

Marguerite Duras et la réécriture d'Henry James

Marguerite Duras and the rewriting of Henry James

Fatima SEDDAOUI *,
Université Toulouse-Jean Jaurès
(France),
seddaouifatima@yahoo.fr

Date de soumission : 10.03.2023

Date d'acceptation : 30.03.2023

Date de publication : 10.04.2023

Ex
PROFESSO

Volume 08 / Numéro 01 / Année 2023

* - Auteur correspondant.

Résumé

Notre article vise à interroger les enjeux, les fonctionnements et les limites de la réécriture de l'œuvre jamesienne par Marguerite Duras, *La Bête dans la Jungle*, nouvelle adaptée au théâtre. Est-elle une transposition de la nouvelle sur la scène théâtrale ? Quels ont été les choix de l'autrice ? Pour ce faire, nous recenserons les modifications apportées à l'hypertexte par exemple le cadre spatio-temporel qui constitue une des difficultés de l'adaptation. Ensuite, nous verrons que cette pièce est une autre écriture qui emprunte à bien des égards à l'univers de Marguerite Duras.

Mots-clés : Marguerite Duras ; *La Bête dans la jungle* ; réécriture ; Henry James.

Abstract

Our article aims to question the stakes, the functioning and the limits of Marguerite Duras' rewriting of the Jamesian work, *The Beast in the Jungle*, a short story adapted for the stage. Is it a transposition of the novella onto the stage? What were the author's choices? In order to do this, we will list the changes made to the hypertext, for example the spatio-temporal framework, which constitutes one of the difficulties of the adaptation. Then we will see that this play is another piece of writing that borrows in many ways from the universe of Marguerite Duras.

keywords : Marguerite Duras, *The Beast in the Jungle*, rewriting, Henry James.

Url de la revue :

<https://www.asjp.cerist.dz/en/Prentati onRevue/484>

INTRODUCTION

Marguerite Duras, dramaturge est l'autrice de plusieurs adaptations d'Henry James telles que *Les Papiers d'Aspern* ou encore, *La Bête dans la jungle* qui constitue l'objet de notre étude. D'emblée, ces titres affichent le lien avec la réécriture théâtrale jamesienne. Le volume Théâtre III contient deux de ses adaptations, *Les Papiers d'Aspern*, adaptation de Michel Redgrave représentée en 1961, au théâtre des Mathurins-Marcel Herrand, et *La Bête dans la jungle*, adaptation théâtrale de James Lord et de Marguerite Duras créée au théâtre de l'Athénée en 1962 puis reprise en 1981 au théâtre Gérard Philippe de Saint Denis. Et c'est précisément, le texte, les dialogues, les descriptions des décors qui sont repris dans *Théâtre III* de Marguerite Duras qui feront les objets de notre article. Ces deux pièces, celles de 1962 et de 1981 sont des œuvres dites variantes qui explorent à une même profondeur mais différente et à partir de paliers existentiels différents, la même matière. Il s'agira de montrer les enjeux, les fonctionnements et les limites de l'écriture de Marguerite Duras de *La Bête dans la Jungle*, nouvelle éponyme d'Henry James adaptée au théâtre. Nous verrons d'abord que le modèle d'emprunt générique à la nouvelle d'Henry James constitue la référence majeure de la pièce. La réécriture théâtrale de la nouvelle est-elle une autre écriture ? Est-elle une adaptation de la nouvelle sur la scène théâtrale ? Quels ont été les choix de l'autrice ? La réécriture qui consiste à opérer d'un mode à l'autre, autrement dit du narratif au dramatique, nous invite à examiner les modalités de cette transposition dans le texte pour y déterminer les enjeux. Notre étude de la réécriture scénique de la nouvelle, *La Bête dans la Jungle* d'Henry James par Marguerite Duras s'organisera selon les points qui suivent. Nous soulignerons le lien structurel de l'œuvre théâtrale et de son hypotexte malgré les inévitables altérations et les difficultés qu'implique la réécriture trans-générique en référence par exemple, à Daniel Ferrer évoqué dans son ouvrage intitulé *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*. Nous recenserons les modifications apportées à l'hypertexte par exemple le cadre spatio-temporel qui constitue effectivement une des difficultés de l'adaptation. Ensuite, nous verrons que cette pièce est une autre écriture qui confirme la signature de Marguerite Duras.

