

L'ADAPTATION TELEVISEE DE *SONS & LOVERS* PAR TREVOR GRIFFITHS

NOTES : Par souci de simplification cet article utilise les abréviations suivantes :

TG pour Trevor Griffiths, DHL pour D.H. Lawrence, *SL* pour *Sons and Lovers*.

L'examen qui suit ne porte pas sur la réalisation du feuilleton diffusé par la B.B.C. en 1981, mais sur le texte du scénario publié en 1982 : *Sons and Lovers*; *Trevor Griffith's screenplay of the novel by D.H. Lawrence* (Spokesman, Nottingham, 317 pages).

Griffiths, Lawrence : deux personnalités différentes et que, à bien des égards, leurs idées eussent opposés s'ils avaient été contemporains l'un de l'autre. En dépit de toutes les réserves qu'imposent les idées reçues et les simplifications, celui-ci se laisse plutôt classer « à droite » et celui-là « à gauche ». Toutefois, qui pourrait ignorer les similitudes que présentent leurs carrières respectives ?

TG et DHL sont tous deux des fils du peuple, nés et élevés dans des régions industrielles. Le Lancashire de TG et le Nottinghamshire de DHL présentent de nombreux traits communs. Les deux hommes ont accédé à l'école, puis à l'Université, grâce aux bourses réservées aux élèves les plus méritants. Nous savons que tous deux ont ensuite exercé une carrière d'enseignants avant de se consacrer à la littérature. TG est essentiellement un dramaturge, mais l'on oublie trop souvent que, s'il est surtout connu du grand public pour son œuvre romanesque, DHL fut aussi dramaturge, notamment au début de sa carrière. *SL* met en scène des épisodes qui ont servi de matière à DHL, soit dans certaines de ses nouvelles (*Daughters of the Vicar*, *Odour of Chrysanthemums*) soit dans les trois pièces de théâtre qui constituent sa trilogie minière. Les expérimentations de DHL, sa recherche de la meilleure forme possible pour traduire telle situation et en faire partager à son public le contenu émotionnel, témoignent d'un sens médiatique très moderne. Comme les réalisateurs de pièces radiophoniques ou de films télévisés des générations suivantes, DHL sent bien que la perception audiovisuelle est, s'agissant de faire partager une expérience vécue, infiniment plus riche et plus efficace que ne saurait l'être la description écrite, fût-ce la plus habile et la plus élaborée. Eût-il vécu jusqu'à l'époque de la télévision, DHL n'en aurait vraisemblablement pas ignoré les possibilités. Elle lui eût permis de réaliser précisément ce que, suivant l'analyse de Raymond Williams, la convention dramaturgique du début du siècle lui interdisait d'accomplir pleinement :

« [DHL] ... met and identified a major problem of modern dramatic form: the contradiction between the detail and closeness of fiction, through which the flow of experience and the sympathy with ordinary life and speech could be practically achieved, and the habits of theatre, and of most traditional drama, in which posture, rhetoric, formality and presentation, over the whole immense range, from the greatest drama to the most conventional boulevard piece, had been the ordinary means. That this problem is still unsolved is evident from the movement of so much of our best drama away from ordinary experience and away from the flow of sympathy; *The counter-movement, in part in the theatre, but mainly in film and in television, has*

only just begun. Lawrence could not solve the problem on his own; there was no theatre in England which could remotely understand what he was trying to do » (Raymond Williams, *Introduction to DHL, Three Plays*, Penguin, 1969).

L'œuvre de DHL était ainsi prédestinée en quelque sorte à se voir accueillie à l'écran, le grand d'abord, le petit ensuite. Pour nous en tenir à *SL*, 1960 vit Jack Cardiff réaliser un long métrage sur une adaptation signée Jerry Wald. Trevor Howard y tenait la vedette. Sur le même sujet la télévision intervint pour la première fois en 1964 avec un court métrage de David Jones consacré à l'adolescence de DHL : *The Death of my Mother*. Suivirent des adaptations de la trilogie minière, autant de préludes à l'intervention de TG.

