« They don't know they're dead »

Le personnage jamesien comme mort-vivant

Julie Wolkenstein

Université de Caen Normandie, LASLAR

Résumé : *Sixième sens*, film fantastique de M. Night Shyamalan sorti en 1999, s'achève par la prise de conscience du héros qu'il est un fantôme. Différents indices révèlent l'influence sur le cinéaste de l'œuvre de Henry James. La comparaison de ce film et de *The Beast in the Jungle* (1903) permet d'imaginer que le personnage de la nouvelle de James est lui aussi un mort-vivant qui s'ignore presque jusqu'au bout.

Mots-clés : Henry James, *La Bête dans la jungle*, M. Night Shyamalan, *Sixième Sens*, fantôme, *anagnorisis*.

En 1999 sort *Sixième sens* (*The Sixth Sense*), troisième long-métrage et plus grand succès à ce jour de M. Night Shyamalan, cinéaste américain d'origine indienne qui en signe aussi le scénario. Cette sortie est accompagnée et même précédée d'une rumeur, probablement orchestrée à des fins promotionnelles, qui annonce au public un rebondissement final stupéfiant et popularise du même coup le terme anglais pour le désigner : le *twist*. Ce procédé narratif, sur lequel reposait déjà largement *Usual Suspects* (Bryan Singer, 1995), sera employé massivement dans la décennie suivante, notamment par Christopher Nolan (*Memento*, 2000, et *The Prestige*, 2006), David Lynch (*Mulholland Drive*, 2001), Martin Scorsese (*Shutter Island*, 2010) et Shyamalan lui-même.

Sixième sens met en scène un psychologue pour enfants, Malcolm Crowe (Bruce Willis). Dans la séquence d'ouverture, il se fait tirer dessus par un ancien patient devenu adulte qui lui reproche de n'avoir pas su le guérir. Après une ellipse qui n'est pas précisément quantifiée, nous le retrouvons, apparemment rétabli, et tentant de soigner un autre jeune garçon, Cole Sear (Haley Joel Osment), qui souffre de troubles psychiques indéterminés (tout au plus est-il suggéré au spectateur qu'il entend des voix). La première moitié du film retrace les efforts de Crowe pour gagner la confiance

de l'enfant. Au bout de quarante-cinq minutes environ (alors qu'il ne s'est encore rien passé), Cole est hospitalisé à la suite d'un mauvais tour que lui ont joué des camarades de classe. Crowe vient à son chevet et lui propose de lui raconter une histoire pour l'aider à s'endormir. Devant son évidente incompétence (l'histoire n'a aucun intérêt), l'enfant l'interrompt ainsi : « *You haven't told bedtime stories before. You have to add some twists.* » (« Tu n'as jamais raconté d'histoires pour s'endormir. Il faut que tu ajoutes des rebondissements. ») Comme si le cinéaste prenait lui-même conscience de l'enlisement de son récit, la scène propose alors effectivement un rebondissement (surprenant seulement pour ceux qui n'ont pas vu la bande-annonce), avec cette confidence de l'enfant, devenue une réplique « culte » : « *I see dead people.* » (« Je vois des morts. ») Cole donne quelques précisions sur ces fantômes : « *Walking around like regular people. They don't see each other.* » (« Ils se promènent comme des gens normaux. Ils ne se voient pas entre eux. ») Et cette dernière, capitale : « *They don't know they're dead* » (« Ils ne savent pas qu'ils sont morts [1]. ») La suite du film prend le spectateur à témoin de ce sixième sens en lui montrant les visions qu'a Cole, progressivement convaincu par Crowe qu'il peut venir en aide à ces morts-vivants. Le *twist* final (que les plus perspicaces, sachant qu'il y a quelque chose d'énorme à deviner, auront vu venir parfois avant même que le film ne commence, et qui s'y seront donc moins ennuyés, occupés qu'ils sont à apprécier comment ce retournement est préparé) est le suivant : Crowe a succombé dès la première scène à sa blessure par balle, il est mort depuis le début et le film s'achève lorsqu'il en prend conscience.

