

De la nouvelle de James au film de Clayton

Des fantômes et des fantasmes

Henry James écrit *Le Tour d'écrou* en 1898.

La famille de James est connue pour entretenir un commerce étroit avec le spiritisme, la parapsychologie et les phénomènes paranormaux. James lui-même croyait aux fantômes. Il raconte dans *A small boy and others* (1912) sa propre hallucination, vécue au Louvre étant enfant, lorsque poursuivi par un démon il eut finalement la force de lui tenir tête. Tout cela pourrait nous inciter à ne voir dans *Le tour d'écrou* qu'**une histoire de fantômes** très littérale: un récit dit « fantastique » qui joue sur l'ambiguïté et l'énigme d'apparitions-disparitions de personnages fantomatiques, anciens éducateurs dépravés des deux enfants, Miles et Flora, dont a la charge une pieuse gouvernante qui est convaincue que ces fantômes corrupteurs ont perverti l'innocence de ces enfants et qui se donne pour mission de les « sauver ».

Pour autant, James s'attache aussi toujours dans ses récits fantastiques à présenter les revenants comme les indices d'une certaine tournure d'esprit de ses personnages, comme des projections névrotiques ou ce qu'il nomme des "identités alternatives" de ses héros. Et on sait par ailleurs que James rédigea sa nouvelle quelques années après la parution d'un livre intitulé *Psychopathia Sexualis : Étude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes*. Écrit par Richard Freiherr von Krafft-Ebing, docteur austro-hongrois, ce texte consacré à l'étude de toutes les pathologies et autres perversions sexuelles deviendra rapidement un best-seller de la littérature psychiatrique et connaîtra notamment beaucoup de succès en Angleterre. James et son frère William étaient friands de psychologie scientifique et connaissaient ce texte. L'influence des recherches cliniques et psychiatriques autour de la sexualité féminine semble avoir été tout aussi décisive que son goût pour le paranormal. Le tour d'écrou est donc aussi -et peut-être d'abord - **une histoire de fantasmes**. Les mystères que la gouvernante tente de percer reflètent ses ténèbres intérieures et les pulsions sexuelles inconscientes qui la hantent.

Dans *Le Tour d'écrou*, James questionne tout à la fois la position de la femme à la fin du XIX^{ème} siècle, le rapport aux fantasmes et à une sexualité refoulée, la faillite d'une éducation rigide fondée sur l'inassouvissement, la perversion sexuelle infantile; et à bien des égards, James devance Freud, dont les *Trois essais sur la sexualité* (les deux premiers essais étant respectivement consacrés aux aberrations sexuelles et à la sexualité infantile) ne paraîtra qu'en 1905. Ce qui est en jeu, au delà de la dimension surnaturelle du récit, c'est évidemment la question du désir refoulé et de la jouissance coupable: sur ce point le texte de James est sans ambiguïté. Dès le début du récit, la gouvernante, pétrie d'éducation religieuse victorienne, fait l'aveu qu'au contact des enfants elle a appris "*une chose que ne lui avait pas enseigné (sa) vie modeste et étouffée*": à s'amuser, à jouir ("*c'était la première fois, en quelque sorte, que je jouissais...*"), à s'abandonn(er) les yeux fermés. Dans ce même chapitre IV, quelques instants avant la première apparition de Quint, la gouvernante rêve dans le jardin et se dit "*que ce serait charmant, aussi charmant qu'un roman, de rencontrer subitement quelqu'un. Quelqu'un apparaîtrait là, au tournant d'une allée, devant moi, et, avec un sourire, me donnerait son approbation. Je n'en demandais pas davantage.*" La première apparition de Quint coïncide très exactement avec l'actualisation du fantasme de la jeune femme déjà vieille fille, à la libido bouillonnante mais réprimée.

Plus généralement encore, toute l'intrigue est traversée par la question du savoir sur le sexuel et de la pulsion scopique: la gouvernante veut savoir ce que les enfants savent et ce que les enfants voient, fantômes, revenants... elle veut savoir ce que Mrs. Grose sait, elle veut entendre nommer par le petit Miles le nom du fantôme qui les a corrompus. Le lecteur, quant à lui, veut savoir si la gouvernante est hallucinée ou pas, si elle est la proie elle-même d'une folie meurtrière. La gouvernante semble vouloir voir l'image fantasmatique des enfants, tout comme le lecteur veut savoir si ce qu'elle voit, elle le voit vraiment ou si ce sont les enfants qui le voient, chacun voulant voir ce que voit l'autre.

Le caractère transgressif du récit, véritable délit littéraire à l'époque, ne manqua pas de susciter le scandale. « *L'histoire elle-même est nettement répugnante* », écrit le journal *The Outlook* et dans *The Independant*, on peut lire: "*Le tour de vis est l'histoire la plus irrémédiablement dépravée que nous ayons jamais lue dans toute la littérature ancienne ou moderne. Comment Mr James, ou n'importe quel homme ou femme, a pu choisir de faire une telle étude de l'inférieure débauche humaine – car il ne s'agit de rien*

d'autre – est inexplicable. L'étude, tout en exhibant le génie de Mr James sous une puissante lumière, affecte le lecteur par un dégoût inexprimable. Après une lecture attentive de cette horrible histoire on a le sentiment d'avoir soi-même aidé à infliger un outrage à la plus sainte et à la plus douce fontaine d'innocence humaine, d'avoir contribué soi-même, ne serait-ce qu'en y assistant de façon impuissante, à débaucher la nature confiante et pure des enfants. L'imagination humaine ne saurait aller plus loin dans l'infamie, l'art littéraire ne saurait être manipulé avec un raffinement plus subtil de souillure spirituelle".

