



Lady Chatterley, le film de Pascale Ferran, est de ces films dont on dit qu'ils ont «rencontré leur public.» Dans ce livre, quelques spectateurs racontent ladite rencontre. Quelques spectateurs dont le cinéma n'est pas la profession – ils sont photographe, écrivain, philosophe, ostéopathe ou professeur d'histoire et géographie – parce que la rencontre entre un public et un film n'est pas affaire de profession – ou alors, c'est de professions de foi qu'il s'agit.

20 EUROS - ISBN : 978-2-35137-048-3 - LES ÉDITIONS DE L'ŒIL



DIRE LADY

Les Éditions de l'œil



DIRE
Propos autour du film *Lady*

LADY
Chatterley de Pascale Ferran



DIRE LADY

Propos autour du film *Lady Chatterley* de Pascale Ferran

—
Les Éditions de l'œil

1 2 3 4 5 6 7 8

Introduction

Dox à dos

Jeux de mains

La clé des champs

Les propos

Natures fortes

Visages d'une femme

Générique

p. 50 - Christiane Vollaize
philosophe

p. 53 - Philippe Bazin
photographe

p. 55 - Marie-Christine Biebuyck
éditrice

p. 56 - Entretien avec Anne-Marie Garrat
écrivain

p. 58 - Laurent Teicher
professeur d'histoire et géographie

p. 64 - Sylvie Massicotte
écrivain

p. 67 - Jacques Lion
ostéopathe

p. 71 - Jean-Bernard Pouy
écrivain

1

Introduction

Le film de Pascale Ferran est de ces films dont on dit qu'ils ont «rencontré leur public.» Et dont on peut imaginer qu'il a déclenché un certain nombre de réactions amoureuses – quoi de plus juste pour un film où il est question justement de rencontre amoureuse. Nous avons donc demandé à quelques spectateurs de *Lady Chatterley* de raconter ladite rencontre. Quelques spectateurs dont le cinéma ne soit pas la profession (ni cinéastes, ni comédiens, ni techniciens, ni critiques) parce que la rencontre entre un public et un film n'est pas affaire de profession – ou alors, c'est de professions de foi qu'il s'agit. Enfin, notre lettre de déclaration à Pascale Ferran et à son film empruntera les mots de Francis Ponge : «La naissance au monde humain des choses les plus simples, leur prise de possession par l'esprit de l'homme, un monde nouveau où les hommes à la fois et les choses connaîtront des rapports harmonieux, voilà mon but, il est finalement autant politique que poétique.»

Freddy Denain & Gaël Teicher

Suivi éditorial et réalisation des entretiens : Freddy Denais & Gaël Teicher

Conception graphique : Martin Verdet

Photogrammes extraits du film *Lady Chatterley* / © Maïa Films

Scans : Laurent Veyssière

Photogravure : Les Artisans du Regard

Achévé d'imprimer en janvier 2008,

sur les presses de l'imprimerie Syl, Barcelone, Espagne.

Édité avec le concours
de l'Académie des arts et techniques du cinéma

Les Éditions de l'Œil remercient tout particulièrement Pascale Fernan.
Remerciements : Maïa Films (Gilles Sandos), Ad Vitam, Arthur Hallereau,
Alain Terrian et le conseil d'administration de l'Académie des César,
Alain Rocca, Paola Malo, Hédi Zardi, Guillaume Gaubert & Claire Prénat
(Académie des arts et techniques du cinéma), Louissette Bertola,
Nathalie Lalna (Les Éditions de l'Œil), et toujours Gilles Porte
& Loïc Le Gall, à la naissance de cette collection.

Presses : Jean-Bernard Emery (jb.emery@cinypresscontact.com)

© Éditions de l'Œil 2008

Dépôt légal : février 2008

ISBN : 978-2-35137-048-3

les Éditions de l'Œil

7, rue de la Convention - 93100 Montreuil

Tel. : 01 49 88 03 57

editionsdeloeil@gmail.com

2

Dot à dot























Ce jour-là,
le petit valet était malade
et Clifford avait un ordre à
transmettre au garde-chasse.

3

Jeux de mains



























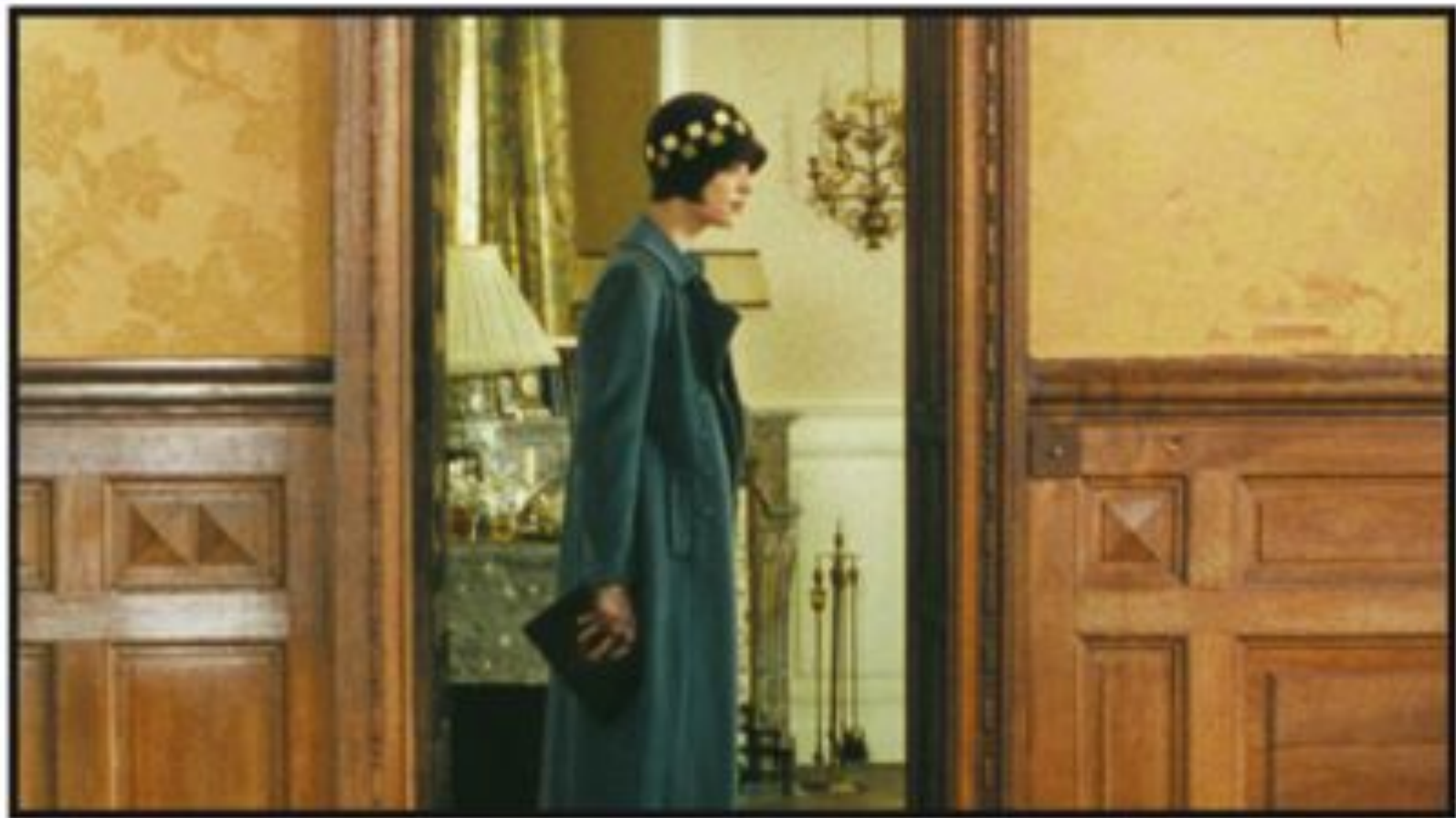




4

La clé des champs































5

Les propos

philosophie

En adaptant le *Lady Chatterley et l'homme des bois* de Lawrence, Pascale Ferran paraît multiplier les ouvertures sur le sens de ce qu'on appelle «sauvage.»

