

Florence Carala, une figure allégorique de la liberté féminine

Christina Brassard

Volume 17, Number 1, 2020

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1069207ar>

DOI: <https://doi.org/10.26522/vp.v17i1.2468>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Brassard, C. (2020). Florence Carala, une figure allégorique de la liberté féminine. *Voix plurielles*, 17(1), 18–33. <https://doi.org/10.26522/vp.v17i1.2468>

Article abstract

Ascenseur pour l'échafaud (1958) de Louis Malle met en scène une figure de criminelle chargée de significations. Complice du meurtre de son mari, Florence Carala déjoue les préconceptions genrées de la femme indulgente des années 1950. Par le biais d'une approche inspirée des travaux de Geneviève Sellier, nous interrogeons les manières dont le personnage féminin incarné par Jeanne Moreau perturbe l'ordre patriarcal. En regardant plus spécifiquement la première scène du film ainsi que le verdict final du commissaire de police, nous soutenons l'idée que Florence représente le désir de libération des femmes. Le but est de montrer que le film est subversif, car il remet en question la domination masculine.

© Christina Brassard, 2020



This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Florence Carala, une figure allégorique de la liberté féminine¹

Christina Brassard, Université de Toronto

Interrogeant la notion depuis maintenant quelques années, Bertrand Gervais voit la « figure » comme « le personnage transfiguré en symbole chargé de signification » (Cnockaert, Gervais et Scarpa 9)². Par « figure », il désigne ainsi un personnage littéraire qui évoque une représentation symbolique d'un type d'être déjà existant, dans lequel on reconnaît quelque chose de connu et qui résonne avec la conscience commune. Dans un ouvrage collectif qu'il codirige avec Véronique Cnockaert et Marie Scarpa, on lit :

Une figure plus précisément désigne tout objet de pensée doté de signification et de valeur. C'est une entité complexe, intégrée dans un processus interprétatif qu'elle dynamise et dont elle oriente le cours. [...] La figure n'est donc jamais neutre ou objective, mais focalisée, investie, elle est le résultat d'un processus d'appropriation. En ce sens, la figure est toujours une construction, celle d'un sujet synthétisant en un seul objet, présent à la conscience, même si toujours sur le point d'y échapper, un large faisceau de significations (Gervais, *Figures, lectures*, 79 et passim). La figure est le personnage en tant qu'il investit par un lecteur ou un interprète, par son regard, par son désir, par sa volonté d'y reconnaître quelque chose. C'est le personnage devenu signifiant, devenu objet de pensée au sens plein, pensée qui émeut, qui obsède, qui est générateur de sens et de signes. (9)

La notion de figure se rapproche de l'idée d'un symbole qui représenterait l'objet analysé et elle ne se théorise pas seulement en littérature. Il est fréquent d'analyser différentes figures dans les textes littéraires, mais également dans toutes les autres formes d'art où il y a représentation (cinéma, théâtre, publicité, photographie, peinture) ou dans les autres branches des sciences humaines comme la sociologie, par exemple. Dans le cadre du film *Ascenseur pour l'échafaud* (1958) de Louis Malle, Florence Carala est la figure qui se transforme en symbole. Au moyen du « processus d'appropriation », j'ai la volonté de reconnaître dans le personnage de la criminelle Florence Carala une figure allégorique de la liberté féminine et sociale³. En refusant de se conformer et en commettant un crime à l'endroit d'un influent marchand de canons, Florence est une figure féminine moderne de la rébellion et de la révolte : une rébellion contre son statut de femme soumise et une révolte contre le pouvoir de l'État français sous la Quatrième République.

Incarnée par Jeanne Moreau, « femme à part dans le film policier » (Sellier, « Jeanne Moreau », 53)⁴, Florence est mariée à Simon Carala, un riche homme d'affaires représenté dans

l'histoire comme étant une personne avide qui s'est enrichie en vendant des armes dans le contexte de la guerre. Ne tenant pas ce dernier en estime, Florence ne ressent aucun remords à l'idée de le voir périr et cultive une liaison avec son collaborateur, Julien Tavernier. Elle entraîne alors son amant à commettre l'assassinat de son mari. C'est dans le but de vivre sa passion amoureuse librement avec elle que Julien, un ancien héros de guerre, tue Simon Carala après leur journée de travail. Or, les plans ne se déroulent pas comme prévu lorsque Julien reste pris dans l'ascenseur toute la nuit au lieu de rejoindre Florence à la terrasse du Royal Camée ; celle-ci erre seule jusqu'à l'aube dans les rues de Paris à sa recherche. Le commissaire de police chargé de l'enquête apprend rapidement la vérité sur leur crime grâce à la découverte d'un appareil photo détenant des preuves substantielles. Il les condamne dès lors à faire quelques années de prison : environ cinq ans pour Julien et vingt ans pour Florence.

Il m'apparaît clairement que le personnage de Florence enrichit la réflexion sur les figures de la criminelle dans la francophonie. En déjouant les préconceptions genrées de la femme « indulgente »⁵ des années 1950 et en dénonçant quelques injustices sociales liées à la condition féminine, il fascine et interroge les normes de genre. Je me propose de jeter un regard sur la figure de Florence pour témoigner de l'importance de sa voix au moyen d'une approche inspirée de différentes recherches (Burch et Sellier ; Chedaleux et Le Gras) qui attestent que les films sont des « constructions culturelles » (Burch et Sellier, 9) qui « participent à la construction des normes sexuées, à la 'fabrique du genre' particulière à chaque société et chaque période » (10). Le masculin et le féminin ont longtemps été configurés de façon binaire afin de produire la différence sexuelle et les rapports de pouvoir subordonnant les femmes aux hommes. Les représentations cinématographiques, en relayant les figures du masculin et du féminin, peuvent tout aussi bien les réitérer que les reconstruire. En analysant comment l'identité de Florence est dite dans *Ascenseur pour l'échafaud*, il m'est possible de mettre au jour la façon dont cette représentation modélise la féminité traditionnelle et de révéler du même coup les potentialités de cette œuvre à la remettre en question.