L'adaptation cinématographique de Jack Clayton

Soixante-trois ans après sa parution, à l'aube de la libération sexuelle, Clayton décide d'adapter ce court roman qu'il se souvient avoir lu enfant. Fidèle à l'oeuvre de James, Clayton s'attache aussi à mettre en scène une critique de la figure masculine au travers de son absence, des répressions subies par la gente féminine, des enfants délaissés, thèmes qu'on retrouve par ailleurs régulièrement dans son travail de cinéaste: si dans *Les Innocents*, l'oncle ne veut pas entendre parler des deux orphelins dont il est devenu le tuteur, dans *Les Chemins de la Haute Ville*, les parents de Joe sont morts dans un bombardement, son oncle ne prononce qu'une seule phrase très courte, la relation de Joe avec le père de Susan est conflictuelle et dans *Chaque soir à neuf heures*, le père est un homme détestable, un sale type qui a abandonné ses enfants, et qui réapparaît alors que leur mère vient tout juste de mourir, menaçant le précaire équilibre des enfants.

Le scénario du film *Les Innocents* est en partie basé sur la pièce écrite par William Archibald, *Les Innocents* (en anglais : *The Innocents*), dont la première a lieu à New York au Playhouse Theatre, le 1^{er} février 1950. Le studio impose William Archibald comme scénariste mais Clayton n'apprécie guère cette version du scénario: il s'agit d'une histoire de fantômes trop conventionnelle et il souhaite que le scénario soit ré-écrit afin qu'il reflète mieux les qualités et la complexité du texte de James. Dans un premier temps, Harold Pinter est pressenti, mais n'a pas la disponibilité pour le faire. Il recommande juste à Clayton de ne pas aménager de flash-back dans son film: selon lui, ce qui s'est produit à Bly par le passé doit rester mystérieux. Puis ce fut le tour de John Mortimer, jeune dramaturge, de travailler sur le scénario sans avoir, lui non plus, le temps d'en poursuivre la réécriture. Il serait l'auteur de l'idée que les enfants ont été

témoins des ébats sexuels du couple. Finalement Clayton réussit à obtenir les services de Truman Capote, auteur de l'adaptation définitive. Il réécrira presque intégralement le scénario (Clayton affirme que Capote en est l'auteur à 90%) en 8 semaines. C'est manifestement Capote qui va introduire les éléments du gothique américain sudiste, correspondant à une certaine approche de la terreur rejointe par le tragique, et qui fournit la tonalité dominante du film de Clayton.

Précisions sur le gothique américain

A l'origine, le gothique est un style né en Angleterre au XVIII^{ème} siècle, manifestant un goût pour l'architecture gothique, le Moyen-Age apparaissant comme une sorte d'âge d'or, à la fois sublime et terrifiant. Ces canons esthétiques vont contaminer la littérature et constituer un nouveau genre. Les oeuvres dites gothiques mettent en scène la lutte entre le bien et le mal, la lumière et les ténèbres, à travers des protagonistes divers dans des cadres d'époque gothique (châteaux ou monastères, par exemple); l'émotion dominante est l'angoisse, voire la terreur, l'horreur et la révolulsion.

On explique traditionnellement l'apparition et l'essor du gothique comme une réaction à l'esprit rationaliste des Lumières : le gothique serait une tentative pour revendiquer une place à l'imagination et au surnaturel, et réintroduire la superstition et la peur, éléments qui n'avaient plus droit de cité dans une vision de l'homme comme contrôlant parfaitement son esprit et sa destinée. Le gothique fonctionnerait alors comme une contre-culture, qui exprimerait par ailleurs l'anxiété grandissante face à la révolution industrielle et sa réduction de l'homme à l'état de machine.

Maurice Lévy propose une autre explication : le gothique exprimerait le désir de retourner vers un passé qui apparaît comme glorieux et rassurant, alors que le présent n'apporte qu'inquiétudes et angoisses. Cette névrose sociétale, qui se traduit par ce que Lévy appelle "une sorte de dérèglement collectif du goût" articule à la fois un désir de protection et un "phantasme de renaissance". Le gothique américain sudiste s'appropriera cette dimension de nostalgie du passé.

Dans le contexte américain, le gothique s'intériorise ; il prend en compte ce que Freud appelle "l'inquiétante étrangeté de l'être" et définit quelque chose qui aurait dû rester secret et revient à la lumière ; la terreur apparaît familière et intime, elle est déjà dans l'esprit, mais a été repoussée. Ainsi le familier apparaît étrange, l'étrange apparaît familier, ce qui génère une forme d'angoisse particulière. La maison hantée devient un paysage de l'esprit humain, les corridors et labyrinthes en représentent les méandres et les obscurités. L'objet de l'horreur est intérieur, les fantômes sont ceux du psychisme humain, et la rencontre avec eux prend les allures d'une confrontation avec des démons intérieurs.

Dès le début, la conscience puritaine étatsunienne et son opposition entre ténèbres et lumières, ses visions de l'Enfer et de la Rédemption, fournissent une série d'images et un cadre à l'imagination gothique qui reposent sur un tel manichéisme. Les sentiments de culpabilité et de crainte liés à l'idéologie du puritanisme ont trouvé un écho, une expression, dans le genre gothique.

D'autre part, le gothique met toujours en scène un Autre, différent et effrayant ; et l'histoire américaine fournit, là encore, ce type de scénarios. Sur le continent américain, l'Autre – Indien ou Noir – est au cœur de la rencontre avec l'altérité de la nouvelle terre. Dans les récits gothiques, cet Autre remplace le monstre ou le fantôme surnaturels du gothique anglais, pour exprimer le mystère et le danger. Mais cet Autre, qui est rejeté et éliminé, hante toujours. Le Sud des Etats-Unis, en particulier, est hanté par ce que Edouard Glissant appelle "l'illégitimité de sa fondation", c'est-à-dire une nation fondée sur le vol, l'exploitation, voire l'anéantissement d'un "autre". Le genre gothique fournit donc une représentation à ce retour du "réprimé".

C'est surtout le Sud des Etats-Unis qui fournira à l'Amérique un terreau propice au développement du genre, et l'on parle même d'un « gothique sudiste ». Le Sud est « hanté » par l'héritage compliqué de son histoire, qui s'apparente à une véritable « malédiction » (*curse*) si bien mise en scène par les écrivains sudistes, en particulier William Faulkner.

ex: Faulkner *Une Rose pour Emily*. La nouvelle traduit l'ambiguïté que toute société ressent par rapport à son passé : à la fois poids et soutien, c'est ce passé qui constitue la mémoire de la communauté et son identité, sa hantise.