La scène initiale du film nous enferme dans ce salon bourgeois où des hommes bien mis, fumant de coûteux cigares et parfaitement civilisés, devisent paisiblement de la guerre (celle de 14-18), d'où l'un d'entre eux (leur hôte) est revenu mutilé et castré. Les plans serrés circulent entre visages souriants et propos mondains encadrés dans des tapisseries à lourd motif floral. Ce dont il est question, c'est de la violence et de la mort, de la destruction absolue et sans objet que produit tout ce raffinement culturel, dont la vaisselle, le mobilier et les costumes, dans une pénombre modorée, nous disent la pregnance obsédante, la manière dont ils enserrant les corps, les coissent en laissant sourdre cet élégant discours de surface. Une masculinité de bon aloi, sûre de la pertinence de ses propos autant que de la qualité de ses alcools et de la coupe de ses pilers, cause nonchalamment du massacre international qu'elle vient de s'infliger.

Le film est ce qu'on peut appeler un film d'époque.

Et cependant ce qui nous saisit n'est pas la qualité de la reconstitution, mais la permanence de ce qui nous est montré, cette violence du raffinement que Rousseau, au XVIII^e siècle, dénonçait avec rigueur. À l'état civil, qui garantit la paix et la justice, il opposait un état de civilisation qui n'en est que la perversion et produit une violence pire que les brutalités de l'état de nature. Il me semble que c'est précisément cela que le film de Pascale Ferran nous donne à voir, dans son universalité qui est aussi très contemporaine. La stylisation de l'image,

la coupe photographique des plans, nous le dit dans cette scène en référence à Klimt ou à Manet aussi bien qu'à Edward Hopper. On est dans un monde où, pour reprendre la terminologie foucauldienne, la discipline a remplacé la souveraineté : le contrôle des esprits se fait par les corps, à travers leur domestication dans les méandres du salon bourgeois, aussi bien qu'à travers leur exposition sans échappatoire à la ruerie des combats.

Ce qui, dans ce monde des corps disciplinés, ne trouve pas sa place, c'est le corps de la maîtresse de maison, qui n'y peut ni converser ni se mouvoir. Une douceur très déterminée, des épaules nettement dessinées, une présence immédiate, qui ne sont pas taillées pour cet espace brutalement délimité. Un désir aussi, d'une envergure bien de proportion avec celui d'un époux qui n'est pas seulement organiquement mutilé, mais aussi corseté de l'intérieur, le tonse étroitement réduit à la mesure de ses gilets satinés.

Il faudra la délicate médiation d'une femme de chambre pour que ce désir, à soi-même inavoué au point de le menacer de mort, commence à tenter d'éclorre, à la manière des poussins grouillant sur la claie où le garde-chasse les a déposés.

Toute cette énergie qui se retournait contre elle-même va progressivement se déployer, avec autant d'étonnement que d'assurance, dans le temps même où le corps va se défaire de son immobilité contrainte, pour acquiescer la légèreté de la danse. Ce n'est pas un retour à l'état de nature, mais la découverte en soi de sa propre nature, c'est-à-dire, au sens où l'emploie Aristote, de sa finalité. Ce corps découvre ce pour quoi il est fait,

ce qui lui permet d'être ce qu'il est. De toutes les forces de son inconscient, et à l'encontre même de sa volonté, il refuse le pouvoir mortifère de son milieu, et va maladroitement, à tâtons et cependant sans hésitation ni recul, vers ce qui le fait vivre. Dans un extérieur tendre et humide, baigné par la pluie ou vivifié par la lumière, le film nous rend accessible l'odeur des sous-bois, le rapport reconquis à la sensation, à la proximité entre la peau et les choses, hors de la structuration des mots.

De cette reconquête, le garde-chasse n'est pas le simple vecteur. Ce qui s'opère aussi, c'est le passage de la désolation d'un couple conjugal désolidarisé à la réciprocité d'un couple non seulement amant mais progressivement aimant, qui se découvre mutuellement dans le même temps où il se fait éclore.

Le paysage est le médiateur du lien qui est en train de se nouer, c'est au tronc des arbres que s'adosse l'impatientie inquiète des premiers déshabillages, mais aussi, tout à coup, l'irruption des paroles dans la scène finale. Le garde-chasse n'est ni le représentant d'une virilité triomphante et sûre d'elle-même, ni l'incarnation d'une sensualité animale ou d'un fantasme pré-historique. Il a un passé, une histoire. Et si l'on peut le qualifier de «sauvage», c'est au sens farouche et quasiment effarouché du terme. Il est lui aussi fermé de l'intérieur, et va devoir s'imposer le prodigieux effort de l'ouverture pour que quelque chose de l'ordre d'une relation puisse exister. Le film le montre inquiet de sa malité autant qu'incrédule de l'amour de l'autre. Il manipule adroitement les couteaux et les outils, mais il est toujours comme pris au dépourvu dans la relation au corps ; et ce trouble, cette attente inquiète, cette suspension presque

maladroite de la sensualité sont incarnés ici comme rarement au cinéma. C'est la course sous la pluie qui ouvrira définitivement les vannes de cette énergie amoureuse, avant d'ouvrir celles de la parole qui donne accès aux projets et à l'avenir : sortir, pour l'un comme pour l'autre, de la condition domestique pour accéder à une émancipation partagée.

Lévi-Strauss affirmait que le barbare est celui qui croit à la barbarie de l'autre. Pascale Ferran montre ici, dans une ligne réactualisée de l'imaginaire réflexif de Lawrence, que la mise au jour d'une nature en soi est la première, et peut-être l'unique condition d'un renoncement à produire la violence, autant qu'à la subir. Mais la nature n'est pas ici simplement naturelle, elle est repensée par une esthétisme : et le geste préraphaélite qui sème les fleurs sur les corps est aussi celui qui produit un nouveau corps de la nature, en même temps qu'un esprit non pas innocent, mais revivifié par le refus très déterminé de ce que Nietzsche dénonçait, quelques années avant Lawrence, comme « l'idéal ascétique » d'une morale mortifère. Le film de Pascale Ferran, par le rapport à la fois simple et élaboré qu'il établit à la présence des choses, met ainsi très directement en œuvre le concept nietzschéen de « grande Santé », celui qui restaure un sujet dans son énergie vitale.

Le toucher
se fait
par les yeux

—
Philippe Buzin

photographe

Ce film a provoqué chez moi une sorte d'étiement temporel, un hiatus diachronique tout à fait étrange. En effet, au-delà du grand plaisir que j'ai éprouvé à regarder un film fait pour la photographie, deux scènes m'ont particulièrement frappé. L'une d'elles nous montre Lady Chatterley nue, dans la cabane, alors que son amant la recouvre de fleurs, décore son corps et son visage. Ce que je vois là, c'est la façon dont l'héritage visuel anglais est réactivé par la convocation de Julia Margaret Cameron. Cameron photographiera à plusieurs reprises Alice Liddell, la petite fille pour qui Lewis Carroll a écrit *Alice au pays des merveilles*. Elle est aussi la grand-tante de Virginia Woolf. Cameron, grande photographe proche des pré-raphaélites n'est pourtant pas à inclure dans ce mouvement, et le film dont nous parlons non plus. Cameron était éprise de littérature et de poésie anglaise et mit en scène des portraits qui évoquent, dans le goût de son époque à elle, les œuvres de Milton, Tennyson ou Shakespeare, par exemple. Cameron convoque des personnages mythiques de la littérature anglaise du passé selon l'esthétique de son temps.

Il me semble que *Lady Chatterley* est un film très marqué par la photographie contemporaine, qui m'évoque l'œuvre de Florence Chevallier par exemple, tout en convoquant un monde passé de la littérature.

L'autre scène est celle du «toucher.» Les deux amants se retrouvent enfin chez lui, dans sa maison, et découvrent réciproquement leurs corps, veulent se toucher. Alors qu'on pouvait attendre un classique corps à corps de cinéma, le cinéaste introduit le toucher par un gros plan sur les deux

visages, caressés par leurs mains. Le toucher se fait par les yeux, les doigts, et le visage est ainsi et d'abord restitué à sa corporalité, à sa chair et à son érotisme fondamental. De ce point de vue, le film s'inscrit en fait par rapport à certaines œuvres photographiques contemporaines autour du portrait qui cherchent à dématérialiser le visage, à l'objectaliser, je pense à Valérie Belin, Lawick Müller, Aziz+Cacher et bien d'autres. Il tend au contraire à réinstaurer le vis à vis entre deux personnes et montre cela à la manière dont Lévinas pourrait en parler : «Le visage du prochain me signifie une responsabilité irrécusable... Le dévoilement du visage est nudité, non forme, abandon de soi...»