À l'époque, on n'a pas relevé la parenté de *Sixième sens* avec les *ghost stories* d'Henry James. Il faut attendre 2001 pour qu'un critique du *Guardian*, à propos de *The Others*, d'Alejandro Amenabar, établisse ce lien : « Selon Henry James, quelque chose d'aussi terrifiant que l'apparition d'un fantôme à un enfant constitue un tour d'écrou, et, s'il y a deux enfants, deux tours. M. Night Shyamalan a confirmé la première partie de cette règle dans *Sixième sens.* [2] » Shyamalan n'a pas seulement retenu de la nouvelle de James la moitié de cette configuration terrifiante : il souligne la référence en faisant de son jeune médium l'élève d'une institution (bien que située à Philadelphie) à l'architecture et aux codes vestimentaires victoriens, et la victime de conflits avec ses camarades, comme le petit Miles de *The Turn of the Screw* (1898).

En France, Aurélien Férenczi, par ailleurs bon connaisseur de James [3], écrira bien plus tard dans *Télérama*, à l'occasion de la réédition du film en DVD : « Dans ses meilleurs moments, *Sixième sens* peut évoquer l'univers de Henry James et l'art qu'il avait de rendre sensible le poids que les morts font peser sur les vivants. Mais, dans l'ensemble, il est plus proche de *Ghost* que de *La Chambre verte* [4]. » Férenczi pourrait citer *Les Innocents* (*The Innocents*, Jack Clayton, 1961), adaptation fidèle et subtile du *Tour d'écrou*. Or c'est implicitement et indirectement à d'autres récits de James qu'il compare le film de Shyamalan : *La Chambre verte*, de François Truffaut (1978), est en effet l'adaptation, transposée en France après la Grande Guerre, de trois nouvelles,

1. Sauf mention contraire, toutes les traductions sont les nôtres.

2. « Having something as terrible as a ghost appear to a child was regarded by Henry James as one turn of the screw – to two children, two turns. M. Night Shyamalan confirmed the first half of that in *The Sixth Sense.* » `https://www.theguardian.com/film/2001/nov/02/nicolekidman`. Consulté le 05/07/2018.

3. Il a notamment collaboré à un numéro de la revue *L'ARC* consacré à James en 1983.

4. https ://www.telerama.fr/cinema/films/sixieme-sens. Consulté le 05/07/2018.

L'Autel des morts (*The Altar of the Dead*, 1895), *Les Amis des amis* (*The Friends of the Friends*, 1896) et *La Bête dans la jungle* (*The Beast in the Jungle*, 1903). Des trois, seule la deuxième relève du genre fantastique, du moins du fantastique tel que le conçoit et le pratique James, celui qui ménage toujours le doute quant à la réalité des phénomènes surnaturels – ce que Shyamalan, dans *Sixième sens*, ne fait pas.

Poussons plus loin la comparaison entre *Sixième sens* et *La Bête dans la jungle* (en souscrivant à l'évaluation de Férenczi : le film n'est pas très bon) et voyons si elle n'apporte pas, sur le texte, un éclairage nouveau. Ce qui serait l'occasion de prouver que la reprise médiocre d'un chef d'œuvre peut toujours servir à quelque chose.

