

Diplôme national de master

Domaine - Sciences humaines et sociales

Mention - Histoire civilisations patrimoine

Spécialité - Cultures de l'écrit et de l'image

« La première nuit d'amour du cinéma français » : *Les Amants* de Louis Malle et ses réceptions

Paul Bacharach

Sous la direction de Evelyne Cohen
Professeure d'histoire et anthropologie culturelles (XX^e siècle) - École nationale supérieure des Sciences de l'information et des bibliothèques (ENSSIB - Université de Lyon)

Remerciements

Je tiens tout d'abord à remercier Mme Evelyne Cohen, ma directrice de mémoire, qui a montré un intérêt, une confiance et une exigence sans lesquels ce travail n'aurait pas été possible.

Je remercie les personnels de la Bibliothèque Raymond Chirat de l'Institut Lumière et de la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française qui m'ont orienté dans mes recherches.

J'adresse ma gratitude aux amis qui m'ont aidé, en m'adressant des conseils, en discutant de mon travail, et en me relisant.

J'exprime enfin un remerciement particulier à Pierre Laborie, qui avait pris la peine de me répondre, et à Nadine Cadot-Laborie, qui m'a livré son joli témoignage.

Résumé :

Les Amants est un film de Louis Malle réalisé en 1958 et adapté du conte Point de lendemain, de Vivant Denon (1812). Il raconte comment une femme mariée issue de la bourgeoisie rencontre un inconnu, passe une nuit avec lui, et quitte sa famille pour vivre une histoire d'amour. Le film provoqua un scandale international qui commença lors de sa présentation au festival de Venise de septembre 1958. Louis Malle filma sans ellipse la scène d'amour entre les amants incarnés par Jeanne Moreau et Jean-Marc Bory, ce qui fit dire à François Truffaut qu'elle fut « la première nuit d'amour du cinéma français ». Ce mémoire se propose d'étudier l'œuvre et sa place dans la société : sa genèse, son contenu, ses réceptions et sa postérité.

Descripteurs : Les Amants – Louis Malle – 1958 – Cinéma – Film – Réception – Scandale – Censure – Point de lendemain – Vivant Denon – Jeanne Moreau – Médias – Presse – Société – Sexualité – Représentations – Adultère – Féminisme – Libertinage

Abstract :

The Lovers is a 1958 French film directed by Louis Malle and based on the tale Point de lendemain by Vivant Denon (1812). It is the story of a married woman from the bourgeoisie meeting a complete stranger, spending the night with him, and leaving her family in order to live a love story. The movie caused an international scandal, at first when it premiered at the 1958 Venice Film Festival. Louis Malle shot the love scene involving Jeanne Moreau and Jean-Marc Bory without ellipsis, which led François Truffaut to state it is « the first night of love in the history of French cinema ». This report intends to study this work and its place in society : its genesis, its content, its reception, and its legacy.

Keywords : The Lovers – Louis Malle – 1958 – French Cinema – Movie – Reception – Scandal – Censorship – Point de lendemain – Vivant Denon – Jeanne Moreau – Medias – Press – Society – Sexuality – Representations – Adultery – Feminism – Libertinism

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « **Patrimoine-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de Modification 4.0 France** » disponible en ligne <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.fr> ou par courrier postal à Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Sommaire

INTRODUCTION	9
PREMIÈRE PARTIE : DU TEXTE A L'ECRAN, ANALYSE DE LA PRODUCTION ET DU CONTENU FILMIQUE DES <i>AMANTS</i>	17
Chapitre 1 : Genèse et présentation du film	17
<i>A) Contenu et composition du film.....</i>	<i>17</i>
<i>B) Genèse du film et évolution du travail d'adaptation.....</i>	<i>19</i>
<i>C) Tournage du film et sortie en salles</i>	<i>24</i>
Chapitre 2 : L'histoire d'un basculement : Analyse du film	28
<i>A) Un regard sociologique sur les bourgeoisies provinciale et parisienne et une peinture des mœurs.....</i>	<i>28</i>
<i>B) Le basculement du film et la fin ouverte.....</i>	<i>39</i>
DEUXIEME PARTIE : SCANDALE ET CENSURE	53
Chapitre 1 : <i>Les Amants</i>, à la fois reflet et contestation des tendances d'une époque.	53
<i>A) Mentalités et contexte socio-culturel : une période d'intolérance vis-à-vis de l'adultère.....</i>	<i>54</i>
<i>B) Une œuvre de contestation ?</i>	<i>60</i>
Chapitre 2 : Un éclatant scandale	67
<i>A) Propriétés et caractéristiques du scandale.....</i>	<i>67</i>
<i>B) Un scandale relatif : défenses du film et attaques contre les conservateurs.....</i>	<i>71</i>
Chapitre 3 : Les formes de censure qui frappent <i>Les Amants</i>	76
<i>A) État de la censure en France en 1958.....</i>	<i>76</i>
<i>B) La censure face au cas des <i>Amants</i> en France</i>	<i>78</i>
<i>C) La censure des <i>Amants</i> à l'étranger.....</i>	<i>80</i>
TROISIEME PARTIE : RECEPTIONS ET POSTERITE	85
Chapitre 1 - Réception critique : le triomphe des <i>Amants</i>.....	87
<i>A) Un film d'une grande pureté.....</i>	<i>87</i>
<i>B) Un film important pour la modernité</i>	<i>90</i>
<i>C) Pour certains, le film d'un bourgeois esthète.....</i>	<i>92</i>
Chapitre 2 – Courriers des lecteurs, correspondances : des réceptions différentes en fonction du genre, du statut social et de l'âge	96

A) <i>L'analyse du courrier des lectrices de Cinémonde</i>	97
B) <i>Des spectateurs masculins moins marqués, voire en colère : les correspondances de lecteurs masculins</i>	99
Chapitre 3 - Postérité de l'œuvre	103
A) <i>Une amoureuse au visage inoubliable : naissance de l'icône Jeanne Moreau</i>	103
B) <i>Un film considéré comme un tournant et dont la force subversive s'est nécessairement affaiblie</i>	105
C) <i>Le souvenir marquant laissé par la fin des Amants</i>	108
CONCLUSION	111
SOURCES	115
I) <i>Corpus</i>	115
II) <i>Documents provenant de la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque française</i>	116
III) <i>Documents provenant de l'Institut Lumière à Lyon</i>	118
IV) <i>Documents qui proviennent du web</i>	120
V) <i>Témoignages utilisés</i>	121
BIBLIOGRAPHIE	123
I) <i>Cinéma et image : histoire, études, méthode</i>	123
II) <i>Histoire : méthode, contexte, séduction et sexualités</i>	125
III) <i>Les Amants de Louis Malle</i>	126
ANNEXES	129
TABLE DES MATIERES	145

