



UNE METEOROLOGIE DU SON

**Etude de *Lady Chatterley*
de Pascale Ferran**

MEMOIRE DE FIN D'ETUDES

Lucas MARIE

**Promotion Delphine Seyrig - Département son
sous la direction de Valérie Deloof et Jean-Pierre Laforce**



INTRODUCTION

PREMIERE PARTIE : SAISONS / CYCLES / EMPLACEMENTS

A chacun sa saison

Symbolique des saisons

Les lieux

DEUXIEME PARTIE : CONSTANCE / PARKIN

Romantisme de la relation Constance - nature

Réalisme de la relation Parkin - nature

Politique de la relation Constance - Parkin - nature

TROISIEME PARTIE : SENSATION(S)

Vérité d'un paysage sonore

Sentiment du présent

Enigme sensorielle

Naissance d'un regard

Laisser intervenir l'imprévu

CONCLUSION

REFERENCES

INTRODUCTION

Dans *Le livre de l'Intranquillité*, Fernando Pessoa écrit ceci :

« Nous sommes, bien malgré nous, esclaves de l'heure, de ses formes et de ses couleurs, humbles sujets du ciel et de la terre. Celui qui s'enfonce en lui-même, dédaigneux de tout ce qui l'entoure, celui-là même ne s'enfonce pas par les mêmes chemins selon qu'il pleut ou qu'il fait beau. D'obscures transmutations, que nous ne percevons peut-être qu'au plus intime des sentiments abstraits, peuvent s'opérer simplement parce qu'il pleut ou qu'il cesse de pleuvoir, être ressenties sans que nous le ressentions vraiment, parce que, sans bien sentir le temps, nous l'avons senti néanmoins.¹ »

S'il nous fallait décomposer ce qui forme l'identité météorologique d'une journée afin de la décrire, nous passerions par une quantité infinie d'éléments. Dans ces éléments seraient contenus, par exemple, la charge d'humidité de l'air, la clarté du soleil, la diffusion lumineuse, la force du vent et encore bien d'autres. Et partant de cette dissection, il manquerait toujours ce qui forme l'aléatoire et la beauté dans le temps de notre quotidien : son changement.

Nous sommes les usagers ordinaires du temps qu'il fait. Fernando Pessoa rappelle notre relation de dépendance à la météorologie. Les éléments naturels nous capturent dans leurs mouvements, orientent nos activités.

Mais cette dépendance concerne aussi la relation de notre vie psychique avec le temps. La pluie affecte notre humeur, le froid et le gris de l'hiver font naître chez beaucoup des élans mélancoliques. Les premiers signes du printemps, hirondelles et lumière de fin d'après-midi, soulèvent un sentiment diffus d'espoir. Fernando Pessoa fait référence à des variations subtiles du temps et leur force tient en partie dans leur manière d'exister tout en étant imperceptibles. Cette imperceptibilité ne

¹ Fernando Pessoa, *Le livre de l'Intranquillité de Bernardo Soares*, p. 32

tient non pas dans l'infinie finesse de ces variations, mais plutôt dans le fait que ces variations, parce qu'elle nous accompagnent quotidiennement, ne sont plus observées mais bien ressenties. En ce sens, la météorologie et la pensée ont un fonctionnement comparables. La pensée nous accompagne en permanence, il n'est pas question de la remettre en cause, elle se manifeste à chaque moment de notre vie. Son omniprésence nous empêche de réfléchir dessus : elle est là, et elle demeurera. Notre rapport à la météorologie est d'une nature semblable. Compagnon de notre quotidien, elle nous a appris par sa présence à ne plus la remarquer. Nous la sentons et la savons, mais sans jamais l'analyser vraiment. Pourtant, beaucoup de nos réveils commencent par l'impatience de découvrir ce que cache nos rideaux afin de découvrir un ciel dégagé, ou une bruine diffuse. Dans l'esprit de chacun, il s'agit d'un jeu de hasard. Chaque matin est une nouvelle proposition, elle sera perdante ou gagnante, agréable ou désagréable.

Marcel Proust écrit également dans *Le Côté de Guermantes* :
« Un changement de temps suffit à recréer le monde en nous-même. Tout changement à vue de la nature nous offre une transformation semblable, en adaptant au monde nouveau des choses nos désirs harmonisés.¹»

Êtres humains et météorologie évoluent en corrélation. Proust associe le monde des éléments naturels à celui des émotions intérieures. Le monde des émotions trouverait ses formes et ses rythmes en partant des éléments naturels, et de cette correspondance nous déduisons une origine commune : la nature. Certains météorologues parlent de personnes météorosensibles. Au même titre que des individus seraient plus délicats que d'autres dans leurs émotions, certains percevraient plus finement les variations du temps qu'il fait. La météorologie agit sur tous nos sens, d'où une idée d'enveloppement. Le vent souffle dans notre nuque, nous sentons l'humidité, nous voyons les changements lumineux, nous entendons le

¹ Marcel Proust, *Le Côté de Guermantes, A la recherche du temps perdu*, p. 210

bruissement des feuilles. Les animaux, évidemment dépourvus d'outils technologiques, se repèrent grâce à des intuitions qui leur sont propres, et qui, pour la plupart, sont une interprétation qu'ils auront faite de leur environnement. Lorsqu'on parle ici d'interprétation, il ne s'agit pas d'analyse active ni de compréhension profonde des éléments, mais bien d'un savoir que l'on ne saurait s'expliquer, qui leur permet de sentir leur rapport au monde, et d'agir en conséquence(s). Les vagues migratoires de certains oiseaux s'expliquent par leur recherche d'un climat plus chaud. Mais qu'est-ce qui leur permet de s'orienter vers des localités aux températures plus élevées, sinon une intuition, donc une pleine confiance en leurs sens, qui les guide ? La perception des individus du temps qui les entoure s'observe de la même manière.

De plus, cette association que faisait Proust entre les glissements d'humeurs et les variations climatiques se voit rapidement requestionnée par les temps plus violents. De la grêle, une forte pluie, de l'orage ou une canicule renversent complètement cette idée de calme météorologique, de subtiles nuances des événements et de leur influence sur la psyché humaine. Les changements brutaux sont vécus comme des événements et sont souvent la promesse d'un après. Hippocrate a écrit « Un climat identique à lui-même provoque l'indolence, alors qu'un climat changeant incite aussi bien aux activités du corps qu'à celles de l'esprit.¹ » Il apparaît en creux que c'est dans un temps stationnaire que l'angoisse trouve naissance. La suspension du temps météorologique s'étend rapidement vers l'idée de la suspension du Temps tout court. Lorsque les jours se juxtaposent, aussi gris les uns que les autres, les repères temporels s'effritent progressivement. Les événements qui nous marquent dans notre vie, lorsqu'on les fait ressurgir de notre mémoire, se présentent toujours accompagnés de leurs contextes météorologiques : une balade avec untel reviendra avec le souvenir de la pluie qui lui était associée. La météorologie se voit chargée du rôle de marqueur temporel, et même plus, elle pose

¹ Citation tirée de :
Martin de la Soudière, *Au Bonheur des saisons*, p. 99

également un cadre spatial. Nous pouvons nous souvenir d'où nous étions si, par exemple, il était possible de s'abriter de la pluie ou du soleil, si on entendait des bruissements de feuilles dans les arbres, si l'on sentait l'odeur des feuilles mortes ou du goudron chaud. Et, lorsque ces éléments sont perçus naît en nous l'idée confuse, mais pourtant bien certaine, d'être ancrés là où nous sommes.

L'ethnologue Martin de la Soudière écrit dans son livre *Au bonheur de saisons*¹ qu'il existe trois façons de penser le temps qu'il fait. Tout d'abord, et à large échelle, il parle du temps calendaire. Celui-ci correspond tout simplement au calendrier. Il inclut les saisons et permet de comparer les grands cycles d'une année sur l'autre et ainsi de définir des systèmes, des caractéristiques précises concernant les saisons et les mois qui les composent. Ensuite, il cite le climat. Celui-ci différencie plutôt des zones géographiques, les caractérisant différemment en fonction de leurs emplacements dans le monde, à savoir leur proximité avec l'équateur, leur altitude, leur proximité avec la mer etc... Et enfin, le temps météorologique. Il concerne la plus petite échelle temporelle d'analyse du temps. Il s'intéresse à la météorologie d'un jour sur l'autre, voire d'heure en heure.

Les saisons diffèrent selon les continents, les pays et les régions, nous nous accorderons ici pour ne parler que du climat tempéré français, avec ce qu'il évoque de connu ou d'accessible aux lecteurs de ce mémoire.

Plus précisément, nous nous intéresserons à la météorologie et à la représentation des saisons dans une approche purement sensible. Il ne s'agit pas d'en donner une définition scientifique, ni d'aborder leurs caractéristiques physiques. Les éléments naturels seront pensés tels des entités vivantes, polymorphes et en changement permanent.

¹ *ibid*, p. 11



LADY CHATTERLEY

J'ai vu pour la première fois le film *Lady Chatterley* de Pascale Ferran en fin d'année 2018. Il est adapté de la deuxième des trois versions écrites par l'écrivain britannique David Herbert Lawrence. Le livre a été rédigé sous le titre *Lady Chatterley et l'homme des bois* en 1927. Il fit scandale à sa parution pour ses scènes de sexe jugées crues, trop explicites.