J'illustre d'abord, en regardant plus spécifiquement la première scène du film ainsi que le verdict final du commissaire de police, comment la protagoniste est à la fois criminelle et victime, puisque prise sous le joug de la domination masculine. Je soutiens ensuite qu'en étudiant ce personnage selon son contexte sociopolitique, celui-ci se transfigure en symbole de liberté féminine et humaine et devient une figure féminine forte en significations. Florence est examinée

d'un point de vue symbolique afin de comprendre ce personnage non pas comme la représentation d'une femme, mais comme la personnification d'une idée abstraite. Mon but est de témoigner du fait que Malle critique ce qu'il représente. Noël Burch et Geneviève Sellier attestent que plusieurs représentations filmiques favorisent et légitiment la domination masculine – surtout les représentations provenant du cinéma français avant les années 1940 (49) et celles de la Nouvelle Vague (Sellier, *La Nouvelle Vague*, 6-9) – et que rares sont celles qui en font le procès (Burch et Sellier, 13). À mon avis, il est crucial de mettre en valeur les productions qui repensent le pouvoir. J'analyse donc *Ascenseur pour l'échafaud* pour illustrer comment ce film remet en question la domination masculine.

Du silence à la voix : le contexte socio-politique d'*Ascenseur pour l'échafaud*

Les premières scènes du film mettent en évidence simultanément la passion amoureuse entre les protagonistes et le contexte sociopolitique dans lequel ils sont présentés. En effet, le film s'ouvre sur un gros plan du visage de Florence qui parle au téléphone avec son amant, suivi d'un second gros plan du visage de ce dernier qui lui donne la réplique. Ces plans, en mettant l'accent sur les expressions faciales des acteurs pour susciter le pathos du spectateur qui les regarde⁶, font ressortir les émotions des personnages : ceux-ci sont animés par un évident sentiment amoureux. De plus, leur dialogue lyrique révèle bien leur déchirement émotionnel :

Florence : Ah, c'est moi qui n'en peux plus. Je t'aime, je t'aime, alors il le faut bien. Je t'aime. Je ne te quitterai pas, Julien. Tu sais que je serai là, avec toi.

Julien : Ah, je t'aime. Si je n'entendais pas ta voix, je serais perdu dans un pays de silence.

Florence : Ce n'est pas très courageux.

Julien : Mais ce n'est pas courageux l'amour.

L'ensemble de ce passage montre l'urgent besoin d'affirmer leur amour, d'où la répétition du « je t'aime ». En lisant comment ce besoin n'est pas lié au courage selon Julien, on peut y voir des valeurs qui s'opposent à celles de la guerre : son amour provient d'un sentiment de lâcheté et diffère de l'héroïsme habituel du vétéran qu'il incarne. S'il est vrai que la réplique de Julien – « [s]i je n'entendais pas ta voix, je serais perdu dans un pays de silence » – exprime son amour passionnel envers Florence, elle éclaire également le contexte sociopolitique dans lequel a lieu la passion amoureuse : dans un « pays de silence ». Bien qu'au premier abord on puisse penser « pays de silence » comme étant une métaphore allégorique dont le comparé implicite serait l'état émotionnel de Julien, on est aussi amené à lire « pays de silence » comme un renvoi littéral à la

France et à son « silence ». Ce procédé laisse entrevoir le climat social – l’atmosphère – qui régnait dans ce pays au cours des années où se situe l’histoire. On remarque, dès le départ, une analogie entre la relation des amants et l’état du pays.

Considéré comme l’une des premières œuvres cinématographiques de la Nouvelle Vague française, mais ne possédant pas toutes les caractéristiques du mouvement⁷, *Ascenseur pour l’échafaud* est un film noir dont l’histoire se déroule autour des années 1956-1958. À ce titre, David Nicholls suggère que cette œuvre, tout en annonçant les autres à venir, reflète son temps et en dit long sur son contexte :

Often seen as a mere *exercice de style*, significant mainly as a precursor of the New Wave and for its innovative use of Miles Davis’s famously improvised music backing Henri Decae’s evocative photography of Paris by night, Malle’s « little thriller » is, however, a « contemporary » film in every way, breathing the « air of the times » in a vivid and self-conscious manner. As the critic Armand Monjo noted in *L’Humanité*, « the characters belong precisely to our time ». As such it is an unusually rich, ambivalent, but at the same time representative film to look at in this context. (272)

Quoiqu’il n’analyse pas le film à travers le prisme des rapports de genre sexuel, Nicholls met le point sur une idée cruciale : l’importance de considérer l’ensemble des circonstances dans lesquelles l’œuvre s’insère. Dans un entretien en 1975 à la télévision canadienne, Malle explique que le récit s’est passé en France « dans un contexte politique précis, qui était vraiment les derniers soubresauts de la Quatrième République » (*Parlons cinéma*, 6:25). Les Français sortaient tout juste de la guerre d’Indochine et ils entraient dans la guerre d’Algérie. Cette période a causé un fort traumatisme pour eux, vu le nombre de soldats qu’ils ont perdus (environ quarante mille) et étant donné l’état du pays après la Deuxième Guerre mondiale. La guerre d’Algérie a ensuite conduit à la fin du régime et a provoqué l’avènement au pouvoir du général Charles de Gaulle (6:40) ainsi que l’instauration de la Cinquième République française. Comme l’affirme Malle dans son entretien, *Ascenseur pour l’échafaud* s’inscrit dans un contexte social où « les politiciens étaient très mis en accusation » et où « les Français ne croyaient plus du tout à leur gouvernement » (6:50). Par conséquent, la référence sociopolitique au « pays de silence » au début du film est précise : elle désigne cette France sans voix, cette France traumatisée. Le récit se déroule dans une situation de guerre où on remet de plus en plus en question les normes du pouvoir et où, comme on le voit dans plusieurs films de la Nouvelle Vague⁸, on cherche à critiquer la société bourgeoise et à revendiquer la liberté individuelle⁹. Ainsi, cette idée de « pays de silence » qui est véhiculée dès

les premières scènes, évoque le contexte sociopolitique dans lequel les amants, Florence et Julien, sont pris. Ils sont en quelque sorte prisonniers d'un pays en transition, qui est dominé par des êtres comme Simon Carala que la population désapprouve petit à petit.