Si on se focalise sur cet aspect du film (il faut bien trouver des dérivatifs à l'ennui qu'il distille, surtout lorsqu'on a déjà tout deviné avant même sa première vision), les emprunts, les allusions à « l'univers de Henry James » sautent aux yeux. Il y a des détails, parfois impossibles à vérifier, qui, mis bout à bout, désignent nettement l'héritage de Shyamalan, à commencer justement par des objets anciens, des dépouilles comme on en trouve entre autres dans *Le Roman de quelques vieilles robes* (*The Romance of Certain Old Clothes*, 1868), *Les Dépouilles de Poynton* (*The Spoyls of Poynton*, 1897), ou *La Coupe d'or* (*The Golden Bowl*, 1904) : la femme (la veuve, en vérité) de Crowe tient en effet un magasin d'antiquités où on la voit successivement convaincre un couple de jeunes gens d'acheter une bague de fiançailles édouardienne (*La Bête dans la jungle* a paru un an après l'accession d'Edward VII au trône) et offrir à son employé une édition originale dont il est impossible (l'expérience a été tentée) de lire le titre, mais qui pourrait, par son format et la couleur de sa reliure, être de James. Au domicile du couple, à la décoration également désuète, le papier peint « Chrysanthemum » dessiné par William Morris qui orne la cage d'escalier confirme cet ancrage temporel (James connaissait Morris, dont il a, jeune critique, recensé les poèmes). Peut-être Shyamalan a-t-il songé, en donnant au petit garçon le prénom peu commun de Cole, au peintre américain Thomas Cole, dont la *Vue de Florence depuis San Miniato* (1837) a été quelques décennies durant en possession de l'oncle, puis du père d'Henry James ? Enfin, lors d'une représentation théâtrale donnée à l'école de Cole, et dont l'utilité dramatique est par ailleurs contestable, on voit un jeune élève s'avancer sur scène, affublé d'un costume et d'un casque coloniaux, annoncer l'histoire d'un personnage qui vit dans la jungle.

Troublante aussi est la similitude, entre *Sixième sens* et *La Bête dans la jungle*, du traitement réflexif de la péripétie – ou plutôt de son absence. On l'a rappelé, le film commence par une séquence violente, mais cette ouverture est aussitôt annulée par une succession de scènes quotidiennes (que seule perturbe l'apparente inadaptation au monde du petit Cole), faite de petits déjeuners avec sa mère et de séances avec son psy (Crowe). Il faut attendre trois quarts d'heure pour que le dialogue cité plus haut, et qui porte précisément sur l'art de conter une histoire et la nécessité d'y inclure des *twists*, apporte du nouveau : la révélation que Cole voit des morts, et que ceux-ci n'ont pas conscience de l'être. Or cette scène est immédiatement précédée d'un face-à-face entre la mère de Cole et un médecin en blouse blanche qui l'interroge sur son fils, et qui n'est autre que M. Night Shyamalan lui-même. Le cinéaste tenait déjà le rôle principal de son premier long-métrage et apparaîtra ensuite dans presque tous

ses films ; mais contrairement à ceux d'Hitchcock, ce ne sont généralement pas des caméos gratuits : les personnages qu'il incarne ont un lien direct avec l'intrigue. Ici, tout se passe comme si c'était l'intervention de l'auteur qui réorientait la narration et lui fournissait enfin un matériau fantastique intéressant.

Henry James, quant à lui, intervient dans *La Bête dans la jungle* en ne faisant pas le choix d'un récit à la première personne (même si la focalisation épouse exclusivement le point de vue du personnage principal, John Marcher, et jamais celui de son interlocutrice, May Bartram) et multiplie les signes de sa présence (« *Our point is*, « *as I have said* », « *our whole account of him* ») (« Ce que nous voulons dire », « comme je l'ai dit », « le portrait que nous faisons de lui », etc.[5]). James emploie lui aussi le terme de « *twist* », deux fois dans une nouvelle d'une centaine de pages (le mot est rare sous sa plume, et rarement employé, comme ici, dans un sens figuré). La première pour introduire l'image de la bête : « *Something or other lay in wait for him, amid the twists and turns of the months and the years, like a crouching beast in the jungle* (« Quelque chose le guettait dans les tours et les détours des mois et des années, comme une bête embusquée dans la jungle[6] ») La seconde juste avant que May Bartram ne prononce la sentence (il est déjà arrivé à Marcher ce qui devait lui arriver) : « *And so, in the dark valley into which his path had taken its unlooked-for twist, he wondered not a little as he groped* » (« Et donc, dans cette sombre vallée où il s'était tortueusement engagé sans être remarqué, il tâtonna en se posant bien plus d'une question[7] »). Par ailleurs, lorsque le texte mentionne la nécessité conventionnelle d'agrémenter la fiction de péripéties, c'est, comme chez Shyamalan, pour dire que l'intrigue en manque. *La Bête dans la jungle* ne cesse de révoquer explicitement des contenus dramatiques pourtant soigneusement envisagés : il ne s'est rien passé de notable à Naples, lors de la première rencontre de Marcher et de May Bartram (ni naufrage, ni vol à l'arraché, ni fièvre subite) ; tout mariage entre eux est exclu ; la bête n'est qu'une image : personne, pas même Marcher lorsqu'il se rend en Asie après la mort de May, ne chasse le tigre.