Initialement développé pour Arte en deux épisodes de 1h45 et 1h40, le *Lady Chatterley* de Pascale Ferran connaît une nouvelle version de 2h45 pour le cinéma, sorti en novembre 2006. C'est de cette dernière dont nous parlerons dans ce mémoire.

L'histoire se passe en 1920, au lendemain de la première guerre mondiale. Elle nous propose de suivre Constance Chatterley, aristocrate anglaise mariée à Sir Clifford, paralysé des jambes des suites d'une blessure de guerre. Constance s'ennuie désespérément dans son domaine. Obligée de Sir Clifford du fait de son handicap, elle étouffe dans son rôle d'épouse modèle. Elle rencontre Parkin, le garde-chasse du domaine, pendant l'une de ses rares sorties, ou devrions-nous plutôt dire qu'elle aperçoit le dos du garde-chasse, qui cristallise en elle une image bouleversante qui sera à l'origine de l'émergence d'un désir qu'elle ne soupçonnait pas. Un lien naît entre les deux, et le film suit la transformation de l'un et l'autre, jusqu'à l'aboutissement de leur relation amoureuse.

Lady Chatterley est une utopie. Le film conçoit le sentiment amoureux comme une ouverture à l'autre et une découverte de soi-même, les deux menant à la naissance d'une conscience du monde et d'une pensée politique. J. H. Lawrence et Pascale Ferran pensent profondément que l'humain, pour se retrouver totalement, doit revenir à un « état de nature ». C'est l'histoire d'une passion amoureuse qui se vit grâce à l'intermédiaire et le cadre de cette nature. Un intime lien rassemble Constance, Parkin, la faune et la flore.

Pascale Ferran évoquait la nature comme l'un des éléments premiers qui l'a décidée à vouloir adapter *Lady Chatterley et l'homme des bois*¹. Nous observons une attention constante à la représentation de la faune, de la flore et des variations météorologiques durant le film, jusqu'à une démarche quasiment documentaire pour certaines séquences. Documentaire car le rapport qu'entretient le film avec la nature qu'il représente naît souvent d'une grande qualité d'observation. Il s'agit de sentir les éléments et la faune, de comprendre leurs mouvements afin d'écrire pour eux.

La première séquence pose son projet filmique de manière très simple. Constance et un homme, postés à côté d'une voiture, se disent au revoir. Le plan est large, ils semblent proches, Constance a l'air inquiet. Le moteur de la voiture tourne, nous n'entendons presque que celui-ci. Un deuxième plan nous rapproche de Constance en valeur taille, nous la voyons mieux, son regard est doux, elle semble triste. La voiture démarre puis s'éloigne. Nous l'observons partir dans le regard de Constance, ce qui nous permet de revenir sur elle, cette fois-ci en valeur épaule, tout à fait de face, dans l'axe de son regard. Le son du moteur s'affaiblit progressivement, dans le même temps, le visage de l'héroïne passe d'un sourire contenté à une moue affectée. Nous entendons le silence, ou plutôt la nature. La caméra tourne sur la droite et découvre une nature étendue, rougeoyante, en début d'automne. Nous sommes toujours dans le regard de Constance, nous entendons ses respirations et quelques uns de ses pas. Le temps du montage nous laisse l'occasion d'observer le paysage. Constance se retourne puis s'éloigne, elle sort du champ, nous sommes face au château, pendant quelques instants nous n'entendons plus que la nature dont Constance s'est extraite. Le rythme de la séquence est contemplatif, le relation qu'entretient Constance avec le paysage qu'elle observe est énigmatique. Mystérieusement, l'ampleur de la vue sur le lac et de son

¹ Entretien de Pascale Ferran avec Michel Ciment dans l'émission « Projection privée » sur France Culture, le 11 novembre 2006

traitement sonore soulèvent le sentiment d'un ailleurs à la fois prometteur mais aussi inquiétant du fait de son inaccessibilité. Un vent très large et des chants d'oiseaux réverbérés creusent cette immensité. L'un des grands axes du film est posé, l'histoire sera celle de la relation entre Constance et la nature, de l'appréhension à la fusion totale.



Point de départ de ce mémoire, nous tenterons de comprendre comment le film, en nous intéressant particulièrement à sa mise en scène sonore, invoque les saisons et les météorologies d'un territoire pour servir une histoire. Quelles sont les différentes représentations de ces éléments, comment et pourquoi sont-elles utilisées ? Et de quoi nous parle profondément la relation que nouent progressivement Constance et Parkin avec leur environnement naturel, en découvrant leur sentiment amoureux ?

I. SAISONS / CYCLES / EMBLEMES

A CHACUN SA SAISON

Il me semble important de rappeler que l'interprétation que nous faisons des saisons est, précisément, une interprétation. Avant même de parler des lectures qu'en ont fait les arts, il faut se souvenir que chacun d'entre-nous, du fait de son histoire personnelle, d'une culture, d'une sensibilité et de bien d'autres facteurs, définit sa propre lecture de la météorologie.

Les saisons ne sont d'abord que des repères temporels. Leurs périodes sont datées et ne varient pas d'une année sur l'autre. Une saison est figée par convention. En les observant, nous nous apercevons que le passage de l'une à l'autre est toujours un glissement. Un « temps d'hiver », pour devenir « un temps d'été » se métamorphose, subit de nombreux phénomènes météorologiques, et ces changements sont longs et progressifs, et souvent surprenants. Lorsque nous pensons à une saison, nous imaginons la période restreinte, de dix jours peut-être, qui constitue son centre. Il s'agit des jours les plus stables, les plus certains. Notre vision des saisons est souvent une simplification de ce qui les parcourt réellement. Il semble pourtant impossible de prendre en considération toutes les transitions qui composent le printemps, l'été, l'automne et l'hiver. Le mot « saison » est réducteur par essence, il ne peut pas prendre en charge une telle complexité. Pour tenir des récits avec clarté, le cinéma doit passer par des identifications spatio-temporelles évidentes.

Martin de la Soudière a écrit, toujours dans son livre *Au bonheur des saisons* :

« En même temps qu'elles sont spécifiques à chacun, et quoique nous les ressentions et les croyions proprement individuelles, nos réactions au temps s'avèrent donc profondément socialisées, en résonance avec une expérience antérieure, une culture familiale et régionale, avec l'air du temps enfin. De la même façon que notre perception du paysage, celle du temps se nourrit à trois sources : le psychologique, l'histoire individuelle, les modèles collectifs de perception.¹ »

Comment, avec ces éléments tout à fait subjectifs, et donc changeant d'un individu à l'autre, le cinéma peut-il imposer du sens en représentant des saisons ? Les « modèles collectifs de perception » gravent en chacun de nous une image de la saison qui fait consensus. *Les 101 dalmatiens*, ou plus récemment *La Reine des neiges* définissent l'hiver dans ses caractéristiques les plus évidentes pour un spectateur européen ou américain. Les films d'animation de Tim Burton, notamment *L'Étrange Noël de monsieur Jack*, qui les représentent comme deux mondes distincts, celui d'Halloween et celui de Noël, jouent sur la représentation dans l'imaginaire collectif de l'automne et de l'hiver. Dans ce paragraphe, je parle spécifiquement des saisons dans le dessin animé et le film d'animation car tous deux fonctionnent sur des principes de simplification et de sur-caractérisation des éléments qu'ils mettent en scène. Un hiver sera donc froid, neigeux, glacé, domestique et réchauffé par les fêtes qui concluent l'année. Il s'agit évidemment d'une représentation en direction d'une population privilégiée, mais ce type de cinéma se fonde sur un principe du rêve, de l'idéal sociétal.

A nouveau dans son livre *Au bonheur des saisons*, Martin de la Soudière écrit :

« Comme aux voyelles de Rimbaud les couleurs, chaque saison semble vouée à une symbolique univoque. Triomphant l'automne, version romantique et nostalgique du printemps ; complice, l'été, qui rime avec

¹ Martin de la Soudière, *Au Bonheur des saisons*, p. 24

vacances ; mièvre, fleur bleue, le printemps, et l'image de naissance et de renouveau qui lui est associée ; sombre, enfin, l'hiver, long carême avec son cortège de privations en tous genres mais sa rémission, les fêtes, et son cadeau, la neige. Sans nous en rendre compte, nous sommes donc tributaires de ce que nous entendons dire du temps autour de nous, rumeurs, informations, messages et images publicitaires, littérature et cinéma, qui, conjugués, *pré-construisent notre existence*, nous fournissant ou nous imposant une grille de lecture, un mode d'emploi. Ils font office de creusets et nous préparent à percevoir.¹ » Le risque est donc évidemment de ne penser les saisons qu'avec leurs caractéristiques les plus évidentes.

Cependant, certains films décident d'agir autrement, et d'utiliser des éléments descriptifs des saisons pour en retourner le sens, ou tout du moins le perturber quelque peu.

Je pense au film *La Douleur* d'Emmanuel Finkiel. Audacieux dans sa mise en scène, le film suit la trajectoire de Marguerite et se focalise sur sa souffrance. Il écarte du visible l'environnement de l'héroïne pour nous inclure dans son processus d'exclusion, trop souffrante pour voir le reste du monde. Il persiste pourtant dans ce flou généralisé de très beaux passages d'hirondelles. Omniprésentes dans le film, elles scandent tout du long la fin du printemps. La guerre prend fin, Paris est en fête, l'été se découvre progressivement et pourtant ces hirondelles nous permettent d'entendre, comme Marguerite l'entend, une saison qui ne bouge pas, une torture qui n'en finit jamais. Elles ancre le temps dans un sentiment d'infini douloureux.

