



HAL
open science

Lady Chatterley. L'harmonie du dos retrouvée
Philippe Ragel

► **To cite this version:**

Philippe Ragel. Lady Chatterley. L'harmonie du dos retrouvée. Benjamin Thomas. Tourner le dos, Presses Universitaires de Vincennes, 2013, Esthétiques hors cadre, 978-2-84292-360-0. hal-01168106

HAL Id: hal-01168106

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-01168106>

Submitted on 25 Jun 2015

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

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

Philippe RAGEL

LADY CHATTERLEY

L'harmonie du dos retrouvée

En octobre 1926, alors qu'il laisse derrière lui ses chers Midlands de plus en plus gagnés par la misère consécutive à la grave crise économique qui touche alors l'Angleterre, D. H. Lawrence regagne l'Italie, Florence plus exactement dont le doux climat, espère-t-on, freinera sa tuberculose déclarée il y a un peu plus d'un an. Dans cette campagne toscane, au milieu des vignes et des oliviers de la villa Mirenda où il s'est installé, l'écrivain semble puiser l'énergie créatrice du nouveau roman auquel il s'attèle, ou plutôt ce qui deviendra ensuite sa première version¹, lointainement inspirée d'une nouvelle écrite quelques mois auparavant et qui avait pour sujet la liaison d'une aristocrate avec un garde-chasse. De ce contexte très particulier dans lequel il s'est écrit, puis réécrit, *L'Amant de Lady Chatterley* paraît avoir pleinement bénéficié, bénéficie que le motif du dos qui nous intéresse ici creuse, nous semble-t-il, d'une résonance particulière, notamment par la lecture qu'en a proposée Pascale Ferran en 2006 dans son adaptation pour la télévision (*Arte*, version longue, 3h20) ou pour le cinéma (version courte, 2h20).

Au risque de le réduire, nous pensons en effet que ce roman d'exil (forcé) joue d'une tension bipolaire que travaillent les nombreux motifs sociaux, culturels et esthétiques mis en œuvre ici et liés au contexte dans lequel Lawrence rédigea ce qui deviendrait son œuvre maîtresse. D'abord le contexte de la maladie, que reprend et augmente l'hémiplégie consécutive d'une blessure de guerre qui cloue Sir Clifford sur un fauteuil roulant. Ensuite celui géographique, car tout oppose les noirs Midlands ouvriers aux paysages de cette Toscane généreuse, roborative et encore paysanne qui entoure alors l'auteur. Enfin, plus en arrière-plan mais toujours lié à la puissance du *locus* où ce roman prit naissance, le contexte esthétique où semble opérer cet hédonisme philosophique que chante l'éveil érotique, partant maternel, de la comtesse, nous voulons parler de la Renaissance italienne dont Florence n'est pas, loin s'en faut, le moindre des bastions.

S'il fait mention de l'Italie, c'est Venise que ce roman a néanmoins imaginée comme horizon, échappatoire que Pascale Ferran a transposé dans la ville frontière de Menton et traité à la manière du film de vacances tourné en Super 8. Placée sous le signe de la villégiature comme se l'était appropriée cette aristocratie anglaise du début du XX^e siècle, Venise n'en est pas moins aussi placée sous celui de la naissance et du plaisir, puisque Clifford, qui ne peut satisfaire son épouse, redoute (tout en l'y incitant pour mieux le lui reprocher ensuite et en souffrir) qu'elle y subisse quelques « tremblements de cœur » ou qu'elle y noue quelque « nouveau lien »². Sauf que lorsque sa femme quitte l'Angleterre pour quelques semaines de vacances à Venise, Clifford ne sait pas qu'elle entretient déjà une liaison avec un homme

¹ Entre ce mois d'octobre 1926 où il s'installe à la villa Mirenda et le mois de janvier 1928, l'auteur écrira en effet trois versions de *L'Amant de lady Chatterley*, chacune de ces versions ne consistant pas à réviser la précédente mais, comme il l'a lui-même dit, à complètement la récrire: « Après avoir fini le premier manuscrit, je le mets de côté et j'en écris un autre. Puis je mets le second de côté et j'en écris un troisième ». David Herbert Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley*, Gallimard, Paris, « Folio », 1993, p. 510.