Par ailleurs, Simon Carala représente l'homme riche et puissant tandis que Julien est rattaché à la figure du soldat par son ancien grade de capitaine. Ces rôles créent une opposition entre les têtes influentes de la société française qui alimentent les guerres et les citoyens qui combattent pour eux. Homme d'affaires crapuleux, le mari de Florence est associé, par le biais de son entreprise, à l'ensemble des dirigeants qui ont contribué à faire de la France un « pays de silence » et Julien – qui le tue à l'aide d'une arme à feu comme pour imiter un suicide – ne se rapporte pas à la même catégorie sociale. Ancien parachutiste de la guerre d'Indochine, il est plutôt à l'image du peuple, puisqu'il fait partie de ces nombreux militaires qui se sont battus pour leur pays : il était même l'un de leurs officiers. Son homicide – le fait que ce soit un vétéran qui tue un homme de pouvoir qui exécute des affaires douteuses, probablement avec les hauts fonctionnaires de l'État – est alors le signe d'une rébellion contre le pouvoir et contre le système¹⁰. Ce crime est, d'une certaine façon, sur le plan symbolique, un geste de paix, en ceci que c'est un geste contre la guerre – d'autant plus que Julien assassine Simon Carala par amour pour Florence. Cette dernière, en étant sa complice, est également du côté de la population traumatisée en quête d'espoir¹¹. On peut ainsi observer plusieurs couches de sens en creusant un peu le contexte sociopolitique. Simon Carala, homme blanc privilégié, serait un symbole du pouvoir et son assassinat représenterait une forme de désir inconscient de rébellion contre le contexte politique de l'époque, plus spécifiquement un geste contre le système capitaliste qui alimente les guerres coloniales.

Autrement dit, les personnages d'*Ascenseur pour l'échafaud* signifient davantage que les personnes humaines proprement dites. Dans *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*, Nicole Brenez suggère qu'en plus de faire emblème, d'illustrer ou d'exemplifier (183), « le personnage de cinéma résulte d'un ensemble de processus d'abstraction : ceux-ci peuvent être mis tout entier et de façon univoque au service d'une revendication de présence voire d'épiphanie, ils n'en informent pas moins la figurativité » (183). Par conséquent, les personnages évoquent des idées liées, entre autres, à leur classe sociale ainsi qu'à leur genre sexuel. Ils révèlent du même coup des valeurs et des principes :

Pourquoi inventer des personnages, à quoi cela sert-il, ne suffit-il pas de décrire les choses et d'affiner les formes documentaires, qui permettent de faire connaissance avec d'inoubliables « autopersonnages » ? C'est que, justement, le personnage de

cinéma vise rarement le singulier, ne relève pas de l'incomparable, au contraire : bien plus souvent il est une silhouette chargée de donner forme, provisoirement, à une valeur, une fonction, une idée, il est astreint au significatif là où la description du vivant tout au plus libère des signes et dérange nos croyances. À l'acteur la charge ou les résidus de la singularité, le personnage, lui, constituera un exemple, un cas, un emblème, un vecteur réclamant interprétation : littéralement, il est un faire-valoir. (182)

C'est le même phénomène qui se produit avec Florence, Simon et Julien. Ces personnages servent à exprimer le désir de libération d'une époque. En étant des « faire-valoir », ils sont associés à des groupes en particulier ; des groupes politiques, militaires et sexués.

De surcroît, *Ascenseur pour l'échafaud* est une œuvre de la fin des années cinquante qui annonce les années soixante. Par le choix des lieux du tournage, Malle voulait mettre en relief un Paris sous l'oppression, mais il voulait aussi montrer une image de Paris très moderne, plus moderne que cette ville l'était réellement à l'époque (*Parlons cinéma*, 8:36). Le Style international¹² de l'immeuble où Simon Carala et Julien Tavernier travaillent et qui est visible au début du film est un exemple de cette modernité :



Rare à Paris au moment du tournage du film, ce genre d'immeuble rappelle le modernisme architectural qui s'opposait à l'architecture traditionnelle en recherchant le dépouillement et en mettant l'accent sur le volume et l'espace (Hitchcock et Johnson). En raison de sa ressemblance avec une prison, il matérialise l'enfermement, c'est-à-dire la non-liberté de Julien et de Florence, mais, par son style architectural, il s'apparente aussi à la modernité. Malle l'a choisi afin d'imiter les décors du cinéma américain de la même période historique ; il affirme avoir été inspiré par le style des films américains qui précédaient *Ascenseur pour l'échafaud*. Il dit qu'il « en avait assez de cette ambiance des films français, des vieux bistrotts, des chauffeurs de taxi à casquette » et qu'il avait « envie de passer à autre chose » (*Parlons cinéma*, 9:17). De ce point de vue, le penchant de

Malle pour la modernité est plus que significatif si on regarde du côté de Florence parce que celle-ci est inspirée d'un mouvement similaire vers le changement. À travers la création de ce personnage de la criminelle, Malle configure une figure féminine moderne, progressiste pour les années 1950 et qui, encore aujourd'hui, est intéressante sur le plan de son identité genrée :