Dans la préface très dense mais très riche qu'il consacre à son scénario de *SL*, TG évoque, selon ses propres termes, son effort pour « incorporer » (*incorporate*) un roman de cinq cents pages dans une « tranche chronologique de six heures et demie » (*a six-and-a-half-hour time slot*), « Incorporer » est à mon sens un terme qui ne rend pas compte du travail effectivement accompli par TG, lequel nous donne une admirable traduction du grand roman de DHL en termes de son et d'images.

C'est à l'examen de ce travail qu'il est maintenant temps de procéder, en analysant successivement :

- les éléments visuels ;
- les effets sonores;
- la mise en scène;
- le montage.

Les éléments visuels

La lecture du scénario met en évidence deux séries d'oppositions : opposition entre scènes diurnes et scènes nocturnes, opposition entre scènes d'intérieur et scènes d'extérieur. Ces deux séries métaphorisent deux thématiques majeures chez DHL, d'une part le rôle privilégié de l'activité subconsciente, illustrée par l'obscurité ou par les ténébreuses profondeurs de la mine, et de l'autre le sentiment d'exclusion, de déreliction, si douloureusement vécu par celui qui l'éprouve. Le scénario de TG établit ainsi entre ces deux séries d'oppositions un contrepoint dont le rôle superficiel est d'éviter au téléspectateur une impression de monotonie, et dont la signification plus profonde est d'illustrer et de respecter des idées auxquelles, on le sait, DHL était très attaché.

Autre trait du scénario de TG : la saisie du détail brièvement noté par DHL dans le courant narratif, mais pour ainsi dire épinglé, puis mis en évidence à l'écran. Comme il n'est pas question d'établir ici l'inventaire complet de ces nombreuses mises en relief, je me bornerai à les illustrer par un ou deux exemples.

DHL (*SL*, Penguin p. 15) mentionne la Bible que Gertrude Morel avait, avant son mariage, reçue de son premier amoureux : « And she had still the Bible that John Field had given her ». Puis (p. 16) DHL ajoute : « So she preserved the Bible and kept his memory intact in her heart, for her own sake ». TG transforme ces indications de la manière suivante (TG p. 20) : « *On the chair is a leather Bible which she places in her lap. She opens it. We see the inscription: For my dearest Gertrude, with love and respect, John Field (+ date); and on the opposite page, a crushed lily, which she fingers »*.

TG illustre ainsi un détail significatif sur lequel DHL ne s'est pas appesanti. Il l'enrichit en renforçant le sens que DHL a voulu donner à ce détail. De même, DHL (p. 19) indique, parlant de Morel : « He had signed the pledge, and wore the blue ribbon of a teetotaller ... » : détail que TG relève (p. 25), se bornant à indiquer : « *He puts his hand to the blue ribbon on his lapel.* » Ce développement visuel du détail lawrencien est un procédé constant chez TG et qui va dans le sens, non d'une *adaptation*, mais d'une mise en images qui commente et explique intelligemment toutes les facettes du texte romanesque.

D'autres aspects de la mise en images nous indiquent sur quels aspects particuliers porte le commentaire de TG. Il y a chez DHL, notamment à l'époque de ses premiers récits et de ses premières pièces, une tendance documentariste avant la lettre. Les premières scènes, évoquant successivement Ashpit Alley, la cuisine de la maison de Bestwood, la foire d'automne et ses diverses attractions, puis les scènes de genre (en particulier la très longue didascalie de la scène 26), l'évocation de la mine (scène 32), etc. rassemblent d'une manière vigoureuse tous les détails de nature à décrire, de manière aussi réaliste que possible, des lieux et des scènes chères au cœur et à la mémoire de DHL. Ce faisant, TG attire le lecteur de *SL* sur la richesse visuelle du texte romanesque : celui-ci contient nombre d'indications que les didascalies de TG n'ont eu qu'à reprendre telles quelles. On comparera ainsi DHL (p. 44) : « The woman went into the pantry. There was heard the oop of a cork. She set the mug, with a little, disgusted rap, on the table before Morel. He drank, gasped, wiped his big moustache on the end of his scarf, drank, gasped, and lay back in his chair. The woman would not speak to him again. She set his dinner before him, and went upstairs ».