INTRODUCTION

« Le cinéma c'est en effet une multitude de choses. C'est un lieu matériel où l'on va se divertir au spectacle d'ombres, quitte à ce que ces ombres nous touchent d'une émotion plus secrète que ne l'exprime le mot condescendant de divertissement. C'est aussi ce qui s'accumule et se sédimente en nous de ces présences à mesure même que leur réalité s'efface et s'altère : *cet autre cinéma* que recomposent nos souvenirs et nos paroles, jusqu'à différer fortement de ce qu'a présenté le déroulement de la projection. Le cinéma, c'est aussi un appareil idéologique produisant des images qui circulent dans la société et où celle-ci reconnaît le présent de ses types, le passé de sa légende, ou les futurs qu'elle s'imagine¹. »

Septembre 1958 : le film *Les Amants* de Louis Malle est présenté au festival de Venise. Le scandale éclate. En cause, une scène de sept minutes à la fin du film où l'on voit les deux personnages faire l'amour. Le critique italien Giorgio, du journal communiste *Il Paese*, écrit : « le metteur en scène analyse ce qui se passe dans une chambre à coucher avec la curiosité scientifique d'un libertin du XVIII^e siècle² ». Le film reste en compétition, mais le jury subit des pressions, notamment de la part des milieux catholiques. Floris Ammannati, le directeur du festival, trouve l'appui du cardinal de Venise Roncalli, le futur pape Jean XXIII, qui juge les critiques à l'encontre du film mal inspirées. Le film ne se voit pas décerner la Mostra mais un Prix spécial du jury, ce qui n'atténue pas le scandale. Le quotidien conservateur *L'Osservatore Romano* écrit : « En récompensant *Les Amants* le jury a agi sous l'influence de la queue du diable³ ». Ce n'est que le début d'un long scandale international, qui, par un effet Streisand, va donner au jeune réalisateur de vingt-six ans une renommée exceptionnelle⁴.

L'ampleur du scandale ne doit pas masquer le fait que ce n'est ni la première ni la dernière fois que, dans ces années-là, se produit un scandale au cinéma, et pour des raisons similaires. En effet, des nouveaux réalisateurs plus ou moins identifiés à la génération de la Nouvelle Vague abordent le thème de la séduction et de la sexualité au cinéma en bouleversant les codes de la représentation. C'est le cas de Roger Vadim notamment, avec *Et Dieu créa la femme* en 1957 et *Les liaisons dangereuses* 1960 deux ans plus tard. D'autres réalisateurs, comme Claude

¹ Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2011, p. 12.

² Cité dans une brève de *Paris-Presse*, 10 septembre 1958.

³ *Ibid.*

⁴ Louis Malle se souvient en 1993 : « Le film a été projeté dans le monde entier, et il a fait partout scandale. (...) Je ne crois pas avoir jamais eu autant de succès par la suite. Je ne m'y attendais absolument pas. J'ai eu du mal à m'en remettre. » (Philip French, *Conversations avec Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993, p. 38).

Autant-Lara, ou Yves Allégret, scandalisent aussi l'opinion. Mais avec Vadim et surtout avec Malle, ce n'est plus tant une obscénité grossière qui choque les spectateurs, mais un nouveau point de vue, une nouvelle manière de montrer les relations sexuelles et les femmes. On reproche à ces films leur « libertinage ». L'apparition de ce mot n'est pas anodine : *Les Amants*, aussi bien que *Les Liaisons dangereuses* 1960, sont des adaptations de récits libertins du XVIII^e siècle : respectivement *Point de Lendemain* (1772) de Vivant Denon et *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Choderlos de Laclos. 1958, l'année des *Amants*, est aussi l'année où est projeté à Cannes *La Dolce Vita* de Federico Fellini, film couronné par la Palme d'Or. Ce dernier fait également scandale, notamment en Italie, pour sa scène d'orgie finale. Plusieurs éléments font penser que ces œuvres appartiennent à un même corpus, dans lequel *Les Amants* prend part et dans lequel il prend tout son sens, puisqu'il y occupe une place centrale. Roger Vadim, Louis Malle et Federico Fellini, qui collaboreront par la suite pour le film à sketches adapté d'Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires* (1968), ont plusieurs points communs. En plus d'avoir réalisé des films scandaleux, ils ont introduit le jazz dans le cinéma européen : d'abord Louis Malle dans *Ascenseur pour l'échafaud* en 1957, puis Vadim avec *Les Liaisons dangereuses* 1960, et enfin Federico Fellini dans *La Dolce Vita*. Ce dernier l'avait aussi fait auparavant mais plus timidement. Qu'il s'agisse de l'esthétique, des thèmes (souvent adaptés de récits littéraires), de la musique ou des codes de la représentation, on peut voir a posteriori une certaine unité dans ces œuvres, sans qu'elle associe leurs auteurs au sein d'une école ou même d'un mouvement. Aucun d'eux n'écrit dans *Les Cahiers du Cinéma* et aucun d'eux ne prétend appartenir pleinement à la Nouvelle Vague.

À ce corpus d'œuvres jugées licencieuses pourraient être adjointes d'autres œuvres de la même époque. À Cannes, un an après *La Dolce Vita*, *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais est présenté hors compétition. La scène d'ouverture sur les corps enlacés des amants, qui vise explicitement à montrer que l'histoire d'amour des amants est une aventure sexuelle, ne fait pas le même scandale que la scène en cause dans *Les Amants*. Si le film fait scandale et qu'il a droit à la censure, c'est à cause d'enjeux mémoriels et politiques, et non moraux. Comment expliquer cette différence dans la réception ? On peut raisonnablement penser, comme Jean-Claude Biette en 1992, que la scène d'ouverture du film d'Alain Resnais a été permise par la scène d'amour des *Amants*⁵. Car dès la sortie du film, cette scène marque les esprits. Dans une interview pour la revue *Arts*, François Truffaut a prononcé une formule qui a résumé la fortune du film, tant elle fut reprise : « Louis Malle a réalisé la première nuit d'amour du cinéma français »⁶. La scène d'amour

⁵ Cf. Jean-Claude Biette, « À pied d'œuvre », Revue *Trafic*, n°4, Automne 1992, p. 132 : « On peut, sans grande crainte de se tromper, hasarder l'hypothèse que Resnais puisa [dans les *Amants*] la confiance qui lui permit d'entreprendre *Hiroshima mon amour* et de réaliser des scènes d'amour encore plus hardies et étroitement liées, par le fait des menaces et des souvenirs, non seulement à l'histoire racontée mais à l'Histoire vécue telle qu'on peut la nommer universelle, puisqu'elle ne nous a jamais quittée. »

⁶ « La première nuit d'amour du cinéma français », interview François Truffaut, *Arts*, 10 septembre 1958.

d'*Hiroshima mon amour* n'est, pour ainsi dire, que la deuxième. Jusque-là, la scène d'amour était laissée à l'appréciation imaginative du spectateur, mais avec les *Amants*, elle est montrée directement. Comme l'écrit Jean-Claude Biette, elle devient « l'élément le plus spectaculaire d'une rupture de l'ordre hiérarchique des composantes de la dramaturgie cinématographique⁷. » L'impact de cette scène et la rupture dont elle est à l'origine justifient que soit traité d'abord et exclusivement le film de Louis Malle pour ce mémoire. Durant mes recherches, je me suis rendu compte que la fortune exceptionnelle de l'œuvre, les anecdotes qui l'entourent, les différents rebondissements et le déchaînement des passions suscité par la sortie du film justifiaient le fait que le mémoire, qui rend compte de ces recherches, prenne parfois un tour narratif.