Florence est une femme de tête, marginale et insoumise, qui se différencie du modèle féminin traditionnel – celui défini par Simone de Beauvoir à la fin des années 1940 dans *Le deuxième Sexe*¹³. En outre, Moreau est considérée dans la plupart de ses rôles au cinéma comme une « icône de la modernité » (Sellier, *La Nouvelle Vague*, 161) : « L'image de la femme moderne [se construit] autour du 'personnage' de Jeanne Moreau à partir d'*Ascenseur pour l'échafaud* » (171). Par analogie, on trouve alors dans la phrase « Si je n'entendais pas ta voix, je serais perdu dans un pays de silence » une corrélation entre le silence du pays et la voix de Florence. L'antithèse entre la voix et le silence est intéressante sur le plan du genre sexuel, car elle donne une importance à la parole de la femme dans le contexte sociopolitique du film. Tandis que le pays est dominé et dirigé par des hommes comme Simon Carala, Florence remet en question les valeurs capitalistes de son mari. C'est parce que le pays est « silencieux » que sa voix ressort, mais, en même temps, si la voix n'était pas audible, le silence gagnerait en puissance. La voix de Florence vient interrompre le silence du pays en commandant le crime par souci de liberté. Par conséquent, ce personnage, par sa puissance d'agir, rompt avec les attentes que l'on a des femmes dans les années 1950 en France. Florence brise les lois du mariage, elle est complice du meurtre d'un homme de pouvoir et elle choisit l'amour au lieu de suivre les normes du genre féminin plus traditionnelles (mariage, passivité, soumission).

Ainsi, mettre l'accent sur la voix d'une femme dans le scénario du film était audacieux, en particulier parce qu'*Ascenseur pour l'échafaud* de Malle est une adaptation cinématographique

d'un roman policier homonyme écrit par Noël Calef en 1956, dans lequel le personnage de Florence Carala ne figurait pas¹⁴. Cette dernière est un ajout du réalisateur et a été essentielle au succès du film, comme Malle le dit lui-même lors d'un entretien avec Michel Field en 1993 au Festival de Cannes : « On pourrait enlever complètement le personnage de Jeanne dans *Ascenseur pour l'échafaud* et l'intrigue n'en souffrirait pas, mais le film n'existerait pas. Le film, on n'en parlerait même pas et moi je ne serais pas là. Mais c'est, je crois, ce qui a fait le film, c'est Jeanne qui descendait les Champs-Élysées » (« Louis et Moreau à Cannes », 1:25). Le personnage de Florence ne fait pas beaucoup partie de l'intrigue selon Malle, mais il est tout de même visible tout au long de l'œuvre cinématographique. Le film commence par un gros plan sur son visage et il se termine en se focalisant sur elle. Au cours des différentes scènes, cette femme se promène dans les rues de Paris, sous la pluie, à la recherche de son amant qui est pris dans l'ascenseur. Elle converse avec les gens dans les bars et dans les cafés. On la voit dans l'attente, dans la folie, presque dans la démence. Il est évident qu'elle est le personnage qui prédomine à l'écran.

De plus, contrairement au pays, Florence est éloquente. Dès la seconde partie du dialogue initial entre les deux amants, on se rend compte de son influence lorsqu'on entend Florence dicter à Julien la conduite à tenir. En réalité, c'est en partie elle qui donne les directives à son amant pour l'assassinat de son mari, c'est dès lors elle qui amorce l'intrigue et qui enclenche l'histoire :

Florence : Quelle heure est-il ?

Julien : 7h.

Florence : Embrasse-moi. Je t'attendrai à la terrasse du Royal Camée comme d'habitude. Quand tout sera fini, tu prendras ta grosse voiture, tu t'arrêteras en face, je monterai à côté de toi. Et nous serons libres, libres Julien.

Julien : Très bien.

Florence : Je t'attends. Je n'attends que toi. Dans une demi-heure, Julien.

Julien : Florence...

On remarque la préméditation de l'homicide. L'énumération, « [t]u prendras ta grosse voiture, tu t'arrêteras, je monterai », indique que Florence explique à Julien ce qu'il doit faire. Il y a un ordre, un impératif implicite dans ce dialogue constitué d'une longue liste de conseils. La scène induit l'idée que la voix du personnage féminin guide l'amant et a une influence sur le comportement de ce dernier. Florence joue un rôle majeur dans le crime parce qu'elle encourage son amant à tuer son mari. La « voix » de cette femme est mise de l'avant dès le début du film grâce à cette fameuse scène au téléphone. C'est cette « voix » qui alimente la passion de Julien, car, sans elle, ce dernier serait perdu dans ce « pays de silence ».

Mis à part l'encouragement à l'assassinat dans cet extrait, Florence met en relief l'objectif. « Nous serons libres, libres Julien » est la réplique qui met le mieux en évidence le but de leur crime : la liberté. Mais quelle liberté ? La liberté de s'aimer ? La liberté individuelle ou politique ? La liberté de la femme ? Les significations sont multiples lorsqu'on s'ouvre au sens figuratif et qu'on considère les personnages comme la représentation d'idées abstraites. Néanmoins, il est clair que Malle fait de Florence une femme qui, par son crime, aspire à se libérer. Puisque l'idée de l'amour n'est pas, comme suggéré plus haut, une question de courage et qu'elle fait contraste à l'image du vétéran, on peut dire qu'elle vient remettre en perspective la guerre, le système et le pouvoir qui, dans le film, sont synonymes d'emprisonnement. Il y a donc des dichotomies persistantes dans *Ascenseur pour l'échafaud* entre amour et courage, entre liberté et emprisonnement ainsi qu'entre paix et guerre, car ces thèmes s'opposent souvent¹⁵. Florence Carala échappe aussi à la dichotomie classique entre meurtrier et victime. Cette femme est prisonnière d'un mariage avec un homme qui a une fonction de pouvoir dans une France corrompue. Elle est à la fois coupable de complicité pour la planification du meurtre de son mari et victime d'une société oppressive pour le peuple français et pour les femmes. En mettant en scène un meurtre qui peut être interprété métaphoriquement grâce aux personnages devenus signifiants, Malle réalise un film subversif qui déstabilise subtilement les normes de la société française mise en scène ; *Ascenseur pour l'échafaud* symbolise le désir de liberté sociale de l'époque et remet en question les problèmes sociétaux des années 1950 associés à la guerre et aux genres sexuels.