et TG : « *She crosses to pantry, returns, sets mug down with a disgusted rap before him. He drinks it all, wipes moustache on end of scarf. She takes his dinner plate from the oven, sets it before him. He stares at it, at her, disapproving; Mrs Bower leaves the room.* »

Toutefois la mise en relief du documentarisme lawrencien ne néglige jamais le contrepoids symboliste auquel la narration romanesque accorde, dans *SL* et plus encore dans les romans qui suivront, une importance capitale. C'est pourquoi, comme on l'a vu, TG suggère un mouvement de caméra sur le lis flétri entre les pages de la Bible naguère donnée par Field à Gertrude : la fleur desséchée évoque les illusions et les espoirs déçus de l'épouse malheureuse. On notera aussi la trouvaille très lawrencienne que constituent les didascalies des scènes 15 (p. 26) et 16 (p. 26). Nous avons un flash-back évocateur de la lune de miel des époux Morel précédé des notations suivantes : « *Shot of moonlit sea glistening through upstairs cottage window* » et : « *Morel and Gertrude lie in a small double bed, lit very dimly by moonlight. Sea glistens through window* ». Or, à l'équivalence de « moon » et « honeymoon » TG superpose l'image d'un paysage maritime et nocturne. Certes, DHL suggère un tel paysage, mais l'insistance de la notation, qui est le fait de TG, va précisément dans le sens de la symbolique lawrencienne. Pour DHL la mer est toujours associée au doute qu'éprouvent les jeunes couples à propos de leur bonheur futur (cf. « Le renard », « Soleil », etc) et la scène nocturne évoque la présence de forces occultes ou inconscientes au sein du couple. Les didascalies de TG surchargent ainsi, mais en le respectant, le système symbolique lawrencien. Ce didactisme se manifeste constamment et je n'en donnerai pour dernier exemple que l'incident du col déchiré. On comparera ainsi DHL (p. 37) :

« When Mrs Morel entered, she saw him almost running through the door to the stairs. He had ripped his collar off his neck in his haste to be gone ere she came in, and there it lay with bursten button-holes. It made her angry »

et TG (p. 29) :

« *She sees his torn collar thrown down in his haste to get upstairs. Picks it up, sets it coldly on the table.* »

Les effets sonores

Dramaturge et réalisateur, TG connaît évidemment mieux que personne la portée et l'efficacité dramaturgiques des effets sonores. Sur ce point encore le hasard semble l'avoir heureusement placé sur le chemin de DHL. Ce dernier note en effet dans *SL* (p. 63) :

« The silences between them were peculiar. There would be the swift, slight 'cluck' of her needle, the sharp 'pop' of his lips as he let out the smoke, the warmth, the sizzle on the bars as he spat in the fire ».

Ne peut-on pas, à propos de telles notations, parler de mise en « ondes » de la scène?

Il a donc suffi à TG de suivre avec DHL la même pente, la même inspiration, pour trouver spontanément une profusion de bruits susceptibles de créer le relief qui permet de faire vivre les scènes et les personnages :

« *gate crunching* » (p. 20), « *slams the bolt to viciously, ignoring the banging outside* » (p. 22), « *match flaring* » (p. 26), « *scrubbing, splashing water* » (p. 27) : il n'est guère de page que ne viennent ponctuer ces notations réalistes.

