

# Commentaire par Anne BÉRAUD\* du film



## ***Ascenseur pour l'échafaud***

France, 1958, réal. Louis Malle, 88 min, scénario de Louis Malle (1932-1995) et Roger Nimier  
d'après le roman, *Ascenseur pour l'échafaud* de Noël Catéf,  
avec Jeanne Moreau et Maurice Ronet, musique de Miles Davis.

Présenté au Cinéma du Parc, à Montréal, vendredi le 18 novembre 2011  
dans le cadre de ***cinémas***, le cinéclub de l'APPQ

*Un homme, ex-parachutiste (Julien), assassine son patron avec l'aide de la femme de ce dernier (Florence), dont Julien est l'amant. Voulant supprimer un indice compromettant, il se retrouve bloqué dans l'ascenseur qui le ramène sur les lieux du crime.*

### **Introduction :**

Je vous avouerai que le travail pour le commentaire de ce film a été quelque peu perturbé par l'urgence de l'actualité, par l'urgence de la cause analytique qui a réveillé mon militantisme.

J'ai choisi ce film qui fut un film culte pour moi. Alors étudiante et cinéphile, lectrice assidue des *Cahiers du cinéma*, j'ai découvert *Ascenseur pour l'échafaud* dans un petit cinéma d'art et d'essai du Quartier Latin à Paris où il m'arrivait de voir plusieurs films

---

\* Anne Béraud est psychanalyste, membre de l'Association Mondiale de Psychanalyse et de la New Lacanian School, co-fondatrice et responsable du Pont Freudien et membre de l'A.P.P.Q

par jour. Longtemps, il m'a hantée, avec la belle Jeanne Moreau et sa voix incomparable dont je vous parlerai, l'image en noir et blanc belle et profonde de Paris la nuit.

Des éléments majeurs composent l'histoire : l'amour, une passion impossible, les destins qui se croisent, une tragédie, le suspense, les contingences de la vie, dont nous verrons ce qu'en font chacun des personnages.

Un autre film de Louis Malle a failli donner lieu au visionnement de ce soir parce qu'il m'a profondément marquée. Il s'agit de : *My dinner with Andre* , conversation sur la créativité entre deux amis, film adapté d'une pièce de Wallace Shawn, et réalisé en 1981 dans la période américaine de Louis Malle.

Sans doute connaissez-vous d'autres films plus célèbres, parmi la trentaine que Louis Malle a réalisés ( *Les amants* ; *Zazie dans le métro* (1960), adapté d'un roman de Raymond Queneau ; *Au revoir les enfants* (1987) qui met en scène l'arrestation d'un enfant juif dans son collège, tragédie dont Louis Malle fut le témoin sous l'Occupation ; et bien d'autres encore, en plus de documentaires, dont *Calcutta*, auquel Lacan fait référence dans le *Séminaire XVI : D'un Autre à l'autre*).

### **Louis Malle :**

Parallèlement à son entrée dans le monde du septième art, Louis Malle voit naître un important mouvement de contestation contre les pratiques cinématographiques de l'époque, la Nouvelle Vague.

L'expression *Nouvelle Vague* apparaît pour la première fois, sous la plume de Françoise Giroud, dans l'hebdomadaire L'Express du 3 octobre 1957, pour désigner un mouvement qui anime la jeunesse de l'après guerre. C'est en 1958 qu'un journaliste associe définitivement ce terme aux jeunes cinéastes de la relève. Ce mouvement trouve sa première expression dans la salle de rédaction de la revue des *Cahiers du Cinéma*.