Le verdict final du commissaire Chérier : une femme coupable ?

Avec le choix de la scène finale, qui annonce le verdict du commissaire de police de la brigade criminelle, Malle fait une critique de la place de la femme dans la société patriarcale des années 1950 en France. On sait que les genres féminin et masculin sont construits dans le système patriarcal de façon à servir au mieux les intérêts de la domination masculine (Bourdieu ; Butler ; Delphy). La figure de la criminelle qu'est Florence Carala, en brisant certains stéréotypes liés à l'identité féminine, résiste aux intérêts de cette domination. Comme l'écrit Sellier en parlant des nombreux rôles de Moreau dans le genre policier, Florence est « une forme nouvelle d'émancipation féminine contemporaine du *Deuxième Sexe* » (« Jeanne Moreau », 61-62), c'est-à-dire qu'elle tend à échapper aux rapports de genre traditionnels dénoncés dans l'ouvrage de Beauvoir. Comme l'affirme cette philosophe, « la civilisation patriarcale a voué la femme à la

chasteté » (*Deuxième Sexe*, 133) et la jeune fille « à la ‘pureté’, à l’innocence » (75). De façon générale, la femme se devait d’être l’incarnation de la « vierge » (138) et d’éviter d’avoir de nombreux péchés sur la conscience (140) tandis que l’homme détenait le rôle de l’« initiateur » (140). Historiquement, la femme a donc tenu la position de l’être-objet, qui pardonne et se soumet.

En résumé, en parallèle à l’histoire de Julien et de Florence, une autre se déroule. Il s’agit de l’aventure d’un couple de jeunes qui vole la voiture de Julien et commet le meurtre de deux Allemands. Une enquête est ouverte par la justice française – représentée par le substitut du procureur de la République – afin de découvrir ceux qui ont commis ce crime. La voiture de Julien est retrouvée chez les Allemands et le commissaire Chérier soupçonne l’ancien vétérans de les avoir tués. En même temps, la Police nationale s’aperçoit de la mort de Simon Carala. Après un interrogatoire et quelques recherches, Chérier disculpe Julien du meurtre des Allemands, mais il l’accuse d’être coupable avec Florence de l’assassinat de Simon Carala :

Le commissaire Chérier : C’est entendu, Tavernier n’a pas tué les Allemands, mais je l’accuse d’avoir tué votre mari, Simon Carala. Je vous accuse, vous, d’être sa complice et plus encore.

[...]

Le commissaire Chérier : D’ailleurs vous devez me remercier. Pour les Allemands, Tavernier n’avait aucun alibi, c’était la condamnation à mort sûre. Pour l’assassinat de votre mari, ce sera, mettons, 10 ans.

Florence Carala : 10 ans.

Le commissaire Chérier : Dans ce cas-là, on n’en fait que 5, mais vous, vous madame Carala, oh, pour vous madame, je crois que le jury ne sera pas très indulgent et je crois aussi qu’il aura raison.

Florence Carala : 20 ans. Plus d’âge, plus de jours, je vais dormir. Je me réveillerai, seule, 10 ans, 20 ans. Pas indulgente, je n’étais pas indulgente. Mais je sais que je t’aimais [Julien] tout de même. Je ne pensais pas qu’à moi. Je vais être vieille à présent [...]

Ce dialogue entre le commissaire et Florence témoigne d’une injustice claire dans la décision éventuelle du jury. Tandis que Julien s’en sortira avec environ cinq ans de prison pour un crime qu’il a commis, c’est Florence qui sera la plus pénalisée pour un crime dont elle n’a été que complice – malgré le fait que le scénario laisse supposer une certaine instigation. La sentence sera tout ou plus vingt ans de prison pour elle, soit une différence de quinze ans avec celle de son amant. Pourtant, quoique ce soit Florence qui le pousse, c’est bel et bien Julien qui a tué Simon Carala. Alors pourquoi Florence est-elle jugée plus sévèrement ? Que signifie cette condamnation en ce qui concerne la représentation du genre sexuel ? Il s’avère que, toujours sur le plan symbolique, son crime est plus complexe que le simple assassinat d’un homme de pouvoir. Florence est aussi

coupable de ne pas avoir été soumise à son mari et compréhensive de son rôle de femme. Son crime est considéré aux yeux du commissaire Chérier comme étant plus horrible que celui de Julien, car, en plus de déroger aux lois du *Code d'instruction criminelle*¹⁶, il subvertit le genre. Il remet en cause la position de femme et d'épouse de Florence : tromper et comploter contre un mari est plus monstrueux que le geste de tuer un homme d'affaires influent à l'échelle internationale. Comme le suggèrent Frédérique Chevillot et Colette Trout dans *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*, les femmes criminelles sont potentiellement plus dangereuses sur le plan symbolique que leurs homologues masculins parce qu'elles incarnent cette double transgression, une transgression à la fois juridique et sociale : Florence Carala enfreint les lois juridiques en plus de déroger à la préconception genrée d'une l'épouse qui se doit d'être bonne envers son mari. Florence est victime d'une société genrée normative : « pas indulgente, je n'étais pas indulgente », cette répétition souligne le rôle de la femme et de l'épouse qu'elle devait, mais qu'elle n'a pas su tenir. Le verdict final du commissaire Chérier est un exemple patent de certaines injustices sociales entre les hommes et les femmes dans l'univers du genre policier : un homme qui tue un autre homme, c'est viril – surtout à l'écran¹⁷ –, mais une femme qui tue un homme, c'est ignoble. Le fait que Florence soit complice du meurtre de son mari interroge le statut de la femme moderne et ladite essence de la féminité passive et douce. Avec *Ascenseur pour l'échafaud*, Malle dénonce le contexte conservateur de l'époque, où la vision du « féminin » est restreinte aux normes binaires du genre sexuel, celles qui favorisent la domination masculine. L'une des images qui met le mieux en scène le dédain du patriarche devant la figure féminine moderne que représente Florence fait partie des plans finaux du film :