Henry James sacrifie pourtant, dans les dernières pages du récit, à cette exigence d'aventure, et autorise son anti-héros à identifier *in extremis*, dans un dénouement paroxystique, la bête (qui a bondi depuis longtemps). Ce *twist* final est, à sa manière, aussi surprenant que celui de *Sixième sens*, et tous deux constituent une variation originale d'*anagnorisis*, de reconnaissance, ou prise de conscience rétrospective telle que la définit Aristote dans *La Poétique* : « La reconnaissance, comme le nom même l'indique, est le renversement qui fait passer de l'ignorance à la connaissance [...]. La reconnaissance la plus belle est celle qui s'accompagne d'un coup de théâtre, comme par exemple celle de l'*Œdipe*[8]. » Dans *Sixième sens* comme dans *La Bête dans la jungle*, la reconnaissance s'accompagne bien d'un coup de théâtre (en grec : *péripéteia*). Aristote, au chapitre 16, hiérarchise les types possibles de reconnaissance : la reconnaissance établie grâce à des signes distinctifs, soit extérieurs (traditionnellement

5. Henry James, *The Beast in the Jungle* [1903], édition bilingue, trad. Jean Pavans, Paris, GF Flammarion, 2004, p. 148 (149), p. 166 (167), p. 172 (173).

6. *Ibid.*, p. 150 (151). Nous soulignons.

7. *Ibid.*, p. 178 (179). Nous soulignons.

8. Aristote, *La Poétique*, éd. et trad. Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 71.

associés à tel ou tel personnage mythique), soit forgés par le poète, la reconnaissance par le souvenir, par le raisonnement, et enfin, le meilleur de ces cinq types, la reconnaissance « qui résulte des faits eux-mêmes [9] », ainsi commentée en note par les auteurs de cette édition : « surprise née d'un enchaînement nécessaire ou vraisemblable des faits [...]. Il s'agit essentiellement d'une vraisemblance psychologique [10]. »

La séquence finale de *Sixième sens* combine trois de ces types : les signes forgés par l'auteur, le souvenir et le raisonnement. Il faut ici entrer dans le détail. Jusqu'au retournement final, nous n'avons jamais réellement vu Crowe interagir avec d'autres personnages que le jeune Cole. Lorsqu'il est en compagnie de sa femme, elle dort, ou ne lui répond pas, comme lors de leur dîner d'anniversaire de mariage où il arrive en retard au restaurant (elle a déjà terminé son repas, et on suppose alors que, si elle lui bat froid, c'est pour lui faire payer ce retard). Par ailleurs, Cole a donné cette précision importante : la présence des morts qu'il rencontre partout produit une baisse mesurable de la température dans la pièce. Enfin, Crowe s'est retiré à de nombreuses reprises durant le film dans la cave de sa maison pour y consulter ses archives médicales (et notamment le dossier de l'ancien patient qui lui a tiré dessus), mais s'est aussi, à plusieurs reprises, aperçu que la porte menant à cette cave était verrouillée (sans que cette incohérence soit jusque-là expliquée).