SYMBOLIQUE DES SAISONS

Le roman de D. H. Lawrence s'inscrit dans la postérité d'une tradition romantique de la littérature britannique. Il conçoit les saisons

¹ *ibid* p. 24

comme des étapes nécessaires de la vie. La nature est en voie d'harmonisation avec ses personnages.

Lady Chatterley s'étend sur une année. Il débute en fin d'automne, et se termine au plus fort de l'été. Toutes les saisons sont représentées. Mais elles ne sont pas toutes traitées dans la même durée. Il est intéressant de comparer le scénario original et la version cinéma du film. Le scénario comprend une période beaucoup plus longue en son début, une phase durant laquelle le moral de Constance se détériore, l'ennui prend une place grandissante dans sa vie. Cette partie se passe en automne et en hiver, même si elle traversée par l'image de Parkin se lavant, qui bouleversera Constance. Le printemps, lui, s'étend sur presque la moitié du film et du scénario. *Lady Chatterley* entend bien parler de l'éclosion d'une passion jusqu'à son paroxysme. Presque de manière traditionnelle, le printemps se charge de la partie de la découverte du désir de Constance et de sa quête. Il faut pourtant noter un élément bien particulier. Dans le film, il ne s'agit pas de faire jouer les saisons comme autant de métaphores du désir, mais bien d'inclure les personnages dans leurs changements, de penser l'évolution des saisons en parallèle de l'évolution des personnages et de les faire dialoguer en permanence. La nature ne se fait pas seulement l'écho des émotions de Constance, mais aussi les précipite, les comprend, les perçoit au plus sensible.

Pascale Ferran insistait sur son désir de tourner le film dans un ordre qui correspondait au plus proche du déroulé du scénario¹. Elle souhaitait observer le déploiement des saisons, de les suivre avec le film. Ces passages saisonniers agissent en tant que repères temporels clairs, et permettent au récit de s'étendre sur une longue durée. Le cadre temporel est limpide, le cadre spatiale l'est tout autant.

¹ Entretien de Pascale Ferran avec Michel Ciment dans l'émission « Projection privée » sur France Culture, le 11 novembre 2006

LES LIEUX

Parler de saison et de météorologie induit nécessairement de se poser la question de la localisation des phénomènes dont on parle. Il existe une météorologie aussi parce qu'il existe un territoire (d'où) où l'observer. Nous avons tous un jour été témoins de précipitations à l'horizon, de nuages flous qui contaminent progressivement le paysage, se dirigeant à notre rencontre. Cette image marque des territoires. Elle nous fait prendre conscience de la proximité du chaos ou du changement, et pourtant, parce qu'elle est là-bas et non ici, nous nous estimons chanceux et protégés.

Le domaine de *Lady Chatterley* est divisé en plusieurs lieux précis : le château où vivent Constance et Clifford ; La cabane de Parkin et la prairie qui l'avoisine ; la forêt par laquelle passe Constance pour rejoindre la cabane ; et plus accessoirement, le village et la mine. Ainsi les principaux lieux du film se chargent de sens.

Le **château** est le lieu du confort matériel mais aussi des obligations sociales de Constance, et de son ennui. Le château refuse les éléments provenant de l'extérieur. Dans les séquences d'intérieur nuit de la première partie, qui couvre automne et hiver dans le film, le son du feu de cheminée tient une place importante. Ses basses graves, son renouvellement continu et ses crépitements imposent directement un sentiment de chaleur. C'est un son qui fait consensus, chez tous il évoque le foyer, le confort, une forme de protection. Par sa dynamique, sa permanence, il centralise l'écoute sur lui, s'il n'y a pas de paroles. Et s'il attire l'écoute, il bannit aussi les sons de l'extérieur dans *Lady Chatterley*. Le feu couvre les éléments sonores qui, en principe, provenant de l'extérieur, devraient être audibles. En un mot, le feu est un refus de l'extérieur, de la nature.

Les intérieurs jours de l'automne et de l'hiver nous montrent Lady Chatterley inactive, songeuse, ennuyée. Dans la séquence où

Constance fait la toilette de Clifford en début de film, nous observons un grand soin dans ses gestes, une volonté profonde mais obligée de bien faire. Elle est face à une fenêtre hors-champ d'où pénètre une lumière blanche d'extérieur. Très sensiblement, nous entendons des oiseaux. Les sons de l'intérieur sont ceux du gant de toilette contre la peau de Clifford, que tient Constance. L'appel de l'extérieur, sa vivacité, prend toute la place dans cette chambre ennuyée. Bien entendu, le niveau sonore des oiseaux est bas dans un souci de véracité, mais ce faible volume nous fait tendre l'oreille et appelle la personne qui écoute à se figurer ce qui constitue l'extérieur. Nous retrouvons un procédé équivalent dans la séquence durant laquelle Constance est attablée face à son thé, en fin de rémission. Assise mollement, elle observe la fin de l'hiver par de grandes fenêtres. Mrs Bolton, la nouvelle garde malade pénètre par surprise dans la pièce et extrait Constance de ses songes. La mise en scène nous rend cette dernière inaccessible. Elle est positionnée de 3/4 dos, en plan taille donc assez éloignée. Concentrée sur l'extérieur, elle ne s'offre pas du tout à la caméra, et nous l'y laissons avec pudeur. Elle est entièrement tournée vers le dehors. Le silence de l'intérieur témoigne du désœuvrement de Constance, les oiseaux du domaine appellent à les rejoindre. C'est comme si elle avait l'intuition de l'extérieur, mais qu'il lui était interdit.



Une autre séquence enferme Constance dans son foyer. Des jours sont passés depuis la vision de Parkin, nous ne savons pas exactement combien. La séquence débute sur un plan du domaine enneigé, vaste et calme. Nous entendons quelques oiseaux mais la nature semble pétrifiée. Dans son scénario, Pascale Ferran écrit « Les épis des graminées et les boules fanées des hortensias sont statufiés par le givre. Rien ne bouge dans la lumière bleutée de l'hiver. » Nous passons ensuite à quelques gros plans de plantes glacées, mais que le vent soulève légèrement. Puis des flocons s'introduisent progressivement, et plus les plans passent, plus nous nous éloignons de cette image de nature morte, ensevelie sous la neige. Un son de crépitement, très agité, précis et aigu croît progressivement sur un plan de flocons qui se précipitent dans tous les sens. L'hiver est bien plus mouvementé que nous aurions pu le penser. Ce son est prolongé sur un plan taille de Constance postée à une fenêtre du domaine, absorbée par ses pensées, mais absente aussi. Tout à coup, il paraît évident que ce son, que nous associons aux flocons du plan précédant, s'avère être celui d'un feu domestique. De la turbulence de la nature, de son appel à la vie mais aussi au danger, nous passons brutalement au confort domestique et à tout ce qu'il évoque de prévisible, d'installé. Il semble clair que Constance rêve d'une fuite vers l'extérieur. A ce moment du film, la présence de Parkin n'a pas encore été assez déterminante. Nous en déduisons que Constance rêve seulement d'un ailleurs, mais motivé par le désir profond, mais pas encore tout à fait conscient, de rompre avec sa vie au château.

La **cabane de Parkin** est traitée de manière bien différente. Lieu de travail et de repos, elle n'a aucunement la prétention de confort du château. Dans un premier temps, Constance la considère comme un exotisme, elle n'observe pas la dimension sociale qu'elle incarne. Elle la désigne d'abord comme un lieu de repos, un endroit pour se défaire de ses obligations domestiques. Pour Parkin, il s'agit d'un lieu de travail, il y range ses outils, y confectionne des cabanons pour les oiseaux. Le

château impose sa puissance à la nature pour tenter de rivaliser avec elle tandis que la cabane n'est pas pensée en terme de relation de pouvoir. Elle s'adapte à son environnement jusqu'à laisser les sons de la nature l'envahir. Toutes les séquences à l'intérieur de la cabane intègrent les mouvements du vent et les chants des oiseaux. Elle ne coupe pas de l'extérieur.

Parlons aussi de la **maison de Parkin**. Lorsque Constance est chargée par Clifford d'aller demander des faisans à Parkin pour un repas, elle rejoint la maison du garde-chasse à laquelle est associée un **cours d'eau**. Ce cours d'eau est d'autant plus intéressant qu'il n'est pas visible. Inévitablement, le cours sera par la suite associé à la maison de Parkin, et plus simplement à l'éventualité d'une rencontre avec celui-ci. La deuxième rencontre entre Constance et le garde-chasse se passe bien plus tard. Lady Chatterley sort sur les conseils de la garde-malade du château pour cueillir les premières jonquilles de la saison. Dans sa déambulation, une tension naît des effets de rapprochements du son du cours d'eau. Il nous a été présenté assez clairement dans la première rencontre entre Constance et Parkin que c'est leur relation qui sera mise à l'honneur dans le film. Le spectateur attend son déploiement. De plan en plan, durant cette séquence, nous nous rapprochons du cours d'eau. Lady Chatterley serait-elle menée inconsciemment par son premier désir ? Ou alors s'agit-il d'une pure tension cinématographique, qui se joue entre le spectateur et la mise en scène sonore ? Toujours est-il que la tension est déjouée, Constance retrouve Parkin à sa cabane, et non à sa maison.