Florence a la tête penchée et les yeux vers le bas, ce qui évoque sa soumission, alors que le commissaire a les sourcils relevés et la regarde de haut avec une expression faciale qui exprime la condescendance, sorte d'orgueil satisfait de voir la femme hardie enfin attrapée et punie. On est

devant l'image d'une femme qui perd le désir de se libérer d'une oppression sociale et qui se soumet au pouvoir du mâle. Le commissaire Chérier, en expliquant la gravité de l'homicide perpétré par Florence, représente le système patriarcal : il ne peut imaginer plus grand crime qu'une femme qui tue un homme, puisqu'elle est considérée comme sa subalterne et doit se conformer à son statut d'être inférieur. La critique de la domination masculine est mise en lumière dans la scène finale par le biais du cadrage et du jeu des acteurs. Au demeurant, le film se termine sur le monologue de Florence qui, tout en verbalisant son échec face au système, cherche l'empathie du spectateur qui l'écoute en montrant qu'elle et son amant n'ont pas totalement perdu leur cause : « mais là nous sommes ensemble, là, quelque part réunis, tu vois bien qu'on ne peut pas nous séparer ».

En interrogeant les normes du genre sexuel et le pouvoir masculin, cette criminelle est coupable de perturber l'ordre patriarcal, mais elle est en même temps synonyme de rébellion. En conséquence, sa violence serait criminelle et justifiable à la fois, car elle représenterait la « voix » dans ce « pays de silence ». Son crime est envisagé comme un moyen de se libérer de l'emprise de la domination masculine et comme une façon de s'opposer à la société corrompue afin d'être libre. Florence est une figure de criminelle imposante : elle représente le désir de mouvement et de changement de la fin des années 1950 en France. Son plus grand crime est de vouloir la liberté dans une société oppressive et d'oser revendiquer une forme d'agentivité.

Enfin, on peut dire que Florence est une figure qui annonçait le mouvement de libération des femmes, déjà enclenché en France le 21 avril 1944 avec l'obtention du droit de vote des femmes, mais devenu plus imposant à la fin des années soixante, en mai 1968 plus précisément. C'est un personnage qui indique le besoin d'affranchissement des femmes. En parlant de Moreau, Sellier souligne justement l'influence de ce type de rôle féminin dans l'imaginaire social :

Dans un genre réputé masculin comme le policier, l'irruption de nouvelles figures d'actrices amène un renouvellement du genre, mais cette irruption elle-même n'est pas le fait du hasard [...] c'est son intelligence [celle de Jeanne Moreau] et son autorité qui sont soulignées par la critique. Le fait qu'elle émerge au cinéma dans le policier indique sans doute l'ambivalence de la société de l'époque face à l'émancipation des femmes : elle attire mais elle fait peur. Pourtant, avec Jeanne Moreau, nous sommes sortis de la paranoïa aiguë qui caractérise l'immédiat après-guerre. Si les personnages qu'elle incarne dans le genre policier échappent à la dichotomie classique coupable ou victime, vierge ou putain, les films dans lesquels elle joue ce type de rôle, sortent, grâce à elle, des schémas genrés les plus convenus du genre policier et criminel dans le cinéma français de l'époque. (« Jeanne Moreau », 61-62)

Faisant plus qu'échapper à la dichotomie, Florence exprime le désir de libération féminine de façon sous-jacente et, pour bien le comprendre, il faut être à l'affût de la « figurativité » (Brenez) des personnages de cinéma. Par ailleurs, le nombre d'années que Florence, figure de la liberté, purgera en prison, dix à vingt ans, est prémonitoire du temps qu'il reste avant le désir de libération à grande échelle des femmes : ce fait présage la durée correspondant à l'indépendance graduelle de la femme moderne. Cette dernière s'autonomise un peu plus à partir des années 1970. Le film de Malle est annonciateur de la reconstruction politique et du progrès, qui arrive quelques années après la sortie de son film. Vingt ans après *Ascenseur pour l'échafaud*, les mouvements féministes émergent de partout, donnant lieu à un mouvement international. Même s'il reste encore beaucoup à faire pour contrer la domination masculine, les œuvres comme celle de Malle repensent la condition féminine et y revenir peut permettre de voir plus clair sur la contemporanéité. En parlant de son travail de recherche, Sellier affirme qu'il « s'inscrit [...] dans une analyse critique des représentations filmiques en tant qu'elles reconfigurent inlassablement, et plus rarement critiquent les normes sexuées qui favorisent et légitiment la domination masculine » (*La Nouvelle Vague*, 13). De mon côté, j'observe qu'*Ascenseur pour l'échafaud* ne reconfigure pas nécessairement cette domination ou, s'il le fait, c'est pour en montrer les facettes négatives et questionner les frontières du genre. Contrairement à différents réalisateurs de son époque, Malle critique la subordination des femmes aux hommes et encourage l'émancipation féminine. Pour cette raison, son film est féministe. Les hommes sont donc en mesure eux aussi de contrer la domination masculine en créant des œuvres cinématographiques ou artistiques originales.

Bibliographie

- Amossy, Ruth. *Les idées reçues : sémiologie du stéréotype*. Paris : Nathan, 1991.
- Beauvoir, Simone de. *Le deuxième Sexe, Tome 2*. Paris : Gallimard, 1949.
- Bourdieu, Pierre. *La domination masculine*. Paris : Seuil, 1998.
- Brenez, Nicole. *De la figure en général et du corps en particulier : l'invention figurative au cinéma*. Paris : De Boeck Université, 1998.
- Burch, Noël et Geneviève Sellier. *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*. Paris : Vrin, 2009.
- Buss, Robin. *French film noir*. New York : Boyards, 1994.
- . *The French Through Their Films*. New York : Ungar, 1988.