Bien que Louis Malle ne se soit jamais défini comme appartenant à ce mouvement, son œuvre, dont *Ascenseur pour l'échafaud*, se nourrit des préoccupations de la Nouvelle Vague. Louis Malle ne sera pas non plus reconnu par ce mouvement. Pourtant, avec *Ascenseur pour l'échafaud*, ce qui était au départ un film policier devient une rêverie très personnelle, qui anticipe sur le style et la désinvolture de ton de la Nouvelle Vague. Louis Malle suivra son chemin en parallèle, seul, et guidé par ses propres motivations. Comme ses contemporains de la Nouvelle Vague qui font l'apologie d'Alfred Hitchcock,

il subit son influence et inscrit à sa façon *Ascenseur pour l'échafaud* dans la tradition du film noir. En effet, il joue sur les codes du film noir et remet en cause la dramaturgie du cinéma classique. Il imite le maître en dévoilant l'assassin au début du film et en faisant partager au spectateur le long suspense aboutissant à son arrestation, tout en greffant une intrigue auxiliaire, qui finit par devenir aussi importante que l'intrigue principale.

Louis Malle précise : « Je voulais faire un bon polar. Le plus drôle c'est que j'étais vraiment tiraillé entre ma prodigieuse admiration pour Bresson et la tentation de faire un film à la Hitchcock. Il y a donc dans *Ascenseur* un balancement entre l'un et l'autre ».

En effet, Louis Malle, d'abord assistant du commandant Cousteau, à bord de la "Calypso", co-réalise en 1955 avec Cousteau *Le Monde du silence*, documentaire sur les fonds marins, qui obtient la Palme d'or à Cannes en 1956. Il assiste la même année Robert Bresson dans la réalisation d'*Un condamné à mort s'est échappé*. Il réalise en 1957 son premier long métrage de fiction : *Ascenseur pour l'échafaud*, qui remporte le Prix Louis-Delluc. Louis Malle a 25 ans.

Ce film révèle au grand public Jeanne Moreau, qui avait débuté une dizaine d'années auparavant au théâtre, à la Comédie-Française, puis au TNP de Jean Vilar où elle avait joué aux côtés de Gérard Philipe. La rencontre entre Louis Malle et Jeanne Moreau fut décisive pour l'un comme pour l'autre. Ils tournèrent deux autres films ensemble : *Les Amants*, et plus tard, *Viva Maria*. Louis Malle dira que quand il a tourné *Ascenseur pour l'échafaud*, il avait une peur bleue des acteurs, et que Jeanne Moreau l'a incroyablement aidé.

Il faut imaginer que la façon de tourner était totalement nouvelle : les scènes avec Jeanne Moreau sur les Champs-Élysées ont été filmées avec la caméra dans une poussette d'enfant et l'actrice éclairée seulement par les vitrines des Champs-Élysées. Ça ne s'était encore jamais fait. Louis Malle a raconté que les techniciens étaient affolés.

**Le contexte du film** : En 1957, la France sort de l'après-guerre, mais reste en pleine période de guerres coloniales, en Indochine et en Algérie. La IV<sup>ème</sup> République vit ses derniers soubresauts. La Nouvelle Vague est à l'aube d'éclorre. Louis Malle tourne alors son premier film *Ascenseur pour l'échafaud*, dont la bande-son sera réalisée par une des figures majeures du Jazz et de la musique du XX<sup>ème</sup> siècle, Miles Davis.

**La musique du film** : Louis Malle raconte : « J'étais un cinglé de jazz... la musique d'*Ascenseur* est unique. C'est l'une des rares musiques de film qui ait été entièrement

improvisée. Je passais les séquences sur lesquelles on voulait mettre de la musique, et Miles Davis commençait à répéter avec ses musiciens. Le film en était métamorphosé. Quand on a ajouté la musique, il a soudain décollé. »

Louis Malle expose son projet à Miles Davis lorsque celui-ci arrive à Paris pour une tournée de concerts. Un visionnement privé fut organisé, qui finit de convaincre Miles Davis de l'intérêt du projet. Il n'eut le temps d'esquisser que quelques idées : Miles Davis, pour chacun des personnages, a décidé de conventions de forme, de tempo, d'harmonie et d'interprétation, et écrivit un thème pour chacun d'eux.

Au moment de l'enregistrement, Louis Malle expliqua aux musiciens que la musique devait être en net contrepoint de l'image et les encouragea par conséquent à ne jamais chercher, à travers leur jeu, à traduire ou à refléter directement l'action. Des extraits de vingt à trente secondes du film furent projetés, sur lesquels le groupe improvisa très librement, à partir des instructions sommaires de Miles Davis, visant surtout l'atmosphère à rendre. Trois heures à peine suffirent pour enregistrer la bande originale du film. La musique du fantastique trompettiste imprègne l'ambiance de ce récit.