Autre grand lieu du film : **la forêt**. Celui-ci est d'autant plus intéressant qu'il est toujours traversé. Pascale Ferran en parle comme le lieu de la « captation des humeurs de Lady Chatterley¹ ». La forêt incarne le changement, la passation entre la morne existence de

¹ Entretien de Pascale Ferran avec Michel Ciment dans l'émission « Projection privée » sur France Culture, le 11 novembre 2006

Constance dans le château et l'horizon inconnu de Parkin. Rarement nous avons vu une telle importance des déplacements dans un film. Plus que des indications spatiales, ils témoignent, par des postures de corps, des rythmes de marche ou de course, des tenues, de l'intimité des humeurs de Constance, et souvent de leurs débordements.

Ces passages sont également l'occasion d'observer la nature dans ses variations. Du lichen, des lézards, du lierre sont autant d'éléments qui nous décrivent l'environnement dans lequel Constance se métamorphose sans le savoir. Il est intéressant de voir que ces plans sont autonomes, dans le sens où les éléments filmés ne sont pas contemplés par Constance. A ce titre, *Lady Chatterley* possède le même statut que la faune et la flore dans la mise en scène.

II. CONSTANCE / PARKIN

Les personnages de Constance et de Parkin partent de **mondes opposés**. Constance incarne une forme de candeur, de bonté naturelle et de résignation. Elle vit pour les besoins de son mari, se sacrifiant totalement. Elle en oublie sa propre existence. Au début du film, son horizon possible est une répétition de charges domestiques, et l'assurance de mourir sans avoir pu faire d'enfant. La question de la maternité n'est jamais discutée frontalement dans le film. Le scénario nous indique que c'est une angoisse latente de Constance, une interrogation jamais raisonnée. En ce sens, elle prend une dimension quasiment existentielle. Constance ne semble rien savoir du monde, elle l'observe sans trop de jugement, mais sans le comprendre non plus. Son trajet sera celui d'un apprentissage. Son existence est toute tracée, son confort est tel qu'elle ne peut rien entreprendre. Quelque part, c'est l'étendue de sa liberté qui l'emprisonne.

Dans *L'existentialisme est un humanisme*, Jean-Paul Sartre écrit :
« *On connaît les lieux communs qu'on peut utiliser à ce sujet et qui montrent toujours la même chose : il ne faut pas lutter contre les pouvoirs établis, il ne faut pas lutter contre la force, il ne faut pas entreprendre au-dessus de sa condition, toute action qui ne s'insère pas dans une tradition est un romantisme, toute tentative qui ne s'appuie pas sur une expérience éprouvée est vouée à l'échec ; et l'expérience montre que les hommes vont toujours vers le bas, qu'il faut des corps solides pour les tenir, sinon c'est l'anarchie.*¹ »

Voici sans doute le point de départ de Constance. Son parcours dans le film est politique car il abandonne la raison. *Lady Chatterley* remet au premier plan la **nature intuitive** de l'humain. Constance agit sans peur, elle sent en elle une structure se redéfinir. Elle s'abandonne

¹ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, 1946

à une croyance profonde qu'elle a de l'autre, un sentiment nouveau qui naît en elle et, alors même qu'elle n'en connaît rien, décide d'en faire l'expérience. Ici réside la dimension la plus politique et la plus moderne du film. En prolongeant, on peut comparer cette trajectoire à celle de la nature elle-même, qui ne pense pas ce qu'elle vit, mais se contente de la vivre. Voilà une attitude vis-à-vis du monde qui refuse tout scepticisme.

Lawrence écrivait, en parlant de son roman :

« L'esprit ne peut qu'analyser et raisonner. Laissez l'esprit et la raison gouverner le reste, ils ne peuvent que tout étouffer sous la critique. (...) Par Dieu le monde a besoin de critique aujourd'hui, de critique à mort. Par conséquent vive la vie mentale (...) ! : tant qu'on vit sa vie, on participe, en un sens, organiquement à la vie universelle. Dès qu'on entre dans la vie mentale, on cueille la pomme. On a rompu le lien entre la pomme et l'arbre : le lien organique. Et si vous n'avez rien d'autre dans votre vie que la vie mentale, vous n'êtes rien d'autre qu'une pomme cueillie... Vous êtes tombé de l'arbre. Alors il est nécessaire et logique d'être méchant, comme il est naturel et nécessaire que pourrisse une pomme cueillie.¹ »

Et voici un extrait du roman :

« Elle était comme une forêt, comme le sombre entrelacs du bois de chênes et le bruissement silencieux de ses milliers de bourgeons éclatés. En même temps les oiseaux du désir dormaient dans le vaste et complexe dédale de son corps. »

L'ensemble des métaphores utilisées par D. H. Lawrence assimilent Constance comme élément de la nature. La délimitation homme - nature est totalement abolie. *Lady Chatterley* semble contenir toute l'énergie de la faune et de la flore en elle, qui n'attend qu'à s'exprimer.

¹ David Herbert Lawrence, *Lady Chatterley et l'homme des bois*, éd. Gallimard

ROMANTISME DE LA RELATION CONSTANCE - NATURE

Dans une tradition romantique, *Lady Chatterley* conçoit les mouvements de la nature comme le prolongement des états d'âme de Constance. Nous avons précédemment parlé de l'inscription du roman de Lawrence dans la postérité du mouvement romantique britannique. Selon Jean d'Ormesson « le romantisme, c'est l'irruption de la météo dans la littérature.¹ » Et Pierre Pachet, essayiste et écrivain français, distingue trois attitudes chez les romanciers du XIX^e siècle : « Etudier les rapports entre les circonstances, en particulier atmosphériques, et l'état de l'âme ; considérer l'humeur psychique, à l'instar de l'air, comme une substance dont un instrument adéquat, un « baromètre », pourrait enregistrer les variations ; considérer l'âme comme atmosphérique, nuageuse, nordique en quelque sorte.² »

Le film est fin psychologiquement, certaines humeurs de Constance sont difficiles à saisir. Pascale Ferran, dans le prolongement de Lawrence donne à comprendre certains des émois de Constance par son environnement extérieur. Ce principe de la métaphore météorologique rapproche le sujet, Constance, de son environnement, la nature. Il conçoit la relation entre les deux de manière **indissociable**.

Voyons la séquence d'un cauchemar de Constance. Nous sommes au début du film, quelque chose en elle a bougé après sa rencontre avec l'image de Parkin se lavant. L'énergie de Constance semble avoir été avalée, elle fouille en elle ce qui a bien pu la changer, ce vers quoi elle glisse. Après des images nous montrant son quotidien morne et mécanique, nous entrons dans une séquence de nuit. Le plan large d'un couloir dans lequel des grands lustres sont suspendus au plafond. C'est un plan a priori calme, mais nous entendons le cristal du lustre frémir, tinter. Du vent glisse contre les parois extérieures de la

¹ Jean d'Ormesson, *Une autre histoire de la littérature française*, Nil éditions, 1997

² Pierre Pachet, *Les Baromètres de l'âme, Naissance du journal intime*, éd. Pluriel, p. 38

maison. Toute personne connaît cette sensation d'entendre la pluie ou le vent à l'extérieur, s'en sentant protégé du fait d'être, précisément, à l'intérieur. Cette sensation est désamorcée par les chocs du cristal du lustre, qui atteste de l'intrusion des éléments dans le château, le vent est menaçant. S'en suit un plan de la cheminée, nous entendons toujours le lustre mais viennent s'y associer le bruit d'une horloge, qui joue comme une syncope musicale et précipite le son vers l'avant, et des sons lointains de structures métallique mis en branle. Constance dort. Tous ces sons appellent à être entendus comme son tourment intérieur. Elle lutte contre une idée, elle appréhende quelque chose. A son réveil, ses sons de respirations avalent les menaces qui précédaient. Elle descend se servir un verre d'eau dans la cuisine. La lumière du clair de lune nappe de mystère les objets de la pièce. Elle se rapproche d'une fenêtre donnant sur la forêt et observe, inquiète. Comme son regard, nous sortons dans la nature. Introduit par un accord musical très tendu sur Constance, nous passons à un plan de pleine lune, partiellement cachée par des nuages qui défilent. L'accord se métamorphose en un autre, moins tendu mais difficile à saisir émotionnellement, puis nous voyons un plan d'un large écoulement d'eau, dans lequel se reflète la lumière blanche de la nuit. Etrangement, l'eau n'est pas audible, la nature n'a plus de voix. A cet instant, le paysage qu'observe Constance est un mystère absolu. Elle est à la fois absorbée, avec l'intuition profonde que quelque chose s'y joue, en même temps qu'elle s'en méfie. Toute cette séquence semble être d'inspiration très symboliste.



Nous partions donc de l'idée que la nature accueille Constance, et dans une certaine mesure l'appelle à elle, mais le traitement romantique implique également que la météorologie et les éléments sont motivés par Constance. Dans la mesure où ils sont le prolongement de ses émotions, c'est l'existence du personnage qui les fait exister à leur tour. Une relation de dépendance s'instaure entre les deux.