² *Ibid.*, p. 396.

(encore moins son garde-chasse – ce qu'en revanche soupçonne fortement sa garde-malade, Mrs Bolton) dont elle porte un enfant. Ce voyage que Clifford fantasme et imagine ainsi sous les hospices du plaisir, de la chair et de la vie, ce qui le fait horriblement souffrir malgré l'apparent déni dont il drapé ce supplice, Constance le vit sur un ton tout au contraire mélancolique. Rendue dans la cité des doges, l'auteur en effet la surprend n'avoir plus goût à rien, ne plus apprécier même la beauté du paysage auquel elle est d'habitude si sensible et que tout un chacun trouverait ici simplement sublime. En effet, celui-ci n'y a pas le parfum enivrant des bois de Wragby associés au garde-chasse, car, nous confie encore l'auteur en style indirect libre, «dans sa conscience intime, elle restait en contact avec l'autre homme. Il ne fallait pas laisser se briser le lien qui les unissait. Oh ! Il ne le fallait pas, sinon elle était perdue, entièrement perdue dans ce monde de riches freluquets et de bêtes à plaisir³ ». Ce sentiment allant jusqu'à se muer en un calvaire dès lors qu'elle apprend par courrier de la main de Clifford, puis de Mrs Bolton, les soucis de Parkin dont la femme est revenue au cottage. Mais de tous les sentiments que Constance éprouve à Venise, l'emporte sans conteste cette espèce de béatitude maternelle, d'ivresse irradiante et infinie, somnolente, où elle flotte « comme hypnotisée par la lumière de la lagune, l'enveloppement salé de l'eau, l'espace, le vide, le néant ; mais aussi par une santé parfaite⁴ » que lui confère sa grossesse « qui était en elle comme une nouvelle plénitude de santé, satisfaisante et endormante⁵ ».

En somme, si ce roman jamais n'évoque la Renaissance toscane où il prit naissance, il ne parle peut-être que de cela. La puissance symbolique et esthétique de Venise déjà trop liée au tourisme, comme le regrette et le dénonce l'auteur à travers le regard de l'héroïne, n'y est niée que pour cacher l'autre centre dont la puissance poétique de la nature alliée à la résurrection du corps meurtri et frustré de Constance dessine, à Wragby, la présence et la naissance implicites. La Toscane semble en effet agir sur la plume de Lawrence comme un levain propre à porter cet idéal de communion des êtres dont ce couple pourrait être la représentation synecdotique. Manifestation d'un vieux rêve de monde possible⁶ que l'Italie, pas seulement celle du soleil et de la vigne, quoique opérante, mais celle qu'en arrière-plan le *Quattrocento* féconde en une sorte d'ivresse plastique des sens, olfactive et florale contre la mécanique noire des puits de charbon et la poésie d'inspiration parnassienne où Clifford trouve refuge.

Dans l'adaptation que Pascale Ferran a proposée du roman, autant dans sa version pour le cinéma « plus centrée sur le couple de Constance et de Parkin » que dans le téléfilm « plus fidèle au roman » en ce sens qu'il y a « plus d'intrigue » et qu'on y décrit de manière « très détaillée » les humeurs « d'un personnage qui monte très vite au feu, qui est à la limite de la cyclothymie⁷ », force est de constater que la cinéaste, respectueuse du récit, semble avoir souscrit à cette lecture « Renaissance » que nous voulons voir. Et ce autant par le traitement plastique qu'elle propose du corps en relation avec la nature, que par celui du motif du dos en tant qu'enjeu dans sa capacité à reconquérir le territoire vaincu du désir et à désaliéner, aussi, ce corps divisé, fragmenté dans l'imaginaire duquel Clifford retient Constance.

S'il faut attendre le premier quart du roman pour découvrir ce qui apparaît bien comme la scène primitive de *L'Amant de lady Chatterley*, huit minutes de film (dans la version cinéma) suffisent à Pascale Ferran pour l'introduire. À la différence du roman, Constance (Marina Hands) se rend chez le garde-chasse (Jean-Louis Coulloc'h) qu'elle n'a encore jamais croisé, pour lui transmettre un ordre de son mari (Hyppolyte Girardot). Parvenue à son

³ *Ibid.*, p. 425.

