

Corps-écran dans *Lady Chatterley's Lover* : le roman de D. H. Lawrence et le film de Ken Russell

Gilles Mayné-Cini, Professeur, Université de Saint-Étienne

Avant d'aborder la problématique des corps-écrans au sein de la version filmée du *Lady Chatterley's Lover* de Ken Russell, il est nécessaire d'insister d'une part sur la double définition du mot « écran », d'autre part, en s'appuyant sur les termes antinomiques de cette définition, de passer le film au crible, ou ici « à l'écran » du texte qui est à son origine. En effet, on ne passe pas du texte à l'écran en général sans que soient pris en compte pleinement un certain nombre d'obstacles théoriques et pratiques, a fortiori lorsqu'on est en présence, comme c'est le cas ici, d'un très grand texte littéraire.

Concernant la définition antinomique du mot « écran », ce dernier signifie à la fois projection et protection, projection et obstacle. Mais protection et obstacle avant toute chose. Dans le *Petit Robert*, un écran est d'abord une « paroi », un « abri » ou encore un « rideau » (« rideau de verdure, de fumée ») et par extension « tout objet interposé qui dissimule ou protège ». Le sens de projection vient après celui de protection, et, par voie de conséquence, il n'est pas peu insolite que la même toile puisse à la fois faire office de réceptacle et d'obstacle, être à la fois celle qui reçoit la lumière et celle qui la masque. On voit la problématique qui, immédiatement, s'amorce ici : à la fois ce qui illumine, ce qui donne la lumière, la connaissance, et ce qui obscurcit, ce qui fait barrage à la lumière, à la connaissance, et, par là, ce qui en montre les limites....

Concernant maintenant l'écran du texte, un roman tel que *Lady Chatterley's Lover* ne peut, a priori, que faire écran, au sens de faire ombrage, aux films qui en sont tirés dans la mesure où nous sommes en présence d'un texte littéraire particulièrement abouti : le roman est le texte auquel D. H. Lawrence, tuberculeux, a consacré les toutes dernières années de sa vie et sa toute dernière énergie. Il l'a réécrit deux fois, ce qui fait que nous disposons de trois versions, la troisième étant, de l'avis des spécialistes et de sa femme Hilda, la plus fouillée conceptuellement et la plus dérangeante, notamment dans son rapport à l'érotisme. N'oublions pas que, comme le rappelle Jacqueline Gouirand, *Lady Chatterley's Lover* est également « le roman le plus censuré de toute l'histoire littéraire. » (GOUIRAND-ROUSSELO : 51). Le roman fait donc écran à ses versions filmées parce qu'il est d'une très grande richesse subversive et il n'est très

subversif que parce qu'il est érotique, et pas simplement obscène ou pornographique, comme le soutenaient ses détracteurs. C'est, bien entendu, l'érotisme qui dérange abruptement, non la pornographie. Lawrence le savait. Concernant les distinctions, bien connues notamment depuis Georges Bataille et précisées avec lui et après lui dans notre *Pornographie, violence obscène, érotisme*, si la pornographie est du domaine du projet et du calcul, l'érotisme est, dans la vie et la littérature, ce qui défie le calcul, mais sans pour autant verser dans la transparence du délire. Il y a toujours dans l'érotisme une tension maintenue entre l'impossibilité de transgresser et cependant, à un certain point, l'impossibilité *de ne pas le faire*, dans un mouvement exultant. Nous ne nous attarderons pas ici sur l'obscénité, qui penche parfois vers l'érotisme, parfois vers la pornographie. C'est d'ailleurs le cas ici chez Lawrence, qui associe étroitement les deux.

D'une manière plus générale, le texte fait écran à toute version filmée possible sur les plans théorique et pratique. En effet, indépendamment de la richesse de l'objet littéraire à représenter, sur le plan théorique, romans et films divergent à cause de ce qu'ils sont de façon constitutive. Dans un film, l'image 'reine' est pour ainsi dire première. Les films projettent toujours des images, alors qu'en littérature les images, médiatisées par ces concepts que sont les mots, viennent en second. Ces images-là supposent donc une réflexion préalable. Or, étant donné que toutes les réflexions préalables ne peuvent être transformées en images filmées, le réalisateur doit faire des choix, établir des priorités. En outre, il a à élaborer des stratégies secondes afin de tenter de restituer intacts les aboutissements des romans. Et par là, il est pratiquement obligé de court-circuiter le texte afin de tenter d'en rendre la substance différemment. Ou, dit autrement, avec le cinéma on change de direction, au sens littéral du terme, c'est à dire de 'director', de metteur en scène. Tout simplement parce que le médium n'est pas le même : parce que l'ordre d'apparition des images est inversé et parce qu'on ne peut raisonnablement « représenter » (présenter à nouveau), toutes les images du roman.