I. HYPOTEXTE ET HYPERTEXTE : DE HENRY JAMES À MARGUERITE DURAS

Comment Marguerite Duras s'approprie-t-elle la nouvelle d'Henry James ? Vraisemblablement, elle connaissait la nouvelle et celle-ci s'en inspire pour la mettre en scène. Ainsi, dit-elle, à ce propos :

« C'est James Lord qui a eu l'idée de faire une adaptation théâtrale de la nouvelle de Henry James, *The beats in the jungle* en 1962, une fois cette adaptation faite il m'a demandé d'y travailler. Mon travail a surtout porté sur l'écriture de l'adaptation. Cette première adaptation a été jouée en septembre 1962 à l'Athénée par Loleh Bellon et Jean Leuvais dans une mise en scène de Jean Leuvrais. La critique a été très bonne, je crois me souvenir que la pièce a été jouée pendant plusieurs mois mais qu'elle n'a pas eu l'audience qu'elle vient d'avoir lors de sa reprise avec Delphine Seyrig et Sami Frey dans la mise en scène de Alfredo Rodriguez Aris, en Avril 8,1 au théâtre Gérard Philippe de Saint Denis. »¹

Nettement plus personnel est le traitement par Marguerite Duras de l'adaptation que James Lord avait faite de *The Beast in the Jungle* et qu'il avait lui-

même traduite en français. Une première version de cette *Bête dans la Jungle* avait été créée en 1962, dans une mise en scène de Jean Levrais. Mais pour la reprise de 1981, avec Delphine Seyrig et Sami Frey, dans une réalisation d'Alfredo Arias, Marguerite Duras avait stylisé le texte à partir de sa propre relecture faite à haute voix. Pour ce qui est de la fidélité diégétique, elle prend pour hypotexte principal le récit de la nouvelle, *La Bête dans la Jungle* dont elle garde en grande partie la trame dont voici l'histoire. Son héros, un pseudo-ou méta-héros, John Marcher est convaincu depuis son plus jeune âge qu'une chose « rare et étrange », « prodigieuse et terrible », doit lui arriver, qui probablement l'accablera. Comme si une bête terrifiante était tapie dans une jungle proche, rassemblant ses forces pour bondir sur lui. Il vit donc dans l'attente de cet événement, une attente passive, réservant toute son énergie pour veiller, pour guetter ce qui pourrait venir le signaler.

I.1. Thème central

On note une reprise textuelle, (par son travail). *De facto*, celle-ci représente assez fidèlement le thème central de la nouvelle, la marche vers la mort d'une relation jamais advenue.

« John : Mais alors Catherine, la bête s'est jetée sur moi ? Dans la nuit la plus totale, elle m'a côtoyée, et je ne l'ai pas vue. Catherine : Elle vous a côtoyé mais vous ne l'avez pas vue. John : Je ne l'ai pas vue. Catherine : Non vous ne vous êtes pas aperçue de son approche, ni de sa présence. C'est là justement qu'est le mystère le plus profond de l'histoire, le mystère du mystère [...] »²

Néanmoins, elle apporte un symbole supplémentaire à travers le portrait du 4^{ème} Marquis de Weatherend peint par Van Dyck et présenté comme un partisan de Cromwell dont il n'est pas question dans la nouvelle d'Henry James. Le 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. Le tableau apparaît comme une métaphore du destin de John, une toile prophétique de l'histoire. Une révélation aveuglante dont May/Catherine dit ne pouvoir soutenir le spectacle. À travers la reprise décalée du thème de l'échec par le tableau qu'elle a réinventé, Marguerite Duras met en valeur un des motifs fondateur de son œuvre celui de l'homme blessé par la vie, incapable de sortir de soi pour aimer.