**Une source
féconde**

—
Marie-Christine Bierbuycck

éditrice

«Un cœur doux dans un corps doux», notre source intérieure de tout temps depuis l'originel d'Adam et Eve. Le temps d'un film de plus de trois heures pour nous rapprocher pas à pas, cœur à cœur, de ce couple qui avant de se désirer, s'observe, se fige dans une méconnaissance totale de l'empire des sens. «L'instant décisif» de la rencontre, où elle le voit, pour la première fois, de dos, nu, colossal, et elle si fragile dans son adolescence à fleur de peau. Et puis la nature, que Pascale Ferran nous offre comme un vrai cadeau dans de longues séquences réjouissantes. Cycle des saisons, cycle de la vie et de la mort, naissance et renaissance, mêlant odeurs et bruits, touchers et premières sensations. La main posée sur le tronc moussu, nous emmène au plus profond, par le corps, instant magique, et montré de manière tellement délicate. Un hymne à la vie, révolutionnaire pour l'époque, shocking pour les uns, jubilatoire pour les autres où chacun se retrouve dans sa quête intime du désir et de l'autre. Car l'autre se dévoile dans sa nudité, se reconnaissant d'abord lui-même avant de pouvoir aller à la rencontre de. Partir ou rester, même s'éloigner devient un vrai béant, quand l'autre vous manque. Là est la question, avancer dans sa propre quête sans se perdre dans les méandres des sentiments, des égarements souvent. La voix off nous ramène brutalement à la réalité, du milieu social, de l'époque et de ses archaïsmes. Je garde en mémoire la frêle alibouette longiligne dans des timas souples et bienfaisants courant par les champs, bavant de-ci de-là à une source féconde. Précieux.

écrivain

- Le rapport entre littérature et cinéma peut-il être comparé à celui entre Lady Chatterley et son amant, ou à celui entre Lady Chatterley et son mari ?

- Rapport impar, et c'est très bien... Mais l'histoire est longue du rapport entre cinéma et littérature... Le cinéma lui a souvent fait des enfants dans le dos, en bébé mal inspiré, ou mal élevé. La littérature lui semble de bon rapport, elle est juteuse, elle crédite bien des films par son aura, et il ne lui rend pas souvent la pareille... Il lui rend vraiment hommage quand il s'autorise de belles, de sublimes trahisons, pas quand il prétend lui rester fidèle : plates illustrations, mise en images laborieuse, appliquée ou servile. Il gagne à l'infidélité. Légitime infidélité. Le plus souvent, c'est pillage éhonté d'héritage, du rapt amoureux. Au mieux de l'hommage maladroit, laborieux... Pas érotique du tout. Il faut vraiment que le cinéaste aime la littérature pour lui faire l'amour, qu'il soit un grand lecteur, c'est-à-dire quelqu'un qui ne s'arrête pas à l'histoire qu'elle raconte. Aux beaux yeux qu'elle lui fait. Qu'il n'ait pas peur d'elle, respect ou timidité. Qu'il lise sous l'histoire ce que ça raconte d'autre d'une expérience humaine. Dans mon dernier roman, j'ai pillé le cinéma, répliques, scènes (Fellini, Visconti, Feuillade, Lang, Truffaut...) avec une jubilation sans pareille, le plaisir d'importer ci et là des citations du cinéma, que le lecteur reconnaisse ou pas, mais ce n'est pas pour donner leçon, juste une manière de convoquer cet imaginaire et cette mémoire et les fondre au récit romanesque, en hommage amoureux...

Pascal Ferran adapte ce très grand roman en vraie lectrice.

Sous l'histoire très connue de la liaison scandaleuse (à l'époque) elle lit celle qu'on a en grande partie passée aux pertes et profits, et qui garde son actualité : la dimension politique de l'appropriation de son corps et du corps de l'autre, la valeur du désir et de la bonté sensuelle, le langage du sexe comme dépassement du lien et la valeur du sensible : l'énigme de l'amour et du sentiment ; bien plus transgressifs que toutes les pornographies.

- Vous même, quel a été votre rapport au film, auquel de ces trois personnages vous êtes vous le plus identifiée ? Quelle est la place du spectateur dans ce film ?

- Comme dans le roman, alternativement à chacun. Le récit donne voix à la subjectivité des personnages aux moments du désir, du plaisir, aux moments de l'introspection, permet d'éprouver le corps par les yeux de l'autre et d'adhérer à ses représentations sensuelles ou mentales. Occuper le point de vue de l'un et de l'autre et leur interaction participe de l'expérience érotique du lecteur comme du spectateur ; il faudrait regarder de près comment le film opère ces substitutions de points de vue et donne accès à l'identification aux trois personnages, chacun dans son intégrité, en même temps sans le sureposer, je veux dire sans l'explicitier, en préservant sa part d'opacité, de secret sur ses motifs, en quoi il sont vraiment des personnages et non des figures. L'autre personnage, à part entière : la nature (végétale et humaine, la lumière) aussi puissante, aussi présente que les protagonistes !

- Quelle différence voyez-vous entre la même histoire écrite par un homme et filmée par une femme ? Pourrait-on par exemple comparer le film de Ferran (et son rapport au texte de Lawrence) à *Hiroshima mon amour* et au rapport Resnais/Duras, en «inversé» ?

- Je ne suis pas convaincue que le critère du féminin ou du masculin soit distinctif en art, même si on s'y réfère avec constance. Il y a de grandes œuvres du féminin écrites ou filmées par des hommes, et réciproquement (et des nullités aussi, la qualité de l'œuvre ne tient pas au sexe équivalent). L'œuvre seule - l'art - ateste d'une aptitude à habiter, à s'approprier l'expérience de l'autre en imaginaire, à s'y déplacer et en occuper temps et place. Et quelle altérité plus grande que d'occuper le corps, le sexe de l'autre, d'en donner représentation ? Le sexe de l'écrivain ou du cinéaste trouve son dépassement dans l'écriture - littéraire ou cinématographique - et même s'il investit des motifs personnels dans son œuvre, ceux-ci ne nous intéressent que par leur déplacement sur la scène de l'art. L'art requiert-il que le cinéaste, l'écrivain, soit un enfant pour dire l'enfance, un agonisant pour dire l'agonie, un tortionnaire pour dire la torture, malade pour dire la maladie ; du genre, de l'âge, de l'origine sociale, ethnique, etc. pour représenter ce qui lui importe ? Cela authentifie-t-il mieux son propos ? Cette fausse question pollue le débat en ce moment : la plus-value du vécu comme critère d'excellence...

Dans la salle
obscur

—
Laurent Teicher

professeur d'histoire et géographie

Dans le déroulement harmonieux, tranquille et ample du film, quatre plans successifs m'envoient soudain un signal discret. Peut-on dire qu'on «dresse l'œil», comme pour l'oreille ? C'est du souvenir, la «remembrance», comme un surcroît de la mémoire, ici celle d'un cinéphile.

Lors de sa deuxième visite à la cabane, Constance s'endort, assise sur une chaise posée sur le seuil, alors que Parkin s'occupe de ses cages à poules : un premier gros plan cadre la main de Parkin en train de travailler, environnée d'objets assez brutaux, marteau, clous, pince, grillage ; puis, en presque gros plan, on le voit de dos, il se retourne vers la gauche pour la regarder dormir, dévoilant au spectateur un profil coupant. Il nous fait face, c'est-à-dire qu'il regarde Constance endormie, et son regard exprime, je le ressens du moins comme cela, le désir d'un homme pour une femme, et en même temps de la crainte, mais aussi quelque chose comme de la cruauté, le même adjectif, «sauvage», pouvant s'appliquer au désir, à la crainte et à la cruauté. Le plan suivant cadre Constance endormie, sa tête et son corps saisis entre les murs de la cabane, les mains croisées posées sur son manteau gris, ce manteau gris comme l'est encore sa vie à ce moment, en cette fin d'hiver, ce manteau qui ne laisse que deviner le rouge violacé assourdi mais intense de sa robe ; et le plan suivant ne cadre que ses pieds posés sur le seuil de la cabane, chaussés de bottines hautes, surmontées juste de la frange basse de cette robe violacée rouge, comme une invitation au désir de l'homme à imaginer ce qui se trouve «au-dessus» (de la robe) et «au-dessous» (des jambes). Pour un très ancien cinéphile, ces quatre plans embarquent à bord du vaisseau