Une séquence met en perspective la complexité de ces rapports. Constance est tombée malade. Nous ne savons pas exactement d'où vient son mal. Nous supposons qu'elle a été bouleversée et affaiblie par la vision furtive du dos de Parkin, son existence lui est revenue avec toute la puissance métaphysique de son ennui. Sa soeur a fait appel à un médecin pour lui proposer un diagnostic. Et ce dernier lui conseille : «changez d'air, changez-vous les idées. Faites-le madame, sinon je ne réponde pas des conséquences.» Dans l'idée romantique, Constance donne naissance à cette nature et à ses tourments, le médecin lui demande pourtant de la quitter. Indirectement, il lui conseille de s'extraire d'elle-même. Nous savons pourtant que le trajet de Constance est celui d'une abolition de ses codes sociaux afin de se rapprocher de la nature, puis d'elle-même. Comprendre la nature revient à se comprendre soi-même dans l'idéologie de Lawrence.

REALISME DE LA RELATION PARKIN - NATURE

Parkin est un homme du travail. Son statut social régit sa vie. A l'inverse de Constance, c'est son manque de liberté, cette fois-ci concrète, qui l'empêche. Il semble connaître le monde, et être meurtri par sa violence, par son injustice. Parkin est un sceptique, il est persuadé que sa condition de naissance ne lui permet pas l'accès à une autre, il se sent contraint. Partant de ce point de vu, il regarde les choses de manière pessimiste. Il croit devoir obéissance et résignation à Clifford et Constance. De manière presque opposée à Constance, il

apprend à oublier des choses, son trajet l'amène vers une forme de candeur. Il croit de manière très profonde à la rigidité des classes, et de l'impossibilité de la communication entre elles. Mais progressivement, grâce à l'amour qu'il développe pour Constance, il apprend à désapprendre.

Les activités de Parkin sont concrètes. La première fois que nous le voyons, il se lave. Image évidemment intime, elle perturbe Constance. Dénudé, il apparaît de manière brute, entière.

Marcel Proust écrivait dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, en parlant de Mme Swann : « On sentait qu'elle ne s'habillait pas seulement pour la commodité ou la parure de son corps; elle était entourée de sa toilette comme de l'appareil délicat et spiritualisé d'une civilisation.¹ »

Il s'agit précisément de l'inverse pour Parkin. C'est un corps dans toute sa vérité qui est présenté, dépourvu du mensonge du costume.

La deuxième rencontre entre Constance et Parkin est menée par le son. Constance entend au loin, en se promenant, la résonance d'un marteau frappant contre du bois. Elle se laisse guider par le son et retrouve le garde-chasse à sa cabane. La séquence nous montre Constance se reposant sur une chaise à l'entrée de la maisonnette. L'héroïne se repose et parvient à s'endormir grâce à la profondeur de la nature. Un élément supplémentaire, et d'importance, s'y ajoute : Parkin construit un enclos pour les poules faisanes. Il scie du bois. Le rythme régulier des dents contre la fibre, la nature du son lui confèrent quelque chose d'effectivement calme.

Pascale Ferran écrit dans son scénario : « Elle (Constance) ne s'endort pas. Elle écoute dans une sorte de conscience amollie le

¹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu, A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, éd. folio classique, p. 189

frissonnement des arbres, l'envol d'un oiseau, le martèlement régulier du marteau qui a repris.¹ »



En ce début de film, Parkin existe dans sa dimension artisanale. Il est associé à la terre, au travail, à la nature mais dans un rapport très équilibré. Son travail dans le domaine des Chatterley est son quotidien, il est en contact permanent avec la faune et la flore. Les sons qui lui sont associés sont réguliers, percussifs, et forts. Ces sons induisent une dimension mécanique et désincarnée. Ils forment le travail, la répétition et une forme de violence et décrivent le rapport qu'entretien Parkin avec la société.

Parkin apprend à abandonner sa méfiance. D'abord convaincu d'être utilisé comme le domestique de Constance, il amenuise doucement, mais sûrement, sa peur. Quelque part, il débute comme un animal sauvage.

¹ Pascale Ferran, scénario de *Lady Chatterley*, éd. Gallimard

POLITIQUE DE LA RELATION CONSTANCE - PARKIN - NATURE

Précédemment, nous avons parlé des trajets parcourus par Constance et Parkin avec la nature, mais il paraît clair que le film envisage ces changements avec la certitude que le sentiment amoureux en est l'élément moteur. Voyons une séquence particulièrement importante du film.

Constance rejoint Parkin à sa cabane, la pluie bat lourdement la forêt et la clairière. Le garde-chasse est absent. Constance reste à l'extérieur, en tenue de pluie, et tente de fendre du bois. La pluie occupe l'intégralité de l'espace sonore, et avale avec elle les respirations de la nature. En pleine résistance, Constance l'affronte et par des chocs irréguliers mais puissants, abat sa hache contre des buches. Aux caractéristiques sonores et plastiques de l'averse, forte, volumineuse, continue, s'oppose celles du travail entamé par Constance, les chocs sont irréguliers, courts, et vains : nous ne la verrons jamais couper une bûche. A l'horizontalité de la persistance de la pluie s'oppose la verticalité des tentatives de Constance.



Mais ne lisons pas l'averse comme une fatalité, mais plutôt comme un élément météorologique aléatoire qui ne doit pas faire ployer Lady Chatterley. La suite de la séquence en témoigne bien. Parkin rentre enfin, Constance alimente un feu de cheminée, elle a manifestement triomphé face au bois. La pluie tombe maintenant sur le toit de la cabane. Les micro-résonances des gouttes contre le bois, et la certitude de ne pas pouvoir être atteint par elles confère au lieu une puissance domestique. Il s'agit d'un jour particulier : la veille de leur séparation provisoire. Constance le rappelle à Parkin, qui devient nostalgique, inquiet, tandis qu'elle, heureuse de l'avoir auprès de lui, se réjouit de son existence. Elle veut absolument passer un beau dernier moment, et protéger le garde-chasse de sa tristesse. Alors, au pas de la porte, observant la pluie et souriante, Constance se dénude. Parkin n'en revient pas, mais il rit de sa candeur, de son énergie d'enfant. Elle se propulse dehors et court sous la pluie. Peu de temps après, Parkin la rejoint. Les deux amants renversent la lecture que nous aurions pu précédemment avoir de la pluie. Les nuages découvrent quelques rayons de soleil, la précipitation devient moins dense, mais reste lourde. Constance et Parkin courent entre les gouttes, leur trajectoire est perpendiculaire à celle de la pluie, ils vivent avec elle. Les précédents coups de hache de Constance sont remplacés par les rires des amoureux, qui seuls persistent dans la densité de la météorologie. Constance, Parkin et la nature cohabitent sereinement.

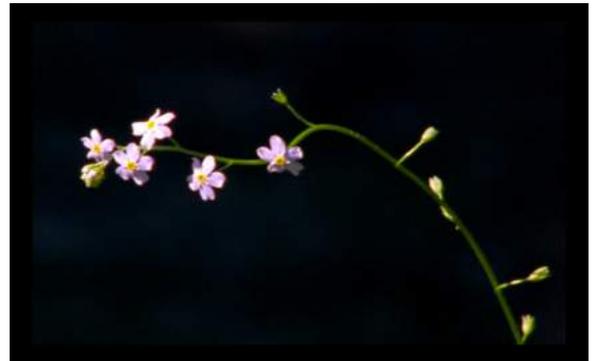


III. SENSATION(S)

« Je pense que l'art doit révéler l'instant dans sa palpitation »

J. H. Lawrence dans une lettre à Aldous Huxley

VERITE D'UN PAYSAGE SONORE



Lady Chatterley est aussi un film d'observation. Il intègre une démarche quasiment scientifique d'étude de la nature. Toutes les saisons du film sont introduites par des plans de paysages, puis d'autres, plus focalisés, sur des éléments précis comme des plantes, quelques animaux etc... Pascale Ferran¹ se dit intéressée par la botanique, et un peu ornithologue dans l'âme. La nature tient un rôle

¹ Entretien de Pascale Ferran avec Michel Ciment dans l'émission « Projection privée » sur France Culture, le 11 novembre 2006

narratif très important dans l'histoire, mais il faut inclure cette dimension curieuse dans l'approche du travail de la réalisatrice et de ses collaborateurs. Nicolas Moreau¹, le monteur son, m'expliquait que Jean-Jacques Ferran, l'ingénieur du son, avait fait une multitude d'ambiances pour témoigner le plus précisément de la nature parcourue selon les saisons durant le tournage. Nicolas Moreau me donnait un exemple très parlant : il a monté les séquences d'été avec un foisonnement d'éléments sonores. Du vent, des oiseaux, des insectes. Il a travaillé le son en fonction de ses souvenirs, de ce qui constituait l'été d'après ses expériences. Son montage ne le satisfaisait pas tout à fait et, en retirant les oiseaux de la bande-son, il s'est aperçu qu'une sensation de chaleur propre à la saison s'en dégageait. En effet, les oiseaux, assommés par la chaleur, se reposent l'été. La justesse de la bande-son ne s'est pas trouvée en puisant dans une mémoire du son mais bien dans un rapprochement avec la vérité des sons de la nature.

Nicolas Moreau m'expliquait également qu'en cours de montage son, Pascale Ferran avait contacté un ornithologue car elle avait la sensation de ne pas représenter la nature comme elle était réellement. L'ornithologue leur a proposé des listes précises d'oiseaux chantants en fonction des heures, des saisons, des lieux. Or cette liste ne contenait que des informations écrites, ils n'avaient donc pas de repères sonores pour reconnaître les oiseaux qui chantaient. Ils se sont appuyés sur les enregistrements de l'audio-naturaliste Jean-Claude Roché afin de différencier les oiseaux. Malheureusement, les enregistrements de M. Roché dataient des années 1970, alors ils étaient impossibles à intégrer au montage du fait de leur grain trop caractéristique. Il a donc fallu qu'ils naviguent dans différentes banques de son pour trouver les bons chants. Le résultat est d'une précision admirable.