Aujourd'hui, alors même qu'on continue d'attaquer les visas d'exploitation de certains films sous prétexte qu'ils présentent de la pornographie à l'écran⁸, le film de Louis Malle ne pourrait pourtant plus faire scandale. Pour l'écrivain Camille Laurens, « on a du mal à comprendre qu'en 1958 *Les Amants* de Louis Malle ait pu choquer pour cause de "pornographie" parce qu'on y voyait Jeanne Moreau en chemise de nuit vaporeuse se promener avec un jeune homme et l'embrasser »⁹. Cet avis est communément partagé : c'est celui, on le verra, de la presse depuis la rediffusion des *Amants* dès les années 1990. Si le film ne fait plus le même effet aujourd'hui, c'est que les amants montrés par Louis Malle ne sont plus les hors-la-loi qu'ils étaient autrefois et ne sont plus aussi subversifs. Il y a eu depuis une révolution sexuelle, mais aussi une révolution dans les représentations. En prenant sa part dans la seconde, le film a contribué à amorcer la première. À travers l'évolution des réceptions du film, on perçoit l'évolution d'une société dont peut dire que le film l'a, sinon causée, du moins accompagnée. Car le scandale causé par le film n'est pas univoque : en réaction, une presse d'essence libertaire défend le film avec la même ferveur que la presse conservatrice qui l'attaque. Au moment où, en pleine guerre d'Algérie, la censure frappe aussi la presse française, il sera intéressant de voir quel type de presse va prendre la défense du film, et au nom de quelles valeurs.

Il conviendra donc d'interroger la notion d'obscénité et de montrer sa relativité en fonction des époques, des lieux, et bien sûr, des milieux politiques. Le paradoxe du scandale des *Amants* est qu'il intervient alors même que le film est une adaptation édulcorée du conte original qui constitue son hypotexte. Du libertinage de *Point de lendemain* de Vivant Denon, Louis Malle a tiré une authentique histoire d'amour qui préserve l'union des amants à la fin du film, reprenant le libertinage comme un motif littéraire, quoi qu'en jugent les adversaires du film en 1958. Il serait abusif de tirer comme conséquence que la

⁷ Jean-Claude Biette, *op. cit.*, p. 132

⁸ C'est ce que fait l'association Promouvoir depuis sa création en 1996 à Carpentras par André Bonnet.

⁹ Camille Laurens, « Amant », p.25, in Janine Mossuz-Lavau (dir.), *Dictionnaire des sexualités*, Robert Laffont, Paris, 2014, coll. « Bouquins », 1024 p.

société d'Ancien Régime connaît des mœurs plus libres que le XXe siècle, puisque l'œuvre de Denon ne constitue pas un témoignage direct des pratiques. Toutefois, ce paradoxe souligne que la société d'après-guerre est marquée par un retour fort de la moralité, paradoxe que la jeune génération ne tente de bousculer qu'à la fin des années 1950. Même s'il échappe aux coupures, le film de Louis Malle rencontre une forme de censure en France, puisqu'il est l'objet d'une interdiction pour les moins de 16 ans, et que nombreux sont les appels au boycott du film et les appels à l'autocensure pour les réalisateurs. Le scandale de Venise et la censure du film aux États-Unis, en Grande Bretagne, et dans d'autres pays d'Europe et d'Amérique, révèlent un tabou qui est commun aux sociétés occidentales. En effet, le fait que le film divise l'opinion si clairement montre qu'il heurte des sensibilités sur un point précis. Il s'agira d'éclaircir quels tabous le film a pointés du doigt, en prenant en compte les spécificités du média filmique. Les différences de réception entre le conte du XVIII^e et le film s'expliquent par le fait que « écrire une chose » ne crée pas la même impression que « montrer cette chose », et qu'il y a plusieurs manières, au cinéma, de « montrer cette chose ». Le « style » de Louis Malle a nécessairement contribué au scandale, d'autant plus qu'il n'en est pas à son dernier scandale cinématographique : *Le souffle au cœur* (1971) et *Lacombe Lucien* (1974) créeront à leur tour un vif débat au sein de la société française, respectivement sur la question de l'inceste et sur celle de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. La « transparence » relative qu'implique le média filmique, alors encore relativement neuf, et le style naturel du réalisateur, inspiré de Robert Bresson, doivent être pris en compte pour expliquer le scandale provoqué par *Les Amants*. Pour ces raisons, il serait absurde d'étudier la réception du film sans en analyser le contenu. C'est parce que Louis Malle a pris le parti de faire une adaptation libre¹⁰ et qu'il a pris des libertés toutes nouvelles en tant que réalisateur, libertés qu'il n'avait pas nécessairement osé prendre dans *Ascenseur pour l'échafaud* et qui l'ont poussé à changer la fin du film en cours de tournage, que le film a pris cette tournure et que le scandale a pris cette forme¹¹. De même, ce qui fut scandaleux pour certains fut une véritable révélation pour d'autres. Certains d'entre eux, des années après la sortie en salles des *Amants*, en ont un souvenir vif, avec le sentiment que le film avait changé quelque chose, ou du moins dit quelque chose de nouveau, dans un sens libérateur. C'est pourquoi nous avons aussi intégré à ce travail des témoignages largement postérieurs à la date de sortie du film, voire contemporains. L'analyse de la postérité du film apporte un éclairage nouveau sur l'analyse de l'objet filmique et de sa réception.

¹⁰ Il prend ces libertés car il juge, dans une interview pour le *Journal Télévisé 20H* du 3 avril 1959, qu'il a adapté une œuvre qui n'est pas un chef d'œuvre, et parle même d'« un conte qui n'était pas très bon en réalité ».

¹¹ Lors de la sortie du film, les critiques, y compris les plus négatives, soulignent l'académisme du premier film de Louis Malle. C'est notamment le cas de Lucien Rivarol qui écrit dans le *Rivarol* daté du 28 novembre 1958 que l'*Ascenseur* est « une ébauche très enfantine, avec des pastiches assez laborieux du cinéma de 1925 » tandis que *Les Amants* sont « d'une gaucherie (...) incroyable » mais « sans doute moins inconsistants ». Pour Jacques Siclier (*Radio-Ciné-Télé* du 23 novembre 1958) le premier film de Malle est une « démonstration », alors que *Les Amants* constitue un « film d'auteur complet ».