⁴ *Ibid.*, p. 433.

⁵ *Ibid.*, p. 433.

⁶ Nous pensons évidemment à la communauté idéale de Renanim que Lawrence rêvait de fonder dans les montagnes Rocheuses du Nouveau-Mexique où il séjourna plusieurs fois.

⁷ « Un conte filmé comme un documentaire », entretien, *Cahiers du cinéma*, n° 617, novembre 2006, p. 11.

cottage et comme elle ne le trouve pas à l'intérieur, la jeune femme fait le tour de la maison et le surprend, de dos, en train de se laver dans le jardin de derrière. Un champ-contrechamp fixe cet instant, Constance en gros plan regardant Parkin de dos en plan moyen. Comme tétanisée par cette vision, elle demeure un temps immobile puis quitte le champ à reculons avant que le plan suivant ne la reprenne de dos, en travelling avant à l'épaule à travers le bois. Parvenue sur une petite hauteur, Constance trouve à s'asseoir sur un petit rocher. On la voit maintenant en plan rapproché-taille, hébétée après cette espèce de commotion si bien traduite par le jeu de l'actrice. En insert, la cinéaste introduit alors la vision mentale d'un Parkin vu maintenant en plan plus resserré (rapproché-taille), ce qui a pour conséquence d'accentuer la présence du dos alors plein cadre. On revient quelques instants sur Constance perdue dans ses pensées, puis, à nouveau en vision mentale, sur Parkin mais en plan américain cette fois, avant de retrouver Constance désormais en gros plan et comme envoûtée par cette réminiscence que soutient le travail du montage. Cet épisode se conclut par un insert sur les mains gantées et immobiles de Constance vue ensuite en gros plan puis en plan rapproché, comme se réveillant lentement de l'état d'hypnose où l'a jetée cette vision.



Que nous apprend cette séquence ? Au-delà du fait que Pascale Ferran a précipité la manifestation de cet épisode, nous pouvons d'abord remarquer le choix de réduire Parkin, ou plutôt la vision qu'en a Constance, à son dos, là où D.H. Lawrence mêle torse et dos : « Il avait le torse nu ; sa culotte de futaine glissait le long de ses reins étroits. Et son dos mince et blanc était penché sur une cuvette d'eau de savon où il se trempait la tête⁸... » Ensuite, vient le choix de l'acteur, Jean-Louis Coulloc'h, dont le physique massif et charpenté ne correspond guère au personnage imaginé par l'écrivain anglais qui, bien avant cette scène, parle d'un « homme de taille moyenne, un peu maigre, et silencieux⁹ », et même « un peu desséché¹⁰ », ce qui, par ailleurs, ne l'empêche pas d'être « plein de vitalité¹¹. » En optant pour cet acteur, la cinéaste propose donc une véritable lecture plastique du corps de Parkin assez éloignée du modèle d'origine : un corps de forestier, d'homme des bois à l'image du sous-titre français de la deuxième version du roman qui sert de modèle à cette adaptation (en anglais, *John Thomas and Lady Jane*). Mais surtout, Pascale Ferran opte pour un corps sculptural où le dos, disons depuis la tradition antique, constitue un véritable enjeu formel et esthétique, du dos de l'Hercule Farnèse (si bien filmé par Rossellini comme nous l'avons ailleurs analysé¹²) jusqu'à ceux de la série dite des *Prisonniers* ou celui du *David* de Michel-Ange visibles au musée de l'Académie de Florence. Enfin, il faut évoquer le travail de la mise en scène très sobre, très économe et qui, par le seul montage alterné (en point de vue mental notamment) et le choix des échelles de plans, parvient à identifier cet instant des plus ordinaires à la « véritable vision » dont parle Lawrence : « En dépit d'elle-même, elle était vivement émue. Après tout, ce n'était qu'un homme en train de se laver. Rien de plus ordinaire. Et pourtant, curieusement, ce fut pour elle une véritable vision : elle avait été frappée comme au corps¹³. » Au face-à-face attendu, se substitue ainsi une confrontation d'un autre ordre, accentuée dans le film, et qui consiste à graver une vision du corps, autrement dit une image, dans un autre corps par une de ses parties, ici le dos traité sous la forme fragmentaire du motif, confrontation placée en outre sous le régime littéral de l'émotion comme le montre l'attitude de la comtesse qui s'enfuit d'abord puis, les jambes coupées, doit s'asseoir.