Chatterley le fantôme d'un autre film, qui est *La Nuit du Chasseur* : au début du film unique de Charles Laughton, les jambes d'une femme morte, assassinée, dépassaient seules de la porte d'une cabane, et Jean-Louis Coulloc'h pourrait bien avoir été choisi aussi parce que sa silhouette générale évoque étonnamment celle de Robert Mitchum ; une scène antérieure me revint furtivement en mémoire, sans pour autant m'empêcher de poursuivre le cheminement des images du film et du sens qu'en même temps il me plaisait de leur construire : peu après sa première vision du corps demi-nu du garde-chasse, Constance s'éveille la nuit d'un mauvais rêve, sort dehors en chemise de nuit blanche, se retrouve dans la forêt bleue au bord d'une eau scintillante qui évoque la rivière nocturne par laquelle fuient les enfants poursuivis : j'ignore pourquoi se surimposa aussi à ce moment dans mon esprit l'image de Brigitte Fossey dans *Jour interdit* (peut-être à cause de la résonance que le titre du film de René Clément entretient avec les jeux de l'aristocrate anglaise et de son garde-chasse...) Il est aisé de construire un lien entre une partie de ce que raconte *La nuit du Chasseur* et une partie de ce que dit *Lady Chatterley* : le dénominateur commun est « l'ordre sacré du sexe », celui des interdits et des tabous, des pulsions et des forces : il est perçu chez l'un comme le soubassement même du péché, et comme une force de mort, la peur terrible qui fait d'Harry Powell, père ambivalent, un meurtrier ; chez l'autre c'est la force de vie, tendue vers la levée des inhibitions et la création d'une nouvelle vie ; le complexe puritanisme anglais étant des deux côtés le point de départ, mais qui niera qu'aujourd'hui encore, et dans nos cités et nos villes, Eros et Thanatos ne rejouent

toujours la même figure de la femme porteuse de vie, mère d'abord, voilée pour mettre un frein à la convoitise des hommes avant que d'être battue à mort par celui qui la chasse... C'est avec cette intuition née pendant la projection que j'abordais la première des six scènes de sexe qui sont le cœur de l'aventure artistique du film (car le projet, le pari, c'est bien évidemment, de parvenir, au temps de la pornographie qui n'a même plus besoin d'autorisation, à rendre des scènes de « sexe explicite » - celles que presque tous les acteurs/actrices ont désormais appris à jouer - aussi troublantes que l'étaient les « baisers hollywoodiens » d'autrefois, qui aimantaient vers la salle obscure les particules humaines en ne montrant « rien » mais en suggérant « tout »). Dès la première vision, puis au cours d'autres, l'étrangeté de cette scène me sahit : au cours de cette première étreinte, Constance ne joue pas, pas plus d'ailleurs que dans la seconde : elle garde les yeux toujours ouverts, et le visage infiniment mobile de Marina Hands, que la caméra fixe en permanence à la fin de la scène, exprime en mouvements presque indiscernables de la curiosité, de l'attente, de l'étonnement et aussi de la peur, voire de la terreur ; de la douleur physique aussi (dans le déroulement du film, la première étreinte est aussi une espèce de défloration), mais on distingue difficilement qui, d'elle ou de Parkin, gémit. Par certains côtés - notamment si on essaye de la voir sans le son - la scène est filmée comme un meurtre, comme un meurtre au couteau : on comprend aisément quel couteau pénètre Constance, on pense à l'érection instantanée du couteau qui troue la poche d'Harry Powell quand il regarde une danseuse au début de *La Nuit du Chasseur*, puis à celui qui tuera Shelley

Winters - mais ce n'est que dans la troisième scène d'amour de *Lady Chatterley* que Constance, désormais toute de rouge vif vêtue, au cœur de la forêt, à l'apogée du printemps, connaîtra, elle aussi, la (petite) mort. *La nuit du Chasseur* parodiait désormais ma vision de *Lady Chatterley*. Il me vint alors en tête que la silhouette de Constance, corps menu et fin parcourant de vastes étendues de paysages, évoquait irrésistiblement la Lilian Gish d'*A travers l'hiver*, qui est aussi un film sur une femme traversant des paysages à différentes saisons, la tendre victime féminine du *Lyn brisé*, sadiquement fouettée par une virile brute, Lilian Gish, l'héroïne de Griffith, le cinéaste que Laughton aimait tellement qu'il avait voulu qu'elle soit présente dans son film comme un hommage ; certes, elle n'y était plus une jeune femme, elle y jouait Rachel Cooper, la vieille protectrice des enfants malheureux, celle qui dresse barrière contre la nuit et le meurtre ; je dis «vieilles», mais les ethnologues savent que le rôle de Rachel Cooper ressuscite un personnage essentiel des villages d'autrefois, celui de ces «marionnes» qui faisaient office de sages-femmes (quand tant de femmes accouchaient au risque de leur mort), ce qu'elles ne pouvaient faire qu'après être devenues «sèches», c'est-à-dire désertées par le flux du sang menstruel, aptes ainsi à aider à naître les enfants qu'elles ne pouvaient plus avoir... Il me fut vite évident que l'allure générale de Lilian Gish dans *La nuit du chasseur*, la silhouette sèche, le chignon strictement serré, se retrouvaient dans *Lady Chatterley* sous les traits de Mrs Bolton, la gouvernante qui prend en charge Sir Clifford et couvre l'amour de Constance... Il ne me restait plus qu'à attendre le célèbre face-à-face de «Loves» et de «Hates» : à la

moitié exactement du film de Pascale Ferran, en son milieu, peut-être en son cœur, vint une espèce de confirmation : après avoir (mal) écouté Sir Clifford lui lire du Racine, Constance se couche ; Mrs Bolton, dont un long plan fixe laisse deviner qu'elle sait que Constance connaît désormais la jouissance, enlève une tasse de thé d'un plateau qui en comptait trois ; les deux restantes sont pour elle et Sir Clifford, qu'elle accompagnera face à l'angoisse de la nuit. Ailleurs dans la nuit - mais c'est bientôt l'aube - Parkin a dormi sur le seuil de sa cabane, il s'éveille difficilement, il regarde sa montre à la lumière de son briquet - ses deux mains envahissent l'écran, mais rien n'est marqué dessus... - puis il se lève lourdement, marche dans la forêt : c'est à ce moment que sa ressemblance avec le démoniaque pasteur est la plus troublante pour un spectateur averti ; il y a derrière lui dans la forêt la même musique d'oiseaux nocturnes que celle de *La nuit du chasseur* ; il arrive à la barrière qui sépare la forêt du château ; il la franchit - ce qu'Harry Powell ne fait peut-être pas - s'approche du château, regarde les lumières s'éteindre - mais il n'essaye pas d'entrer, et refusera de le faire pendant tout le film, bien qu'à un moment Clifford le lui propose - lève les yeux vers la chambre où dort Constance... Dans la version longue de *Lady Chatterley*, une seule personne le regarde à ce moment-là et le voit, elle dans le château, lui en face fixé en lumière de la forêt profonde : c'est Mrs Bolton. C'est la toute dernière scène de la première partie du film.

Mais *L'oubli devant les monstres*. Près d'un siècle après Lawrence, cinquante ans après Laughton, qui étaient des hommes, dans un

monde qui a beaucoup changé, que peut faire une femme de cet «infranchissable noyau de nuit» ? Justement, tenter de le dissoudre, et *La nuit du chasseur* quitte le navire dans la deuxième moitié du film de Pascale Ferran. Dans la plus grande partie du film, ce n'est pas de sa ressemblance avec Mitchum que Jean-Louis Coulloc'h joue ; Parkin est un homme bourru, certes, mais pas méchant, terrien et plutôt bonhomme, tendre avec Constance, sauf lorsque se pose la question de la différence de statut social entre son amante et lui ; la scène nocturne qu'il m'a plu de lire à la noire lumière de *La nuit du chasseur*, peut aussi s'interpréter seulement comme symptôme social, la barrière que franchit Parkin étant celle qui sépare les classes, le regard celui de l'homme d'en bas sur la noble demeure de ceux d'en haut (il n'est d'ailleurs pas faux que le trésor, l'argent, soit dissimulé dans le ventre de la poupée de Pearl, qu'on ait toujours épousé les filles pour redorer son blason...) C'est, conformément au roman de Lawrence, cette question de la différence de classe qui doit être surmontée, notamment au début de la deuxième scène d'amour, dont le schéma reproduit ensuite en partie la première : Constance n'y jouit pas encore mais s'écoute, ressentant avec plus d'acuité que la première fois, plus d'attention curieuse et presque pas de frayeur, le phallus qui pénètre en elle. Puis, passé le moment de la «petite mort» (Sexe sacré) qui est pour Parkin le moment du «jouir ensemble», celui de l'égalité, les trois autres scènes d'amour s'appliquent à quitter les rivages où le sexe se mêle à la mort, pour inventorier les possibles visages du «vivre ensemble» de l'homme et de la femme. Dans la quatrième, il est demandé à Constance de découvrir le corps de son amant, au-delà du sexe, qui forme une