Les questions que pose le film ne peuvent être étudiées que si l'on prend en compte tous les aspects du film, à savoir son contenu, ses réceptions, et sa postérité. Par exemple, le film, qui tourne autour du personnage de Jeanne, a donné à voir un être résolument libre, à l'opposé d'autres personnages féminins présents dans des films de la Nouvelle Vague¹². Louis Malle est poussé par une ambition qu'on peut aujourd'hui qualifier de féministe, ce qui est crucial si l'on veut comprendre pourquoi le film a touché et marqué un public plutôt féminin¹³. Ce thème central dans le film nous montre qu'il serait absurde de séparer les différents aspects du film. Pour étudier ce thème du film, comme pour comprendre les autres thèmes qui traversent l'œuvre, il fallait étudier la diversité des réceptions : critiques de presse, critiques intellectuelles, courriers des lecteurs, correspondances, textes littéraires et émissions télédiffusées. Pour ce faire, nous avons étudié une partie du fonds Louis Malle de la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française, le dossier sur la réception du film constitué par Raymond Chirat à la bibliothèque Raymond Chirat de l'Institut Lumière à Lyon, certains fonds de l'INA, disponibles sur ina.fr, et certains articles de presse disponibles sur le site Europresse¹⁴.

L'ensemble de la littérature au sens large produite à propos des *Amants* était suffisamment vaste pour que ce genre de question puisse être abordée, sans être trop immense pour que nous ayons dû opérer un échantillonnage. Pour ce qui est de la littérature « sérieuse », elle n'abonde pas concernant les *Amants* ou même concernant Louis Malle, à qui aucune biographie n'a été consacrée à ce jour. L'auteur n'est pas souvent considéré comme un réalisateur de la Nouvelle Vague¹⁵, ce qui est conforme à sa propre définition de son art. Seule Geneviève Sellier l'inclut dans ses différentes études sur la Nouvelle Vague. Pour ce qui est des études générales sur le cinéma français, il est rare que Louis Malle soit ne serait-ce que mentionné. Ce désintérêt universitaire est étonnant : ce cinéaste dont on peut avancer sans risquer de se tromper qu'il fut populaire mais à la fois reconnu académiquement, qu'il a fait un cinéma très littéraire, mais aussi avant-gardiste de

¹² Nous nous fondons en partie sur l'approche féministe et *gender* de Geneviève Sellier, développée notamment dans Geneviève Sellier, *La nouvelle vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005, collection « Cinéma et audiovisuel », 203 p. et dans Geneviève Sellier, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, octobre 1999. Mais dans ce dernier article, l'auteure considère que le film de Louis Malle s'inscrit dans la lignée des autres œuvres de la Nouvelle Vague, avec une écriture « au masculin singulier », portant un regard paternaliste sur les femmes. Nous différons sur ce point : non seulement parce que le scénario des *Amants* est co-écrit par une femme, Louise de Vilmorin, mais aussi parce que Louis Malle, dans une perspective éthique, voulait créer un personnage féminin fort, et non pas seulement porter un regard de « sociologue » sur les femmes, contrairement à ce qu'écrit Geneviève Sellier : « le regard de l'auteur est alors celui d'un "sociologue" qui décrit, avec plus ou moins de pitié ou de distance, l'aliénation sociale et sexuelle du personnage féminin, sur le modèle indépassable de *Madame Bovary* » (p. 4). À ses yeux, seuls Agnès Varda et Alain Resnais trouvent grâce.

¹³ Geneviève Sellier, « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de Cinémonde », *Communication*, 2013.

¹⁴ Le détail des sources se situe à la fin de l'introduction et les références complètes dans l'état des sources à la fin du mémoire.

¹⁵ Son nom est mentionné à quelques reprises, généralement pas pour *Les Amants*, dans Antoine de Baecque, *Les Cahiers du Cinéma, Histoire d'une revue*, 2 vol., Paris, Éd. des Cahiers du cinéma, 1991, 316 p. + 382 p., et dans Philippe Mary, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, Paris, Seuil, 2006, coll. « Liber », 212 p. C'est tout de même surprenant quand on étudie l'impact du film et la conscience, à l'époque, qu'il s'agit d'un film

nombreuses fois, ne retient pas nécessairement l'attention des historiens du cinéma alors qu'il réunirait les critères pour être retenu. Certains thèmes, les caractéristiques des personnages et enfin un certain style parcourent aussi son œuvre au point qu'elle apparaît unifiée, et qu'on peut dire qu'il a fait « œuvre », œuvre dans laquelle certains réalisateurs, et pas des moindres, se reconnaissent aujourd'hui¹⁶. Le fonds Louis Malle de la Bibliothèque du Film, très riche, est peu exploité, ce qu'Aurélie Feste-Guidon, dans l'introduction de sa thèse consacrée à *Lacombe Lucien* de Louis Malle, impute à la place ambivalente du réalisateur dans le cinéma français. En effet, on peut tenter de croire qu'avec les *Amants*, le réalisateur acquiert une réputation sulfureuse et « l'image du riche bourgeois réactionnaire, du fait de ses origines, pour lequel la réalisation ne serait qu'une activité de dilettante¹⁷. »

Dès lors, il faut se demander comment a évolué le film par rapport au conte, quels éléments ont été supprimés ou soulignés, et il faudra expliquer les raisons des changements apportés. Qu'est-ce qui, dans le film, alors qu'il est moins libertin que le texte de Denon, peut expliquer qu'il ait fait ce scandale ? Le scandale ne pouvant s'expliquer uniquement par le contenu du film, qu'est-ce qui a poussé la société à réagir de cette manière ? Comment se marque la diversité des réceptions du film et peut-elle s'expliquer par des facteurs sociologiques, politiques et des facteurs de genre ? En prenant en compte la mémoire actuelle de l'œuvre, peut-on dire qu'elle a constitué un tournant du point de vue de l'histoire des représentations, voire de l'histoire des sexualités ?

Il sera nécessaire d'étudier la genèse de l'œuvre et d'en analyser le contenu et la signification, en tenant compte des contextes historique et artistique dans lesquels elle s'insère ou avec lesquels justement elle opère un contraste. Cela amènera à l'étude du scandale ainsi que de la censure, dont le film a fait l'objet en France et à l'étranger, dans un contexte particulier où l'on désire tourner la page de l'après-guerre, ce qui nous conduira à une réflexion plus globale sur la censure, qui marque le rythme de vie de nombreuses œuvres de l'époque, mais particulièrement des *Amants*. Enfin, la vie de cette œuvre est marquée par ses réceptions variées qu'il s'agira d'analyser, pour mieux comprendre les sensibilités de l'époque, en regard de la mémoire qui existe aujourd'hui de l'œuvre, mémoire qui en complète le sens et en souligne rétrospectivement l'importance.

¹⁶ C'est le cas – entre autres – de Wes Anderson, ou de Terrence Malick, qui été l'assistant de Louis Malle.