Dans la dernière scène, il rentre chez lui, découvre une nouvelle fois sa femme endormie sur le canapé du salon, et emmitouflée dans un châle (qu'elle resserre instinctivement autour d'elle lorsqu'il s'approche). Ce qui enclenche le processus de reconnaissance, c'est l'objet qu'elle laisse échapper dans son sommeil. Il s'agit de l'alliance de Crowe (qui, effectivement, n'en porte pas) : un signe, donc. Intervient alors le souvenir, sous la forme d'un flash-back (le jeune Cole lui confiant qu'il voit des morts). La suite de cette confidence (« *They don't know they're dead* ») accompagne en *off* d'autres signes (Crowe se rend dans la cuisine et constate que seul un couvert a été dressé, et que sa femme a dîné seule). Puis s'enchaînent d'autres flash-backs (l'anniversaire manqué au restaurant, la porte verrouillée de la cave, et enfin la scène d'ouverture et le coup de feu qu'il a reçu) et d'autres signes (à l'usage de ceux qui n'auraient pas encore compris), comme les frissons de sa femme, ou (cette fois le doute n'est plus permis) la blessure ensanglantée dans son dos à lui, jusqu'ici toujours masquée par ses vêtements. Crowe (et les spectateurs) interprète(nt) enfin correctement ces signes et ces souvenirs et parviennent, en raisonnant, à cette conclusion : Crowe est mort depuis le début.

Qu'en est-il dans *La Bête dans la jungle* ? Là aussi, la séquence finale propose une reconnaissance, comme le souligne Collin Meissner : « Tétanisé par l'*anagnorisis* devant la tombe de May Bartram, Marcher connaît sa première véritable expérience [11] ». Cette *anagnorisis* se fait chez James par le même mélange de signes et de souvenirs, enfin soumis à un processus déductif : c'est la vue d'un homme en deuil, se recueillant sur une tombe voisine de celle de May, et en proie à un chagrin manifeste, qui a pro-

9. *Ibid.*, p. 91.
10. *Ibid.*, p. 275-276.
11. « Frozen in anagnorisis before May Bartram's tombstone, Marcher undergoes hist first genuine experience ». Collin Meissner, *Henry James and the Language of Experience*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 1999, p. 23.

voqué la première prise de conscience de Marcher (il est arrivé à cet inconnu quelque chose que lui n'a jamais éprouvé), et c'est celle du nom et des dates de May sur la pierre qui l'amène à comprendre que ce qu'il a manqué, c'est l'amour de cette femme. Ces deux signes sont aussitôt confortés par des souvenirs :

> Les paroles qu'elle avait prononcées lui revinrent, et la chaîne s'allongea et s'allongea. La bête avait bien été embusquée, et la bête, à son heure, avait bondi : elle avait bondi dans ce froid crépuscule d'avril quand pâle, malade, dévastée, mais si belle, et peut-être même encore guérissable, elle s'était levée de sa chaise pour s'approcher de lui et le laisser sans doute deviner. La bête avait bondi quand il n'avait pas deviné [...]. [12]

La scène du chapitre IV ici rappelée, le lecteur avait pu la comprendre avant lui (comme le spectateur du *Sixième sens* a pu deviner que Crowe était déjà mort), mais il faut que Marcher la revisite pour connaître la vérité sur lui-même. Il s'agit bien ici d'une reconnaissance « qui résulte des faits eux-mêmes » (Marcher avait un destin : ne rien vivre), c'est-à-dire la meilleure selon Aristote, et cette surprise naît bien « d'un enchaînement nécessaire ou vraisemblable des faits. Il s'agit essentiellement d'une vraisemblance psychologique », comme l'expliquent ses commentateurs.