I.2. Le motif de la bête

Marguerite Duras reprend le thème du personnage masculin menacé « par une bête tapie dans la jungle qui bondirait inmanquablement ». Cette bête est la métaphore cynégétique et la fantasme de dévoration qui est au centre d'une phobie animale. Cette relecture réagit aussi à une métaphore récurrente et à une situation narrative qui insiste au fil des pages dans *Le Tour d'écrou*, *La Figure dans le tapis*, *Le Coin plaisant*. La bête agressive est la déformation d'un contenu inconscient et irreprésentable de l'angoisse. La bête apparaît au milieu du récit refusant tout exotisme comme une image aberrante, un voilement du texte qui serait l'équivalent littéraire de l'anamorphose picturale de Holbein dans *Les Ambassadeurs* autrement dit, une perspective dépravée qui aurait une valeur matricielle pour l'univers de la représentation jamesienne. Ce fauve textuel entretient une parenté avec les tigres saugrenus du peintre contemporaine d'Henry James, Henry Rousseau (*L'Orange dans la forêt vierge*, *Le Rêve*). Néanmoins, on remontera la piste jusqu'au tableau d'Eugène Delacroix, *Apollon vainqueur du serpent Python* (1851). Chez l'écrivain, la figure

mythique du tigre souvent associé à la métaphorique de l'engloutissement extatique exprimerait la tension entre ce que Nietzsche appelle :

« Le torrent dévastateur du dionysme et l'esprit apollinien qui se dresse dans la raideur majestueuse de l'art dorique. »³

Le lecteur qui repère un tigre dans le texte jamesien peut être gagné par une inquiétude qui tient au moins à la peur archaïque de la bête de la forêt regard des semblables, les autres lecteurs. La bête dans la jungle comme le loup dans la forêt est un fantôme de persécution qui empiète ou mord sur le texte. Ainsi, le héros de d'Henry James et de Marguerite Duras, en quête d'une protection maternelle à toute épreuve, exprime un traumatisme infantile de l'enlèvement, de la dévoration par un animal à cros, une réabsorption qui vaut une menace de castration. Freud relève à ce propos :

« Les contenus de l'angoisse : être mordu par le cheval, et être dévoré par le loup sont des figurations de l'appréhension d'être châtré par le père. C'est justement ce contenu fondamental de l'angoisse qui a subi le refoulement [...]. L'angoisse dans la phobie d'un animal est l'angoisse non transformée de la castration donc une angoisse réelle [...], ici l'angoisse crée le refoulement [...] l'angoisse dans les phobies animales est l'angoisse du Moi devant la castration [...]. »⁴

Par ailleurs, l'adaptation de la nouvelle à la scène s'accompagne de plusieurs modifications. En effet, Marguerite Duras ne respecte pas à la source le texte puisqu'il y a des variantes. En outre, le passage à la scène s'accompagne-t-il de l'accentuation de l'oralité, des dialogues conséquents des personnages qui permettent de souligner l'expressivité des émotions ou des sentiments de John ou de May/Catherine. Ce que Madeleine Borgomano, dans un article intitulé, *Henry James chez Duras ou l'image dans le tapis*, confirme :

« Adapter un roman au théâtre, c'est d'abord changer le récit en dialogue, le rapprocher donc d'une modalité vers laquelle tendront de plus en plus les textes durassiens, au frontières du genre. (Ce changement entraîne un gommage de la subjectivité et de l'intériorité dominante dans les textes de James). »⁵

Dialogues à peine évolutifs dont le thème est toujours le même : qu'est-ce que vraiment la Bête ? Est-elle prête à surgir, s'éloigne-t-elle, se rapproche-t-elle ? (quelque chose comme des variations). Clôture sur un dernier récitatif racontant, aux dernières mesures, la découverte, terrible il est vrai, mais qui n'est pas celle qu'on était censé attendre. Elle introduit un certain nombre de transformations. Nous passerons les modifications de détails pour souligner l'essentiel. De l'hypotexte, Marguerite Duras ne garde que la trame narrative qu'elle condense puisque la nouvelle d'Henry James de 95 pages passe à 60 pages mais à son restreinte à essentielle avec une unité de temps, de lieu et d'action. Ainsi, dans le prologue, du Tableau I, peut-on lire dans les didascalies :

« C'est en 1903, après l'été, c'est le tout début de l'automne, c'est la fin de l'après-midi, oui, c'est ça, c'est dans un château anglais, il y a des meubles, sombres, des grands, des cheminées, des lustres, beaucoup de tableaux de famille, [...]. C'est la fin de l'après-midi, la lumière est dorée, on entend des voix, des gens qui parlent, un peu partout, dehors, dedans. »⁶