¹⁷ Aurélie Feste-Guidon, *Lacombe Lucien de Louis Malle, Histoire d'une polémique, ou polémique sur l'Histoire ?*, 2009, introduction.

Sources

Le film a été visionné sur le DVD édité par Arte sorti le 20 octobre 2005, car la qualité y est sensiblement pareille à celle de la version originale, disponible à la Cinémathèque. Le DVD a l'avantage de présenter deux bonus, dont nous nous sommes servis : une interview de Louis Malle par François Chalais (1963 - 10 min), une interview de Jeanne Moreau (1958 - 3 min) et une interview de Louise de Vilmorin (1965 - 3 min).

La Bibliothèque du Film à la Cinémathèque française m'a permis d'étudier les états du scénario entre janvier et juillet 1958¹⁸, une revue de presse numérisée et articles de périodiques numérisés qui couvre une grande partie des critiques de la presse française parues peu après la sortie du film, entre novembre et décembre 1958, une revue de presse internationale du film composée de coupures de la presse américaine, brésilienne, et haïtienne¹⁹, le n°2 de l'*Avant-Scène Cinéma*, consacré aux *Amants*, et divers numéros des *Cahiers du Cinéma*, pour les critiques et pour le courrier des lecteurs²⁰.

À la Bibliothèque Raymond Chirat de l'Institut Lumière à Lyon, j'ai ouvert le dossier de presse constitué par Raymond Chirat. Il comporte de nombreux éléments présents déjà étudiés à la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française mais aussi d'autres coupures de presse qui apportent de nouveaux éléments sur le tournage du film, et sur la réception en France et à l'étranger. Le dossier comprend aussi des informations pour la promotion et la distribution du film éditées par Unifrance films, et la plaquette de promotion du film éditée par la société de distribution française du film *Lux Compagnie Cinématographique de France* utiles pour comprendre les conditions de production et pour amorcer la réception dans la mesure où cette distribution a créé un effet d'attente. Plus étonnant, le dossier permet de lire une petite correspondance manuscrite composée de deux échanges entre le critique cinéma de l'époque de *Libération*, Jeander, et un lecteur du journal, dénommé Jean Mars, furieux contre la bonne critique parue dans *Libération*.

Sur internet, nous nous sommes servis de différents articles de presse générale trouvés sur le site Europresse, pour affiner les analyses de réception et de postérité. Grâce au site de l'INA, nous avons eu accès à d'autres interviews de Louis Malle datant de 1959, dans le Journal télévisé et dans l'émission *Discorama*.

Enfin, nous nous sommes servis de témoignages littéraires : celui datant de 1963 de Henry Chapier, qui rend hommage à Louis Malle, et celui de 2016

¹⁸ Dossiers MALLE1B1, MALLE2B

¹⁹ Dossier MALLE12B3. Il ne contient pas de coupures de presse espagnole et portugaise, comme c'est pourtant indiqué.

²⁰ Henry Chapier, Louis Malle, Paris, Seghers, 1964, coll. « Cinéma d'aujourd'hui » 189 p.

d'Annie Ernaux, qui évoque *Les Amants* dans *Mémoire de fille*²¹. Nous avons enfin collecté, par mail, deux petits témoignages d'anciens amis de Louis Malle : l'historien Pierre Laborie, et son ex-femme Nadine Cadot-Laborie.

²¹ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016, p. 87.

PREMIÈRE PARTIE : DU TEXTE A L'ECRAN, ANALYSE DE LA PRODUCTION ET DU CONTENU FILMIQUE DES *AMANTS*

Pour comprendre la fortune du film *Les Amants*, il faut s'intéresser d'abord en détail à sa genèse. Les analyses de la composition de l'œuvre et du travail adaptatif pourront ensuite être faites dans ce chapitre. En dernier lieu, cette partie mettra l'accent sur les lignes de force du film dans l'optique de travailler par la suite sur la réception et la postérité du film.

CHAPITRE 1 : GENESE ET PRESENTATION DU FILM

Il s'agit, dans ce premier chapitre, d'expliquer la naissance de ce film, en voyant ce qui a pu, au cours de sa genèse, lui donner la forme qu'il a eue à sa sortie.

A) Contenu et composition du film

« L'amour peut naître d'un regard ». Telle est la leçon que prononce la voix-off du film, au moment où ce dernier bascule de la comédie de mœurs vers le film romantique. Telle est la « morale » nouvelle que le film amène, morale qui va à l'encontre de toutes les morales de l'amour et qui est à l'origine du scandale²².

Les Amants prépare puis raconte la naissance de cet amour entre Jeanne Tournier et Bernard Dubois-Lambert, rencontrés par hasard. Jeanne (Jeanne Moreau), femme de la haute bourgeoisie provinciale, est mariée à un homme très riche, Henri Tournier (Alain Cuny), qui est le propriétaire du journal local, *Le Moniteur de Bourgogne*. Ils vivent avec leur fille Catherine, près de Dijon, dans un château. Cette vie ne convient pas à Jeanne qui s'en échappe par des escapades à Paris où elle retrouve son amie Maggy Thiébaud-Leroy (Judith Magre). Elle y retrouve aussi son amant, Raoul Florès (José-Luis de Villalonga), qui est joueur de polo. Ils constituent une autre bourgeoisie parisienne avide de divertissements : une scène montre les amis sortir d'un restaurant, avant de se retrouver dans une fête foraine, au stand de tir puis dans un manège. Henri Tournier, trop inquiet des voyages de sa femme, croit habile d'inviter chez lui ses amis Maggy et Raoul, qu'il n'apprécie pourtant pas et qui vont devoir jouer le rôle des amants. Lorsque Jeanne a invité ses amis de la part de son mari et qu'elle est en route pour rentrer à Dijon avant ses invités, sa 203 cabriolet tombe en panne sur la route. L'inconnu

²² Dans les notes qu'il prend lorsqu'il visionne le film au cinéma George V à Paris, l'historien du cinéma Raymond Chirat note notamment cette phrase que prononce la voix-off. Ces notes sont insérées dans le dossier de presse des *Amants* à la bibliothèque Raymond Chirat de l'institut Lumière.