« Dispositif d'absence » comme le définit si bien Georges Banu, la posture dorsale engendre en effet « une véritable situation interrogative » qui invite « à formuler une hypothèse de visage [...], à le construire mentalement¹⁴. » C'est bien ici que le roman bascule, ce que Pascale Ferran a brillamment compris en l'anticipant à des fins narratives dans la version courte : le régime du regard comme instance de production du désir travaillé par le manque, ce que confirme, comme dans le roman, la séquence suivante qui montre la marquise de retour au château « se regardant nue devant l'immense miroir¹⁵ » pour la première fois. À la suite de cette « vision », il s'agira bien pour Constance de reconquérir le territoire vaincu de son corps, d'en finir avec cette « injustice physique » où la jette l'infirmité de Clifford. Et cette reconquête passe par une sorte de restauration du tout par la partie, partie alliée à ce dos dont il faudra reconquérir toute la puissance érotique qu'il suggère mais que sa représentation fragmentaire au moment de cette pure « vision », partant trop marmoréenne et mentale, conceptualise encore faute de l'incarner. On notera enfin que cette « vision » s'inscrit dans un environnement paysager particulier où la nature prépare en quelque sorte le rôle qu'elle aura à

⁸ David Herbert Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley*, op. cit., p. 145.

⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁰ *Ibid.*, p. 118.

¹¹ *Ibid.*, p. 118.

¹² Philippe Ragel, « Et d'Esprit et de Chair » (à propos de *Voyage en Italie*), revue *Vertigo*, n°25, printemps 2004, p. 57-63.

¹³ David Herbert Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley*, op. cit., p. 145.

¹⁴ Georges Banu *L'Homme de dos*, Paris, Adam Biro, 2000, p. 20

¹⁵ David Herbert Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley*, op. cit., p. 150.

jouer par la suite dans cet apprentissage puis cette renaissance du corps. Ainsi, en préambule, avant d'emboîter le pas de Constance qui se rend chez Parkin, les nombreux gros plans qui ne sont pas des plans de coupe mais bien de véritables tableaux paysagers s'inscrivant dans l'esthétique du fragment, montrent là un morceau de rocher recouvert de mousse, ici une jeune branche de hêtre où s'accrochent les dernières feuilles mordorées d'un automne finissant.