Un peu plus loin, dans le tableau IV : *« le même lieu. Quelques années ont passé »⁷*. Quant à l'unité de lieu, dit-elle :

« J'ai choisi de ne pas faire migrer l'histoire à Londres, mais au contraire de la garder là où elle a commencé, enfermée dans le château de Wetteren : Une réception vient d'avoir lieu, dans le château de Weatherend, lit-on au prologue du Tableau I. »⁸

Concernant l'unité d'action, celle-ci se limite à attendre un évènement qui n'advient pas. Une histoire intensément frustrante tant pour le lecteur que pour les personnages que l'on retrouve aussi dans *Emily. L* :

« - On sera beaucoup venu à Quilleboeuf cet été. -Beaucoup. Vous savez pourquoi ça nous plaît à ce point. Je ne le sais pas. -Je le sais un peu mais le savoir complètement, c'est impossible. C'est vrai que c'est impossible. Quelque chose qui est là en plein visage, qui vous aveugle et qu'on ne voit pas. »⁹

En tout cas, dès que les personnages ont passé leur contrat, il semble que le temps se soit arrêté pour eux, figés dans l'attente. Une attente à laquelle la mort seule mettra un terme et qui n'est marquée, bien tardivement, que par des changements physiques chez May Bertram/Catherine : une pâleur nouvelle, quelques fines rides, une fatigue du visage. (Il serait fastidieux de rechercher, dans le récit, les occurrences dans lesquelles revient le terme attente : « j'attends », « nous attendons », « nous n'avons qu'à attendre », « nous avons attendu », « il nous faut encore attendre », tout est réduit « au seul état d'attente », toutes les conjugaisons sont requises pour affirmer l'impossibilité qu'un dit, un acte de l'un ou de l'autre amène une péripétie, un événement, remette le temps en marche). C'est que la relation de ce couple potentiel et manqué est fondée sur un malentendu radical : il attend une chose indéfinissable mais en tout cas qui le tient à distance d'elle. Elle attend que, suffisamment délivré de sa peur, il franchisse cette distance. Car c'est d'elle qu'il a peur, peur de l'autre en général et, d'une femme en cette espèce d'autre. Et la Belle, dont la beauté fanée est encore visible est décrite avec soin et tendresse dans un des derniers dialogues, toute drapée de souples étoffes blanches propres à évoquer un suaire avant l'heure, cette Belle qui l'a trompé par son apparence, juste assez séduisante pour être inoffensive, est en même temps la Bête qu'il a tant redoutée.

II. D'UN REGISTRE L'AUTRE

Comme nous venons de voir c'est donc une lecture personnelle que propose Marguerite Duras de l'œuvre jamesienne. Effectivement, cette lecture prend avec la réécriture la forme d'une pièce dramatique. L'œuvre durassienne répondrait alors à des exigences théâtrales qui ne sont pas forcément présentes. La réécriture fait passer d'un mode l'autre : du narratif avec la nouvelle de James au dramatique avec la nouvelle transcription théâtrale de l'autrice. Et c'est à celle-ci formelle que nous allons maintenant nous intéresser. Marguerite Duras reprend le texte jamesien avec un découpage non traditionnel puisqu'on identifie à des actes des tableaux en ceci un découpage qui fait référence à la dimension picturale. On recense 6 tableaux circonscrits et déterminés. (Ces derniers étant déterminés par les entrées et sorties des personnages). On a affaire à un texte dont l'ouverture sur le spectacle est cependant très réduite. On compte peu de didascalies dans le texte hormis celles présentent en préambule de chaque tableau. Présentes uniquement au début des tableaux et par rapport à d'autres textes dramatiques, elles développent et détaillent ce qui va suivre elles ont donc un rôle programmatif. Ici, on a affaire à un texte dont l'ouverture sur le spectacle est assez réduite. Néanmoins, les indications

scéniques ne sont pas absentes. Ainsi, peut-on recenser par exemple, les voix off : dans le tableau I :