petite bosse dissimulée sous l'habit blanc que, tels deux larmes en uniforme appliqués à respecter le rituel de leur art, ils ont revêtu pour leurs ébats ; la scène s'arrête bien avant que la jouissance ne soit montrée, tout comme dans la cinquième scène, pour laquelle Parkin a tenu à l'honneur d'amener Constance dans sa maison, et qui les voit se donner l'un à l'autre désormais entièrement nus ; c'est dans cette scène que Constance demande enfin à voir «en face» ce qu'elle ne pouvait jusqu'ici que ressentir comme toute-puissance non visible, le terrible monstre, le phallus, dont elle constate en riant au matin qu'il est devenu tout petit ; la jouissance n'est remontée qu'à la fin de la sixième et dernière scène, parallèle à la troisième sur ce point, à même le sol de la forêt, sous la pluie, dans la boue et dans un grand éclat de rire, avant que l'admirable scène des fleurs ne vienne impoigner le film de l'éclairage solaire d'une mythologie païenne de la nature, d'avant le péché. Si *La nuit du chasseur* se dissout dans la lumière de l'été, *Lady Chatterley* embarque cependant dans sa deuxième moitié, et plus précisément après cette scène des fleurs, un autre passager clandestin. Celui-ci n'apparaît un peu plus tard, lorsque Constance part avec sa sœur pour un voyage en France : le temps d'une petite projection de films de vacances, on entend sur les images de train pais de villégiature dans le midi un commentaire, lu sans doute par Pascale Ferran, et le cinéphile tend de nouveau l'oreille, car les intonations de la voix qui lit sont on ne peut plus truffaldiennes : où la fétichiste mémoire cinéphile les a-t-elle déjà entendues, si ce n'est derrière les images de *Jules et Jim* et des *Deux anglais* ? Et d'un seul coup, toujours pendant que se déroule le film, les analogies se

présentent en foule ; c'est vrai que *Lady Chatterley* se déroule à la même époque que les deux films de Truffaut/Pierre-Henri Roché, dont le second est d'ailleurs l'histoire d'une puritaine amoureuse ; et le ravissant chapeau de la sœur de Constance est dans *Jules et Jim*, et puis la Catherine de Jeanne Moreau n'est-elle pas cette femme qui oscille entre deux hommes, dont l'un cependant exerce sur elle l'attraction sexuelle que l'autre n'obtient pas, et après tout, n'est-il pas de plus en plus question d'un enfant à naître ? - Sauf que chez Truffaut, l'enfant n'arrive finalement pas à naître, et que l'attraction réciproque de Jim et de Catherine se résout dans la mort, c'est-à-dire que leur trajet est l'inverse de celui que parcourent Constance et Parkin. Truffaut était certes un homme qui aimait les femmes. Il les mettait sur un piédestal, sans omettre d'en profiter maladroitement pour essayer de regarder sous leur jupe, comme les petits héros des *Misou* qui plaquent leur visage sur la selle du vélo de Bernadette Lafont ; presque invariablement, à la fin, il en faisait des tuules ; on a parfois dit que le personnage le plus proche de lui sous cet angle est le maladroit et malheureux héros de *La peau douce*, timide, frustré, empêtré dans son infidélité conjugale, bref, « l'homme qui avait peur des femmes », maisain pour les malins qui croient que tout est tellement facile au temps de la « libération sexuelle », et qui n'arrivent qu'à désosser la sincérité du trouble charnel que sût suggérer le cinéma, surtout dans l'acmé des baisers d'Hollywood, au profit des lisses images, occupées à tout autre chose, de la publicité... Sa crainte principale, en ce qui concerne *Jules et Jim*, était que la femme (Catherine) « ne devint l'esquise emmerdeuse à qui tout est permis (ou pardonné, je cite de mémoire) » : il n'appréciait

pas vraiment *La nuit de chasseur*... Quoiqu'il en soit, son apparition dans la seconde partie du film porte sens, car le malaise généralisé de ses personnages masculins face aux femmes est l'envers presque exact - presque : il y a chez lui du comique, plus de légèreté, du grivois parfois, le théâtre de boulevard comme envers de la barbarie mythique - de la puissance meurtrière qu'incarne Harry Powell. A ce compte, j'en vins à percevoir la scène finale de *Lady Chatterley* d'une façon assez différente de ce qu'on aurait pu penser au premier abord : la figure du passeur fou, l'image de Mitchum, y réapparaissent, mais totalement inversées : on y parle de sa douceur, de son inaptitude à la vie difficile des durs, des violents hommes de l'usine, on y évoque sa « part féminine » ; et le film se termine sur son « oui » à la proposition de Constance, un « oui » dont on peut penser qu'il est une acceptation de la vie - mais cette acceptation ne semble guère enthousiaste : acceptation par l'homme « d'en bas » de la domination de la femme « d'en haut », qui serait ouverture à la vraie valeur de la vie ? Peut-être... Bien plutôt, me sembla-t-il, l'Idole était bien là, mais elle était cassée. Le bonheur n'était toujours pas au rendez-vous, ou mieux, il n'y était plus.

Le bonheur... quel cinéaste du passé a su le mieux filmer le bonheur ? Pour moi, ce sera toujours Chaplin, dans la séquence des *Temps Modernes* où la Gamine et le Vagabond emménagent dans la cabane que la Gamine a trouvée pendant que son homme était une fois de plus en taule. Pasolini a ensuite installé dans cette cabane le vif et la morte, mais avant que la morte ne le soit - car ce n'est pas du pareil au même - dans *La Terra vista*

della Luna, qui pourrait bien être le plus beau film du monde, mais cette notion est éminemment variable et totalement subjective. Et la *cabane* réapparaît dans *Lady Chatterley*, comme le rêve du bonheur auquel Constance songe, quand elle y est parfois seule, quand elle y regarde les outils et les habits de travail de son homme, quand elle s'assied à la porte pour le voir bricoler ses cages, quand lui-même sans doute la regarde du seuil planter un arbre, les mains dans la terre.

C'est dans la *cabane* qu'ils se reposent, près d'un feu presque silencieux, après avoir couru nus sous la pluie, après avoir pour la deuxième fois du film joui ensemble l'un de l'autre, c'est là qu'ils se décorent le sexe de fleurs, elle nymphe botanicellienne couronnée - je trouve sublime la torsion du corps nu de Constance assise, couronnée de fleurs, cette torsion peut-être imposée seulement pour qu'elle entre entièrement dans le cadre de l'image - lui satyre couronné de feuillages, comme sortis tous deux du *Songe d'une nuit d'été*, même si le film n'a pas été tourné dans la campagne anglaise. C'est l'instant du film, cinq plans seulement, cinq plans muets, cinq plans d'un homme et d'une femme nus couronnés de feuillages et de fleurs sur la tête et le sexe, dans une *cabane* au milieu du Jardin d'Eden, avant que la marche du monde ne reprenne et que les deux amants n'essayent d'envisager leur suite du monde à eux, de façon immédiatement différente...

Ce sera l'un ou l'autre qui l'emportera, et ce sera Constance en l'occurrence ; et il est vrai que la proposition qu'elle fait à Parkin, qu'il finit par accepter, est celle du rêve de la *cabane*, sauf qu'il n'est jamais dit qu'il en sera bien ainsi, que les «is sont de rigueur, que Constance pourra toujours décider de rester

après de son riche mari qui commence à remarquer, qu'elle admette qu'il ne serait pas grave que Parkin rencontre d'autres femmes tant qu'ils seront séparés, que le projet d'avenir n'est que la mise en parenthèse de ce qui fut une fois, de ce que nous avons vu dans le passé du film.

Il reste que le passé fut. Il reste qu'un court instant, après la pluie d'été, le Paradis fut entrevu : l'accord essentiel des deux sexes et leur fusion au monde, la mer allée avec le soleil de l'éternité retrouvée : un instant - «Nous qui mourrons peut-être un jour, disons l'homme immortel au foyer de l'instant.»