Phénomène de contre-culture ou mode d'interprétation et de représentation de peurs sociétales, le gothique se sert de la terreur et de l'horreur comme outils d'exploration d'obsessions et de fantasmes individuels et collectifs.

Films et littérature gothiques, en particulier, donnent donc un langage pour parler de nos angoisses individuelles et collectives, et articulent une sorte de "grammaire" du gothique. Le gothique s'assimile parfois à une maïeutique, car il oblige le spectateur/lecteur à se poser des questions sur les problématiques de son époque : environnement, science et technologie, terrorisme... Le gothique enregistre les contradictions d'une culture et ses contestations. Mais, en articulant les horreurs de l'histoire et les cauchemars qui dérangent, il permet peut-être une forme de catharsis.

Extraits de *Le gothique américain*, de Marie Liénard

Similitudes...

Le film *Les Innocents* est unanimement salué par la critique («*Les Innocents* est le meilleur film anglais depuis le départ d'Hitchcock aux Etats-Unis» d'après Truffaut), considéré comme une adaptation somptueuse et fidèle de la nouvelle : on y retrouve en effet la plupart des éléments narratifs du texte original. Le fait que *Le tour d'écrou* soit une nouvelle (ou un court roman) explique en partie ce sentiment de fidélité, un des gros problèmes de l'adaptation filmique étant celui de la durée qui contraint souvent scénaristes et cinéastes à de nombreuses coupes.

Tout comme H. James, Clayton adopte le point de vue de la gouvernante Miss Giddens et ne le lâche jamais; ce qui a pour effet de maintenir une incertitude quant à l'interprétation qu'il convient de donner à ce que nous voyons: s'agit-il du délire paranoïaque d'un personnage névrosé ou de réelles apparitions? Est-ce la folie fantasmagorique érotisée d'une femme ou bien la demeure de Bly est-elle réellement hantée ? Personne ne voit les fantômes dans le film, à part elle. Aucun choix n'est fait à la fin entre le délire et le surnaturel. A cet égard, en maintenant jusqu'au bout cette hésitation, James comme Clayton réalisent une oeuvre fantastique exemplaire, correspondant du moins à la définition qu'en propose **Tzvetan Todorov**. Pour Todorov, il faut qu'il y ait hésitation et non-résolution : « *Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel. [...] Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. [...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre des réponses, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux.* » (Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*).

L'univers Jamesien est le royaume de l'équivocité: on n'y trouve jamais de quoi rassasier notre volonté de savoir, "*ce n'est pas un monde où l'on pose des questions et où l'on reçoit des réponses, où les situations s'éclaircissent au moyen d'explications. Rien n'y est sûr tout est deviné ou soupçonné...*", écrit Maurice Nadeau (*Henry James, La coupe d'or*).

Dans l'esprit de James, il importe alors "*de présenter le merveilleux et l'étrange en se bornant presque exclusivement à montrer leur répercussion sur une sensibilité*". Modèle de cinéma suggestif, le film de Clayton suit scrupuleusement cette règle que James formule dans la préface de ses écrits fantastiques: même si les fantômes sont distinctement donnés à voir à l'écran, il n'en demeure pas moins que Clayton cherche à montrer l'impression produite par les spectres sur le psychisme de son personnage, plutôt qu'à résoudre l'énigme du surgissement des fantômes.

En outre, tout comme James, Clayton fait le choix de traiter la sexualité du personnage principal de manière allégorique, le film soulevant la question du refoulement dans la

société puritaine. Vieille fille frustrée, Miss Giddens ne parvient pas à maîtriser le tabou de son propre désir. Effrayée autant qu'excitée par les pulsions bestiales que représente le couple Quint/Jessel, ses fantasmes érotico-pédophiles s'expriment et se déchaînent malgré elle. Toutefois aucun flash-back, aucune scène de sexe n'actualise cette bestialité refoulée par Miss Giddens. Cette prude réserve évite l'anecdote, le voyeurisme et l'explicitation psychologique de la perversité des enfants, là où au contraire le film de Michael Winner, intitulé *Le corrupteur* (*The Nighcomers*) en 1972, adopte le parti pris opposé, se complaisant dans l'exhibition appuyée des rapports sado-masochistes de Quint et de Miss Jessel, du voyeurisme de Miles et la dénonciation explicitement assumée de l'hypocrisie des mœurs puritaines.

EXTRAIT *Le corrupteur* de Michael Winner: préquel du livre de James (28'45" à 34'21")



Dans le texte de James, le fantastique et l'allégorique permettent de se soustraire à toute théorisation simpliste. Certes, il est tout à fait possible de faire a posteriori une lecture psychanalytique de l'œuvre, qui s'y prête volontiers. A ce sujet, Maurice Blanchot rapporte l'émerveillement de Gide lorsque ce dernier découvrit que *Le tour d'écrou* n'était pas une histoire de fantômes mais un récit freudien. Mais Blanchot ajoute: "À la vérité, l'interprétation freudienne, si elle s'imposait avec l'évidence d'une solution, le récit n'y gagnerait qu'un intérêt psychologique momentané, et il risquerait d'y perdre tout ce qui fait de lui un récit, fascinant, indubitable, insaisissable, où la vérité a la certitude glissante d'une image, proche comme elle et comme elle inaccessible". (M. Blanchot, « Le tour d'écrou », *Le livre à venir*).

Truman Capote a parfaitement compris que la solution apportée par une théorie explicative neutraliserait ce que Blanchot appelle "*le secret désordre qui résulte de la présence des spectres*", désordre lui-même responsable du frisson et du malaise que suscite l'histoire. L'adaptation réussit donc à cultiver un doute radical à l'endroit de tout ce que rapporte la narratrice, tout en chargeant le récit de la gouvernante d'une intensité et d'une sincérité confondantes et ses impressions, d'une matérialité déroutante.