## **Histoire :**

### *Du côté de Julien*

Je vais tenter de vous entraîner au-delà du meurtre, c'est-à-dire au-delà de l'Œdipe. Ce meurtre réunit tous les éléments de la scène œdipienne : Julien tue son patron, un homme plus âgé, représentant l'autorité haïe, et qui entretient avec lui un rapport paternaliste. Il le tue afin d'avoir sa femme pour lui seul.

Le meurtre prémédité est parfaitement bien préparé dans tous ses détails. Mais au moment de sa réalisation, Julien commet ce qu'on pourrait appeler un acte manqué. Il oublie sur place – bien sûr, sans doute distrait par la sonnerie du téléphone dans son bureau – la corde qui lui a permis de fuir l'étage du crime.

C'est donc en voulant supprimer l'indice compromettant qu'il se retrouve bloqué dans l'ascenseur qui le ramène sur les lieux du crime. Mais voilà, il est trop tard, l'acte manqué comme désir de punition a produit son œuvre. Il est donc pris au piège de son désir inconscient de punition et passera la nuit dans l'ascenseur, faisant échouer les plans élaborés avec sa maîtresse.

D'un hasard – le téléphone qui sonne dans son bureau au moment où il ne s'y trouve pas encore mais devrait s'y trouver pour ne pas être compromis –, Julien scelle le destin de sa vie dans cet instant d'inattention qui révèle l'enjeu inconscient de son acte (le meurtre, tout autant que l'oubli). Le film met davantage l'accent sur l'acte manqué que sur le meurtre lui-même, puisque c'est l'acte manqué qui fait basculer toute l'histoire.

À partir de là, Julien n'a aucune prise sur ce qui se passe, et cela durera tout le film. Dans une position inconfortable, il est déjà condamné, il s'est lui-même condamné. Son image de bel homme, séduisant, galant, courageux, un héros en quelque sorte, s'étiolé au fur et à mesure qu'il devient impuissant dans son enfermement qu'il a lui-même provoqué. Coincé dans l'ascenseur, métaphore de la cellule de prison, Julien est d'une certaine manière déjà dans le couloir de la mort.

### *Florence*

Du côté de Florence, aucune symétrie avec Julien.

Florence incarne la « vraie » femme, telle Médée. Jacques Lacan évoque Médée, personnage mythique de la tragédie d'Euripide, pour montrer comment Médée se révèle être une « vraie femme » au moment de son acte meurtrier, lorsqu'elle porte un coup mortel à son avoir (c'est-à-dire en l'occurrence ses enfants, afin d'atteindre le nom de Jason). « Le vrai, dans le sens de Lacan, chez une femme, se mesure à sa distance subjective de la position de la mère. »<sup>1</sup> Une vraie femme explore une zone inconnue, outrepassé les limites ; elle explore une région sans marques, au-delà des frontières.

Jeanne Moreau, comme actrice, redouble le personnage de Florence, et incarne cette liberté.

Florence pourrait aussi bien sortir d'un roman de Marguerite Duras, comme Jeanne Moreau d'ailleurs qui a personnifié plusieurs voix de Marguerite Duras.

L'histoire d'une passion... mais jamais les deux amants ne sont réunis, sauf par la voix au début du film, et par l'image à la fin du film où nous voyons apparaître des clichés de leur bonheur passé sur les photos. Leur passion est bien réelle, mais toute la mise en scène révèle leur séparation inéluctable, dévoile leur solitude inexorable. Nous assistons à une démonstration de l'amour comme impossible, de la passion comme ratage, de l'impossible union. Leurs corps sont séparés, leurs esprits ne se rencontrent guère. Chez l'autre couple d'amoureux, Louis et Véronique, le même ratage, bien qu'ils ne se quittent guère tout au long du film. La mort échoue à les réunir, puisqu'ils ratent leur suicide exécuté afin de n'être jamais séparés.