Alors que le printemps pousse la porte de Wragby, Constance, que ces mois d'hiver ont gardée recluse et malade, sort. Les jonquilles, qui pressent leurs jeunes têtes hors de terre, offrent le motif coloré à cette promenade initiée par une Mrs Bolton peinée de voir sa jeune maîtresse si mélancolique et si faible. Nous ne développerons pas le lien évident qu'entretiennent le retour du printemps et le réveil érotique de Constance (rappelons que la jonquille évoque le désir dans la symbolique florale), sinon pour dire qu'il suggère aussi la fécondité. C'est au cours de cette première sortie qu'elle revoit pour la deuxième fois Parkin et découvre ainsi l'existence de « sa » cabane, foyer érotique autour duquel va dès lors s'organiser la renaissance de Constance et la métamorphose de son futur amant. À Wragby, Constance retrouve le goût du piano quand, un peu plus chaque jour, la nature dehors s'éveille et les fleurs éclosent dans l'atmosphère verte propre aux premières heures du printemps. À la faveur de ses sorties maintenant régulières qui la poussent toujours plus vers la cabane de Parkin, ainsi découvrira-t-on Constance s'adossant contre un tronc d'arbre où s'est réfugié un écureuil plein de fougue qu'elle suivait, amusée, à travers le sous-bois. D'abord en plan rapproché-taille puis en gros plan, Pascale Ferran la montre fermant les yeux et comme s'abandonnant à une rêverie dont le gros plan suivant nous propose de manière très suggestive l'objet. On y voit sa main caresser légèrement le duvet de mousse qui recouvre l'écorce du tronc contre lequel elle laisse courir un instant ses doigts dans le souvenir évident de cette « vision » du dos que suggère ici le tronc et dans la préparation du motif pileux qu'à la différence de Lawrence, Pascale Ferran ensuite ne développera pas. Dès lors, dos et main¹⁶ semblent unis par ce montage à distance dont la résolution surviendra à quelque temps de là alors que Constance passe presque tous ses après-midi à la cabane à lire, à jardiner ou à observer la couvaison des poules faisanes en compagnie d'un Parkin de plus en plus songeur et, quoique sur la réserve, quand même sous le charme. Retenue par la visite d'une tante de Clifford, nous retrouvons Constance quelques jours après courant à travers bois pour gagner au plus vite la cabane, en proie au désordre de ses sens et comme mue par quelque animalité sauvage. Essoufflée, en nage, elle y rejoint Parkin qui se tient à proximité des abris où couvent les poules dont les œufs, lui apprend le garde-chasse, ont éclos. Comme elle tente d'attraper un poussin mais se fait piquer par une mère, Parkin intervient et le lui dépose au creux des mains. Au comble de l'émerveillement devant le miracle de la vie que son mariage lui refuse, Constance ne peut retenir ses larmes. Touché, essayant de la calmer, Parkin applique alors tendrement sa main sur le haut de son dos. Constance tente de se ressaisir. Un gros plan reprend la main de Parkin qui, étreignant les plis du tissu, court maintenant dans le bas de son dos avant de le contourner par l'aine pour atteindre son sein gauche au galbe prometteur. Un plan rapproché les reprend de face où l'on voit Constance presser sa main contre celle de Parkin qui comprime son sein alors qu'il lui murmure au creux de l'oreille : « Vous voulez bien ? »

¹⁶ On notera, toujours dans cet esprit, le détail du plan du gant de Parkin que Constance enfilera lors d'un de ses prochains passages à la cabane, détail que reprendra par la suite le plan où on la voit, arborant ce même gant, racler l'herbe sous un petit arbre situé à proximité de la cabane pour y planter des graines.