...et écarts

Toutefois, si le scénario retient beaucoup de l'esprit et de la lettre du texte, il est intéressant aussi de repérer les écarts et les différences de structures introduites par le scénario et d'en mesurer les effets dramatiques. En réalité, le récit filmique ne propose pas exactement le même découpage narratif que le livre. Par des effets de condensation ou de fusion de certaines scènes, par des modifications dans la chronologie des événements, par certains ajouts ou suppressions, le film introduit des variations de durée, de tonalité et de rythme.

Quelques exemples (non exhaustifs) de ces écarts:

- *Les innocents*, la scène dans la chambre de Miles

EXTRAIT (25' 25" du film)



Il s'agit de la première scène de face à face de Miles et de Miss Giddens, avant même qu'ait eu lieu la première apparition de Quint en haut de la tour. Miles vient d'arriver à Bly; son pouvoir de séduction a immédiatement opéré sur la gouvernante qui vient tout juste de s'engager auprès de Mrs Grose à ne pas évoquer le fâcheux sujet de son exclusion scolaire. Le soir, Miss Giddens pénètre dans la chambre à la demande de Miles qui l'a entendu passer devant sa porte. Elle lui parle, contre toute attente, de son exclusion de l'école et Miles esquive le sujet en soulignant le peu d'intérêt de leur oncle pour eux. Elle se veut protectrice. Mais à cet instant, elle est effrayée: le vent souffle, claque la fenêtre et éteint la bougie. Miles la rassure: ce n'est qu'un coup de vent.

Dans le livre cette scène correspond au chapitre XVIII (sur XXIV). Elle intervient donc beaucoup plus tardivement et dans un tout autre contexte. L'été est terminé, l'automne installé. Plusieurs apparitions ont déjà eu lieu, Miss Giddens se sent persécutée et en échec, particulièrement tourmentée par une conversation qu'elle vient d'avoir avec Miles lors d'une promenade jusqu'à l'église: Miles veut quitter Bly et regrette de vivre seul parmi des femmes. Affolée, persuadée de son incompetence, la gouvernante envisage de prendre la fuite, ce qu'elle s'apprêtait à faire si une nouvelle apparition de Miss Jessel ne l'en eut dissuadée. Lorsque Miss Giddens pénètre dans la chambre de Miles c'est donc avec de toutes autres dispositions que dans la scène du film. Elle est suspicieuse, scrute l'espace à la recherche d'indices, elle épie Miles derrière la porte de sa chambre: il ne fait plus de doute pour elle que Miles est possédé et feint l'innocence. Lui réitère son désir de quitter Bly, de retourner à l'école et réclame l'arbitrage de son oncle. Elle se jette sur lui, l'embrasse et l'implore de parler de ce qui est arrivé à Bly par le passé. Elle déclare vouloir le sauver. Le dialogue est brutalement interrompu par l'impression subjective de Miss Giddens qu'un courant d'air glacé secoue toute la pièce et éteint la bougie. Mais Miles explique que c'est simplement lui qui l'a soufflée.

Malgré d'évidentes similitudes entre ces deux scènes leur disposition dans l'économie générale du récit leur confère une signification toute différente. En déplaçant la scène, le film introduit très tôt l'hypothèse de la fausse innocence des enfants et produit un effet d'accélération. Alors que dans la nouvelle rien ne justifie si précocement une quelconque défiance du lecteur vis-à-vis des enfants, l'attitude de Miles est offerte à la perception du spectateur comme d'emblée factice et manipulatrice et s'accompagne d'une tension sexuelle trouble et diffuse. Dès la descente du train d'ailleurs, un décalage malsain

apparaît entre l'âge de l'enfant et les conduites de séducteur avisé qu'il adopte. Alors que la défiance de Miss Giddens n'a pas encore de raison d'être extraordinaire (l'aide qu'elle lui propose ne porte que sur le problème de son comportement scolaire, encore convaincue de pouvoir compenser l'absence des parents et la carence de l'oncle par sa consciencieuse et affectueuse présence), le spectateur est lui déjà installé dans l'inconfort d'une relation placée sous le signe de la manipulation calculatrice du jeune garçon. Une fronde est posée sur sa table de chevet, avertissement éloquent de la capacité d'insubordination de l'enfant. Il parle comme une grande personne lucide et se révèle être un habile rhéteur: sachant prendre les rennes de la conservation, il esquive sans peine les questions de Miss Giddens en culpabilisant les adultes. Une inversion du rapport enfant/adulte s'opère et c'est alors Miss Giddens qui apparaît spécialement naïve, crédule et décalée (empêtrée dans sa vision idyllique de l'enfant/victime innocente) en continuant de lui tenir un discours infantilisant et paternaliste. Les larmes de Miles semblent jouées; il laisse le sentiment de se réjouir des émotions que leur échange provoque chez son institutrice et d'en contrôler le cours. Enfin le film ne nie pas que la bougie ait vraiment été éteinte par le souffle du vent: le caprice des éléments naturels s'accordant ici avec le regard démoniaque que Miles adresse à sa préceptrice au même instant.

Contrairement au livre, le film ne donne pas au spectateur le temps de croire à la candeur des enfants. L'analyse de la première rencontre de la nouvelle gouvernante avec Flora nous oriente dans la même direction. Il y a tout de suite quelque chose d'inquiétant et de bizarre dans la manière qu'a Flora d'apparaître à Miss Giddens. D'abord un reflet (ce qui suggère qu'elle est à la fois double et inconsistante), elle n'a rien entendu et ne confirme pas qui elle est. Flora est une énigme. Sa première préoccupation porte étrangement, mais aussi de façon quelque peu perverse, sur les peurs de Miss Giddens à propos des reptiles (on pense spontanément aux serpents, même s'il s'avère qu'il ne s'agit que d'une inoffensive tortue). Elle a des idées biscornues (elle veut donner du cake à sa tortue, exprime son désir d'ubiquité, se questionne sur l'errance des âmes après la mort). Aucun de ces éléments ne figure dans le texte de James, qui traite de l'arrivée de la gouvernante à Bly en quelques lignes, insistant surtout sur l'excellente impression que fit sur elle la découverte du lieu. Sa première rencontre des plus conventionnelles avec la fillette tient en une phrase: *"Une personne courtoise, tenant une petite fille par la main, apparut sans tarder, à la porte; elle me fit une révérence*

aussi cérémonieuse que si j'eusse été la maîtresse de maison, ou un hôte de première importance."