qui s'arrête lui propose de l'emmener chez le garagiste. Alors que ce Bernard (Jean-Marc Bory), un étudiant en archéologie, allait rendre visite à un ancien professeur, il se voit obligé d'emmener Jeanne avec lui. Il la raccompagne ensuite chez elle, où l'attendent son mari, Maggy et Raoul, pour le dîner. Celui-ci est l'occasion pour Henri de tester son épouse devant ses convives et d'échanger des piques avec Maggy et Raoul. Raoul, en tentant de se montrer cordial à l'égard de son mari, perd les faveurs de son amante. Au moment de se coucher, Henri amène Jeanne dans sa chambre pour faire semblant qu'ils ne font pas chambre à part. Lorsqu'elle veut regagner sa chambre, Raoul tente de la faire venir dans la sienne, ce qui n'échappe pas au regard de Henri. Elle refuse et descend finalement se rafraîchir dans le salon, que les hôtes avaient laissé à Bernard. Elle décide d'entamer une métamorphose. Lorsqu'elle sort dans le jardin en robe de chambre, au clair de lune, Bernard surgit. Son insistance auprès d'elle la fait céder à une inclination qu'elle refusait jusque-là. La lumière du clair de lune agit comme une révélation sur le personnage de Jeanne qui abandonne le rôle de la bourgeoise risible ; le film lui-même connaît un tournant, passant de la comédie de mœurs au film romantique. Après une embrassade, les amants se dirigent vers la rivière et libèrent des poissons retenus dans les nasses posées par le mari de Jeanne. Leur aventure continue sur une barque où les amants s'endorment. Après avoir embrassé sa fille qui dort, Jeanne emmène Bernard dans sa chambre où ils finissent la nuit. La scène d'amour est filmée par le réalisateur et se prolonge dans le bain que Jeanne avait laissé plein, pour se rafraîchir en cas de besoin. On assiste à la naissance d'un amour véritable et les amants refusent de se quitter et de jouer à nouveau la comédie sociale alors que les masques sont tombés. Au petit matin, après un moment de doute, ils se décident à affronter main dans la main les regards du mari, des invités et du domestique Coudray (Gaston Modot) qui sont déjà levés pour une partie de chasse, dont il avait été question la veille au dîner. Ils partent dans la 2CV de Bernard et s'arrêtent dans une auberge pour petit-déjeuner, dans le village de Vandenesse, où un dernier doute saisit les amants. Ils repartent finalement, laissant au spectateur la perspective d'une aventure ouverte sur le lendemain.

Le paradoxe est que la deuxième partie du film, qui n'en occupe que le tiers, constitue pourtant la partie la plus riche et la plus commentée par la suite. En effet, le film dure 1h 30 min, et Jeanne « eut envie d'être quelqu'un d'autre » à la minute 54. Ce tournant nous amène à découper le film en deux parties, comme cela a souvent été fait par les critiques à l'époque, ainsi que nous le verrons. Dans la première partie, les personnages agissent selon les conventions, chacun obéissant à un type. La caméra de Louis Malle les filme en s'en distanciant considérablement. Dans la seconde partie, Louis Malle abandonne le moralisme et le réalisme flaubertien pour filmer une aventure romantique avec une caméra subjective : les personnages prennent en main leur destin, en obéissant à leur libre arbitre et non plus aux conventions sociales.

B) Genèse du film et évolution du travail d'adaptation

En 1958, Louis Malle n'est pas un inconnu. À 26 ans, il a déjà eu une belle réussite académique, et un début de parcours très remarqué. Il est passé par l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC), qui forme de nombreux réalisateurs français. Sa première réalisation est une réussite : *Le Monde du Silence*, une coréalisation avec Jacques-Yves Cousteau. Ce documentaire, qui comprend des prises de vue sous-marines, alors très remarquées pour leur qualité, obtient en 1957 l'Oscar du meilleur documentaire. C'est le résultat d'un travail qui a commencé en 1953 à bord de la « Calypso », où Louis Malle a mis en application les différentes techniques apprises à l'IDHEC, en ce qui concerne la photographie, le découpage et le montage notamment. Louis Malle décide de passer ensuite à la fiction. Il n'abandonne pas définitivement le documentaire puisqu'il renouera avec cette forme en 1969 en réalisant une série de documentaires pour la télévision intitulée *l'Inde fantôme* puis avec *Humain, trop humain* notamment, en 1974. Avant de réaliser un premier long-métrage, il peaufine ses techniques auprès de Robert Bresson dont la simplicité esthétique sera rappelée par le cinéma de Louis Malle. En 1956, il devient l'assistant technique du réalisateur confirmé pour *Un condamné à mort s'est échappé*, présenté à Cannes. Il enchaîne avec son premier long métrage : *Ascenseur pour l'échafaud* qui sort en 1957 et qui reçoit le prix Louis-Delluc.

Ce film policier est adapté par Louis Malle et Roger Nimier du roman éponyme de Noël Calef. L'ancrage littéraire est déjà là, de même que la volonté d'être novateur. La musique du film est une improvisation signée Miles Davis. Avec son quintet, le jazzman a créé la bande sonore lorsque le film leur a été projeté pour la première fois. En résulte que le film est hanté par le spectre du trompettiste qui produit un jazz noir, éloigné du jazz symphonique de Duke Ellington²³. C'est ici que réside la nouveauté, plus que dans l'utilisation du jazz lui-même, que le cinéma américain avait déjà développée²⁴. Comme *Les Amants*, le film est interprété par Jeanne Moreau, dont la performance est saluée. Il est fréquent qu'on présente ce premier film comme un « exercice de style » pour le réalisateur, dont le sujet importait peu mais qui servait à montrer son art²⁵. Les critiques reconnaissent dans *l'Ascenseur* une belle réalisation, une bonne direction des acteurs qui font espérer que dans son prochain film, Louis Malle confirme cela et montre qu'il persévère dans son art avec un style plus personnel.

²³ Sur ce point, cf. Séverine Allimann, « La Nouvelle Vague a-t-elle changé quelque chose à la musique de cinéma ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2002, n°38, p 1-7. L'article résume bien en quoi l'usage qui est fait de la musique est un usage expressionniste, qui permet au film de Louis Malle d'acquiescer une certaine modernité. L'intériorité des personnages qui ont commis le crime et qui connaissent du coup la détresse est exposée au spectateur grâce à la musique. Le réalisateur a construit un cadre propice au déploiement du talent du musicien.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cette formule est employée par Louis Malle lui-même dans une interview par François Truffaut : « Louis Malle : “Je ne me prends pas pour un phénix” », *Arts*, 10 août 1958.

C'est ainsi que le deuxième film de Louis Malle est très attendu, ce dont il a conscience. L'idée lui vient quand son frère, libraire et bibliophile, lui propose de lire un conte peu connu de Vivant Denon : *Point de lendemain*. Ce conte est paru en 1777, puis en 1812, dans une version moins libertine, où le cynisme libertin s'est déjà transformé en passion. Louis Malle a certainement eu accès à la version de 1812, privilégiée par les éditeurs. Dans ce conte, le jeune narrateur de vingt ans est l'amoureux de la comtesse de ..., qui s'est jouée de lui, et qu'il a donc perdue parce qu'elle l'avait trompé. Il la pardonne, ce qui lui permet de la retrouver. Mais Mme de T..., une amie de la comtesse, est mariée, mais elle a des vues sur le jeune narrateur, ce qu'elle lui fait comprendre à l'Opéra, où il était venu, comble du ridicule, pour observer la pièce, alors que le « monde » y va pour s'observer. Le narrateur est donc l'invité de Mme de T... et de M. de T.... La nuit passant, et M. de T... s'étant retiré après le dîner, Mme de T... et le narrateur se retrouvent dans le parc. La majeure partie du récit évoque la nuit entre les deux amants, qui passent du jardin à l'alcôve secrète. Au matin, apparaît le marquis, qui est l'amant officiel de Mme de T..., et qui félicite le narrateur : il lui apprend qu'il n'était qu'un leurre, pour apparaître aux yeux du mari comme l'amant de sa femme, et pour que le marquis soit bien reçu. C'est ici que le jeu libertin de Mme de T... apparaît. Le marquis croit être son seul amant, et le narrateur sait qu'elle n'est fidèle à personne, puisqu'elle vient de passer la nuit avec lui, quoi qu'en croie le marquis. Mais chacun est tenu de garder le silence pour conserver sa position. Mme de T... a tout calculé : le narrateur est également tenu par le silence puisque lui non plus n'a pas été fidèle à la Comtesse, amie de Madame.