« Il y aurait des grandes fenêtres sur des parcs, au moment où nous sommes c'est la fin de l'après-midi la lumière est dorée [...] tous les invités sont dispersés un peu partout, il y en a encore dans le parc, le temps est très doux il y a envers les pièces d'eau, il y en déjà à l'intérieur du château. »¹⁰

Celle-ci précise les déplacements des personnages :

« Catherine Bertram et John Marcher, eux, sont à l'intérieur du château dans les grandes salles où sont les tableaux de famille, ces trésors de toutes sortes, héréditaires, accumulés depuis des siècles au hasard des héritages, des circonstances familiales. »¹¹

Ou encore elle indique la gestuelle des personnages : *« On ne voit pas Catherine et John lorsqu'ils parlent au départ du dialogue »¹²*. Dans le Tableau II, on s'attardera sur les comportements des personnages :

« [...] Catherine et John arrivent séparés donc en silence. Lui de son côté et elle du sien. On entend ses pas, à lui à travers le château et puis ensuite les pas se mélangent. La musique cesse. Il arrive le premier. Il regarde ensuite le portrait du marquis. Elle paraît surprise. Mais peut-être ne l'est-elle pas autant qu'elle le paraît. »¹³

La didascalie d'une longueur moyenne, établit pour ce qui va suivre un contexte alliant bruit et silence, qui pose par ailleurs les éléments spatio-temporels du tableau. Elles sont peu nombreuses par rapport au texte dramatique et même si elles ont une valeur de programmation, elles sont peu détaillées. Marguerite Duras se contente de poser juste l'essentielle comme dans la nouvelle d'Henry James, pour préciser, il s'agit de procéder par une série de non-dits, de lacunes ou d'impasse narrative. Ainsi que le déclare Evelyne Wilwerth, chercheuse en littérature féminine résumant Marguerite Duras, en ces termes :

« [...] C'est le non-dit ; soit l'implicite, soit l'explicite caché dans l'implicite. L'écrivain parle de choses simples et quotidiennes, comme d'un signe, d'une inflexion de voix, d'un silence. Nous pourrions aussi nommer cela le vide, ou presque »¹⁴.

La pièce condensée, se construit sur le registre de la soustraction. Ce n'est pas nouveau : cette pièce se construit sur un manque à voir. En outre, il s'agit littéralement d'une œuvre sans histoires. Ainsi, la vie de John Marcher est une vie en creux, une aventure négative, dissoute dont toute action est bannie pour laisser place à l'attente d'un mystérieux événement à venir qui n'advient pas. Et, c'est par la représentation imaginaire de cet événement que John Marcher est hanté. Par ailleurs, le fantastique ici naît du bond de la bête, redouté et désiré à la fois et, de la relation de John Marcher, à ce fantasme et à ce qu'il masque ou démasque.

« Quelque chose se tenait embusqué quelque part le long de la longue route sinueuse de son destin. Comme une bête à l'affût qui se tapit dans l'ombre de la jungle prête à bondir. Il importait peu de savoir qui, de lui ou de la bête, mourrait mais il était clair qu'elle bondirait inmanquablement [...]. C'était l'image à laquelle il avait fini par se rallier pour prendre sa situation. »¹⁵

En outre, Marguerite Duras introduit une dimension cinématographique dans le théâtre. Notamment, dans les didascalies du tableau I :

« Au cinéma par exemple la caméra serait postée à l'endroit de la salle à celui des spectateurs, on verrait dans la profondeur du champ que toutes les pièces communiquent [...]. »¹⁶

Il faut savoir qu'en plus d'être dramaturge, Marguerite Duras a été réalisatrice de films. Pour qui l'écriture « imageante » est celle qui permet de susciter des images puisque le mot prime sur l'image :

« Le cinéma arrête le texte, frappe de mort sa descendance : l'imaginaire. C'est là sa vertu même : de fermer. D'arrêter l'imaginaire »¹⁷

Dit-elle, confessant là son objectif premier autrement dit, d'ouvrir l'image au texte pour le mettre au premier plan. De préciser, donner à entendre la littérature, au-delà de la vision.