Le soin qu'apporte le scénario à développer les circonstances des premiers contacts de la préceptrice avec les enfants, l'ajout de nombreux détails susceptibles d'étonner ou de perturber le spectateur et par là de l'alerter sur l'ambivalence des prétendus "innocents", modifie donc considérablement la première impression que nous en avons et en amplifie le caractère menaçant et redoutable.

- Cet effet d'amplification sera maintes fois réitéré tout au long du film. Tandis que dans le livre, les enfants ne se disputent jamais, l'adaptation de Clayton nous montre la jalousie, la rivalité et même la cruauté dont ils peuvent parfois faire preuve l'un à l'égard de l'autre. Ils se montrent volontiers malfaisants avec les animaux (Flora plonge sa tortue dans l'eau, observe avec ravissement un papillon se faire dévorer par une araignée, Miles dissimule une tourterelle morte sous son oreiller). Ils désobéissent, s'immiscent dans les conversations des adultes. Dans la scène de confrontation finale qui oppose Miles et Miss Giddens, les paroles et les gestes du garçon sont d'une extrême brutalité (il l'accuse d'être cruelle, menteuse, folle, la dit laide, la traite de "sorcière lubrique" et jette enfin la tortue au travers de la vitre), lorsque dans la nouvelle de James, le garçon est d'abord présenté comme une victime terrorisée par la paranoïa inquisitrice de la jeune femme. Chez James, la grâce innocente des enfants, leur docilité, leur intelligence et leur amour demeurent longtemps une source de réconfort et un contrepoint rassurant pour Miss Giddens (même après la première apparition de Quint, elle continue d'évoquer la joie perpétuelle de la séduction de ses petits élèves et parle de Miles comme d'un ange). Le film, lui, n'aménage pas ces moments de répit et précipite l'angoisse: Miles s'avère présent en haut de la tour après que Quint y soit apparu/disparu pour la première fois; il déclare sa sœur indigne de confiance; il fait une démonstration un peu trop impétueuse de ses talents de cavalier propre à étourdir son éducatrice... Indéniablement ces scènes inventées par le scénario jettent le trouble sur la personnalité du jeune garçon.

Surtout, Clayton détaille les jeux des enfants: là où le texte de James n'y fait que de brèves allusions (aucune description précise de ces séances), le film y trouve l'occasion à deux reprises de mettre en scène les intentions particulièrement sadiques et prédatrices des enfants: d'abord lors de la partie de cache-cache qui se déroule dans un climat

anxiogène (rires sardoniques, une première apparition furtive du fantôme de Miss Jessel au bout du couloir, grincements de portes...), et se termine par la scène de pseudo-strangulation de Miss Giddens par Miles; ensuite, lorsque les enfants se costument pour un spectacle où Miles couronné théâtralise un poème macabre, que la gouvernante ne peut entendre que comme un appel explicite de Miles à Quint, comme une provocation même qui vise à la défier en exhibant sans ambages l'emprise de Quint sur Miles.

Dans les deux cas, la gouvernante se retrouve prisonnière de stratégies préméditées des deux enfants: leur complicité et leur duplicité orchestrent un rapport de force cruel dans lequel ils savent qu'ils ont d'emblée l'avantage, comme s'ils disposaient et jouissaient d'une avance et d'un savoir dont Miss Giddens est privée: ils connaissent les lieux mieux que personne, ils connaissent le passé de Bly, ils connaissent la mort et les morts, et surtout ils semblent connaître les pensées secrètes voire inconscientes de la jeune femme et prendre plaisir à jouer avec ses névroses.

Le film tend donc à exacerber le caractère inquiétant des enfants, resserrant plus fort l'étau qui se referme sur Miss Giddens. A ce titre, il donne un tour de vis supplémentaire au *Tour d'écrou*.

- Une scène, cruciale dans la nouvelle, est escamotée dans le film par sa contraction avec un autre passage du récit original. Il s'agit de la scène de promenade jusqu'à l'église. Dans le livre, la scène se situe au chapitre XV: assez tardive donc, elle constitue un tournant majeur dans la relation Miles/Miss Giddens. L'enfant y formule une demande légitime de recouvrer sa liberté. Il fait valoir qu'il a toujours eu une conduite exemplaire et qu'il serait parfaitement normal de lui accorder de retourner à l'école et de vivre parmi des garçons de son âge. Lors de cet échange, Miss Giddens est prise de panique: elle se sent dépassée, dépossédée de tout contrôle sur l'enfant; elle perd ses moyens et ne parvient pas dissimuler une émotion disproportionnée. Aussi décide-t-elle de fuir.

On ne trouve pas l'équivalent de cette conversation dans le film, qui y substitue un échange entre Miss Giddens et la très débonnaire Mrs Grose, au cours duquel l'institutrice se montre tiraillée entre son désir d'alerter l'oncle et son manque de crédibilité; puis presse la femme de chambre de révéler dans quelles circonstances exactes est morte Miss Jessel. C'est suite à l'aveu du suicide par noyade de Miss Jessel

(qui coïncide avec la dernière apparition de Miss Jessel au bord du lac) que la gouvernante prend la décision (très provisoire) de quitter Bly; décision appuyée par le fait qu'elle surprend Flora en train de déposer subrepticement un bouquet de fleurs sur la tombe de Miss Jessel.