Sur le plan pratique, un film, objet artistique qui coûte beaucoup d'argent, est souvent une commande, ce que beaucoup des livres qui comptent le plus pour leurs auteurs ne sont pas. Dès lors, les films obéissent à des impératifs financiers très stricts qui ont toutes les chances de les déformer en les édulcorant. Le cas de Lawrence est ici exemplaire. Il déclarait en 1927 à propos de son roman :

C'est le roman le plus inconvenant jamais écrit (...). Vous n'y verrez sans doute que la simple pornographie. Mais ce n'est pas cela, c'est une affirmation de la réalité phallique. Je doute qu'il soit jamais publié. Certainement aucun imprimeur

anglais ne voudrait s'en charger. *Quand on est au désespoir, on ne peut que pousser à l'extrême et je suis conduit de force au plus pis aller*¹ (souligné par nous)...

Comment insérer cette force que représente l'œuvre ultime d'un écrivain désespéré sous la forme d'une commande cinématographique qui ne laisse transparaître aucune déperdition par rapport à ce « désespoir », à cet « extrême » et à ce « plus pis aller », qui donc n'en trahisse pas le sens profond ? La question se pose en particulier par rapport à Ken Russell. À l'évidence, il connaît bien l'œuvre de Lawrence pour avoir déjà consacré à l'écrivain de Nottingham, avant 1993, deux films : *Women in Love* (1969), et *The Rainbow* (1989). Au cours de sa carrière, Ken Russell s'est fait remarquer à diverses reprises comme un cinéaste au baroque iconoclaste très dérangeant. Lorsqu'il s'attaque à *Lady Chatterley's Lover*, toutes les conditions sont a priori réunies pour que l'association entre Lawrence, écrivain très subversif et Russell, cinéaste également très subversif, donne un résultat subversif. À ceci près qu'en 1993, *Lady Chatterley*, commande de la BBC, se présente à Russell comme un film TV en quatre épisodes destiné à être montré à une heure de grande audience. Sauf également qu'il admet avoir pour son film emprunté aux trois versions du roman et pas à la seule troisième, la plus subversive. À ce point, sans doute convient-il de repréciser notre propre angle d'approche par rapport à la notion de corps-écran et d'écran tout court. Ce qui nous intéresse ici est certes l'écran sur lequel a été projeté le film, mais d'abord et avant tout comment, sur ce premier écran en quelque sorte inaugural ont été projetés les écrans successifs, au sens d'obstacles successifs auxquels l'héroïne, Constance Chatterley et le héros, le 'Lover', l'amant, ont été confrontés avant de *n'en plus pouvoir que de transgresser* ces écrans/obstacles successifs.

Avant de nous intéresser plus précisément à la mise en scène, il semble nécessaire de revisiter brièvement le roman et ses prolongements. Il existe en effet deux articles de toute première importance qui complètent le roman et en donnent les clefs théoriques, le roman lui-même n'étant que le pendant fictionnel de ces théories. « A propos of *Lady Chatterley's Lover* », rédigé de la toute dernière main de l'auteur en mars et octobre 1929, et surtout « Obscenity and Pornography », rédigé fin 1928, ont donc suivi de très près la rédaction finale du roman et précédé de peu la mort de l'auteur (1930).

Ces deux articles démontrent à l'envi, si les deux dernières versions du roman n'y suffisaient pas², combien la différence entre érotisme d'une part, bien que le nom ne soit jamais prononcé, et pornographie ou obscénité de l'autre, était centrale aux préoccupations de Lawrence. Celui-ci dénonce fortement le « sexe contrefait » ou « personnel », tourné sur lui-même, qui emprisonne de plaisir de façon « épuisante et débilitante » dans un cercle « narcissique-masturbateur » de « dirty little secrets » qui salissent le sexe et « dégradent » le

désir. Lawrence parle encore ici de « cocktail », de « jouet » ou de « fornication superficielle » associée à la prostitution. Puis il oppose à cette première conception décevante du désir sexuel ce qu'il appelle le « sexe authentique » ou « sexe plus profond », « communion » sacrée, force créatrice, « irruption de vie qui est au fond de moi » qui exige des amants une remise en question radicale de leurs propres préconceptions figées (et pas uniquement en matière de sexe) pour s'ouvrir inconditionnellement non seulement à l'autre, la personne aimée, mais, à travers celle-ci, à l'Autre du Désir : à ce qu'il a de profondément irrationnel, d'« implanifiable » et par là de fascinant. A l'Autre-avec-un-grand-A, le « tout-autre » du désir figé, quantifiable et monnayable de la première définition. L'Autre de l'érotisme.