Parce qu'il est du nord et parce qu'il a vécu au milieu d'une population qui utilise plus volontiers le patois que la langue nationale, TG, comme DHL, est sensible à la tonalité affective de ce patois. Il sait qu'il constitue le mode de communication le plus approprié, le plus spontané pour engendrer et conserver un sentiment de solidarité, sinon d'intimité parmi les membres d'une communauté locale. Le dialogue de TG prend donc bien soin de sauvegarder ce qui chez DHL évoque si subtilement une qualité de rapports humains qu'il est plus facile d'évoquer que de faire partager :

« 'E called me a mardy-arsed. I a'nt no mardy-arse » (p. 81), par exemple, loin d'être une « vulgarité » destinée à « provoquer » ou à faire rire, est la réplique dont TG a bien senti qu'il fallait à tout prix la conserver pour identifier précisément et fortement le personnage, le lieu et l'époque.

Dans le même ordre d'idées il conserve soigneusement la scène du tutoiement. DHL (p. 19) :

« 'Shouldn't ter like it?' he asked tenderly. ' Appen not, it 'ud dirty thee.'
She had never been 'thee'd' and 'thou'd' before ».

TG (p. 26) :

« *MOREL'S VOICE: Th'art lovely. Th'art fair. An' I do love thee.*
GERTRUDE'VOICE: Nobody ever thee'd me before ».

La traduction de la réaction de Gertrude sous la forme dialoguée plutôt que sous la forme relatée donne un plus grand relief à la qualité intime de l'épisode.

Chez TG comme chez DHL, en dépit de modulations idéologiques divergentes, la défense des valeurs individualistes, le refus d'un moule culturel uniforme et autoritaire passe par l'illustration des parlers régionaux.

La mise en scène

La mise en ondes de SL rendait souhaitable et légitime l'intervention d'accompagnements sonores plus variés et plus fréquents que n'en suggère le seul texte du roman. C'est ici qu'intervient la créativité de TG. Son texte fait donc intervenir plusieurs instruments de musique : violon, piano, accordéon, cornet à piston. Les partitions ont été laissées à l'initiative du réalisateur, dans l'esprit qui paraissait approprié au récit. Ces passages font le plus souvent office de transition d'une scène à l'autre de sorte que, à la différence d'une musique dite « de fond », ils n'empiètent pas sur le dialogue.

Le bruitage, également nécessaire, est traité dans l'esprit lawrencien qui caractérise l'ensemble du scénario et il est amusant de constater que la formulation même de TG, lorsqu'il s'agit d'indiquer ce bruitage, se trouve imprégnée de la terminologie du romancier. Un exemple de ce que je veux dire se trouve à la page 31 (scène 27) :

« Mrs Morel lies in bed, eyes open, staring at the ceiling. In the far distance, a train whistles through and on towards the south ... »

L'attire l'attention du lecteur sur l'emploi de « the south » pour désigner en fait la direction de Londres, car c'est l'expression qu'utilise DHL dans ce sens, non pas précisément dans *SL*, mais dans plusieurs nouvelles, par exemple dans « The Witch a la Mode ».

Il y a là un curieux effet de mimétisme, que l'on retrouve aussi dans les détails par lesquels TG caractérise les regards ou les sentiments des personnages. P. 24 il note, d'une façon tout à fait lawrencienne : « *We feel her contempt in his eyes and face* ». Il est en effet très fréquent de voir le romancier décrire l'attitude d'un personnage, non pas directement, mais à travers la réaction que cette attitude engendre chez un tiers. De même peut-on lire un peu plus loin (p. 28) : « *Her coldness is scary* ».

Enfin, dernier procédé de mise en scène, également conforme à la manière de DHL, le recours à un objet investi d'une valeur émotionnelle particulière par l'effet d'un transfert inconscient. Ici encore, un mot d'explication. Dans une nouvelle intitulée « Second Best », DHL introduit une taupe, dont la relation avec la fable est loin d'être évidente. Mais on constate à la réflexion que ladite taupe métaphorise le cheminement souterrain d'un désir refoulé et nié par la jeune héroïne du récit. Dans une autre nouvelle, « The Thimble », un dé à coudre retrouvé par hasard sous le coussin d'un fauteuil métaphorise les fantasmes dont un couple meurtri par les épreuves de la guerre entoure un passé à jamais révolu. Suivant une démarche analogue, TG nous montre que Paul transfère sur le chien de Miriam les sentiments qu'il éprouve en réalité à l'égard de la jeune fille et qu'il n'ose pas encore s'avouer :