Dans les deux cas, l'*anagnorisis* est l'aboutissement d'une relation durable et intime entre le héros (Marcher/Crowe) et un personnage d'apparence plus fragile (May/Cole) avec qui il partage un secret et entretient un dialogue thérapeutique. C'est finalement le plus fragile qui est l'agent de la révélation du héros à lui-même. Ce sont les paroles de cet autre qui ont formulé très tôt la vérité de son être fantomatique.

Car cette comparaison un peu tirée par les cheveux, il faut l'admettre, entre *La Bête dans la jungle* et *Sixième sens*, peut faire émerger une (parmi d'innombrables) signification latente du texte de James : Marcher serait, lui aussi, un mort-vivant, un spectre qui n'apparaît qu'à une personne, May.

En 1901, dans ses *Carnets* préparatoires, voici comment James présente son sujet : « *a man haunted by the fear, more and more, throughout life, that something will happen to him.* » (« Un homme hanté par la peur, qui va croissant tout au long de sa vie, que quelque chose va lui arriver. [13] ») Le motif de la hantise revient à trois reprises au début de la nouvelle. Dès le deuxième paragraphe, le rôle joué par May Bartram dans la magnifique demeure campagnarde de Weatherend, où Marcher la retrouve par hasard, est ainsi décrit (c'est le point de vue de Marcher qui est ici rapporté) : « *show the place and explain it [...], answer questions about the dates of the buildings, the styles of the furniture, the authorship of the pictures, the favourite haunts of ghost* » (« Montrer les lieux et les décrire [...], répondre aux questions sur les dates des bâtiments, les styles du mobilier, l'attribution des tableaux, les repères

12. James, *The Beast in the Jungle* [1903], éd. cit., p. 224 : « Her spoken words came back to him, and the chain streched and streched. The beast had lurked indeed, and the beast, at its hour, had sprung : it had sprung in that twilight of the cold April when, pale, ill, wasted, but all beautiful, and perhaps even then recoverable, she had risen from her chair to stand before him and let him imaginably guess. It had sprung when he didn't guess [...]. »

13. James, *The Notebooks of Henry James*, éd. F. O. Matthiessen et Kenneth B. Murdoch, Chicago and Londres, The University of Chicago Press, 1981, p. 311.

favoris du fantôme[14] »). Comme le petit Cole de *Sixième sens* (dont les connaissances historiques sur Philadephie et notamment sur l'affectation passée des bâtiments de son école sont aussi précisées), Marcher suppose que May Bartram compte parmi ses compétences la capacité à situer les lieux hantés (et donc, pourquoi pas, à voir les fantômes qui les hantent). À la fin du chapitre I, le dialogue que renouent les deux protagonistes intègre de nouveau le motif de la hantise, réduit cette fois au même sens psychologique que dans les *Carnets* : « *It's only a question of the apprehension that haunts me – that I live day by day* » (« La seule question, c'est la crainte qui me hante… avec laquelle je vis jour après jour[15]. ») Au début du chapitre suivant, le psycho-récit pris en charge par le narrateur qualifie de nouveau Marcher de « *haunted man*[16] ». Ces deux occurrences du terme font de Marcher la victime passive de la hantise, mais un détour par le dernier roman inachevé de James montre qu'un même personnage peut concilier ces deux états : hanter, et être hanté. Il s'agit de Ralph Pendrel, le héros du *Sens du passé* (*The Sense of the Past*, publié à titre posthume en 1917), que James décrit ainsi, toujours dans ses *Carnets* : « *a man at once haunting and haunted* » (« Un homme qui, tout à la fois, hante et est hanté[17] »).