De la vision du dos nu de Parkin à cette main dans le dos de la comtesse en passant par l'allégorie du tronc¹⁷, force est de constater combien l'un des enjeux formels de cette reconquête du corps, de cette découverte de la sexualité et de la maternité passe, dans le film, par ce motif erratique dont la résolution ne pourra définitivement s'accomplir qu'en lieu et place du corps rassemblé dont le montage l'a détaché, nous voulons dire en lieu et place de cet ensemble esthétique dont le motif du dos reste encore, à ce stade, un fragment flottant, décroché, hétérogène. Nous n'insisterons pas sur la manière graduelle dont, et le film et le roman, décrivent la longue découverte du corps et de la sexualité des amants. Comment il faut attendre près d'une heure de film et de nombreux chapitres chez Lawrence, passer par de nombreuses étapes érotiques (quasiment habillés, puis partiellement, puis en chemise) avant de voir ceux-ci se confronter à leur nudité mutuelle selon un processus où « leur mise à nu intime » coïncide parfaitement, résume la cinéaste, « à l'acte de se dévêtir devant l'autre¹⁸. » De cette lente ascension vers la fusion charnelle totale, le roman comme l'adaptation tirent toute leur force. Mais, alors que l'on pénètre au tréfonds de la question sexuelle avec Lawrence à l'heure des premières découvertes freudiennes, il en va un peu différemment dans le film. Celui-ci en effet adopte toujours cette petite distance, cette retenue chère à l'auteur de *Petits arrangements avec les morts* (1994) qui n'est pas que le fait d'une tradition de l'école française, mais aussi une réponse au « porno soft au coin du feu¹⁹ » tellement usé et galvaudé par le modèle dominant et auquel nombre d'adaptateurs de Lawrence avaient déjà sacrifié. Dans ce déshabillage progressif du corps qui opère comme une lente désaliénation sociale et sexuelle, il n'est pas question de voir une forme de pruderie des amants mais une « reconnexion du corps et de l'esprit²⁰ », la marque de l'érotisme comme « expérience intérieure » dont parlera trois décennies plus tard Georges Bataille²¹, point de fuite et de reconnaissance où semble résider cette fusion du fantasme (la « vision » du dos) et de la chair. C'est lors de la pénultième union que Lawrence consommera dans ses lignes, et définitivement, ce dont Pascale Ferran semble avoir fait dans son film un enjeu formel. Ainsi, au petit matin dans le roman, et alors qu'ils viennent de passer leur première nuit ensemble au cottage de Parkin, les amants restés en chemise conviennent de se dévêtir mutuellement pour la première fois. « Soudain, note Lawrence, Constance lui trouva de nouveau une beauté poignante, comme cet après-midi où elle l'avait vu en train de se laver²². » Ce retour implicite du motif du dos n'a pas échappé à Pascale Ferran qui, dans son traitement en deux temps de la scène (« nuit » pour l'épisode du dos et « petit matin » pour la suite), oppose en effet au regard de Constance le dos massif du garde-chasse dans l'évocation esthétique de ce qu'avait été justement sa première « vision ». Nus, et comme ils se font maintenant face, le garde-chasse entame alors ce qui a sans doute valu au roman, plus que tout autre chose, son succès de scandale : Parkin donne littéralement voix à son sexe qu'il affuble du nom de John Thomas quand il qualifie celui de Constance de Lady Jane. Pascale Ferran ne suivra pas Lawrence dans cette personnification qui, en 1927, fait toute l'originalité du roman sur la question de la ludique sexuelle et qui se conclut par une dernière étreinte proche de la petite mort : « Elle frémit, et son esprit fondit et s'évanouit. Aiguës et douces, des vagues d'indicible plaisir roulèrent sur elle, comme il la pénétrait, faisant naître ce long frisson, cette fusion qui se répandait en elle et l'emportait à l'extrémité de tout, dans une dernière extase aveugle²³. »

¹⁷ On ne sera pas surpris, dans cet esprit, de voir par exemple que la première fois où les amants jouissent ensemble, c'est aussi adossés contre un tronc arbre.

¹⁸ David Herbert Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley*, op. cit., p. 12.

¹⁹ Emmanuel Burdeau, « Tendresse », *Cahiers du cinéma*, n° 617, novembre 2006, p. 9.

²⁰ *Ibid.*, p. 9.

²¹ *L'érotisme*, Paris, éd. de Minuit, 1957, chap. 1 et *passim*.

²² David Herbert Lawrence, *L'Amant de lady Chatterley*, op. cit., p. 357.

²³ *Ibid.*, p. 360.

C'est au cours de leur dernière union à la cabane avant le départ de Constance pour Venise dans le roman, pour Menton dans le film, qu'explosera, en une scène extraordinaire, la désaliénation totale et complète des corps placée, en point d'orgue, sous le régime esthétique du *Quattrocento* dont nous disions en préambule qu'il s'inscrivait naturellement dans le rôle qu'avait pu jouer l'environnement toscan où le roman prit naissance. Alors que Constance doit quitter Wragby le lendemain, elle retrouve Parkin à la cabane. Dehors, et malgré le temps ensoleillé, tombe une pluie abondante caractéristique de ces fins de printemps. Constance, déjà ruisselante, décide tout à coup de se déshabiller pour aller courir sous l'ondée. D'abord étonné, Parkin l'observe depuis la cabane avant de se décider, médusé par l'enthousiasme de sa maîtresse valsant sous l'averse, à la rejoindre dans le plus simple appareil. Commence alors cette longue danse nuptiale au cours de laquelle, rendus à l'état de nature, dans une sorte de jardin d'Éden où le « péché » n'équivaudrait pas à une faute et aurait grâce naturelle aux yeux de l'Éternel, les amants commencent à tourner en rond sous la conduite de Parkin qui imite en faisant vibrer ses bras dans l'air le vol d'un papillon, repris immédiatement en écho par Constance. Poussant un cri animal, Parkin changé en faune (comment ne pas penser à *Une partie de campagne* de Jean Renoir) se rue bientôt sur sa nymphe qui, feignant l'esquive, relance la ronde amoureuse en s'élançant vers le fond du pré. Débute alors une longue course d'ivresse, suivie en deux extraordinaires travellings latéraux dont la grande vitesse imprime à la scène une force d'élan et d'engagement en rupture avec les choix de mise en scène précédents plutôt placés, dans l'ensemble, sous le régime du plan fixe. Quelque chose se libère et la mise en scène célèbre cette libération en sortant de sa réserve. Accordés à la manifestation des forces élémentaires, les amants maintenant se poursuivent dans des éclats de rire tout empreints de ce jeu érotique qui les excède, Constance devant poussant de petits cris de peur feinte et Parkin derrière grondant comme une bête. Au terme du deuxième travelling cadré depuis le sous-bois, notre satyre finit par atteindre sa nymphe qu'il plaque alors sur ce sol boueux avant de la prendre, dans une nouvelle étreinte, sous cette pluie battante qui inonde leur corps comme à leur peau colle l'humus génésique et chaud de la terre.