« Paul fingers the dog's ear for a moment, then pushes him away »

Et, dans une scène qui, précisément, préfigure quelque peu « The Thimble », nous voyons Clara jouer avec son alliance de façon très significative (p. 216) :

« Clara has removed her weddingring, in her abstraction spins it over and over on the table top. From time to time it falls quivering on its side. »

Le montage

Le montage posait d'abord un problème de découpage puisque, s'agissant d'un feuilleton télévisé en sept parties, il fallait réduire en sections homogènes les quinze chapitres de *SL*. TG divise son scénario en six épisodes presque rigoureusement égaux et qui respectent les proportions du roman, prenant bien soin d'éviter toute réduction ou toute dilatation d'un chapitre par rapport à un autre. L'opération n'allait certes pas de soi, car, même lorsqu'il contient une importante proportion de dialogues, le texte de *SL* enrobe ces dialogues dans la description des gestes des personnages ou dans des commentaires sur la situation, par exemple : « They were now at a battle-pitch. Each forgot everything save the hatred of the other and the battle between them ... » etc (p.33). C'est ici qu'intervient le travail de compression auquel fait allusion TG dans sa Préface au scénario. Effectivement, plusieurs pages de texte du roman peuvent, sans la moindre trahison, se trouver réduites dans des proportions importantes. Le passage d'où sont tirées les lignes que je viens de citer comporte 25 lignes chez DHL et n'en compte plus que 12 chez TG dans les 8 répliques de la page 21. Mais ces répliques reproduisent rigoureusement le dialogue du texte original. De même on constate que les trois dernières pages du deuxième chapitre de *SL* occupent à peine une page chez TG (page 42), sans que le dialogue en soit pour autant mutilé.

Les transitions d'une séquence à l'autre s'effectuent souvent, on l'a noté, grâce aux passages musicaux composés par John Tams. Mais les transitions, indiquées sur le scénario par l'habituelle notation « cut to » comportent également une importante proportion de bruits, chaque fois que la nature de la scène l'autorise : les bruits de la lessive, le martellement d'un outil sur une planche, des coups frappés à une fenêtre. Cette technique relève d'un style cinématographique qui va dans le sens de la surexpression et tend à instaurer des leitmotiv signalétiques.

La chronologie de *SL* est fidèle à la convention de l'écriture romanesque du début du siècle. Le présent de l'indicatif s'applique aux événements contemporains de l'acte de lecture, le passé aux événements antérieurs et le plus-que-parfait opère un décalage supplémentaire. Ce décalage d'un passé « antérieur » par rapport à un passé plus proche est commodément représenté à l'écran par le flash-back et il était d'autant plus légitime d'y faire appel dans l'adaptation télévisée de *SL* que la thématique insiste sur l'ancrage du présent dans la préhistoire du héros. Le montage organise ainsi un contrepoint qui imprime son rythme propre à la version télévisée. D'autre part, comme il arrive dans certains films, TG utilise le code chromatique pour marquer la distinction entre les scènes « au présent » et les scènes « au passé ». Cette distinction s'effectue grâce au sépia (p. 23 TG note : « Perhaps in faded sépia ») qui peut connoter la nostalgie, le sépia étant souvent la couleur des premiers portraits photographiques. On sait que certains cinéastes ont souvent utilisé le sépia pour évoquer cette impression : Joseph Losey, par exemple, dans *Accident*.