—

*Rétines et pupilles,
Les garçons ont les yeux qui brillent
Pour un jeu de dames :
Voir sous les jupes des filles,
Et la vie toute entière,
Absorbés par cette affaire,
Par ce jeu de dames :
Voir sous les jupes des filles.*

Alain Souchon

**Dans la forêt interdite :
les amours improbables**

—
Sylvie Massicotte

écrivain

Une barrière s'ouvre. Un sentier mène à soi-même, puis à la jonction de deux jardins secrets au milieu d'une forêt interdite.

Les jardins, on les cultive. La forêt, on la prend comme elle est, avant de s'y enfoncer sauvagement. C'est là où l'on cueille les fruits défendus.

Dans la forêt de Wragby, Lady Chatterley a rejoint Oliver Parkin. Je retiens de ces personnages leur capacité d'être seuls avec eux-mêmes, d'être en lien avec leur jardin respectif. Je me souviens de leurs regards, jamais aussi tendus vers l'autre que vers le lointain. Des regards de côté, qui tendent vers l'ailleurs, comme si ces deux êtres ne subsistaient qu'à condition de pouvoir puiser dans leurs pensées secrètes. Oliver avouera plus tard : « Je suis tellement malheureux quand je ne peux pas être seul. »

Constance et Oliver tendent le regard comme on tendrait l'oreille, ou la main. Ils font des arrêts sur image. Sur des fleurs qu'ils cueillent pour les coucher sur la peau, puis pour les replanter dans les moindres replis du corps. Ils supplient le ciel, fixant des points opposés, la bouche entrouverte sur un cri qu'ils n'ont pas encore poussé. Leur regard ou le nôtre se pose sur une mousse couverte de rosée, puis sur une couche de nuages sur laquelle tranche le feuillage frémissant de branches fortes et expansives. « Les arbres, parfois, on disait qu'ils s'appellent, chacun dans leur langues » observera Parkin.

Une barrière s'ouvre et nous sommes des spectateurs en forêt...
Davantage témoins que spectateurs, il m'a semblé. Témoins

de l'écllosion d'un couple, de l'intimité qui se développe graduellement à travers des rapports physiques, des dialogues, mais surtout des silences. Des silences habités, comme dans la nature. Comme dans la solitude quand on y loge vraiment.

Une barrière s'ouvre et je suis moi-même dans une maison au milieu de la forêt. Je puis dans mon jardin secret. Il s'agit de notre maison. Celle d'un amour improbable, à l'origine, quand une chambre de bonne constituait notre forêt interdite. Nous vivons maintenant à la ligne exacte où deux villages se séparent et à moins d'un kilomètre de la frontière entre le Canada et les Etats-Unis. Constance refusa à Oliver un départ vers le Canada, là où nous vivons pourtant notre amour dans la forêt frontalière, notre amour improbable ! Amour improbable... On pourrait dire cela, avant de se rendre compte qu'il s'agit d'un pléonasme. Car l'amour peut-il se construire autrement qu'à condition d'être improbable ? Je me questionne, tandis que la presse nous montre des photos de Carla Bruni au bras de Nicolas Sarkozy.

Il est surtout question de tendresse dans le film de Pascale Ferran. Et la tendresse se vit à l'abri des regards indiscrets, dans les forêts interdites, *Tendresse*... N'était-ce pas le titre de travail qu'avait utilisé D.H. Lawrence pour son roman ? La rencontre de deux jardins secrets ne peut avoir lieu que dans une forêt de tendresse. Les jardins deviennent de moins en moins secrets, mais les frontières sont respectées. Barrière frontière où Constance et Oliver ont rendez-vous à la nuit tombante, là où il la raccompagne aussi : Envoie-toi !

De l'éveil progressif des sens, de la différence des mondes, est née cette tendresse entre Constance et Oliver. De l'autre côté de la barrière, une autre forme de tendresse existe aussi, entre Constance et Clifford. Elle puise davantage par l'intellect, mais il s'agit néanmoins d'une vraie complicité, indéniable. De la différence naîtraient la tendresse et les amours improbables.

Une barrière s'ouvre... Nous sommes témoins de tendresses et de froideurs. Nous passons d'un monde à un autre, d'une complicité à une autre, en suivant Constance dans son sentier, sur sa propre trajectoire. N'est-ce pas là sa véritable maison ?

Le film m'apparaît tout à coup comme s'il avait été construit à la manière d'un emboîtement de petites maisons dans lesquelles on entre et desquelles on ne sort jamais indemne. En créant ces scènes, véritables tableaux, dans lesquelles on fait des incursions déstabilisantes, le cinéaste exerce un travail semblable à celui des nouvelliers, dont je suis. Elle nous fait entrer et sortir, constamment, en nous interpellant. Je me suis retrouvée chez moi (dans cette succession de maisons !), à travers cette construction qui permet de saisir des instants, de circuler comme Constance à travers des champs de jonquilles.

Une barrière s'ouvre et nous passons d'un jardin secret à un autre, d'une saison à une autre, nous avançons à petits pas sur des pierres humides, regardant aux fenêtres des multiples maisonnettes qui composent l'existence. « Tu es comme ma maison », a murmuré Oliver. Oui, je crois qu'on est près de la nouvelle avec ce film de Pascale Ferran, et D.H. Lawrence n'en

était pas loin, non plus. Le cinéaste s'est donné une grande liberté dans son travail d'adaptation de l'œuvre littéraire et c'est sans doute grâce à cela, et grâce à sa formidable intuition et à sa sensibilité bien particulière, que son œuvre et celle de l'écrivain se rejoignent progressivement, le plus naturellement du monde.

Il fallait de la liberté pour favoriser la rencontre de deux jardins secrets. Et pour qu'une barrière s'ouvre sur les amours improbables.

I had a dream

Jacques Lion

esthète

Si j'adjoignais un sous-titre à *Lady Chatterley*, ce serait soit *La rencontre improbable*, soit *I had a dream*. Ce qui m'a le plus touché dans le film est qu'il a fait écho en moi à un parcours de vie. Tout y entre en résonance avec mon vécu, avec cette sensation que ce que je suis aujourd'hui n'est pas ce que j'étais à vingt ans... le cheminement qui s'est fait dans mon rapport aux femmes, à la sexualité, à la vie amoureuse, ce cheminement s'est retrouvé condensé et raconté par le film de Pascale Ferran – et cette façon dont mon histoire personnelle s'est retrouvée sous mes yeux ne concerne pas que mon histoire d'adulte, puisque beaucoup de choses m'ont aussi ramené à mon enfance... Le film s'attache à la traversée de trois cercles, via ce qu'on pourrait appeler le déroulement de la personne : de son rapport à elle-même (premier cercle) via son rapport à l'autre (second cercle), jusqu'à la façon dont ces deux découverts peuvent se rencontrer, et induire un rapport au monde (troisième cercle). Pour moi, il y a là les trois stades du développement personnel : on commence d'abord par se connaître, par se découvrir, puis on apprend à fonctionner avec l'autre affectivement (ça, c'est sous l'enfance) et ensuite, à travers cette rencontre, on peut s'inscrire dans la vie sociale – et c'est bien tout le cheminement décrit dans le film. Tout cela inscrit dans des sociétés qui ont bien sûr évolué au fil des millénaires, mais sans se départir d'une dominante : le codage. Nous évoluons dans des sociétés codées, où les rapports humains sont codés. De là mon premier sous-titre : *La rencontre improbable*, parce que dans un tel type de société, la rencontre décrite par le film est totalement improbable, inimaginable – et de là aussi « j'ai fait un rêve » mais pas seulement du fait de

l'improbabilité, pour d'autres raisons aussi, parce que je considère que nos sociétés ne sont pas encore arrivées au stade où ce qui se passe là pourrait se produire facilement... C'est un peu le rêve d'une rencontre entre homme et femme dans une société qui n'est pas encore mature, pas prête à ce que cela se passe comme ça. Ce n'est d'ailleurs pas une question de transgression des codages – ceux-ci sont nécessaires, mais ils ont besoin d'évoluer, toute société a besoin d'évoluer – si elle n'évolue pas elle disparaît. Il faut évoluer en fonction de ce qui se passe...