Après cette danse qui se conclut en une union charnelle quasi animale placée, comme nous venons de le voir, sous le signe de la mythologie et des forces païennes, en plan moyen nous retrouvons Parkin et Constance se réchauffant autour d'un feu dans la cabane, nus et de dos. Alors qu'il finit de nettoyer la boue restée sur son corps au moyen de quelques herbes sauvages ramassées à cet effet juste avant, Parkin entame le deuxième temps de cette célébration nuptiale qui finira de sceller l'union complète des amants (n'oublions pas que Constance part le lendemain). Avisant les herbes sauvages qu'il a posées sur le sol, Parkin s'en saisit et commence à en décrocher quelques fleurs pour en orner sa dryade. Là, sur son pubis, il dépose une grappe de myosotis, sur son nombril fixe une pâquerette, entoure son bras d'une guirlande de lierre, coince deux fleurs mauves entre ses doigts, avant de finir par la coiffer d'une couronne de lierre aux jeunes boutons jaunes comme l'étaient les premières jonquilles. Au terme de cette ornementation dont le découpage fragmentaire imite le modèle du blason, la caméra ressort alors en plan moyen pour nous montrer de face et dans toute sa beauté, la reine des bois qu'observe son roi vu évidemment de dos. Mais un roi sans couronne n'est pas un roi et Constance lui demande de compléter le tableau. Parkin s'exécute. Un avant-dernier champ-contrechamp, qui tout au contraire de diviser réunit, saisit alors les amants couronnés face à face, d'abord Constance en plan rapproché vue de face à gauche et Parkin le visage en amorce de dos à droite, puis inversement Parkin à droite vu de face et Constance de dos, le visage en amorce à gauche. Après cet échange de regards qui les attendrit quelques instants, la caméra ressort à nouveau pour retrouver le point de vue du plan moyen initial, les amants de dos, nus mais maintenant tous les deux coiffés d'une couronne. Alors que le feu crépite dans l'âtre, Parkin attire Constance dans ses bras où elle vient se lover

comme si elle emboîtait son corps dans le sien à l'image des deux dos qui alors s'agrègent pour n'en faire plus qu'un.