Cette hypothèse (Marcher est un fantôme qui s'ignore presque jusqu'au bout, May l'a deviné et peut seule communiquer avec lui car elle est médium), expliquerait l'étonnante solitude du héros, y compris lorsqu'il est en société comme dans le chapitre I à Weatherend. C'est la première de ses caractéristiques, trois fois soulignée par le récit (« *The party of visitors […] of whom he was one, thanks to whom it was his theory, as always, that he was lost in the crowd* » (« Ces quelques hôtes […] parmi lesquels il se trouvait, et qui lui permettaient de vérifier comme toujours sa théorie selon laquelle il était perdu dans la foule[18] »), « *guests could wander at their will, hang back from the principal group* » (« Les invités pouvaient errer à leur guise, se détacher du groupe principal[19] »), « *he needed to wander apart* » (« Il eut besoin de se mettre à l'écart[20] »). Lorsque May lui rappelle leur précédente rencontre, en Italie (et combien elle avait apprécié la fraîcheur de leur traversée en bateau de la baie de Sorrente : les fantômes donnent froid), et la confidence qu'il lui avait faite alors (sa certitude que quelque chose devait lui arriver), souvenirs que Marcher, lui, a effacés, sa réaction est ainsi formulée : « *He had thought of himself so long as abominably alone, and, lo, he wasn't alone a bit* » (« Il y avait si longtemps qu'il s'estimait abominablement seul, or, voilà, il ne l'avait pas du tout été[21]. ») Autrement dit, l'aptitude surnaturelle de May à le voir, bien que mort, qui s'était déjà manifestée dix ans plus tôt (les deux personnages se sont précisément rencontrés à Pompéi dans une « excavation ») constitue l'exception dans une vie, pour le reste, entièrement solitaire. Tout au long de la nouvelle, Marcher n'entre d'ailleurs en contact qu'avec May. Comme Crowe dans *Sixième sens*, il semble se mouvoir dans un univers parallèle, une autre dimension. Seul un détail vient contredire cet isolement : un coup d'œil que

14. James, *The Beast in the Jungle* [1903], éd. cit., p. 124 (125).
15. *Ibid.*, p. 140 (141).
16. *Ibid.*, p. 148.
17. James, *The Notebooks of Henry James*, éd. cit., p. 361.
18. James, *The Beast in the Jungle* [1903], éd. cit., p. 122 (123).
19. *Ibid.*, p. 122 (123).
20. *Ibid.*, p. 124 (125).
21. *Ibid.*, p. 138 (139).

lui lance la domestique de May, à la fin du chapitre IV, mais comme ils n'échangent pas un mot, ce peut être (comme très souvent dans *Sixième sens*), une illusion du héros. Cette identité spectrale pourrait aussi expliquer qu'il soit tenu à distance par la famille et les amis de May mourante, puis morte :

> Elle était sévèrement gardée dans sa chambre de douleur, et il s'en vit presque entièrement interdire l'accès [...]. Une femme pouvait avoir pour ainsi dire tout représenté pour lui, et il pouvait pourtant paraître n'avoir avec elle aucun lien qu'on fût obligé de reconnaître. Ce fut le cas durant ces ultimes semaines, et ce fut encore plus nettement le cas quand furent rendus les derniers hommages, dans la grisaille du grand cimetière londonien [...]. L'assemblée autour de la tombe de May n'était pas nombreuse, mais il se vit traiter avec autant de distance que s'il était au milieu d'un millier d'autres personnes. [22]

Si Marcher est déjà mort lorsque l'histoire re-commence, il l'était déjà lorsqu'elle a vraiment commencé, à Pompéi, dix ans plus tôt, par sa rencontre avec May Bartram, seule capable de le voir et de lui parler : cela donnerait alors un sens à un dénouement qui reste, sinon, difficile à comprendre. L'*anagnorisis* et le bond de la bête qui vient figurer cette révélation s'achèvent ainsi :

> Il vit la Jungle de sa vie et il vit la Bête embusquée ; et, en la regardant, il la vit, comme par un mouvement de l'air, se dresser, énorme et hideuse, pour bondir et le terrasser. Ses yeux se voilèrent – elle était tout près ; et, dans son hallucination, se tournant instinctivement pour l'éviter, il se jeta face contre la tombe. [23]