II.1. Théâtre et enquête

Si la *Bête* est dépourvue d'action, vide d'événements, si l'intrigue en est pauvre, néanmoins, le récit est très riche de métaphores ou de symboles. Ainsi, est-il surchargé de phrases, d'interrogations comme pour masquer un secret. Tout comme la nouvelle, la pièce se présente comme une enquête. De préciser, il s'agit de découvrir un secret qui ne sera jamais révéler. À travers la métaphore du tapis, Henry James explore les mystères de la création littéraire qui évolue, se transforme ou qui se dérobe. (Ainsi, *The Figure* renvoie à une forme extérieure, une enveloppe ; la silhouette d'un être au moment où on commence à le distinguer, c'est-à-dire également au moment où il pourrait disparaître.) Dans *La Bête dans la jungle*, le mystère, le rite initiatique prennent pour cadre la ville antique de Pompéi, la ville des mystères dionysiaques, le passage en bateau entre Naples et Sorrente, le combat avec le tigre, la mort symbolique de la prêtresse présentée comme un sphinx. Comme le motif du tapis, le récit est centré autour d'un livre renfermant « un trésor enterré », « une vérité insoupçonnée, inaccessible ». Ainsi, le narrateur-personnage qui doit peu à peu admettre son impuissance à découvrir l'animal, « le trésor caché », « la figure dans le tapis » jalouse son mari Corvik qui bénéficie de l'aide de sa fiancée pour déchiffrer l'œuvre de Vereker qui, une fois son ami décédé, en arrive à se demander comme John dans *La Bête de la jungle* s'il ne devrait pas épouser la veuve pour lever le voile de l'énigme du roman.

« J'étais dehors dans le froid pendant qu'ils (Corvik et sa fiancée) étaient installés au coin du feu, sous la lampe et se mettaient à suivre une chasse dont j'avais moi donné le signal en sonnait du cor [...]. Sans doute disposait-elle des ressources dont j'étais dénué [...]. La figure dans le tapis ne se laissait-elle pas voir ou décrire qu'aux époux ? Aux amants unis par le lien suprême ? Je me demandais s'il me faudrait épouser Mrs Corvik pour arriver à mes fins. Étais-je prêt à lui offrir de payer ce prix pour acquérir les bienfaits de son savoir ? »¹⁸

La relation conjugale immédiatement repoussante est imaginée ensuite comme une association intellectuelle permettant d'accéder « au trésor caché », « à la figure dans le tapis », à « l'animal ». La lecture, l'herméneutique littéraire d'abord apparentée à la chasse est finalement substituée à la relation conjugale.

II.2. Quête constante de réécriture

Tout lecteur familier de l'œuvre de Marguerite Duras sait que ses textes ne se lisent pas indépendamment les uns des autres. Effectivement, ils se font plutôt écho et s'appellent indéfiniment les uns et les autres. Cette dernière est tout en

enchevêtrements et en rappels. Elle n'est jamais achevée ni définitive. Après avoir adapté *La Bête* en 1962, elle y reviendra avec une autre version en 1981. On remarque que Marguerite Duras cède souvent à cette tentation de toujours recommencer une œuvre. Celle-ci déploie ainsi l'infini de l'écriture dans l'éclatement des genres qu'on a déjà abordé. Pour bien comprendre la démarche de Marguerite Duras, rappelons à cet égard qu'écrire, pour elle, consiste tout simplement à « écrire sur du déjà écrit », selon l'expression de Bernard Alazet. Ce dernier voit dans cette tendance à la réécriture :

« *Le démantèlement du récit en son architecture [...], comme si l'inauguration d'un écrit renvoyait à un double spectral qui le déterminait en un même matériau, modèle qui offre au texte un miroir de lui-même et surtout le support de son avènement.* »¹⁹

La difficulté et la complexité des écrits durassiens résideraient donc dans les enchevêtrements d'un texte avec un autre, c'est-à-dire dans l'intertextualité. L'enchâssement d'une œuvre dans une autre est, généralement, plus flagrant. À titre d'exemple, Marguerite Duras transforme la nouvelle *Des Journées entières dans les arbres* (1954) en une variation théâtrale du même titre (1968) pour en réaliser un film (1976). En outre, *Abahn, Sabana, David* (1970) donnera lieu au film *Jaune le Soleil* (1971) tandis que ce que nous avons déjà nommé le « cycle *India Song* », mêle à la fois *Le Vice-consul* (1965) et *India Song* (texte-théâtre-film, 1973) devenu un film du même nom en 1975.