Et c'est ce que fait Lady Chatterley. Elle vit dans un milieu très fermé, elle est confrontée à un mari qui a souffert et d'une certaine manière la délaisse : du coup, justement, elle ne peut pas faire grandir en elle toutes ses aspirations. C'est une femme qui aurait pu rester dans son codage et le supporter, comme cela se faisait à cette époque, mais elle avait une capacité d'ouverture, de regard (autour d'elle), une structure la poussant à refuser de ne pas faire grandir ses aspirations.

Il arrive qu'un jour (et c'est magnifiquement filmé) : rien n'est imposé, les choses se dévoilent à elles-mêmes, progressivement, elles arrivent en quelque sorte à la conscience plus qu'elles ne sont désirées, voulues. Ce n'est pas volontariste ou forcé, Ferran parvient vraiment à capter cette prise de conscience : il existe quelque chose d'autre que ce que je vis, quelque chose d'autre que ce que je ressens. Le travail de la caméra est remarquable sur la façon dont les choses naissent, il y a à la fois une force de surgissement et une pudeur du regard, notamment dans cette première scène où elle découvre Patrick en train de se laver, on voit littéralement quelque chose s'allumer dans son regard et

rien d'autre, ça se suffit à soi-même : une lumière s'allume.

Le garde-chasse, lui, est bien dans son système, il ne s'attend à rien, il n'est pas demandeur qu'il se passe quelque chose, et puis, à force de rencontres, il est intrigué, quelque chose se passe aussi dans sa conscience, un regard, une sensation, et ça filmé de la même manière, avec cette pudeur, ce consentement à ce que les choses naissent, et pas qu'elles soient imposées ; cet homme, on sent qu'il a une force sensuelle incroyable, mais en même temps, ce n'est pas un séducteur, ce n'est pas quelqu'un qui veut jouer... On sent que c'est là, disponible, mais ce n'est pas volontariste, et c'est tout ce jeu subtil de regards, d'échanges qui petit à petit chez les deux personnages fait grandir quelque chose qui d'abord, tourne autour de la sensualité, de l'observation, de tout ce qui n'est pas forcément sexuel... Mais un désir monte, quelque chose s'exprime – et alors, ça aboutit effectivement à ce qu'il y ait une rencontre sexuelle : pourtant on voit bien que tous les deux sont d'abord à des années lumières de ressentir du plaisir, au sens aussi bien physique que spirituel, il ne se passe finalement pas grand-chose, ni pour l'un ni pour l'autre. Mais c'est comme un starter, c'est comme si on avait mis l'allumette sous les brindilles et les bûches, et là quelque chose se déclenche...

Donc ce cheminement de sensualité aboutit à ce qu'ils aient de plus en plus d'envies : être ensemble, échanger, communiquer et ça nourrit cette fois l'explosion de la sensualité et du plaisir – c'est le moment où tout bascule.

Parce qu'on aurait pu rester dans l'expression de la sensualité, de la sexualité, du plaisir, mais ces deux personnages qui chacun de leur côté s'ennuient, découvrent qu'autre chose peut naître d'un

rapport humain, et c'est là qu'on commence à entrer dans une dimension d'amour. Donc, le trajet des personnages, qu'épouse le film, me semble être celui-ci : elle se découvre elle-même, puis elle découvre l'autre ; ensemble ils découvrent le monde. C'est le cheminement humain.

Au départ il s'agitait simplement de sensualité, de plaisir, et là on peut accéder à un autre étage du rapport humain, faire naître quelque chose de l'ordre de l'amour, une dimension plus spirituelle du rapport à l'autre qui va peut-être nourrir un projet... on est encore dans l'improbable, parce que compte tenu de la position sociale de l'un et de l'autre, on a du mal à imaginer comment ça peut être possible et pourtant, ils mettent en place quelque chose : elle imagine acheter quelque chose pour qu'ils puissent y vivre, lui imagine abandonner sa femme et vivre dans cette ferme, y construire une existence, faire le lit de sa venue à elle... enfin, tout cela n'est pas concret, mais ils en font un projet... «I had a dream.»

Il y a une liberté de ressentir entre les deux personnages.

Le maître mot de cette rencontre, c'est le consentement : consentement à ce qu'il se passe quelque chose. C'est à dire qu'on n'est pas dans la volonté, on laisse s'exprimer les choses et... ça consent ou pas, c'est possible ou pas. Rien n'est imposé, ni à soi ni à l'autre. Pour moi c'est le nec plus ultra du rapport humain, parce que tout ce qui s'impose a une durée limitée, tout ce qui se consent peut être éternel, dans le rapport à l'autre. Et ça noterait sa propre évolution : quand on consent quelque chose, on va trouver les éléments pour faire grandir ce qui constitue notre être, notre âme, le regard sur la société... tous les projets qu'on peut avoir ont une force considérable

quand on est dans le consentement. Quand on fait les choses par volonté ou par obligation, on perd beaucoup de notre capacité à réagir. On s'épuise et ça ne tient pas la route, parce qu'on est tout le temps en train de se relancer, tout le temps en train de s'obliger, de se contrôler... tandis que lorsqu'on est dans le consentement, le contrôle n'existe plus, on n'a pas besoin de ça, on n'est plus ni dans la compétition, ni dans la concurrence, ni dans le pouvoir. On dégage de ce domaine affectif - le premier cercle - tout ce qui n'a pas besoin d'y être. Autant on a besoin de compétition et de se défendre face au troisième cercle - le monde - parce que ce n'est pas facile, il faut se protéger, mais dans le premier cercle, c'est un poison violent, et un tue-l'amour. Et même : ça ne le tue pas, ça l'empêche d'exister. Le travail ostéopathique ne peut véritablement produire des effets que s'il y a consentement à ce qu'il se passe quelque chose. Ça veut dire que la personne qui vient chez moi, premièrement doit en avoir envie, doit être consciente qu'elle en a besoin, et enfin doit se sentir en sécurité, que le rapport corporel puisse se construire, parce qu'on ne peut pas lâcher quelque chose de l'intime si on n'est pas en sécurité, ça ne peut pas fonctionner. Le rapport ostéopathique est un rapport humain, pas un travail de mécanicien. Il faut communiquer, échanger, se dire les choses, être dans l'intime. On est empreint des codages qui préexistaient dans notre enfance et on a besoin de faire le chemin de compréhension de notre rapport au monde pour travailler sur celui-ci, mais aussi sur soi et sur notre rapport à l'autre. Pour l'évolution des sociétés on a besoin de comprendre à quel point on est agi de l'intérieur sans en avoir conscience. Il s'agit de prendre conscience. Si on est dans un rapport

consenti, ça peut-être une piste pour que la vie dans les sociétés s'améliore. Le consentement, ça ne veut pas dire qu'on subit les choses, on n'est pas dans la soumission, au contraire, on défend ce qui est important pour nous-mêmes, sans nécessairement l'imposer à l'autre : on va considérer l'autre pour ce qu'il est, et on sort d'un système fusionnel, où les gens veulent être semblables, pour un système où l'on prend en compte la différence de l'autre et réfléchit sur : «comment on peut vivre ensemble sans que l'autre soit dans la soumission.» C'est «I have a dream», mais ce n'est pas une utopie.

Une scène pour terminer, exemplaire de ce que j'ai trouvé dans le film : elle se promène vers la maison du forestier, (dans cette nature extraordinairement belle, où il y a une symbiose entre ce qu'ils ressentent et qui se passe dans cette nature) et ce regard qu'elle ballade est le même regard qu'elle va poser sur lui quand elle le découvre à sa toilette. Pour moi c'est le tournant du film, qui va voir naître la suite. C'est la naissance du consentement.

La pudeur avec laquelle c'est filmé, tant pour montrer le sentiment que l'acte (du regard et de la toilette, ici, d'actes sexuels et amoureux plus tard), est très féminine. Les femmes suggèrent, ce qui donne plus de puissance au ressenti.

Dans le film, on voit que les hommes, le forestier compris, n'ont à priori pas le même regard qu'elle sur ce qui se passe, comme on se rend compte ensuite que cette rencontre modifie leur façon d'être au monde.

**Le miracle
de l'équilibre**

Jean-Bernard Pouy

écrivain

La critique cinématographique, clone du Fait Littéraire, passant de la platitude redondante, tendance bouasse à reluire ou renvoi d'ascenseur, à la furie poétique (il est plus facile ainsi de se faire

(1) Cf. *La critique cinématographique considérée comme un prétexte du Tour de France*, numéro spécial (« Séries ») de « *États Modernes*, septembre 2006.

(2) Cf. Jean-Paul D. Meyer, *De bon usage du postscriptum*, Éditions Dubois, Paris, 2007.

