puisque le héros du *Vice-Consul*, publié en 1965, présente des symptômes voisins. En effet, l'homme de Lahore, "vierge à trente-cinq ans", erre dans les rues de Calcutta et y crie "ce même manquer d'aimer" (62). Contrairement à John Marcher, Jean-Marc de H, le vice-consul, a conscience de cette impossibilité de l'amour et il s'interroge sur le comportement à adopter :

"Est-ce que vous croyez qu'il est nécessaire de donner un coup de pouce aux circonstances pour que l'amour soit vécu ? (...) Est-ce que vous croyez qu'il faut aller

²⁷ - Henry James n'a pas su répondre à l'amour des femmes rencontrées, qu'il s'agisse de Minny Temple morte en 1870 ou de Constance Fenimore Woolson, dont le suicide en 1884 à Venise l'avait profondément troublé.

²⁸ - Ainsi Strether, dans *Les Ambassadeurs*, ne prend pas garde à Maria Gostrey, n'ose approcher la baronne Vionnet dont il s'éprend et perd enfin Mrs Newsome qui lui était promise.

²⁹- Voir la préface de Fabrice Hugot dans la traduction française, p. I à VIII.

³⁰ - *Le Navire Night*, Mercure de France, 1979, p. 113 .

au secours de l'amour pour qu'il se déclare, pour qu'on se retrouve un beau matin avec le sentiment d'aimer ?"³¹

Le Vice-consul n'a jamais aimé de femme -il est resté dans une "abstinence terrifiante" (123)- mais il a conscience de cette carence et cherche à sortir de sa situation - "la mort dans une vie en cours" (174) tandis que John Marcher croit avoir déjà aimé mais ne peut reconnaître ce sentiment lorsqu'il l'éprouve : "J'ai été amoureux sans succomber totalement" dit-il, ce à quoi May rétorque : "C'est que vous n'étiez pas vraiment amoureux."³²

Alors que le héros jamesien continue à vivre passivement et à attendre dans l'aveuglement le plus total, le héros durassien s'active et, même s'il manque de lucidité, tente d'aller chercher la vie, d'établir une relation avec l'autre, qui échoue inéluctablement. Ce dernier s'acharne à sortir de lui-même sans cependant rompre avec sa singularité et son "anomalie", dans lesquelles la femme ne voit qu'un redoublement d'égoïsme. Parfois, comme l'homme dans *La Maladie de la mort*, il est capable d'analyser cette carence amoureuse et dit avoir voulu préserver sa liberté (49), par refus de la subversion des passions. Une autre différence fondamentale entre le héros jamesien et le héros durassien réside dans le fait que si le premier reste en dehors de toute relation physique, le second en connaît parfois. Ainsi, le héros de *La Maladie de la mort* n'est pas un homme banalement impuissant mais sa défaillance consiste surtout à tendre vers un être dont il ne peut se rapprocher.

Selon M. Blanchot, "la maladie de la mort" chez Duras serait différente de ce que l'on trouve dans la nouvelle de James :

"Nous ne sommes pas face à cette vérité, hélas ordinaire : je meurs sans avoir vécu, n'ayant jamais rien fait d'autre que de mourir en vivant, ou d'ignorer cette mort qu'est la vie réduite à moi seul et par avance perdue, dans un manque impossible à apercevoir."³³

La maladie de la mort est sans doute l'équivalent d'une mort dans la vie pour le John Marcher de James, "l'homme à qui rien ne devait jamais arriver", tandis qu'on pourrait parler d'une mort qui se vit³⁴ pour les héros de Duras. En effet, du fond de son sommeil mystérieux qui constitue son mode de vie, l'héroïne durassienne amène l'homme à une existence paradoxale : elle suscite en lui le mouvement de la vie, l'âme, tout en sécrétant la maladie de la mort. Le héros durassien s'active dans le tombeau que la femme édifie autour de lui tandis que le

³¹ - *Le Vice-Consul*, Gallimard, Collection L'Imaginaire, p. 76.

³² - "Then, It hasn't been love." p. 40. Version française p. 29.

³³ --M. Blanchot, *op. cit.*, p. 64.

³⁴ - "Elle dit (...) qu'elle ne savait pas (...) que la mort pouvait se vivre." *La Maladie de la mort*, p. 48.

héros jamesien, enfermé dans son interminable attente, précipite la femme dans la tombe, où il vit déjà lui-même.

Par son travail sur le texte de James et notamment sur la mise en scène de l'espace, Marguerite Duras met en valeur et isole un couple qui forme une communauté, sinon inavouable du moins inavouée. Elle rencontre ainsi un motif qui lui est cher, notamment dans les années 1980, l'homme irrémédiablement séparé du féminin - table rase de tout sentiment- et certaines de ses oeuvres constituent une variante de la nouvelle de James. Cependant, le désir existe et circule chez les héros durassiens, même s'ils forment une communauté négative, sorte de prison, organisée par l'un, consentie par l'autre. En revanche, le désir ne se découvre qu'à la fin de la nouvelle de James, lorsque John Marcher se jette sur la tombe de May, pour échapper au bond de la bête. C'est-à-dire que le désir est identifié et bloqué en même temps, par la mort. La "Bête tapie dans la jungle" et la "maladie de la mort" constitueraient l'envers et l'endroit d'une même frustration, le signe négatif ou positif d'une communauté sans communion, une mort dans la vie ou une mort qui se vit, l'emblème désespérant de "la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté"³⁵. Et, de cette tension, naît chez James et Duras un flux d'écriture aimanté par un désir perpétuellement hors d'atteinte, et enfermé dans un ressassement qui en dénonce l'aporie. Et si Duras se reconnaît un point commun avec James, c'est "la patience, peut-être", mais une patience "qui est toujours de l'impatience mise en patience."³⁶

Yves CLAVARON

Université de Saint-Etienne

³⁵ - M. Blanchot, *op. cit.*, p. 9. Citation de G. Bataille.

³⁶ - Cité par Laure Adler, *Marguerite Duras*, Biographies, Nrf, Gallimard, 1998, p. 375.

Titre de la communication :

L'adaptation théâtrale de *The Beast in the Jungle* de Henry James par Marguerite Duras : la figure de l'homme blessé ou "la maladie de la mort".

Résumé :

M. Duras a adapté à deux reprises au théâtre la nouvelle de Henry James, *The Beast in the Jungle*, en 1962 puis en 1981. A travers cette double adaptation, on retrouve certaines interrogations présentes dans l'univers romanesque de Duras, notamment au tournant des années 80 : la relation du couple et l'impossibilité d'aimer, illustrées par exemple dans *La Maladie de la mort*. Nous essaierons de voir comment les thèmes jamesiens et durassiens de la femme-Sphinx, de l'homme-Narcisse et de l'amour impossible peuvent se rencontrer malgré toutes les différences qui séparent les deux auteurs.