En résumé, ces deux articles décisifs et le roman lui-même montrent à souhait comment l'héroïne, Constance Chatterley, acquiert, palier par palier, un degré de conscience, de lucidité tel qu'elle n'a plus d'autre choix que de rejeter l'univers obscène ou pornographique qui l'entoure et dont elle était au départ partie prenante. Plus d'autre choix que de s'extraire de cet univers mécanique quasi concentrationnaire en transgressant les limites, les écrans successifs de ce non-sexe devenu obscène pour déboucher sur l'érotisme. Dans la version finale du roman, Constance n'a évidemment plus de relation avec son mari, mais les remarques que ce dernier peut avoir sur le sexe la dépitent. Elle a donc une courte liaison avec Michaelis, auteur à succès qui appartient au cercle des amis de son mari, mais celui-ci la déçoit fortement sur le plan sexuel. Le cheminement de Constance vers le « dehors » de l'érotisme (l'expression revient très souvent chez Lawrence) est donc dans le roman tout sauf facile et immédiat. Et il est grandement facilité par sa rencontre avec le garde-chasse qui, notamment dans cette troisième version, est un être qui se révèle beaucoup plus complexe et évolué qu'il n'y paraît au départ, et qui, bien que n'appartenant pas au même milieu social, est arrivé aux mêmes conclusions que Constance et qui bute contre les mêmes écrans.

Or quelle place Ken Russell fait-il à la transgression de ces écrans successifs ? Son film n'est pas, loin s'en faut, qu'une version éclatée et simplifiée, grandement édulcorée du roman de Lawrence. L'avantage de cette version, c'est paradoxalement sa longueur — 205 minutes, soit près de trois heures et demie — et contre toute attente, son classicisme, sa précision par rapport au roman. Dans l'ensemble, Russell est très fidèle au roman, en particulier à sa troisième version. Il s'attarde peu sur les aspects de lutte des classes de la première version. Si ceux-ci sont encore présents, il ne les utilise que de façon diffuse, afin de renforcer l'impression d'isolement de Constance en butte à l'ordre immuable qui régit le domaine de Wragby, pour thématiser

son enfermement, puis son rejet croissant de cet ordre inhumain. Il les dépasse pour se concentrer sur les véritables enjeux de l'érotisme et sur les détails visuels qui exposent, par petites touches successives, le désir graduel qu'a Constance de subvertir cet ordre en sortant dans les bois, en allant voir la nature, les poussins dans la clairière, et en brisant petit à petit tous les écrans. Bien sûr, le grand cinéaste anglais emprunte d'autres chemins. Il utilise un autre langage, il joue beaucoup sur les couleurs, les symboles, et surtout sur la mise en scène sur l'écran d'écrans-seconds, d'écrans-miroirs, de tableaux, rideaux, embrasure des fenêtres, des écrans que peuvent constituer toutes sortes de portes fermées, entr'ouvertes, clôtures, barrières, sentiers secrets, entrées et sorties souterraines, écrans sur lesquels se projeter, ou à transgresser, au sens de « trans-percer », afin de pouvoir accéder à l'autre : l'extérieur de Wragby, et, pour Constance, à l'Autre elle-même. Le tout suppléé par la musique symphonique de Jean-Claude Petit, musique lancinante aux accents wagnériens qui favorise le trouble profond et la tension occasionnés par l'érotisme.