¹ Entretien téléphonique avec Nicolas Moreau, le 25 février 2019

SENTIMENT DU PRESENT



Jean-Pierre Laforce insistait sur le fait que la démarche sensorielle conduit Pascale Ferran dans son travail de la bande sonore¹. Elle dépasse une dimension cérébrale, qui fonde sa pensée de la mise en scène, pour se faire confiance dans sa réception du son. Jean-Pierre donnait l'exemple des niveaux de voix. Chaque acteur a sa dynamique vocale, ses intonations, sa « petite musique » comme aurait dit Louis-Ferdinand Céline. Au même titre qu'il est évident qu'une mélodie romantique trouve sa justesse par ses nuances fortes dans les moments les plus lyriques, les fluctuations de la voix possèdent une forme d'évidence lorsqu'un mixeur travaille ses niveaux en post-production. Il ne s'agit pas de réfléchir sur les intonations de la voix de l'acteur, mais, bien de les sentir pour les faire varier, et enfin trouver une forme de vérité dans le jeu.

Beaucoup d'éléments météorologiques fugaces du film nous laissent penser que Pascale Ferran devait préparer l'équipe à sentir l'imprévisibilité du temps. A surtout l'intégrer dans la mise en scène pour

¹ Entretien avec Jean-Pierre Laforce, mars 2019

témoigner d'un présent permanent dans le film. Ces éléments dessinent une forme de fragilité des instants parcourus par Constance et Parkin. Et leur fragilité provoque une sorte de tension dans les séquences entre les deux personnages. Le montage a été travaillé dans le même sens. Mathilde Muyard, la monteuse du film, me disait que beaucoup des imprévus du tournage, fausses teintes, bruits surgissants, accidents, étaient les bienvenus dans la post-production¹.

La première séquence d'amour du film est assez évocatrice concernant ce point. Constance rejoint précipitamment Parkin à sa cabane pour voir l'éclosion des oeufs des poules faisanes. L'un et l'autre se rapprochent de l'enclos. Toute l'attention de Constance est dirigée vers les poussins, Parkin les lui présente, touché par l'engouement de celle-ci. Pour la première et dernière fois du film, la caméra est portée. Les cadres sont proches et légèrement instables, fragiles. Parkin prend un poussin qu'il tend à Constance, il est imprévisible, énergique du fait de son jeune âge. Il saute des mains de l'héroïne, Parkin le lui tend à nouveau. En l'observant, Constance se décompose, elle se met à pleurer. Ces pleurs sont très surprenants, inattendus. « Il est si confiant » dit-elle. Ces larmes sont d'autant plus déstabilisantes qu'elles semblent incomprises par leur porteuse également. Constance se retrouve pour la première fois confrontée à son impossibilité de mettre au monde avec Clifford. L'invalidité de dernier empêche le couple de faire un enfant. C'est comme si la situation le lui rappelait sans qu'elle n'en ait conscience, elle se voit réduite à sa condition. La tension est d'autant plus grande que Constance est voisine de l'homme qu'elle désire, tandis qu'elle n'arrive plus à aimer Clifford. Son attention va aux poussins, mais une partie d'elle-même est tendue vers le garde-chasse. Durant toute cette action, les poussins de l'enclos piaillent. Leur son est agressif, omniprésent mais irrégulier. Ils sont au premier plan sonore, et leur proximité accentue la sensation d'instantanéité de la scène. Dans ce moment d'égarement, Parkin tente de la réconforter comme il le peut, en gros plan, nous voyons sa main se poser sur le bassin de

¹ Entretien téléphonique avec Mathilde Muyard, février 2019

Constance, puis glisser jusqu'à son sein. Nous entendons des oiseaux de la prairie beaucoup plus proches que ceux qui ont précédé. L'ambiance sonore, alors que semblable à celle des plans plus larges de la séquence, ne crée pas du tout la même sensation. Les plans larges servent souvent à situer des espaces, à désigner des emplacements de personnages dans des lieux. De manière instinctive, si une action est vue dans son ensemble, nous entendons aussi l'environnement qui l'accueille. Il en va de même avec notre écoute au quotidien : si nous observons un champ vaste, nous l'écoutons aussi dans son ampleur. Ici, la tension est soutenue par le fait que l'environnement dont nous parlons est tout aussi présent dans le gros plan de la main de Parkin, que dans les plans plus larges de la scène. L'attention se focalise sur le son de la main contre le tissu, sur quelques respirations mais aussi sur les oiseaux et le vent de la clairière. C'est comme si toute la nature s'engouffrait dans ce geste, comme si elle était entièrement témoin de la rencontre physique entre Constance et Parkin. Elle l'accompagne, ce contact devient un monde.



ENIGME SENSORIELLE



Elle cesse de pleurer. Les deux se soulèvent, toujours en caméra épaule. Nous sommes en plan serré sur le visage de Constance. Elle a l'air inquiet, il est difficile de savoir ce qu'elle pense exactement. Nous savons qu'elle est rarement dominée par la peur, que son instinct la guide. Elle est sans doute surprise, émue par la situation, prise de court. Dans son scénario, Pascale Ferran introduit parfois, de manière assez énigmatique, des émotions de personnages qu'elle décrit elle-même comme impénétrables. Par exemple, dans une séquence plus tardive où elle retrouve une femme, jeune mère, pour prendre le thé avec elle, Pascale Ferran décrit dans son scénario l'expression de Constance : « Un vague sourire, parfaitement indéchiffrable, flotte sur ses lèvres¹. » La réalisatrice accepte d'être à la hauteur de ses personnages. Certaines émotions de Constance ne sont pas saisissables parce qu'elle ne les comprend pas elle-même. Certaines scènes de *Lady Chatterley* ne sont pas écrites et montées pour que le spectateur en saisisse toute la logique, l'absolue rigueur psychologique. Au contraire, dans ce geste d'écriture, Pascale Ferran propose de saisir des émotions de manière

¹ Pascale Ferran, scénario de *Lady Chatterley*

intuitive, de les recevoir par la sensation avec ce qu'elles contiennent de mystère. Après tout, écrire des personnages, c'est parfois aussi leur inventer une part d'insondable, d'imprévisible qui forme leur unicité. Il faut aussi rappeler que Constance est un personnage qui va à la rencontre d'elle-même, l'intuition est son principe de fonctionnement, tout du moins celui qu'elle apprend à suivre. Quelque part, il semble presque évident que si elle ne déchiffre pas parfaitement les raisons des mouvements de sa météorologie intérieure, ni la réalisatrice, ni le spectateur ne doivent le savoir pour elle. Le risque serait de surplomber le personnage, or il me semble que c'est la dernière des intentions de Pascale Ferran.

Plus tard dans le film, Constance retrouve Parkin à sa cabane. C'est la première fois qu'ils se voient après avoir fait l'amour. Les retrouvailles sont froides. Parkin est persuadé que Constance regrette, qu'elle s'est sentie humiliée. Elle le rassure avec force, elle a agit parce qu'elle le voulait, elle est heureuse que cela se soit passé. Après un temps, Parkin l'observe, son visage s'ouvre, et voici comment Pascale Ferran l'écrit dans son scénario :

« Elle le regarde et c'est alors qu'elle voit le visage de l'homme se transformer sous ses yeux. C'est comme un paysage sous le ciel d'avril : les derniers nuages s'effilochent et soudain le soleil apparaît et illumine tout sur son passage. Ses yeux sombres se sont remplis d'une lumière flamboyante. Alors il s'approche d'elle et l'enlace. Il la sert contre lui.¹ »

Nous pensons alors à une phrase de Hugo von Hofmannsthal, écrivain autrichien de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles :

« Nos sentiments ne sont-ils pas de la plus étrange façon enlacés à un paysage, à une saison, à une propriété de l'air, à un souffle. »

Etrangement, le sentiment de Parkin nous apparaît de manière claire avec cette description. Nous avons tous en mémoire un ciel comparable, la promesse du printemps avancé qu'il contient. Une

¹ *ibid*

description impressionniste comme celle-ci permet à chaque lecteur de projeter une part de son imaginaire des saisons. Nicolas Moreau me parlait d'éléments de scénario qu'il avait remarqués dans son travail avec Pascale Ferran¹. Après lui avoir demandé la raison de leur existence, elle lui avait dit que ces indications, libres d'interprétation, étaient pensées pour éveiller des idées chez les membres de l'équipe. Il s'agit d'une pure pensée de collaboration. Jean-Pierre Laforce me disait aussi que Pascale Ferran choisissait elle-même les membres de son équipe, et y tenait tout particulièrement. Elle s'entoure de gens qu'elle connaît et auxquels elle peut faire confiance. Elle part avec une équipe dont elle est certaine que les membres qui la composent vont travailler pour le même film.

LAISSER INTERVENIR L'IMPREVU

Nicolas Moreau me parlait également de la prise de son. Pascale Ferran est très attachée au son du tournage, me disait Jean-Pierre Laforce. C'est avec les imperfections et l'imprévu du son direct qu'elle sent le plus la vérité de l'interprétation des acteurs, et leur intégration dans l'espace.