Ainsi non seulement le film évacue une des motivations principales de l'hostilité de Miles à l'endroit de Miss Giddens, motivation parfaitement objective dont elle reconnaît elle-même le bien fondé, et qui incite alors le lecteur à ne voir chez l'enfant que l'expression d'un désir d'émancipation tout à fait recevable. Mais par surcroît, le film introduit une cause d'anxiété supplémentaire en dramatisant plus que ne le fait James la mort de Miss Jessel. Il n'est en effet aucunement question d'un suicide par noyade dans le livre; de même, la mort de Quint n'est pas survenue sur les marches à l'entrée du manoir mais sur une route de campagne, après une nuit d'ivresse. Dans le film, les morts se sont donc rapprochés et le souvenir de leur décès est présenté comme plus traumatique et plus violent (ce serait Miles qui aurait découvert le cadavre de Quint sur les marches).

- Par ailleurs, le scénario *des Innocents* autorise une verbalisation beaucoup plus explicite de la relation passionnelle et sado-masochiste du couple Quint/Jessel. Lorsque Mrs Grose évoque le souvenir de Quint, elle en parle toujours comme d'un être infâme, maléfique et manipulateur; mais la pudeur puritaine de l'écriture de James n'entre évidemment jamais dans les détails inconvenants des scènes sexuelles comme les dialogues du film se permettent de le faire.

Mrs Grose à propos de Miss Jessel: "Elle supportait ses cruautés. Quand il la frappait à la faire tomber par terre, elle le regardait avec des yeux qui en redemandaient. Pas d'amour propre. Aucune honte. Elle rampait

devant lui. Et lui qui riait de son rire sauvage. (...) Dans les chambres, en plein jour, ils faisaient ça, comme au fond d'un bois."

Ici, tout laisse alors à penser que les enfants ont été les témoins-complices de ces scènes de bestialité, qu'ils ont été contaminés par ce qu'ils ont vu ou entendu. Rien d'aussi cru ni d'aussi net dans le livre, qui met davantage l'accent sur le scandale d'une relation entre deux personnes de conditions sociales différentes: *"Il y avait....tout (entre eux) en dépit de la différence de leur classes, de leurs conditions. Elle était, elle, une dame. Et lui, tellement en dessous d'elle"*. Pour Mrs Grose, il semble que ce soit surtout en terme de déchéance sociale que cette relation soit perçue comme dégradante, suggérant aussi la nécessité de ne pas abandonner de jeunes aristocrates aux manières des classes inférieures.

Dans le même ordre d'idée, les baisers échangés entre l'institutrice et son élève restent beaucoup plus prudes dans la nouvelle de James et jamais Miles n'en a l'initiative.

- Il est en outre un point de détail important concernant le physique de Peter Quint. Dans la nouvelle, l'hypothèse d'une projection névrotique de la narratrice a pour limite le fait qu'elle est capable de fournir une description fidèle de la physionomie de Peter Quint sans l'avoir jamais vu ni n'en avoir jamais entendu parler. Mrs Grose confirme en effet que ses apparitions ressemblent très précisément au visage du domestique (*Il a les cheveux roux, frisés, serrés, et un visage pâle, d'une coupe allongée, avec des traits réguliers et droits, de petits favoris assez bizarres, roux comme ses cheveux. Les sourcils sont un peu plus foncés: ils sont particulièrement arqués et paraissent très mobiles. Les yeux sont pénétrants, étranges, horriblement étranges (...) petits et très fixes. Sa bouche est grande et ses lèvres minces (...) il est entièrement rasé."*). Si rien ne permet d'expliquer matériellement la correspondance entre les visions de Miss Giddens et la réalité physique de Quint, il en résulte un brouillage de l'interprétation rationaliste qui ouvre la voie à l'hypothèse d'une révélation paranormale. Au contraire, le film nous procure une explication toute naturelle puisque la gouvernante trouve dans le grenier un médaillon dans lequel figure un portrait du valet. Le scénario lève à cet égard un des principaux freins à l'interprétation psycho-pathologique des hallucinations de Miss Giddens.

- Il faut enfin dire un mot de l'ouverture du film comparativement à celle du livre.

L'histoire de Miss Giddens est, dans la nouvelle, introduite au moyen d'un récit-cadre, dans lequel s'enchâsse le manuscrit d'abord laissé par la gouvernante à un certain Douglas, puis transmis par ce dernier au narrateur. Ce prologue a au moins une double fonction: d'une part, il assure la présentation des circonstances dans lesquelles Miss Giddens entre au service de l'oncle des enfants, dressant du même coup le portrait de celui-ci, aristocrate libertin, et ne laissant aucun doute sur l'attraction amoureuse que la célibataire ressentit immédiatement pour lui. D'autre part, il sert d'avertissement et justifie le titre de la nouvelle: l'histoire qui va nous être contée est horrible et terrifiante; et elle l'est d'autant plus qu'elle met en scène l'apparition de spectres et de deux enfants, ce qui promet de donner deux tours de vis de plus à notre émotion.

Clayton et son scénariste suppriment ce récit-cadre et opèrent un choix esthétique plus immersif et sensoriel en plongeant le spectateur dans une ambiance d'effroi: le film commence dans le noir complet accompagné de l'envoutante ritournelle *Oh Willow Waly*, (elle s'inspire de l'air de Miles dans l'opéra de Benjamin Britten, *The Turn of the Screw*) trop douce pour être innocente et dont les paroles ne sont pas du tout celles d'une chanson pour enfants, puisqu'il y est question d'amour, de sexualité, de séparation et de mort.

Nous étions étendus, mon amour et moi sous le saule pleureur.

Mais maintenant je suis seule et pleure auprès de l'arbre.

Chantant « O pauvre saule » près de l'arbre qui pleure avec moi

Chantant « O pauvre saule » en attendant que mon amant revienne à moi.

Oh saule je meurs, oh saule je meurs.

S'ensuivent des chants d'oiseaux, un plan sur les mains de son héroïne, jointes en prière, des pleurs puis une plainte en voix off qui dévoilent la détresse autant que la pitié du personnage principal. Un fondu enchaîné nous transporte alors en flash-back dans le bureau de l'oncle pour un entretien d'embauche hors norme.