Quelques exemples s'imposent ici : le début du film insiste de façon presque simpliste sur la dichotomie blanc/noir. Dans la scène de l'église qui ouvre le film, lors de la messe donnée en hommage aux morts de la guerre de 1914-1918, Constance Chatterley est tout de noir vêtue. Puis très tôt, dans une des premières scènes d'intérieur, on voit Clifford, son mari, paralysé des pieds à la taille, lire tout haut un passage vantant la différence entre « the savage black horse of desire » et « the delicate white horse of the spirit³ ». Une courte dispute s'ensuit, au cours de laquelle Constance conteste l'étanchéité des deux métaphores et revendique les pouvoirs du corps. Le soir même, celle-ci fait un rêve dans lequel on la voit vêtue d'un habit et d'un chapeau noirs, en train de chevaucher un superbe étalon noir à travers une enfilade d'arbres auxquels sont attachés des hommes blancs torsés nus jusqu'à la taille dans des positions lascives. Le sentier mène à une mare verte au milieu de laquelle se trouve Clifford debout nu jusqu'à la taille en train de confectionner un bouquet de fleurs d'eau. Descendue de cheval, elle se penche vers lui pour saisir le bouquet qu'il lui tend. En le saisissant, Clifford lui prend la main, mais à ce moment-là celui-ci s'enfonce progressivement dans la mare écran pour y disparaître entièrement sous ses yeux, sans qu'elle ait pu ou voulu l'en empêcher. La caméra se déplace ensuite de l'autre côté de la mare où se tient le garde-chasse qu'elle a déjà brièvement entr'aperçu auparavant, contemplant la scène sans mot dire du haut d'un remblai. Cette scène peut être interprétée, à l'instar de tout rêve, comme l'expression d'une libido inassouvie déformée par l'écran de la conscience rationnelle assoupie (et assouplie).

Quoi qu'il en soit, cette scène, qui ne figure pas dans la version finale du roman, est une des rares scènes baroques, au sens russellien, du film. Après cela les dichotomies noir et blanc, corps et esprit, haut et bas sont subverties de multiples manières, de façon beaucoup plus subtile, ce qui favorise l'érotisme. Clifford n'est d'ailleurs pas au début du film le tyran domestique qu'il devient plus tard puisqu'il propose à Constance d'avoir un enfant avec un autre homme. C'est elle qui refuse. Cependant, elle est taradée par l'idée de ne plus être du tout « touchée » par son mari qu'elle aime encore. Et de fait, un soir, après avoir contemplé un tableau représentant une femme nue dans sa chambre — un de ces écrans jetés en pâture à son imagination comme autant de fenêtres sur l'extérieur et de portes de sortie possibles — et avoir caressé ce tableau légèrement du dos de la main, elle descend dans sa chambre et s'exhibe nue devant lui, la tête seulement recouverte d'un foulard blanc transparent. Elle se penche sur lui qui est allongé en train de lire en l'effleurant d'un de ses seins. Force est de constater que le corps de sa femme (effet encore accru pour nous spectateurs à travers la révélation du corps superbe de l'actrice Joely Richardson) n'est rien d'autre pour Clifford qu'un corps-écran au sens de repoussoir puisqu'il la répudie sans ménagement. Dès lors, Constance est de plus en plus frustrée, de plus en plus incomprise et isolée. Les circonvolutions des fers forgés du magnifique escalier central du château, qu'elle arpente de façon permanente, de plus en plus songeuse et désabusée, ne font que répercuter l'angoisse tortueuse et envahissante de la jeune châtelaine.

Nul doute, si Russell prend quelques libertés avec le roman, il reste très fidèle à son esprit, procédant encore une fois par petites touches sensibles visuelles ou tactiles, auxquelles le spectateur peut s'identifier. La troisième fois que Constance rencontre Mellors, le garde-chasse est réquisitionné afin de pousser le fauteuil mécanique de Clifford à travers les allées profondes du domaine. En cette occasion il y a tout un jeu autour de l'écran constitué par les grilles du portail qui sépare Wragby de la forêt qui jouxte le domaine et des haies qui prolongent celui-ci. Constance marche légèrement en arrière de Mellors en train de pousser le fauteuil et, juste avant d'arriver au portail en contrebas, elle double cet attelage afin d'ouvrir la porte de la grille de façon à laisser passer le fauteuil. Juste après avoir ouvert la grille, elle laisse un instant sa main traîner sur la porte, et Mellors, après avoir fait passer le fauteuil, pose sa main comme par inadvertance sur la porte et donc sur la main de Constance, alors que Clifford se situe de dos par rapport à eux. Au lieu de retirer sa main, il garde la main de Constance un long instant prisonnière, tout en souhaitant posément le bonsoir à sa châtelaine, comme si de rien n'était. Constance est troublée d'avoir été « touchée » ainsi par l'autre homme. La scène se conclut sur un plan fixe du garde comme prisonnier