- Butler, Judith. *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La découverte, [1990], 2006.
- Calef, Noël. *Ascenseur pour l'échafaud*. Paris : Fayard, [1997], 1956.
- Chedaleux, Delphine et Gwénaëlle Le Gras, dir. *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*. Rennes : PU de Rennes, 2012.
- Chevillot, Frédérique et Colette Trout, dir. *Rebelles et criminelles chez les écrivaines d'expression française*. Amsterdam : Rodopi, 2013.
- Chevrier, H.-Paul. *Le langage du cinéma narratif*. Montréal : Les 400 coups, 2005.
- Cnockaert, Véronique, Bertrand Gervais et Marie Scarpa, dir. *Idiots : figures et personnages liminaires dans la littérature et les arts*. Nancy : Éditions U de Lorraine, 2012.
- Courtine, Jean-Jacques, dir. *Histoire de la virilité. Tome 3. La virilité en crise ?* Paris : Seuil, 2011.
- Delphy, Christine. *L'ennemi principal : l'économie politique du patriarcat*. Paris : Syllepse, 1998.
- Gagnon, Alex. *La communauté du dehors : imaginaire social et crimes célèbres au Québec (XIXe-XXe siècle)*. Montréal : PU de Montréal, 2016.
- Gervais, Bertrand. *Figures, lectures. Logiques de l'imaginaire. Tome I*. Montréal : Quartanier, 2007.
- Gervais, Bertrand et Audrey Lemieux, dir. *Perspectives croisées sur la figure : à la rencontre du lisible et du visible*. Montréal : PU du Québec, 2012.
- Godard, Jean-Luc. *À bout de souffle*. New York : Fox Lober Films [1960], 2001.
- . *Pierrot le Fou*. New York : Fox Lober Home Video [1965], 1998.
- Hilde, Heynen. *Architecture and Modernity*. Cambridge : MIT P, 1999.
- Hitchcock, Henry-Russell et Philip Johnson. *The International Style*. New York : The Norton Library, 1966.
- Jeancolas, Jean-Pierre. *Le cinéma des Français : la Ve République, 1958-1978*. Paris : Stock, 1979.
- Jouve, Émeline, Aurélie Guillain et Laurence Talairach-Vielmas, dir. *L'acte inqualifiable ou le meurtre au féminin / Unspeakable Acts : Murder by Women*. Bruxelles : Lang, coll. « Nouvelle poétique comparatiste », 2016.
- Malle, Louis. *Ascenseur pour l'échafaud*. Paris : Nouvelles éditions de films, 1957.
- . *Parlons cinéma avec Louis Malle*. Entretien à la télévision canadienne, 1975.

Malle, Louis et Jeanne Moreau. « Louis et Moreau à Cannes, entretien avec Michel Field ». Festival de Cannes : *Le cercle de minuit*, 1993.

Nicholls, David. « Louis Malle's *Ascenseur pour l'échafaud* and the Presence of Colonial Wars in French Cinema ». *French Cultural Studies* 7.21 (1996). 271-282.

Palma, Paola. « Voix off narratives, du texte à l'écran. Les processus d'adaptation dans deux films de Louis Malle ». *Cahier de narratologie* 22 (2012). 1-20.

Sellier, Geneviève. *La Nouvelle Vague. Un cinéma au masculin singulier*. Paris : CNRS, 2005.

---. « Jeanne Moreau avant la Nouvelle Vague : une femme à part dans le film policier ». *Genres et acteurs du cinéma français 1930-1960*. Dir. Delphine Chedaleux et Le Gras Gwénaëlle. Rennes : PU de Rennes, 2012. 53-63.

Notes

¹ Je remercie Criterion Collection and Janus Film pour les images qui ont accompagné cet article.

² Bertrand Gervais note l'aspect suivant de la figure : « La figure n'est pas qu'un simple personnage : si elle tire son origine d'un personnage (il ne s'agit là que d'une possibilité parmi d'autres), ce dernier est alors doté d'une dimension symbolique qui lui assure sa singularité et sa valeur pour un sujet. Mettre en scène une figure, dans un roman ou un film, ce n'est pas simplement représenter un personnage, doté de traits et de sa logique de mise en récit ; c'est aussi – et impérativement, puisque cette dimension est essentielle à sa définition – représenter la relation entre cette figure et celui pour qui elle est justement une figure, un signe hautement signifiant » (183).

³ Si on se fie à l'étude de la figure de Gervais, « [u]ne figure qui n'est pas investie, qui n'est pas intégrée à un processus d'appropriation, perd cette dimension symbolique qui la caractérise et redevient un simple personnage, une entrée dans un dictionnaire » (34).

⁴ Dans son article « Jeanne Moreau avant la Nouvelle Vague : une femme à part dans le film policier », Geneviève Sellier met en relief l'idée que le genre policier a longtemps été un « lieu privilégié » (53) pour le sexisme, les rôles masculins étant de premier plan tandis que les rôles féminins de second. Or, Moreau est une des rares actrices à avoir obtenu des rôles importants et innovateurs à son époque.

⁵ Lorsque j'utilise « indulgente », je réfère au mot répété par Florence Carala dans *Ascenseur pour l'échafaud* à la dernière scène : « pas indulgente, je n'étais pas indulgente », qui renvoie au rôle traditionnel de la femme qui se devait d'être bienveillante à l'égard de son mari. Cette idée d'« être indulgente » est liée au modèle traditionnel féminin que critique Simone de Beauvoir à la fin des années 40 dans le *Le deuxième Sexe* (1949), ce que Sellier appelle les « filles 'convenables' » (*Nouvelle Vague*, 14) qui sont réservées et dociles.