Affranchie des codes sociaux et moralisateurs de cette Angleterre post-victorienne, cette ultime rencontre avant le départ de Constance pour l'Italie scelle en quelque sorte le mariage symbolique des amants. Danse, rituel, éloge de la nudité, manifestation des forces élémentaires et exaltation des pulsions instinctives, tout concourt dans cette scène légendaire à relier ces noces d'essence primitive à l'idéal communautaire de l'auteur dont la source puisait alors autant dans les cultes animistes (danses rituelles des Indiens Hopi du Nouveau-Mexique bien connues de Lawrence) que dans l'héritage mythologique occidental. Elle métamorphosée en nymphe des bois, lui changé en Satyre, Constance et Parkin consomment leur union sous la protection des dieux d'une forêt tout accordée à la naissance d'un printemps de circonstance à plus d'un titre. Ainsi que nous l'avons vu dans la description précédente, au terme de la première étape rituelle alliant danse, course poursuite et rite de boue qui célèbrent la grande alliance des amants aux forces telluriques et solaires, Parkin et Constance se réfugient dans la cabane autour d'un feu qui brûle dans la cheminée. Commence alors cet extraordinaire rituel d'ornementation où Parkin fleurit le corps de sa muse avant de se coiffer lui-même d'une couronne de lierre. Que ces noces florales s'inscrivent dans une tradition populaire²⁴ tel que l'usage l'a fixée et qui puise aux sources lointaines du paganisme, cela est indéniable, mais il n'en est pas moins vrai qu'elles revêtent un caractère mythologique et sacré tout empreint, nous semble-t-il, de l'imagerie du *Quattrocento* dont Lawrence, alors à Florence, était entouré et dont il subit peut-être l'influence dans l'écriture de ce cérémonial. On pense évidemment à ces scènes champêtres où évoluent des muses fleuries comme on le voit chez Sandro Botticelli dont les œuvres étaient visibles au musée des Offices que l'auteur, comme on le sait, fréquentait. Ainsi *La Naissance de Vénus* (1485) sur laquelle tombe des pétales de roses et qu'accueille, sur les rives de Cythère, une jeune fille avec une robe de soie ornée de marguerites. Mais plus encore, nous pensons au *Printemps* (1483) du même Botticelli, qui se présente comme une exaltation métaphorique des Arts Libéraux, au sens nuptial. Et notamment, sur la droite de la toile, la scène qui décrit comment Zéphyr, le génie ailé,

²⁴ On pense par exemple à la célébration de mariage dans *La Ligne générale* (1929) de Sergeï M. Eisenstein.

poursuit et capture la nymphe Chloris pour l'épouser et obtenir le pouvoir de faire pousser des fleurs qui sortent de sa bouche et dont le bras de Constance entouré de lierre, dans l'adaptation de Pascale Ferran, semble prolonger l'écho. Près de Chloris, le personnage souriant incarne sa transformation en Flore, déesse latine du printemps ornée de pâquerettes et de guirlandes fleuries, à la fois muse et patronne de Florence, la ville des fleurs, à laquelle le peintre italien de la Renaissance donna un visage depuis lors adopté par l'imaginaire collectif, et dont Constance, toute de fleurs vêtue, apparaît comme le double mis à nu.

De l'entrecroisement de ces multiples références qui la fécondent, cette scène nuptiale tire évidemment toute sa puissance. Aux forces de la nature qui célèbrent ce printemps des amants, se conjugue le pouvoir de la peinture qui l'élève en tableau et le charge d'une grande richesse symbolique tout accordée à l'allégorie printanière, en réaction à la dégénérescence qui, en ce début de siècle selon Lawrence, s'affirmait tous les jours un peu plus. Car c'est d'un paradis perdu que nous parle cette scène, celui que représentaient, aux yeux de l'auteur, les bois de Sherwood dans la région des Midlands, la légendaire forêt de Robin des bois où Parkin et Constance se sont réfugiés pour jouir des derniers instants de liberté et de sauvagerie que les mutations industrielles avaient définitivement consommés mais que l'environnement florentin où Lawrence écrivait leur histoire permit une dernière fois de retrouver. Dans la fusion des deux dos au terme de cette magnifique scène, il y a fort à croire que Pascale Ferran, qui l'a imaginée, ait souscrit à cette lointaine plainte. À la « vision » inaugurale, au dos fantasmé de Parkin s'agrège maintenant celui de Constance, comme une pièce qui manquait pour parfaire la toile et reconquérir le territoire perdu des différentes révolutions que Constance a traversées. Et les amants tournés vers ce feu qui les embrase, de dos se retirent de notre regard comme une invitation à percer un secret, à pénétrer un mystère qui ne s'explique pas : deux êtres que tout, voulait-on croire, opposait mais que l'harmonie du dos retrouvée accorde sans attendre.