Lors de l'entretien téléphonique de la première scène, Jeanne Moreau esquisse son seul sourire du film, et on peut l'entendre parler d'une voix chaude et passionnée qui s'oppose au ton monocorde qu'elle emprunte le reste du temps. Rare moment d'émotion, car quand elle parle aux autres personnages que Julien, elle ne s'encombre que de peu de mots, comme pour échapper aux codes d'un monde qu'elle ne supporte

---

1 Miller J.-A., « Des semblants dans la relation entre les sexes », In *La Cause freudienne*, n° 36, p.10.

plus. Elle est au-delà des semblants. Ce seront d'ailleurs ses premiers mots : « C'est moi qui n'en peux plus ».

Il y a du côté de Julien une temporalité, rattachée à celle de l'horloge. Dès que leur conversation téléphonique prend fin, au début du film, on entend le tic tac de l'horloge. Le temps est compté. Chaque geste doit être mesuré, calculé. C'est un temps phallique, celui du décompte, de la puissance du meurtrier à l'impuissance de Julien dans l'ascenseur.

Le temps de Florence est intemporel, une déambulation intérieure, un hors temps. On retrouve ce temps infini à la toute fin du film, dans la dernière réplique de Florence au sujet de la condamnation à la prison que l'inspecteur lui promet : « Dix ans, vingt ans, plus d'âge, plus de jour... je vais dormir, je me réveillerai seule... dix ans, vingt ans... ».

Florence incarne la liberté, mais aussi la solitude. La plupart de ses scènes sont en monologue intérieur. Ainsi voit-on Jeanne Moreau déambuler dans un Paris nocturne, isolée dans sa détresse, mais sans rapport avec l'isolement de son amant dans l'ascenseur. La voix off, voix intérieure, répète inlassablement les mêmes phrases, telle une cantate affolée du désespoir.

Lorsqu'elle aperçoit la fleuriste passer dans la voiture de Julien, la méprise amène Florence à penser à la lâcheté de Julien, à sa médiocrité. Julien chute momentanément de la place de héros où l'avait placé l'amour de Florence. Sa lâcheté toute humaine n'est pas, dans le film, localisée du côté de la tromperie. L'amour est sauf. La lâcheté, propre au parlêtre, est une conséquence de l'existence de l'inconscient (son acte manqué duquel découle la série de péripéties de l'histoire en est le paradigme). L'interprétation de Florence est remarquable : « Julien est un lâche, il n'ose pas être heureux ». En d'autres termes : il a cédé sur son désir, ce qu'on peut épingleur du terme de lâcheté.

Puis au fil de la nuit, qu'il ait tué ou non perd de son importance pour Florence, qu'il ait eu peur n'a plus la signification de lâcheté. « Si tu as eu peur, tant mieux » dit-elle. Ne reste que la nécessité qu'il soit là pour elle : « Il faut, il faut que tu reviennes... Il faut que tu sois là, vivant, à côté de moi ». L'idéal du héros est balayé par la nécessité de la présence réelle du corps vivant. Revient comme une ritournelle la voix du commandement qui vaut à ce moment-là pour elle : « Il faut, il faut, il faut... ».

### **Les objets $\alpha$ :**

#### *La voix*

Le film s'ouvre sur le visage de Jeanne Moreau, plus exactement sur des bouts de corps,

un œil, une larme, puis la voix immédiatement qui nous prend, nous attrape, nous aspire. La voix crève l'écran. Louis Malle extrait la voix, la fait surgir, en montrant les deux amants reliés par le fil du téléphone, donc par une pure voix. La voix est le fil qui va subsister tout au long du film.

Louis malle raconte : « Nous avons fait plusieurs longs travellings de Jeanne Moreau et, bien sûr, quand le film a été terminé, on a mis la magnifique musique de Miles Davis, plus sa voix à elle, sa voix intérieure ». La trompette de Miles Davis est l'écho de la voix, et si la musique magnifique réussit à transporter le film, c'est qu'elle a su capturer l'objet voix insaisissable en s'en faisant le support.