II.3. Théâtre et peinture

La réécriture de la nouvelle *La Bête dans la jungle* fait usage du motif pictural, la pièce se présentant comme un objet artistique. Pour ce qui concerne la pièce, Marguerite Duras propose des éléments ou des passages qui évoquent ou rappellent la peinture. En effet, on se rend compte que le motif pictural peut être l'objet d'un passage ou encore structure-t-il la pièce en tableau :

« *Tableau I : Catherine Bertram et John Marcher ne marcheraient pas, ils regarderaient des tableaux, ils repartiraient, ils disparaîtraient dans les méandres du décor.* »²⁰

« *Tableau II : Il arrive le premier. Il regarde le portrait, Elle arrive ensuite et le trouve ainsi regardant le portrait du quatrième marquis.* »²¹

« *Tableau III : Le portrait du quatrième marquis, peint par Van Dyck, n'est plus accroché au mur.* »²²

« *Tableau IV : Tous les marquis de Weatherend ont réapparu sur les murs.* »²³

« *Tableau V : Sur les murs la place des tableaux enlevés. Partout une espèce de deuil. Tous les marquis de Weatherend ont été décrochés.* »²⁴

« *Tableau VI : Le tableau est là de nouveau, le décor est extrêmement dégradé.* »²⁵

En outre, elle peut apparaître en arrière-plan du texte, à travers l'emploi de la lumière dans les didascalies : « Et puis la lumière » qui « devient pâle » et qui disparaît à l'*excipit* de l'œuvre. Le motif pictural s'articule autour d'une organisation de dispositifs picturaux mis en place dans l'écriture. Ces termes constituent les fondamentaux de l'image créative de la pièce qui s'élargit aux romans et aux films de Marguerite Duras.

CONCLUSION

Pour conclure, nous avons tenté de justifier cette métamorphose de l'écrit à la scène de *La Bête dans la jungle* par l'évocation des idées esthétiques et la conception du monde de Marguerite Duras. Nous avons procédé finalement à l'analyse de la pièce durassienne en nous focalisant sur les fonctionnements et les modalités du drame pour signifier la complexité de la réécriture. Néanmoins, celle-ci renvoie à une pratique artistique à la fois spécifique et originale. « *Le brouillon ne raconte pas, il donne à voir* »²⁶ selon les propos de Daniel Ferrer et paradoxalement le théâtre de Marguerite Duras va à l'encontre de cette formulation car tout réside dans l'ailleurs. Ainsi, la référence métaphorique de *L'Image dans le tapis*, telle une image, une vision échappe à toute lecture.

¹ DURAS, Marguerite. 1984. *Théâtre III, Adaptations de La Bête dans la jungle, Les Papiers d'Aspern, La Danse de mort*, Gallimard.

² DURAS Marguerite, (1984), *Théâtre III, Adaptations de La Bête dans la jungle, Les Papiers d'Aspern, La Danse de mort*, Gallimard, France, pp. 55-56.

³ NIETZSCHE, (1994), *Naissance de la tragédie*, LGF, Paris, p. 63.

⁴ FREUD Sigmund, (1973), *Inhibition, symptômes et Angoisse*, Presses Universitaires de France, Paris, pp. 69-73.

⁵ BORGOMANO Madeleine, (2005), « Henry James chez Duras ou l'image dans le tapis », in *Les lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés par SAEMMER Alexandra, PATRICE Stéphane, P.U.L, Lyon, p. 13.

⁶ DURAS Marguerite, (1984), *Théâtre III, Adaptations de La Bête dans la jungle, Les Papiers d'Aspern, La Danse de mort*, Gallimard, France, p. 14.

⁷ *Ibid.*, p.42.

⁸ *Ibid.*, pp.13-14.

⁹ *Ibid.*, p.62.

¹⁰ *Ibid.*, pp.14-15.

¹¹ *Ibid.*, p.14.

¹² *Ibid.*, p.15.

¹³ *Ibid.*, p.22.

¹⁴ WILWERTH Évelyne, (1987), *Visages de la littérature féminine*, Pierre Mardaga, Bruxelles, p. 212.

¹⁵ JAMES Henry, (1991), *La Bête dans la jungle*, Critérim, France, pp.37-38.