Lors d'une projection d'*Ascenseur pour l'échafaud*, Louis Malle rencontre, par l'intermédiaire de Jeanne Moreau, l'écrivain Louise de Vilmorin. Louise de Vilmorin est alors connue pour certains romans et recueils de poésies. Ses recherches formelles, qui peuvent approcher de la fantaisie, font d'elle une femme de lettres reconnue dans les milieux lettrés, à tendance plutôt bourgeois. Louis Malle veut lui demander si elle pense que cette histoire peut être transposée au cinéma, et ce qu'elle pense de ce conte, ce qu'elle accepte. À propos de cette histoire, Louis Malle déclare qu'elle lui rappelait un scandale semblable qui s'était produit dans son entourage. Vers la fin de sa vie, il déclare au journaliste Philip French : « Une femme que je connaissais bien avait quitté son mari et ses enfants pour quelqu'un qu'elle venait de rencontrer. Une passion instantanée, mais qui n'avait pas eu une fin heureuse. Je ne peux pas dire que c'était autobiographique, mais je me sentais très concerné par cette histoire²⁶. ». On comprend déjà que ce qui l'intéresse dans le conte de Denon, c'est la liberté prise par cette Mme de T..., identifiée à la femme qu'il connaît.

Louis Malle, qui a déjà collaboré avec Roger Nimier pour adapter son précédent film, se met au travail sans attendre Louise de Vilmorin en janvier 1958,

²⁶ Philip French, *Conversations avec Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993, p. 37

comme le montre le dossier d'archives du réalisateur intitulé « Notes sur les personnages avant Louise + premier jet »²⁷. Les quatre brouillons d'adaptations, tous différents, que l'on peut consulter à la Bibliothèque du Film à la Cinémathèque de Paris, montrent que le film devait prendre une tournure qui l'approchait plus directement encore de la comédie de mœurs, ce que nous allons tenter de rendre compte.

En effet, dans les premières notes de Louis Malle, le film commence sur un terrain de golf, avec une intrigue beaucoup plus citadine, entre Isabelle et François. Les éléments concernant la provenance des personnages sont nombreux. Le mari d'Isabelle est riche de même que dans le film, mais il est directement désigné comme parvenu. Il est notable que les éléments scandaleux sont déjà présents dès les premières notes de Louis Malle. Ces notes dévoilent les intentions qui président à la réalisation des *Amants*. L'accent est mis déjà sur la volonté de faire du personnage féminin (alors appelé Isabelle) un personnage qui échappe à sa condition. Isabelle Tournier a un fils de cinq ans, et une intelligence déconcertante. Malle note sa « lucidité au-dessus de son sexe ». Ces annotations concernent tous les personnages. Les appréciations sur l'intelligence des personnages ressemblent à des jugements portés dans les salons bourgeois. François Bérard, personnage à l'origine du personnage de Bernard, travaille dans une grosse boîte qui ne l'intéresse pas. Il est dit qu'il est « rarement sot », « jamais vulgaire », contrairement, bien sûr, au futur Raoul Florès (alors appelé Christian d'Ercoule) qui est un homme snob, « personnage ridicule ».

C'est qu'à l'origine, le film devait verser beaucoup plus facilement dans la caricature. Il s'agissait d'un tableau de l'époque, et d'une société bourgeoise. Le modèle balzacien est encore plus prégnant que dans le film. L'histoire culturelle a montré que ce modèle, à l'époque, structure encore de nombreux récits littéraires, et du coup les mentalités. C'est du moins l'hypothèse de l'historienne américaine Kristin Ross. Elle écrit, en introduction d'*Aller plus vite, laver plus blanc, La culture française au tournant des années soixante* : « Ce fut sur le modèle balzacien que les individus modelèrent les espoirs, les angoisses, les peurs et les aspirations qui animèrent leur propre époque²⁸. » Elle montre notamment comment le modèle de la montée à Paris attire les suspicions ou les convoitises en province, ce qui est le cas dans le film, mais notamment dans cette première ébauche, où le professeur Tournier se montre violent à l'encontre de sa femme. La liberté, qui est l'horizon du système balzacien, se trouve symbolisée à la fin des années 1950 par la démocratisation relative de la voiture. En 1961, seul un français sur huit possède une voiture²⁹. Cependant, le mythe de la vitesse est mis en place. Elle accentuerait l'amour, et mettrait l'existence en suspens. Kristin Ross cite Jean Baudrillard :

²⁷ Dossier MALLE1B1 consulté à la Bibliothèque du Film.

²⁸ Kristin Ross, *Aller plus vite, laver plus blanc, La culture française au tournant des années soixante*, Paris, Abbeville, 1997, p. 14.

²⁹ *Ibid.* p. 37.

« La mobilité sans effort constitue une espèce de bonheur irréel, de suspens de l'existence et d'irresponsabilité³⁰. » Dans ce premier jet, l'accent était mis plus fort que dans le film sur la liberté nouvelle symbolisée par l'ère de la voiture, et cet air du temps est encore plus marqué. Les deux amants ont une amourette en voiture, et évitent de peu l'accident de voiture en Alfa Roméo. En 1959, les esprits sont marqués par le nombre en considérable hausse d'accidents de voiture. L'accident de voiture de Françoise Sagan en Aston Martin en 1954 puis ceux de Roger Nimier alimentent pendant des mois voire des années la presse à scandale³¹.