⁶ Dans *Le langage du cinéma narratif*, H.-Paul Chevrier postule que « [l]e cadrage fait ressentir des émotions, même de façon inconsciente » (37).

⁷ *Ascenseur pour l'échafaud* échappe à quelques caractéristiques des films de la Nouvelle Vague. Comme l'atteste Sellier, l'image de Florence est différente des personnages féminins présents dans ce mouvement (*Nouvelle Vague*, 161). Dans *Ascenseur pour l'échafaud*, c'est surtout le récit lié au jeune couple qui vole la voiture de Julien Tavernier qui se rapporte à la Nouvelle Vague.

⁸ À titre d'exemple, les films de Jean-Luc Godard, tels que *À bout de souffle* (1960) ou *Pierrot le Fou* (1965), mettent en évidence une critique de la société bourgeoise et un désir de liberté individuelle. Toutefois, ils ne sont pas évocateurs de l'émancipation des femmes comme l'est *Ascenseur pour l'échafaud* avec le personnage de Florence Carala. Cette dernière critique « une identité féminine bourgeoise et aliénée » (Sellier, *Nouvelle Vague*, 167).

⁹ Sellier affirme que le cinéma de la Nouvelle Vague revendique une liberté féminine : « Le cinéma, la presse populaire, le livre de poche, le microsillon, la télévision fabriquent cette 'nouvelle vague' et sont portés par elle, autour de figures féminines dont le nombre et l'importance sont sans précédent. Ils incarnent une revendication de liberté, scandaleuse aux yeux de la génération précédente, parce qu'elle remet en cause le double standard de la morale bourgeoise qui impose aux filles 'convenables' réserve, docilité et virginité jusqu'au mariage, pendant que leurs futurs fiancés ont toute liberté pour "jeter leur gourme" avant de se marier » (*Nouvelle Vague*, 14).

¹⁰ David Nicholls voit en Julien Tavernier un rejet du militarisme qui accompagne les guerres coloniales : « Tavernier is not merely an ex-soldier, he is an ex-paratrooper. The photo of him published in the papers shows him in the distinctive ‘leopard’ uniform of the paras, a sign which places him on a distinctive level, swathed in myth and mystique. Maurice, the janitor and old soldier, calls him ‘mon capitaine’, to which he curtly replies: ‘Je ne suis plus capitaine’. Robin Buss sees Tavernier’s rejection of his military title as a signal from the film-makers that France has to finish with colonial wars and look to the future » (275).

¹¹ À dire vrai, en choisissant Julien au détriment de Simon, Florence peut être associée davantage au peuple comme son amant plutôt qu’à la catégorie sociale de son mari.

¹² Le Style international est décrit dans l’ouvrage *The International Style* d’Henry-Russell Hitchcock et de Philip Johnson. La préface de l’ouvrage est écrite par Alfred H. Barr Jr. et résume les points importants de l’esthétique en question : « The distinguishing aesthetic principles of the International Style as laid down by the authors are three : emphasis upon volume ; space enclosed by thin planes or surfaces as opposed to symmetry or other kinds of obvious balance ; and, lastly, dependence upon the intrinsic elegance of materials, technical perfection, and fine proportions, as opposed to applied ornament » (13).

¹³ Simone de Beauvoir critique l’ensemble des images figées de la femme – et du féminin – dans la société occidentale. Dans le système patriarcal occidental, l’identité féminine s’est construite autour de l’idée qu’une femme doit être soumise à l’homme. *Le Deuxième Sexe* articule cette thèse sous différents points de vue. Beauvoir y affirme que, historiquement, la femme a tenu la position de l’être-objet : « Au contraire, chez la femme il y a, au départ, un conflit entre son existence autonome et son ‘être-autre’ ; on lui apprend que pour plaire, il faut se faire objet ; elle doit donc renoncer à son autonomie. On la traite comme une poupée vivante et on lui refuse sa liberté ; ainsi se noue un cercle vicieux ; car moins elle exercera sa liberté pour comprendre, saisir et découvrir le monde qui l’entoure, moins elle trouvera en lui de ressources, moins elle osera s’affirmer comme sujet ; si on l’y encourageait, elle pourrait manifester la même exubérance vivante, la même curiosité, le même esprit d’initiative, la même hardiesse qu’un garçon » (27). Contrairement aux hommes et malgré le fait qu’elles pouvaient avoir le même potentiel, les femmes ont été réduites dès les premières années de leur existence à n’être qu’un corps passif, sans autonomie, destinées au statut inférieur, sans subjectivité possible. On leur a refusé toute admissibilité au pouvoir et on a renié leur capacité intellectuelle, les affectant à la cuisine et aux tâches ménagères. En lisant l’ouvrage de Beauvoir aujourd’hui, on se rend vite compte de son actualité : les rapports de genre sexuel sont toujours construits sur des binarités rigides qui alimentent la domination masculine.

¹⁴ Dans son étude sur l’adaptation du texte à l’écran d’*Ascenseur pour l’échafaud*, Paola Palma précise que « [l]’une des innovations les plus importantes de l’adaptation est l’invention du personnage féminin principal, Florence, interprété par Jeanne Moreau » (3).

¹⁵ Par exemple, les espaces mettent en opposition les thèmes de l’emprisonnement et de la liberté. Les personnages se trouvent dans des endroits clos, comme des appartements, des prisons et des ascenseurs, pour ensuite être dans les rues, dans les cafés et les bars. Les deux amants qui volent la voiture de Julien s’enferment d’ailleurs dans leur appartement pour se suicider après leur périple en voiture.

¹⁶ Au moment où se situe le film, on obéit encore aux lois du *Code d’instruction criminelle* de France. À partir de 1957, le *Code d’instruction criminelle* est remplacé par le *Code de procédure pénale*, mais celui-ci entre en vigueur seulement le 2 mars 1959.

¹⁷ Voir *Histoire de la virilité. Tome 3. La virilité en crise ?* dirigé par Jean-Jacques Courtine.