¹⁶ DURAS Marguerite, (1984), *Théâtre III, Adaptations de La Bête dans la jungle, Les Papiers d'Aspern, La Danse de mort*, Gallimard, France, pp. 55-56.

¹⁷ DURAS Marguerite, (1977), « Le deuxième projet », *Le Camion*, Les Éditions de Minuit, Paris, p. 75.

¹⁸ *Oeuvres complètes de Henry James*, Tome 3, Nouvelles 1888-1896, traduits de l'anglais et présentées par PAVAN Jean, Éditions de La Différence, Paris, 2009, pp. 829-839.

¹⁹ ALAZET Bernard, (1986), « Les traces de la douleur » in *Revue des Sciences Humaines*, Tome LXIII, n° 2, p. 47.

²⁰ DURAS Marguerite, (1984), *Théâtre III, Adaptations de La Bête dans la jungle, Les Papiers d'Aspern, La Danse de mort*, Gallimard, France, p. 13.

²¹ *Ibid.*, p.22.

²² *Ibid.*, p.33.

²³ *Ibid.*, p.42.

²⁴ *Op.cit.*

²⁵ DURAS Marguerite, (1984), *Théâtre III, Adaptations de La Bête dans la jungle, Les Papiers d'Aspern, La Danse de mort*, Gallimard, France, p. 54.

²⁶ FERRER Daniel, (2011), *Logique du brouillon, Modèles pour une critique génétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », Paris XIV, p.182.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALAZET Bernard, (1986), « Les traces noires de la douleur », in *Revue des Sciences Humaines*, Tome LXXIII, n° 2.

- BORGOMANO Madeleine, (2005), « Henry James chez Duras ou l'image dans le tapis », in *Les lectures de Marguerite Duras*, textes rassemblés par SAEMMER Alexandra, PATRICE Stéphane, P.U.L, Lyon.
- DE BIASI Pierre-Marc, (2011), *Génétiq ue des textes*, CNRS Éditions, Paris.
- DURAS Marguerite, (1984), *Théâtre III, Adaptations de La Bête dans la jungle, Les Papiers d'Aspern, La Danse de mort*, Gallimard.
- FERRERE Daniel, (2011), *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », France.
- FREUD Sigmund, (1973), *Inhibition, symptômes et Angoisse*, Presses Universitaires de France, Paris.
- GERMAIN Marie-Odile, THIBAUT Daniel, (2001), *Brouillons d'écrivains*, BNF, France.
- JAMES Henry, (1991), *La Bête dans la jungle*, Critéri on, France.
- , (2012), *Le Motif dans le tapis : et onze autres nouvelles*, traduit de l'anglais, organisé et présenté par PAVANS Jean, La Différence, Paris.
- , (2010), *Les Papiers d'Aspern : et sept nouvelles*, La Différence, Paris.
- , (2009), *Œuvres complètes de Henry James, Nouvelles 1888-1896*, Tome 3, organisé et présenté par PAVANS Jean, La Différence, Paris.
- NIETZCHE, (1994), *Naissance de la tragédie*, LGF, Paris.
- PERROT Jean, (1982), *Henry James : une écriture énigmatique*, Aubier-Montaigne, Paris.
- TERRAMORSI Bernard, (1996), *Henry James ou le sens des profondeurs : essai sur les nouvelles fantastiques*, L'Harmattan, Paris.
- VALDINOCI Lartine, POTTIER Jean-Michel, (3 Mai 2001), *La génétique textuelle : travaux, recherches*, Colloque organisé par l'IUFM de Reims, Centre régional de documentation pédagogique de Champagne-Ardenne, France.
- (2010), *Genesis : manuscrits, recherche, invention*, Revue internationale de critique génétique, Institut des textes et manuscrits modernes, Paris.
- WILWERTH Évelyne, (1987), *Visages de la littérature féminine*, Pierre Mardaga, Bruxelles.

POUR CITER L'AUTEUR :

SEDDAOUI Fatima, (2023), « Marguerite Duras et la réécriture d'Henry James », Ex Professo, V 08, N 01, pp. 233- 242, Url : <https://www.asjp.cerist.dz/en/PresentationRevue/484>