D'une façon générale TG suit rigoureusement la chronologie de *SL* dans l'instauration de ses flash-back. On remarque toutefois une inversion de l'ordre passé / présent tel que nous le trouvons dans le roman. Cette modification apparaît à la page 46 du scénario (scène 40). Dans le roman, DHL nous montre Morel lançant violemment un tiroir de commode à la tête de sa femme, Gertrude, AVANT de menacer celle-ci de quitter la maison, TG inverse les termes et il nous montre Morel jetant le tiroir APRES avoir exprimé cette menace qu'il n'a pas mise à exécution. Cette inversion modifie, bien entendu la signification du geste de Morel. Dans le

premier cas, chez DHL, le geste violent et la menace sont les formes d'une même agressivité. TG rend l'affaire un peu plus complexe, montrant en premier lieu l'agressivité de Morel, puis sa rage ENVERS LUI-MEME, pour n'avoir pas eu le courage d'exécuter sa menace.

Cette observation me conduit maintenant à examiner les additions pratiquées par TG et que, sans en modifier l'esprit, le roman de DHL ne commande pas explicitement.

Je noterai donc successivement :

- le recours de TG au symbolisme des fleurs. On l'a déjà rencontré à propos des lis flétris dans la Bible de Gertrude, et on le retrouve plus loin (p. 288) au moment de sa mort. Lorsqu'il quitte la maison de Scargill Street, le médecin traverse le jardin et son regard se pose sur des tournesols fanés (« a cluster of dying sunflowers »). L'agonie de Gertrude est ainsi métaphorisée par celle des tournesols.

- les images éliptiques, p. 303, l'existence de Gertrude morte est suggérée à Paul par la vision d'une femme en train de faire sa lessive : « *A woman washes her husband's pit-clothes in a scullery tub. She's a year or two younger than Mrs Morel, but worn old by her largely identical years of drudging. The pretty face has sagged to nothing. Her hands are knobbed, red, rheumatically wrought. Its Paul's p.o.v.* »

- des inventions verbales suggérées par le récit. Dans *SL* le romancier évoque le talent d'imitateur de Paul, talent qui, s'il faut en croire le témoignage de Jessie Chambers, était celui de DHL lui-même :

« He, being of a hard, ironical mood, was entertaining the family to a description of a service given in the Primitive Methodist Chapel, conducted by one of the well-known preachers of the sect. »

Or, à la page 166 du scénario, TG a composé un texte de son cru pour illustrer la scène en question.

- l'interprétation personnelle de TG touchant aux relations de Miriam et de Paul. A la fin du quatrième épisode (p. 219) il nous montre Miriam acceptant (« *like a dying martyr, glorying in her offering* ») de se donner à Paul. Quelques pages plus loin (p. 228) il précise que l'épisode a été un fiasco, expliquant ainsi la rupture des amoureux. Or, s'il est vrai que les biographes de DHL ne sont pas toujours d'accord sur les relations précises de DHL et de Jessie Chambers (modèles de Paul et de Miriam), TG tranche la question avec une témérité de détails que rien n'autorise, du moins à ma connaissance.

- TG paraît mettre en évidence plus que ne le fait DHL l'autoritarisme de Gertrude. Toutefois cette interprétation peut être justifiée par l'information dont nous disposons sur le romancier, postérieurement à la publication de *SL*, en particulier la biographie de Nehls et le témoignage d'Ada, la sœur de DHL. Ce point de vue permet en outre à TG de relever son scénario de petites scènes très vivantes, par exemple l'interpellation d'Annie par Mrs Morel (p. 19).

Il reste que la valeur et l'originalité de l'adaptation de TG tiennent en un mot : la fidélité. Non la fidélité servile et superficielle du tâcheron, mais celle d'un authentique lawrencien, de tempérament et de talent. A l'époque où il écrit *Sons and Lovers*, le romancier, comme en témoignent les œuvres qui en sont contemporaines, est encore porté par une vocation documentariste que les événements obscurciront par la suite. Cette vocation documentariste est, chez Griffiths, demeurée vivace et prolifique. C'est la raison pour laquelle son adaptation de *SL* nous présente peut-être

le Lawrence le plus authentique, le Lawrence qui, après avoir parcouru le monde entier dira enfin de ses Midlands : « This is the country of my heart ».

Pierre NORDON
Université de Paris III