Neil Sinyard, biographe de Jack Clayton, rapporte qu'initialement la séquence d'ouverture devait être toute autre, prévoyant une scène d'enterrement du jeune Miles en présence de Mrs Grose et de l'oncle. En renonçant à cette scène, Clayton privilégie manifestement un parti pris plastique fort plutôt que narratif et anecdotique.

En bref, le film invite à une plongée dans la terreur beaucoup plus rapide et radicale que le livre, qui procède selon un crescendo plus tempéré. Accélération, condensation, exagération, crudité verbale forment un ensemble hautement anxiogène: la préceptrice est sous pression dès son arrivée à Bly; elle est cernée de manière diffuse à chaque instant, prise au piège où qu'elle aille, elle ne connaît pratiquement aucune trêve, même ses premières sont nuits agitées... en même temps que le charme et la candeur des enfants ne font jamais illusion pour le spectateur, là où la nouvelle nous rend plus sensible à la légitime stupeur que peuvent susciter chez eux les délires obsessionnels de Miss Giddens. De plus, la représentation filmique des fantômes, qui n'est l'objet d'aucun effet spécial, leur confère un ancrage matériel poussé au point que le fantôme de Miss Jessel verse de vraies larmes.

Le film opère donc un double décalage dialectique:

En barrant l'hypothèse d'une enfance innocente (les marmots n'y sont jamais enfantins) et en accentuant la matérialité visuelle des hallucinations, le film motive les raisons de croire en une malveillance manipulatrice bien réelle des jeunes élèves et à l'authentique hostilité de l'environnement dans lequel se meut la jeune femme. Mais dans le même temps, il s'applique à maintenir parfaitement cohérente la possibilité de penser que l'on n'a toujours affaire qu'à la perception intégralement subjective et pathologique des phénomènes par Miss Giddens.

Les partis pris plastiques de l'adaptation de Jack Clayton.

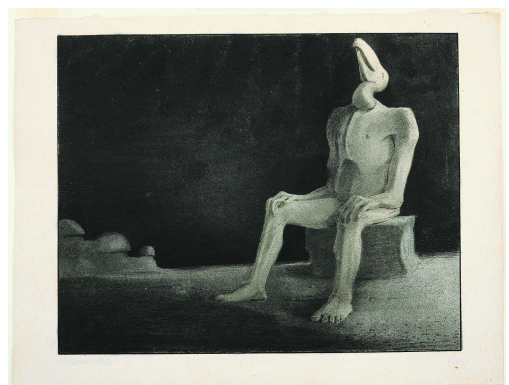
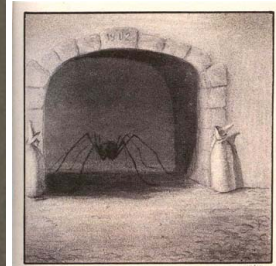
L'intérêt de l'adaptation cinématographique du *Tour d'écrou* ne saurait se limiter à la comparaison des contenus narratifs littéraire et cinématographique. Pour en évaluer l'originalité, il convient aussi de signaler les rapports que le film entretient avec le reste de la production cinématographique et picturale, les systèmes de représentation qui l'ont précédé; bref, il s'agit de repérer l'intertextualité iconique à l'œuvre dans le film. Aussi peut-on aisément lister quelques-unes des références picturales et cinématographiques parmi les plus marquantes du film:

1 - La plus évidente des références plastiques présentes dans le film est celle faite à l'expressionnisme allemand auquel l'esthétique du film doit beaucoup.

La critique n'a pas manqué de signaler que le film, tourné en 1961, s'inscrit à contre-courant du cinéma d'épouvante en vogue à cette époque. Le cinéma fantastique d'horreur est alors en pleine mutation avec notamment les films de la Hammer en Angleterre qui proposent un renouveau du gothique en technicolor, à grand renfort d'effets baroques et sanguinolents. Clayton décide, lui, de faire un film en noir et blanc, d'une grande rigueur formelle, qui rend hommage aux cinéastes expressionnistes allemands (Murnau, Lang, Wiene). En particulier, la composition d'un monde déformé par l'angoisse, les ambiances sombres ou nocturnes, la fascination pour le monstrueux, la distorsion des perspectives, le travail sur les ombres et la dualité qu'elles traduisent, les jeux des contrastes qui déréalisent, la charge allégorique des décors qui contaminent le psychisme des protagonistes... tout cela - et particulièrement donc le travail photographique de Freddie Francis, chef opérateur du film - participe d'une poétique expressionniste assumée.



Le film aménage également une large place à tout un bestiaire (tortue, pigeons, poney, oiseaux, scarabée, araignée, papillon....) absent du livre de James et qui entre volontiers en résonance avec l'univers onirique d'Alfred Kubin, artiste expressionniste autrichien, parmi les fondateurs de l'association du Cavalier bleu. Chez Kubin, un imaginaire mêlant sexe, pulsion de mort et folie laisse deviner les monstres qui sommeillent en l'homme moderne. Erotisme et onirisme finissent par se confondre dans un monde incertain peuplé de figures animales, de forces obscures et morbides.



2 - Clayton semble aussi influencé par l'atmosphère de certaines toiles du peintre britannique Füssli et par les gravures de Piranèse, dont les *Prisons imaginaires* dramatisent un espace labyrinthique, traversé d'escaliers et de passerelles dont on ne sait pas très bien d'où ils viennent ni où ils mènent.

La scène du cauchemar, qui traite les enfants en surimpression comme les deux démons du tableau de Füssli qui regardent une femme endormie.