La première séquence d'amour entre Constance et Parkin traduit bien cette pensée du son direct. Les deux personnages s'enlacent, surpris par le tournant de la situation. Parkin, dans un souffle, propose à Constance d'aller dans la cabane. Sans un mot, ils s'y dirigent. Le garde-chasse se rapproche d'elle et commence à la caresser, elle cherche son plaisir. Les actions des personnages sont lentes, mesurées, ils apprennent à se comporter l'un avec l'autre dans un cadre intime. Quelque part, c'est une scène de domestication. La mise en scène s'intéresse aux gestes. Les plans sont serrés. Constance est dos à Parkin qui la touche, nous percevons chaque souffle, chaque frottement. En eux-mêmes, ces sons contiennent une grande puissance sensuelle, mais nous entendons également le bruit du parquet qui

¹ Entretien de Pascale Ferran avec Michel Ciment, *opus cit.*

craque. Ce parquet provoque une forte sensation. Il inscrit les deux personnages dans un lieu. Jean-Pierre Laforce parlait de la dimension corporelle qu'il soulignait dans la scène. Il évoque le poids de Parkin et, par comparaison, la fragilité de Constance. Ces grincements sont irréguliers, ils amplifient tous les gestes des personnages. Ils sont comme l'extension de leurs pas, de leurs mouvements. Nous avons tous des souvenirs de parquets craquant sous nos pas, au moment même où la tension reposait dans le fait d'être discrets. Des retours nocturnes dans lesquels nous ne voulions déranger personne. Un parquet qui grince légèrement réinvoque cet élément du souvenir. Comme pour les pas de Parkin, ils transforment un geste en une crainte de brusquer l'autre, de lui nuire d'une quelconque manière. Cette appréhension est d'autant plus complexe que les pas et les déplacements des deux personnages sont hors-champ dans la séquence. Ils peuvent intervenir à n'importe quel moment, et vont jusqu'à être craints parce qu'ils auront été trop anticipés. Un tel élément de tension a pour effet de rappeler au présent les actions.

Dans la suite de la séquence, Parkin allonge Constance, l'observe puis commence à la déshabiller. Ses gestes sont précautionneux, un peu effrayés, pourtant ils y vont. Constance est à la fois curieuse et légèrement méfiante. Elle ne connaît pas du tout cette situation mais elle se laisse glisser. Elle en a envie et elle veut savoir ce qui va suivre, ce qu'elle va découvrir. Nous sommes toujours très proches des visages et des gestes. Tous leurs mouvements sont audibles, pas nécessairement visibles. Le son prend en charge l'étendue de leurs corps, représente chacun de leurs gestes tandis que l'image fragmente, focalise. Constance et Parkin sont entièrement consacrés à l'autre. La tension est palpable. Au moment où Parkin entre en Constance, un geste maladroit frappe dans un élément métallique de la pièce, qui résonne. Nicolas Moreau me disait qu'il s'agissait en fait d'un machiniste qui avait frappé contre un pied lumière. Le son a été conservé au montage, et il est très significatif. Ce son métallique intervient lors d'un instant suspendu. Il crève le silence d'une légère attente et souligne

toute la gaucherie de l'acte sexuel. A lui seul, il résume la maladresse de la première interaction physique entre Constance et Parkin. Tout leur reste encore à découvrir et à apprendre.

NAISSANCE D'UN REGARD

La mise en scène sonore emprunte à une pensée impressionniste musicale. Grands représentants du mouvement né en fin de XX^e siècle, Maurice Ravel et Claude Debussy, lassés du grand romantisme de Strauss et de Mahler, développent un langage musical nouveau.

Inspirés par les peintures impressionnistes de l'époque, les compositeurs de l'école impressionniste fondent leurs thématiques musicales sur les éléments naturels et leurs variations. La série des Cathédrales de Claude Monet est un bon exemple pictural. Le peintre s'intéressait avant tout aux différentes perceptions qu'il avait de la cathédrale en fonction de la saison et de la météorologie, le sujet n'est pas prioritaire. Les compositions de Debussy tentent de figurer certains éléments naturels, comme dans son oeuvre La Mer, dans ses Estampes ou dans la Cathédrale Engloutie (certainement un hommage à Monet). Dans les différents exemples, il s'agit de faire survenir la sensation d'un élément naturel par le biais d'un discours musical construit et maîtrisé. Debussy rend hommage à l'imprévisibilité de la nature, aux infinies variations qui la constituent, et à l'énergie qui les fait vivre.

Prenons par exemple une séquence durant laquelle Constance contemple la nature. Quelques jours ont passé depuis qu'elle et Parkin ont fait l'amour pour la première fois. La séquence s'ouvre sur les signes d'un printemps en pleine éclosion. Des clématites parcourent la façade du château, des oiseaux chantent, un lézard longe les pierre chaudes du domaine, les insectes sortent pour la première fois depuis un an. Un vent léger soulève quelques branches. Un plan en travelling se confond avec le regard que Constance porte sur une clairière du domaine des Chatterley, légèrement cachée par des branches feuillues qui se remplacent les unes les autres en défilant. Nous entendons les bruits de

pas de l'héroïne. Cette séquence est entièrement le reflet de la pensée de Constance. Quelques notes à la flûte nous font passer sur un plan d'elle souriant tranquillement. Des cordes soutiennent la mélodie sautillante. Elle observe la nature qui se renouvelle, comme elle. Elle ne sait pas exactement en quoi.

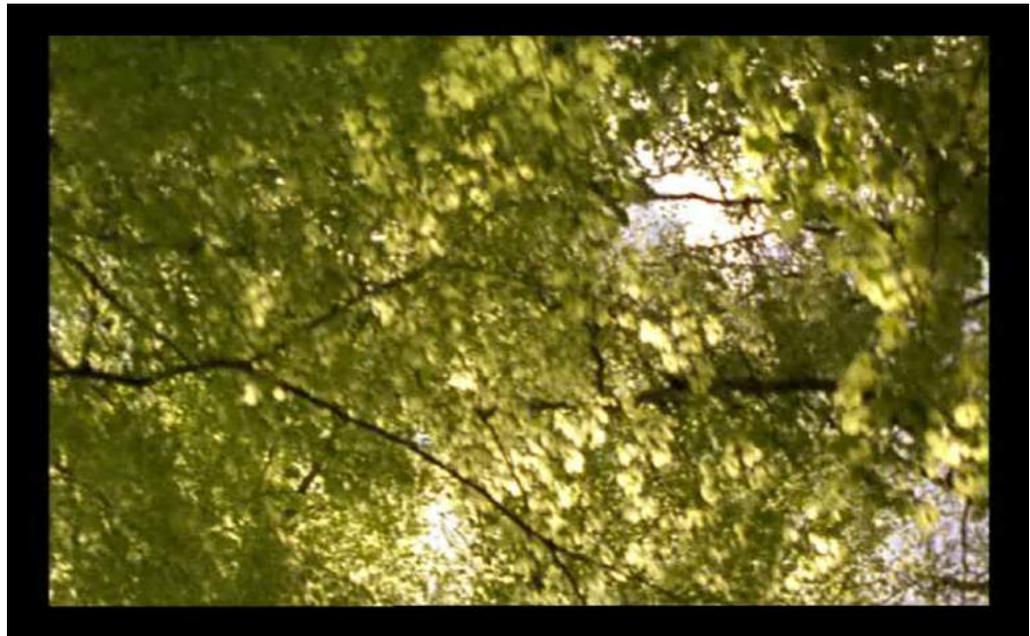
Pascale Ferran écrit ceci dans son scénario :

« Dans la forêt, les arbres ont l'air tendus dans leurs efforts muets pour déployer leur frondaison. Constance marche au milieu d'eux. Elle voit l'extraordinaire montée de sève de la terre vers les cimes qui gonfle tout sur son passage et déborde d'énergie vitale. Vues d'en haut, les jeunes pousses s'agitent doucement d'un bout à l'autre de la forêt, comme pour saluer l'avènement d'un jour nouveau.¹ »

Une énergie telle se déploie dans le personnage qu'elle devient difficile à faire surgir. Constance observe son environnement en pleine renaissance, nous nous approchons lentement de son visage, et elle cesse progressivement de regarder les alentours pour observer en elle. Elle entre en introspection émotionnelle. La musique de Béatrice Thiriet vient témoigner des sensations de Constance, indicibles. A la première mélodie à la flûte, timide comme un premier chant d'oiseau, viennent s'ajouter des violons qui d'abord l'imitent. Les deux corps d'orchestres jouent ensemble. Et par l'existence de l'autre, chacun se révèle doucement. Les violons répètent un motif de quatre notes ascendantes, que la flûte vient taquiner de quelques notes furtives. Les cordes s'amplifient et, lorsque la flûte trouve enfin sa mélodie, d'autres s'y ajoutent pour l'accompagner. Des nappes harmoniques s'ajoutent les unes aux autres. La musique possède sa propre inertie. Un motif musical en entraîne un, qui à son tour en introduit un autre. Le corps musical s'amplifie de lui-même, au même titre que la beauté du monde naît dans le regard de Constance, et s'alimente d'elle-même. La musique accompagne un travelling de plans d'arbres filtrant la lumière du printemps, des branches vues du dessous, obstruant partiellement un ciel magnifique. Le dernier plan de la séquence nous montre un aigle

¹ Pascale Ferran, scénario de *Lady Chatterley*, *opus cit.*

survolant la campagne. Libre et puissant, il parcourt le paysage comme il l'entend et le survole. Le printemps émerge comme tous les ans, mais c'est dans la découverte de son désir que Constance parvient à lui trouver toute sa puissance ontologique.