D'ailleurs l'affiche du film représente les deux amants séparés, chacun accroché au combiné du téléphone, objet métaphorique de la voix.

La passion qui se dit, qui tente de se dire... suggère immédiatement que le dire est en-deçà de ce qui s'exprime, de ce qui cherche à s'exprimer. On est plongé, comme spectateurs, immédiatement au cœur de la charge libidinale, de la charge de jouissance.

Florence annonce la couleur : « Je t'aime, alors il faut bien... Tu sais que je serai là, avec toi. » La certitude est de son côté à elle. Sa voix commande. Il s'agit presque d'une injonction. On peut supposer le doute du côté de Julien, confirmé par l'acte manqué qu'il commettra. Chez Florence, c'est la certitude : « Il faut bien » se déduisant logiquement pour elle du « Je t'aime » : « Je t'aime, alors il faut bien... ». Nous retrouvons là la substance de ce que Lacan appelle « La vraie femme », au-delà des lois, outrepassant les limites et déterminée par son amour, portée par l'amour.

C'est extraordinaire de voir comment, dans cette première scène du film, Louis Malle cherche à saisir au plus près la substance même des mots, leur matérialité ; il tente d'attraper avec sa caméra la sensualité des corps emprunts d'émotion, l'érotisme de la peau, des regards, de la voix, des lèvres, des mots mêmes. L'artiste ouvre la voie à la psychanalyse, précède le psychanalyste, comme Freud et Lacan nous l'ont montré. Gros plans qui révèlent à la fois précisément l'insaisissable, qui mettent en évidence l'objet perdu, le réel, ce qui ne peut se dire, ce qui ne peut se montrer ; et montrent aussi bien la jouissance en jeu absolument présente. La jouissance est présente à travers les objets partiels donnés à voir (œil/regard, lèvres-bouche, la voix).

Les premiers mots prononcés par Julien concerne la voix de Florence : « Si je n'entendais pas ta voix, je serais perdu dans un pays de silence. » Il révèle d'emblée la cause de son désir : la voix est ce qui cause son désir, c'est ce qui accroche son désir et

l'oriente dans le désert de silence qu'est le reste du monde.

Cela fait sourire Florence qui ironise : « Ce n'est pas très courageux. » Elle lui parle amour d'abord, puis acte à accomplir, il répond : désir. Il annonce que sa voix à elle, cause de son désir à lui, lui servira de boussole par rapport à l'acte qu'il doit poser pour elle.

Elle raccroche, il est encore suspendu à sa voix. Perdu quelques secondes, avant de rattraper le fil et d'accomplir de menus gestes de rangement, rattrapé par le tic-tac de l'horloge que la bande sonore du film nous donne à entendre.

L'objet voix est un des objets  $a$  conceptualisés par Lacan. Prolongement de l'objet perdu de Freud, pas sans rapport avec l'objet pulsionnel partiel, l'objet  $a$  désigne l'objet qui cause le désir (reste de la jouissance structurellement en défaut chez Lacan). Nous pourrions dire que la voix est l'objet  $a$  qui nomme la cause du désir du sujet divisé qu'est Julien dans le film. La marque de sa division (Julien comme sujet divisé) est, par exemple, son acte manqué : il veut commettre un meurtre pour retrouver sa maîtresse et, tout aussi bien, ne le veut pas, puisqu'il réalise un oubli qui le mènera à l'arrestation. L'objet trouvé n'est qu'un substitut de l'objet perdu qui, lui, d'avoir été perdu, cause le désir. La voix comme objet  $a$  tient lieu de cet objet cause du désir.

Dans le procès de la demande, l'objet vocal est l'objet du désir de l'Autre. La voix de Florence incarne le désir de l'Autre, elle devient commandement, donc aussi bien la voix du surmoi. Freud avait effectivement assimilé à sa définition du surmoi le fait qu'il considère qu'il s'agit d'une voix. Lacan a isolé les ressorts du surmoi comme relevant, entre autres, de l'objet  $a$ .

Je m'arrêterai là, sur ce point qui a retenu mon attention, sur cette question de l'objet comme vide indicible, situé au centre du film.