de l'autre côté de la grille en train de la regarder s'éloigner, la tête littéralement « barrée » par les barreaux verticaux aux extrémités en flèche comme autant de symboles phalliques. Lorsque Constance se retourne une dernière fois vers Mellors, la caméra s'attarde sur la grille écran, maintenant désertée, au travers de laquelle elle voit le garde descendre le sentier, le dos ceint d'un fusil, sorte de symbole phallique aggravé puisqu'il s'agit d'un fusil à deux coups. La même mise en scène se retrouve après que Constance et Mellors ont fait l'amour pour la deuxième fois dans les bois et qu'ils ont joui ensemble pour la première fois près de l'arbre. En cette occasion Mellors raccompagne Constance jusqu'à la grille. Ils ont une altercation : il veut la retenir de son côté, mais celle-ci se dégage, passe du côté de Wragby, et la caméra fait un zoom arrière sur Mellors resté de l'autre côté de la grille, la tête retenue encore une fois captive, entre les flèches de la grille, dans la même position qu'auparavant. En cette occasion, la grille-écran joue ce rôle dans les deux sens, puisqu'à ce moment du roman aucun des deux ne veut se séparer de l'autre, mais y est forcé. Si l'on revient un peu en arrière, le moment où ils font l'amour pour la première fois est précédé pour Constance d'une surenchère de frustrations dans la mesure où une série de portes se ferment devant elle formant un écran presque infranchissable. Résumons : Constance s'est mise à pénétrer de plus en plus souvent l'écran envoûtant de la forêt pour se rendre à la hutte près de laquelle Mellors élève les poulets. Un jour, à son arrivée, les œufs viennent d'éclore et elle demande à Mellors de lui attraper un poussin dans la cage. Lorsqu'elle le prend dans la main elle est émue aux larmes de l'avoir touché et Mellors la console en lui saisissant délicatement l'épaule, prolongeant le mouvement en lui caressant un sein. Il l'embrasse alors fougueusement, elle se laisse faire jusqu'à un certain point puis s'enfuit. Juste après cela, lorsqu'elle arrive à Wragby, la porte de derrière est close, elle fait le tour pour trouver l'entrée principale, close également, si bien qu'elle est obligée de sonner. Mrs Bolton, la garde-malade « superlativement correcte » (21), a malicieusement fermé toutes les portes de la maison. Le lendemain, à la hutte, Mellors est de nouveau absent. Elle se poste non loin. Au bout d'un moment elle voit passer son chien, mais lui n'arrive toujours pas. Elle doit entrer. Lorsqu'elle ouvre la porte, la caméra la filme de l'intérieur avec un gros plan au ralenti de son visage franchissant l'écran de Wragby en secret par une porte entr'ouverte. Le lendemain, elle doit également attendre le garde absent devant sa hutte. Elle est tout près de renoncer lorsqu'il survient et c'est à ce moment-là que, si l'on peut dire, tous les écrans sont d'un coup levés : l'écran de Wragby, l'écran de la hutte, pour lui l'écran de ses vêtements à elle puisque à l'époque les femmes étaient corsetées d'une manière que l'on a du mal à imaginer aujourd'hui, l'écran de son corps à lui pour elle et de son corps à elle, de son corps de châtelaine, pour lui.

À l'instar de cette scène, le film offre une profusion et une surenchère d'écrans subrepticement interposés par Russell entre Constance et la possibilité longtemps suspendue pour elle d'accueillir l'extériorité de son désir. Ainsi, juste après que Mrs. Bolton a été engagée, l'écran formé par la bassine en position verticale que celle-ci est en train de vider après la toilette de Clifford, comme si cette bassine et le corps qui la porte faisaient écran entre Constance, à l'entrée de la chambre, et Clifford, assis sur son lit à l'autre bout. Mrs Bolton n'est d'ailleurs pas qu'un écran-obstacle entre le mari et la femme, elle est d'abord et avant tout l'écran réceptacle qui, d'une manière générale, en accaparant l'attention de Clifford, va offrir à Constance la possibilité d'échapper à l'attention de ce dernier. On peut citer également l'écran du soleil aveuglant entre les arbres, l'écran du panneau de la bibliothèque dans le contre-jour, l'écran du savoir abstrait, séparé de la vie, signifié par les pans remplis de livres.