Que se passe-t-il exactement ? Marcher se jette sur la tombe de May, certes. Mais que signifie ce mouvement et qu'en résulte-t-il ? Suffit-il de tomber violemment, d'écraser son visage contre une surface de pierre, pour mourir ? Si tel n'est pas le cas, que va devenir le héros, maintenant qu'il est informé de son sort ? Postuler qu'il était déjà mort, c'est donc aussi élucider la scène finale : Marcher, comme Crowe dans *Sixième sens*, a compris que rien, en effet, ne pouvait plus lui arriver ; le secret terrifiant qui le hantait n'était autre que son état de fantôme, et il est prêt, désormais, à quitter ces limbes de l'ignorance pour rentrer définitivement sous terre.

Comparant le texte de James à ses deux adaptations par Marguerite Duras (en 1962 et en 1981) ainsi qu'à *La Maladie de la mort* (1982), Yves Clavaron souligne les différences entre les héros durassiens et celui de James qui, dit-il, « n'a jamais commencé

22. *Ibid.*, p. 204-205 : « Access to her chamber of pain, rigidly guarded, was almost wholly forbidden him ; [...]. A woman might have been, as it were, everything to him, and it might yet present him in no connection that anyone appeared obliged to recognize. If this was the case in these closing weeks it was the case more sharply on the occasion of the last offices rendered, in the great grey London cemetery [...]. The concourse at her grave was not numerous, but he saw himself treated as scarce more nearly concerned with it than if there had been a thousand others. »

23. *Ibid*, p. 222-224 : « He saw the Jungle of his life and saw the lurking Beast : then, while he looked, perceived it, as by a stir of the air, rise, huge and hideous, for the leap that was to settle him. His eyes darkened – it was close ; and, instinctively turning, in his hallucination, to avoid it, he flung himself, on his face, on the tomb. »

à vivre [24] », et rappelle à cette occasion le texte de Blanchot qui, à propos du roman de Duras, pourrait formuler autrement ce statut fantômatique de John Marcher : « Je meurs sans avoir vécu, n'ayant jamais rien fait d'autre que de mourir en vivant [...] dans un manque impossible à apercevoir [25]. »

Post-scriptum : la première fois que j'ai vu et entendu François Lecercle, c'était au XXVIII[e] Congrès de la SFLGC, à Rouen, en 1998. Nous assistions tous deux à la communication d'Yves Clavaron citée plus haut et François Lecercle était intervenu pour l'interroger sur le portrait du marquis de Weatherend dans les adaptations de *La Bête dans la jungle* par Duras. C'est ce souvenir précis qui m'a inspiré ce texte.

Bibliographie

Aristote, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980.

Blanchot, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1984.

Clavaron, Yves, « 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* », *in* Chantal Foucrier et Daniel Mortier (dir.), *Frontières et passages, les échanges culturels et littéraires*, actes du XXVIII[e] Congrès de la SFLGC, Publications de l'Université de Rouen, 1999, p. 267-273.

James, Henry, *The Beast in the Jungle* [1903], édition bilingue, trad. Jean Pavans, Paris, GF-Flammarion, 2004.

James, Henry, *The Notebooks of Henry James*, éd. F.O Matthiessen et Kenneth B. Murdoch, Chicago/ Londres, The University of Chicago Press, 1981.

Meissner, Collin, *Henry James and the Language of Experience*, Cambridge/ New York, Cambridge University Press, 1999.

24. Yves Clavaron, « 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* », *in* Chantal Foucrier et Daniel Mortier (dir.), *Frontières et passages, les échanges culturels et littéraires*, actes du XXVIII[e] Congrès de la SFLGC, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1999, p. 270.

25. Maurice Blanchot, *La Communauté inavouable*, Paris, Éditions de Minuit, 1984, p. 64.