Plus tard dans le film, Constance sort de chez Parkin. Ils se disent peu de mots, ils savent qu'ils s'aiment. Nous sommes en fin de journée de printemps. Les ombres sont étendues, la lumière est basse et orangée. Constance marche, son chapeau à la main, dans les herbes frémissantes proches de la cabane de Parkin. Elle s'approche de la caméra. En panoramique, nous la suivons, elle entre doucement dans une belle clairière verdoyante. Le mouvement de caméra découvre doucement l'étendue naturelle grâce au déplacement de Constance. Elle s'arrête quelques temps, et observe le paysage. Il s'en dégage une légère mélancolie, qui accompagne souvent les fins de journées rayonnantes de printemps. Elle reprend sa route et s'éloigne à pas lents dans le cadre, elle se dilue dans la nature. Une musique discrète accompagne la séquence. Constituée de trois instruments, un haut-bois, une flûte et un piano. A l'opposée de la séquence décrite dans le paragraphe précédent, Béatrice Thiriet compose pour un petit ensemble qui tisse une relation plus subtile, plus mature entre Constance et son environnement. A l'écran, nous observons une vaste étendue, dans laquelle l'héroïne se fond doucement tandis que la finesse des touches musicales nous évoquent une contemplation calme, mesurée, intelligente. Un vent doux, caressant les herbes fragiles, accompagne le mouvement de Lady Chatterley et la musique, et l'aide à se joindre au paysage. Il agite les cheveux et le chapeau de Constance comme les blés verts tapis.



La comparaison entre ces deux séquences traduit bien l'évolution qu'a parcouru le regard de Constance le long du film. D'abord enjouée comme une enfant, débordée par ses émotions, elle finit par observer la nature avec un grand calme. Elle s'est intégrée à elle, prend conscience d'en être un élément constitutif et pas seulement jugeant ou distant.

Constance se voit obligée de partir pour quelques temps en vacances en France. Avant le départ, Clifford lui dit accepter qu'elle y rencontre un autre homme pour faire un enfant, aux conditions qu'il soit « anglais, d'un côté comme de l'autre, et du côté du père, d'une souche tout au moins décente ». Partie pendant environ cinq semaines, Constance se languit de Parkin et apprend en fin de séjour que ce dernier a été agressé. De retour à son domaine, la domestique, Mrs Bolton, dit à Constance que Parkin quitte la cabane, elle part le retrouver. De loin, impressionnée, effrayée et pourtant hâtive, elle l'observe avant de le rejoindre. Il semble déjà être une figure lointaine. Un subjectif du Constance nous le présente aux côtés de son successeur, au pied du cabanon. Nous entendons leurs voix lointaines, timides, couvertes par les sons toujours vivants de la forêt. La séquence est tout à fait marquante car elle fait coexister deux émotions. L'annonce du départ de Parkin rend Constance triste, elle s'arrête pour le regarder sans en être vue, elle est effrayée à l'idée que ce départ lui soit annoncé par Parkin, ce qui graverait l'information, la rendrait définitive. A cette temporalité émotionnelle et psychologique, la nature mêle la sienne, toute autre et sonore : constante, imperturbable, vivante pour l'éternité.

De manière assez perturbante, Pascale Ferran et Mathilde Muyard ont décidé de ne pas monter les retrouvailles entre Constance et Parkin. Il s'agissait peut-être de ne pas orienter la thématique de la séquence vers le romantisme du retour à l'amour, mais au contraire de parler de sa complexité.

Le plan suivant nous montre les deux amants déjà réunis, marchant dans la forêt, préoccupés, s'éloignant pour ne pas être vus.

Assis l'un près de l'autre, ils sont tout les deux drapés d'un blanc immaculé. Parkin est marqué au visage et fixe le sol, Constance rejoint sa gêne. Elle finit par lui annoncer qu'elle va avoir un enfant. Parkin est sombre, le départ de Lady Chatterley et ses mésaventures l'ont rappelé à ses premières pensées. Il voit son avenir à l'usine et ne supporte pas l'idée d'être confronté à un travail groupé et brutal. Le scepticisme des retrouvailles est progressivement absorbé par leur sentiment amoureux. Constance rassure Parkin et lui dévoile toute sa force, elle le protégera, ils partiront ensemble, autant de mots auxquels elle croit profondément mais qui pourtant ont un avenir qui sonne faux aux oreilles du spectateur. Ici réside la force de la séquence et plus largement du film. Le sentiment amoureux a permis à deux êtres de se comprendre l'un par l'autre, et l'accomplissement est tel qu'entre eux n'existe que l'émotion, un engagement total à l'autre. Il persiste pourtant, au delà de ce lien immatériel, la sensation forte qu'ils s'agit des derniers mots qu'ils s'adressent l'un à l'autre. Leur amour leur a permis d'entrevoir un horizon. Les nombreux oiseaux et insectes du printemps de Lady Chatterley continuent de s'animer, mais cette fois-ci avec un calme et une discrétion qui donnent aux dernières paroles de Constance et Parkin la puissance d'une confiance. Alors que le trajet du film les a poussés à retrouver leur nature et la nature, cette dernière semble avoir estimé plus délicat de les laisser une dernière fois, seulement tout les deux.

CONCLUSION

Aux coeurs des écritures littéraires et cinématographiques de D. H. Lawrence et de Pascale Ferran président un argument politique de taille : l'évolution jusqu'à une coexistence totale entre deux individus dont les origines sociales auraient dû leur faire barrière et ce, en retrouvant leur définition ontologique, première, naturelle. L'écriture de D. H. Lawrence décrit la porosité relationnelle entre ses personnages et leur environnement naturel. Pascale Ferran, en adaptant le roman de l'écrivain, déploie la force sensible de *Lady Chatterley et l'homme des bois* pour lui insuffler une nouvelle puissance cinématographique. Dès l'écriture de son scénario, la réalisatrice a disséminé des descriptions visuelles et sonores pour ne jamais s'éloigner du premier matériau littéraire, tout en promettant la naissance d'un film.

Lady Chatterley s'ouvre sur son personnage principal, Constance, en nous décrivant son rapport à la nature de manière métaphorique. Les éléments météorologiques sont proposés comme les vestiges d'un romantisme passé, cérébral et fantasmé par essence, pour se reconfigurer doucement et finir par être présentés pour ce qu'ils sont, aléatoires, surprenants et dénués d'affects.

Le son du film se redéfinit au rythme des personnages. D'abord réaliste et dur concernant Parkin, indéchiffrable et désorienté comme les premières pensées de Constance, il glisse calmement vers un apaisement, un rapport juste à ce qu'il est. Et les deux personnages trouvent une définition qui leur est propre. L'attention à l'environnement du tournage, à la description précise de la faune et la flore qui le constituent, rapproche le son d'une vérité biologique. Et la mise en scène manipule cette vérité pour accéder à une autre, plus juste encore, celle du sensible.

Par les caractéristiques précédemment décrites, *Lady Chatterley* réinvente sans cesse sa forme et sa pensée, se renouvelle doucement pour devenir, intelligent et sensible, comme un être vivant. Plutôt que de déplacer le monde pour l'adapter à un idéal, c'est un idéal qui se métamorphose pour s'adapter au monde, et enfin bien le sentir.





REFERENCES

- Ferran Pascale, scénario de *Lady Chatterley*, éd. Gallimard
- Lawrence David Herbert, *Lady Chatterley et l'homme des bois*, éd. Gallimard
- Maury Corinne, *L'Attrait de la pluie*, éd. Yellow Now
- Deshays Daniel, *De l'écriture sonore*, éd. Entre/Vues 1999
- Pachet Pierre, *Les Baromètres de l'âme, Naissance du journal intime*, éd. Pluriel,
- d'Ormesson Jean, *Une autre histoire de la littérature française*, Nil éditions, 1997
- Pessoa Fernando, *Le livre de l'Intranquilité de Bernardo Soares*, Christian Bourgois, Paris, 1988
- Proust Marcel, *A l'ombre des jeunes filles en fleurs, A la recherche du temps perdu*, éd. folio classique
- Proust Marcel, *Le Côté de Guermantes, A la recherche du temps perdu*, éd. Gallimard, 1921
- Sartre Jean-Paul, *L'existentialisme est un humanisme*, 1946
- De la Soudière Martin, *Au Bonheur des saisons*, éd. Grasset, 1999
- Revue Cinergon, *Météorologie*, n°10
- Cahiers du Cinéma n°749, *Ecouter le cinéma*, novembre 2018
- Finkiel Emmanuel, *La Douleur*, film sorti en 2017

REMERCIEMENTS

Nicolas Moreau, Mathilde Muyard et Jean-Pierre Laforce pour avoir répondu à mes questions, et permis d'éclairer la compréhension de *Lady Chatterley*
Barbara Turquier et Caroline San Martin pour leurs conseils à l'écriture.
Tania Press et Myriam Gannagé pour nous avoir suivi tout le long de l'année.
Mes camarades du département son, et plus largement la promotion Delphine Seyrig pour les quatre dernières années.
Ma famille et mes amis pour leur soutien nécessaire.