(3) Fine citation conceptuelle.

(4) Même effet sur le public, y compris celui, total, procurer de la conversation, de la culture et domestique traversée de *salle de Cinéma et Théâtre*.

(5) *« Où ? » (Carnet de route)*, enquête menée par le *Starex*, *Assessors, Vitals Et Tendances (N.A.V.E.T.)* avec la direction de C. H. Fay & C. Parodi, Éditions *Télé*, Juin, 2006.

publier), hésitant entre lâcheté digèrétique (1) et diverses grossièretés du type cabinet de curiosités, a baissé ses gros avant-bras poilus devant un film pas si évident que ça, long, féminin en diable, météorologique, nippono-contemplatif, grosso modo panbêliste, légèrement mal-pensant, etc... (2)

Avec le recul, nous ne croyons pas que tant de bienséance soit innocente. Ou que les pluminés du 24 par seconde (et maintenant

du mégapixel) aient consciemment aimé adorer plébiscité cette oeuvre. Ils ont été tout simplement vaincus par une force souterraine qu'ils n'avaient pas répérée et qui a, tel un marteau-pilon crépissant une montre gousset (3), aplati à jamais leurs réticences (4). Une force qui a fait effet d'évidence, et qui a imposé sa loi, son mouvement. Mais quel est ce tsunami

esthétique-éthique amenant à tant de miel ? Quel est le phénomène autant mental que tellurique pouvant forcer une telle masse humaine à hocher la tête en signe d'assentiment. Il y a déjà eu des enquêtes sérieuses sur l'état général, nerfs, muscles et neurones, du spectateur

sortant d'une salle de cinéma, juste après la projection d'une oeuvre cinématographique (5). La complète panoplie psychopathologique des sensations, sentiments, réflexions et conclusions y apparaît, de l'abarcement

pré-suicidaire à l'énergie qui vous porte à attaquer un commissariat à une heure du matin, du moral pilonné pour trois semaines à la tension d'un viagra en deux dimensions. À la sortie du film de Pascale Ferran, les enquêteurs ont pu constater, sur le visage des spectateurs et à un fort pourcentage, une sorte de plénitude béate, de respect muet, d'accomplissement, de défaite face au beau, de respect face au bien, d'admission de la normalité. Bref, ce qui ressemblait fort à une notion rare et recherchée : l'équilibre retrouvé.

Alors il me fallait prouver, scientifiquement, cette présence équilibrante et apaisante dans les abords de ce film. Pour cela, j'ai utilisé la célèbre méthode de la géométrie, mise au point et au travail par ce génie trop méconnu qu'est le professeur Rémi

(6) *L'œuvre invisible de René Schulz en trop impensable peut être déployée dans cette note. Mais on peut se répondre facilement sur un roman, « Sur les pas de Baudelaire », coll. Pierre de Gandel, Éditions Babel, Paris, 2006.*

Schulz (6), basée sur la valeur numérique des lettres de l'alphabet (A=1, B=2, C=3... Z=26). Puisque l'œuvre étudiée est essentiellement gouvernée par la littérature, le cinéma, le désir, le plaisir et générée essentiellement par deux femmes, Lady Chatterley et Pascale Ferran,

appliquons la vérité schulzienne à toutes ces composantes.

La somme du «désir» (4+5+19+9+18=55) et du «plaisir» (16+12+1+9+19+9+18=84) donne (84+55) 139.

(7) *Vous pouvez toujours me contacter, si vous n'avez pas confiance...*

139 que nous nommerons A.(7)
Lady (12+1+4+25+42) et Chatterley
(3+8+1+20+20+5+18+12+5+25+117)

donnent (42+117) 159.

Pascale (16+1+19+3+1+12+5=57) et Ferran (6+5+18+18+1+14=62) donnent (57+62) 119. L'addition de ces deux femmes fait (159+119) 278.

278 que nous nommerons B.

Où, pour assumer le thème désir /plaisir, c'est-à-dire A (139), il faut toujours être deux, c'est-à-dire B (278). 278, justement, EST LE DOUBLE DE 139.

Dès un fort parfum caché d'équilibre et de justice.

D'autre part, dans cette œuvre, il s'agit de littérature (12+9+20+20+5+18+1+20+21+18+5+149) et de cinéma (3+9+14+5+13+1+45).

La collision des deux donne (149+45) 194.

194 que nous nommerons C.

Où, fi de l'humain, trop fragile et inconséquent, restons-en aux concepts : A (désir/plaisir) + C (littérature/cinéma) donnent 139+194=333.

333. Si ça, ce n'est pas de l'équilibre !

Pascale Ferran, encore un effort ! À nouveau un opus du même tonneau et ça fera 666, le nombre du diable, le déséquilibre total ! La boucle sera bouclée. L'essentiel (équilibre/déséquilibre) sera atteint, et vous, chère et profonde artiste, pourrez vous mettre, l'âme en paix, au point de crois, à la pâtisserie irlandaise, à l'épigraphie phénico-punique ou au Haïku...

6

Naturen fortæller















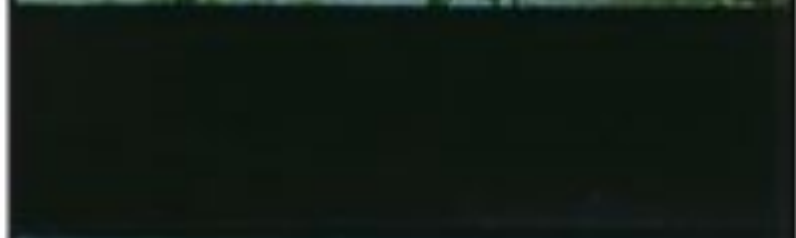














7

Visages d'une femme



































8

Général

Lady Chatterley – un film de *Pascal Ferran, d'après «Lady Chatterley et l'homme des bois» de D.H. Lawrence // Avec* *Constance* : Marina Floris ; *Robin* : Jean-Louis Coulloc'h ; *Clifford* : Hippolyte Girardot ; *Mrs Bolton* : Hélène Alexandridis ; *Hilda* : Hélène Fillières ; *Père de Constance* : Bernard Verley ; *Tommy Dubs* : Sara Lolan ; *Harry Winterlow* : Jean-Baptiste Montagnan ; *Merrill* : Michel Vincent ; *Kate* : Chémelle Hes ; *Fidd, le chauffeur* : Joël Varsade ; *Le Médecin* : Jacques de Boek ; *Emma Flint* : Nison Berrechet ; *La voisine* : Anne Bennat ; *Duncan Forbes* : Jean-Baptiste de Lambier // **Scénario** *Pascal Ferran et Roger Bobbio // Dialogues* *Pascal Ferran, Pierre Trivédic et Roger Bobbio // Musique originale* *Béatrice Thiriet // Casting* *Richard Rousseau et Sarah Toper // Réalisation* *Pascal Ferran // 1^{ère} assistante réalisation* *Gabrielle Roux // Repérages et 2^{ème} assistant* *Renaud Fély // Scripts* *Lydia Bigard // Chef opérateur* *Julien Hirsch // Assistant image* *Jean-Christophe Beauvallet // Chef électricien* *Christian Magis // Chef machiniste* *Edwin Boyer // Ingénieur du son* *Jean-Jacques Ferran // Assistante son* *Emmanuelle Villard // Décorateur* *François-Renaud Labarbe // 1^{ère} assistante décor* *Valérie Fayon // Costumière* *Marie-Claude Alnot - Habilleuse* *Claire Tong // Maquillage & Coiffure* *Danielle Vuatin // Directeur de production* *Olivier Guebois // Régisseur* *Luc Timot // Réalisateur 2^{ème} équipe* *Renaud Fély // Photographe de plateau* *Nathalie Ess // Montage* *Mathilde Moyard et Yann Deden // Assistante montage* *Sandie Bonpar // Montage son* *Nicolas Moreau // Bruitage* *Pascal Charvin // Mixage* *Jean-Pierre Laforce // Producteur délégué* *Gilles Sardou // Assistant de production* *Christophe Bernard // Production* *Mala Films // En coproduction avec* *Arte France, Saga Film, Titoc et Structate Production, Les Films du Lendemain // Avec le soutien de* *La Sofica Collinva 2, La Région Limousin, La Région Provence Alpes Côte d'Azur, en partenariat avec le CNC - 2006 // Format image* *35 mm - 1.66 // Format son* *Dolby // Visa* : 112305 // *Durée* : 2 h 44