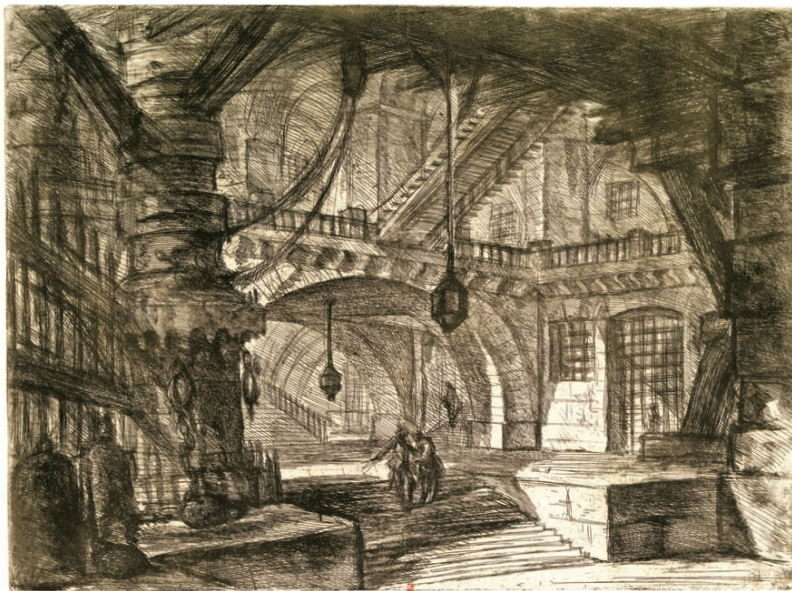
La scène du chandelier qui fait echo à La Lady Macbeth hallucinée de Füssli



La scène finale : Miss Giddens s'imaginer enfin libéré Miles de ses démons, avant de s'apercevoir de sa funeste erreur, inversant ironiquement le prodige de la résurrection de Psyché sous l'effet du baiser d'Amour (figuré dans la toile de Füssli Amor and Psyche)



Piranèse, *Carceri d'invenzione*, planche XVI, 1^{re} version, vers 1761



3 - En outre, le film est fréquemment associé à deux autres inspirations majeures:

- L'imagerie féérique et surréaliste de *la Belle et la Bête* de Jean Cocteau, pour les plans sur les rideaux et la scène du chandelier, l'omniprésence des statues et la signature de Georges Auric pour la musique, aussi compositeur de la BO du conte filmé de Cocteau.

EXTRAIT: Cocteau, *La Belle et la Bête*



- La manière d'Orson Welles, pour les profondeurs de champ immenses, le travail sur les angles de prise de vue (plongées et contre-plongées fortement soulignées), le surcadrage, l'amplitude virtuose des mouvements de caméra.

- Mais il est également permis de penser à Epstein pour l'invention formelle, à Tourneur pour le caractère suggestif et le travail sur le hors-champ, à *Rebecca* d'Hitchcock, pour l'atmosphère, ou à *Psychose*, etc....

4. Le travail de montage, réalisé par Jim Clark, peut aussi rappeler les photographies de William Hope. L'insistance des fondus enchaînés (extraordinairement longs et nombreux) et la profusion des surimpressions (scènes de rêve) produisent à la fois un effet une confusion temporelle et d'évanescence fantomatique des corps qui fait écho aux clichés spiritualistes de Hope, qui de 1905 à 1922 se présentait comme capable de photographier l'esprit des défunts (supercherie à laquelle un article du *Scientific*

American, expliquant les montages et les techniques de double exposition, met un terme en 1922).



5 - Plus généralement, sur le plan visuel, le film mobilise un certain nombre de motifs et de figures à forte portée suggestive et métaphorique: des motifs archétypaux qui reprennent les codes esthétiques récurrents du cinéma fantastique et qui dirigent la réception voire correspondent à une attente, puisque que l'imaginaire collectif les associe spontanément à l'univers des films de genre: le manoir, les corridors, l'escalier, l'espace labyrinthique, les bougies, la boîte à musique, le clown automate, les statues imposantes et figées, les rideaux qui bougent; d'autres plus singuliers, et donc moins attendus: la gélatine (sur ce point, voir l'analyse de Gilles Berger), le saule pleureur, et

les roses blanches aux fragiles pétales, systématiquement associées à Miss Giddens, qui symbolisent tout à la fois la virginité et la flétrissure. De même sur le plan sonore, le film utilise une riche palette de motifs et d'effets sonores régulièrement associés au surnaturel: cris d'oiseaux, craquement, claquement ou grincement de porte, grondements et souffles étranges, bourdonnements, effet de réverbération sur les voix, sons stridents, comptine.... Tous ces motifs, sans être pour autant dotés d'un sens univoque, forment autant de signes qui structurent l'espace filmique et créent les conditions de construction de l'imaginaire à partir de références culturelles partagées.

6 - Enfin le choix de l'actrice Deborah Kerr n'est pas neutre. Un acteur ou une actrice ayant une aura déjà constituée est un élément fort d'intertextualité. Or il se trouve que Deborah Kerr est justement surnommée "the english rose", elle incarne la pureté et la distinction, et est notamment célèbre pour avoir interprété un rôle de nonne que le désir tenaille dans *Le Narcisse noir* de Michael Powell et Emeric Pressburger mais aussi dans *Dieu seul le sait* de John Huston. Elle fut en outre la sensuelle égérie de *Tant qu'il y aura des hommes*, et tout le monde se souvient de sa scène torride dans l'écume avec Burt Lancaster. En lui confiant le rôle d'un personnage de vieille fille puritaine, hystérique, hantée par des fantasmes érotico-pédophile, Clayton joue sur tous les tableaux (sous la glace le feu). En particulier, il exploite pleinement l'image de sainteté de l'actrice tout en prenant la liberté de la détourner et de l'égratigner, au risque de contrarier l'horizon d'attente du public. Mais Clayton ne lui offre pas moins un de ses plus beaux rôles, et Deborah Kerr elle-même estime qu'il s'agit là d'une de ses meilleures prestations d'actrice.



Le Narcisse noir (1947)



Dieu seul le sait (1957)



Tant qu'il y aura des hommes
(1953)

L'imbrication de ces références plastiques, cinématographiques et mythiques, des procédés intertextuels et des citations, composent la stylisation de l'adaptation et enrichissent du même coup la lecture du texte de James de toute une série de symboles iconiques hors desquels ne sauraient être compris l'intrigue et les personnages tels qu'ils existent dans le film.