A ce propos, il est à noter que Russell accorde beaucoup moins d'importance que le roman à l'écran du langage. N'oublions pas que, dans les deux dernières versions du roman, le narrateur de *Lady Chatterley's Lover* fait dire à Constance des phrases telles que : « Des mots, des mots, des mots ! Quel enfer c'était, ce moulin à paroles continu ! », en parlant de Wragby en général, et de l'art de la conversation pratiqué par Clifford et son entourage (85), ou la montre en train de s'insurger contre cette « parade de la vie de l'esprit » (42), ou encore contre « ces mots qui s'inséraient toujours entre elle et la vie » (105), qui « violaient » la vie, qui « aspiraient la sève des choses vivantes », ce qui fait que Connie, emmurée par les mots, finit par se sentir elle-même « violée ! Comme on pouvait être violée sans avoir été touchée ! Viol par des mots morts devenus obscènes et par des idées mortes devenues des obsessions ⁴ » (106). On pourrait multiplier les exemples qui montrent à quel point Constance conceptualise ce viol d'elle-même par les mots et à quel point il est devenu pour elle une nécessité première, une question de survie, de pouvoir transgresser les écrans de Wragby en transgressant l'écran du langage de Wragby.

Pourtant, Russell ne problématise pratiquement pas cet aspect des choses. Les deux derniers épisodes du feuilleton qu'il nous propose se cantonnent à des considérations plus terre à terre. Constance est maintenant enceinte, elle l'avoue à sa sœur, à son père (joué par Ken Russell lui-même, en forme de clin d'œil), à Mrs. Bolton, mais comment va-t-elle l'annoncer à son mari ? Comment va-t-elle annoncer à Clifford qu'elle aime Mellors et qu'elle est enceinte de lui ? Va-t-elle le quitter ? Lui demander le divorce ? Plusieurs coups de théâtre débloquent la situation, à la fin. A la suite d'une rixe avec le frère de son ex-femme, qui tente en vain de le reconquérir, Mellors décide de quitter Wragby. Il donne sa démission à Clifford, cherche du travail dans les mines,

mais est passé à tabac par les mineurs. Il obtient finalement son divorce et décide de quitter l'Angleterre pour le Canada. Constance s'en aperçoit juste à temps et s'engage dans une course-poursuite effrénée afin de rejoindre son amant avant qu'il n'ait quitté le pays. Le *happy ending* final des retrouvailles sur le paquebot est une entorse assez grossière au roman puisqu'il n'apparaît dans aucune des trois versions et peut être interprété comme une concession finale au cinéma commercial à suspense et aux séries télévisées sentimentales, même si les aspects tendres, et en particulier la « petite flamme » à conserver envers et contre tout dans la séparation — sorte de leitmotiv à la fin du roman — sont exhumés in extremis au détour d'un ou plusieurs dialogues. Mais là encore sans rendre justice à l'impact décisifs qu'ils peuvent avoir à la fin du roman.

En conclusion, ces quelques accrocs par rapport à une fin de roman entièrement contenue dans la tension rentrée d'un désir dont il convient envers et contre tout, plus que tout, de maintenir ouvertes — de différer — les potentialités, font tomber quelque peu à plat l'érotisme du roman. On ne saurait cependant trop en tenir rigueur à Russell, tant l'acuité visuelle et métaphorique et la rigueur conceptuelle dont il fait fait montre dans les scènes précédentes rend justice sur l'écran aux multiples écrans internes de l'érotisme.

BIBLIOGRAPHIE :

GOUIRAND-ROUSSELO Jacqueline, 1988 : « Le mythe de la sexualité rédemptrice », *Lady Chatterley*, éd. Pierre Vitoux, Autrement / Figures mythiques.
MAYNE Gilles, *Pornographie, violence obscène, érotisme*, Descartes et Cie, 2001

NOTES :

¹ D. H. LAWRENCE, *Lettre à S. S. Kotliansky* du 23 décembre 1927, dans *The letters of D. H. Lawrence*, Cambridge University Press, éd. James T. Boulton et Lindeth Vasey, 1989, p. 247 ; citée et traduite par Pierre Vitoux : « Il était trois fois... », *Lady Chatterley*, p. 41.

² Toutes les citations de ce paragraphe sont extraites de « Pornography and Obscenity », *This Quarter*, juillet-septembre 1929, reproduit dans *Phoenix. The Posthumous Papers of D.H. Lawrence*, London, William HEINEMANN, 1961, p. 170-187 ; mes traductions.

³ *Lady Chatterley*, A Film by Ken Russell, based on the Story by D. H. Lawrence, Acorn media, 1992.

⁴ Ces dernières citations et les pages auxquelles elles font référence sont tirées de la traduction française de *Lady Chatterley's Lover*, *L'Amant de Lady Chatterley*. Presses Pocket, 1981.