Le film devait aussi trouver une résonance comique plus forte, notamment lors du dîner avec les convives, et la fin se situait moins du côté de la poésie et de l'onirisme. En marge de ce premier jet, Louis Malle note des phrases que la voix off (alors masculine) est censée prononcer : « Il y avait longtemps que nous marchions. Elle m'avait d'abord donné le bras, ensuite ce bras s'était entrelacé, je ne sais comment, tandis que le mien la soulevait et l'empêchait presque de poser à terre... ». La romance donnée à lire est en effet bien plus légère que ce que le film donnera à voir. Cette légèreté, même dans l'amour, est d'autant plus notable qu'elle est encore proche de la version de Vivant Denon. Dans ce premier jet, Louis Malle pensait vraisemblablement insérer des aspects du texte *Point de lendemain* pour la voix off, idée abandonnée par la suite. Il note cette citation connue de Denon : « Il en est des baisers comme des confidences : ils s'attirent, ils s'accélèrent, ils s'échauffent les uns par les autres.³² » Cet aspect, le film le donnera à voir, sans pour autant que la voix off répète le texte de Denon. Le film, au lieu d'adapter la nouvelle de Denon en laissant des traces du texte, va en adapter l'idée : une initiation à l'amour, voulue par une femme.

Malgré toutes les modifications que le film va subir au cours de sa genèse, le premier jet nous montre que le point fort du film sera toujours le même : il se noue déjà dans la scène d'amour. À propos de la scène, dont Louis Malle ne sait pas qu'elle fera ce scandale, il note :

« On les voit s'aimer ; la scène sera longue, remplie de mille détails, sans un retour vers le passé, sans une pensée sombre, sans une échappée vers le lendemain qui pourtant ne peut être bien différent de ce qui était leur vie auparavant. Ils savent qu'ils n'ont que ces heures d'extase, et ils en tiennent compte. Ils doivent être bouleversants – ils se déshabillent l'un l'autre – ils se caressent, ils sont impudiques – un orgasme sur des yeux, des mains ? – la salle de bains – ils prennent un bain ensemble. »

³⁰ Jean Baudrillard, *Le système des objets*, 1968, Paris, Gallimard, cité par Kristin Ross, *op. cit.* p. 31.

³¹ *Ibid.* p. 36.

³² Vivant Denon, *Point de lendemain*, Paris, Gallimard, 1995, coll. « Folio », p. 43

Ici, la beauté des amants est éphémère. La première fin imaginée par Louis Malle pour les amants est une fin moins heureuse que leur fuite en voiture. Il n'empêche que « la » scène, au moment où elle est imaginée par Louis Malle, porte déjà en elle les prémises du scandale. On sait donc à qui on peut l'imputer : à Louis Malle seul, et non à Louise de Vilmorin, qui, dans les versions suivantes, va simplement proposer des corrections, qui concernent plutôt la tonalité générale du film. Dans tous les scénarios alternatifs et postérieurs au premier jet³³, la scène d'amour reste, et à la fin les amants se séparent. Et cette fin explique pourquoi les titres imaginés par Louise de Vilmorin lors de ses premières corrections en février 1958 montrent que l'objet du film n'est pas de figer cet amour dans une éternité objective, comme le fait le titre finalement choisi : « Les Amants ». Les titres « Mon amour », « Les arrêts du cœur », « La nuit est femme », « Au cœur de la nuit », « Point de lendemain » sont tour à tour envisagés. Ils soulignent tous l'aspect éphémère de l'amour, y compris « Mon amour », qui constituerait une parole imaginaire dite par l'un des deux amants à un moment donné, portant l'amour des amants du côté d'une subjectivité marquée temporellement, ce qui n'est pas le cas avec le titre « Les Amants ». Ces titres successifs sont également plus précieux, et plus proche du style de Louise de Vilmorin, avec l'occurrence du mot « cœur » ou du pluriel précieux « Les arrêts du cœur ». L'action se situerait entre Paris, Lyon, et la Méditerranée, et les personnages s'appelleraient Gratienne ou Pierre-Gilles.

Ce n'est qu'en juin 1958 que le scénario va approcher du scénario final, produit à la fin du même mois. Le film est intitulé « Le cœur perdu », preuve que Louis Malle n'a toujours pas pris la décision d'éterniser la relation des amants. L'adjectif « perdu » souligne l'idée que séparer les amants revenait à condamner leur relation et surtout le personnage de Jeanne, dont le cœur se serait « perdu ». Louise de Vilmorin rajoute d'ailleurs des annotations à la scène où Jeanne, avant de fuir, rend visite à sa fille Catherine. Ces annotations concernent le regard de Catherine, qui aurait pour effet de culpabiliser la mère indigne, qui abandonne son enfant. Ce poids de la narration filmique, que les amants devaient porter jusqu'au bout, existe toujours au sein du scénario final, mais plus dans le film, qui assume l'abandon de l'enfant par la mère. Jeanne, rongée par la culpabilité, fuyait avec Bernard, mais décidait finalement de sortir de la voiture pour retrouver sa vie familiale. Le scénario qui sert au tournage note :

« Lentement, elle se dégage, et les yeux encore fermés par son baiser, elle ouvre à tâtons la portière, se hisse hors de la voiture et supplie Bernard de s'en aller. Il hésite, puis brusquement, s'en va. Jeanne s'éloigne en titubant. Soudain, elle se retourne et appelle : “Bernard !” La voiture est déjà loin.

³³ Dossier MALLE2B2 consulté à la Bibliothèque du Film.

Elle tombe assise sur une chaise à la terrasse d'un café qui ouvre. Elle appuie ses coudes sur la table et se prend la tête dans les mains. Elle pleure³⁴. »

C'est alors que Henri passe en voiture avec Raoul et Maggy et le patron du bistrot les arrête pour qu'ils viennent récupérer Jeanne. Le film doit se terminer sur le visage de Jeanne. Il est donc surprenant que le film diffère à ce point du scénario. Toutefois, il faut remarquer que le scénario, sur le dernier tiers du film, est relativement bref, et qu'il allait nécessiter certains aménagements au moment du tournage, d'autant plus que d'après Louis Malle il ne plaisait pas à Louise de Vilmorin³⁵.

On peut raisonnablement penser que si le film avait connu cette fin, le scandale n'aurait jamais éclaté de cette manière, malgré la présence de la scène d'amour. Cette fin constituait une condamnation pour les personnages, et le film ne constituait qu'un piège pour eux, mais cela aurait constitué un gage pour ceux qui reprochent au film son amoralité, ou son manque de réalisme. Les critiques éthiques à l'encontre du personnage de Jeanne qui apparaissent à la sortie du film, comme on le verra, auraient trouvé dans cette première fin une consolation relative.

C) Tournage du film et sortie en salles

Il importe de s'intéresser au tournage du film car c'est au cours de celui-ci que le changement majeur du film va se produire, le film ne connaissant ainsi pas la fin promise par le scénario. C'est aussi en étudiant la médiatisation du tournage que l'on peut mieux appréhender la réception du film puisqu'un effet d'attente a été créé autour de ce film dans la presse.

Le tournage est censé commencer en juin 1958, à Paris, en Bourgogne, et dans la maison de Louise de Vilmorin, en banlieue parisienne. Cependant, comme l'indique une coupure du *Figaro* du 8 juillet, le mauvais temps a obligé Louis Malle qui tournait dans la banlieue parisienne les extérieurs de son nouveau film à transporter son équipe dans le Midi, près d'Avignon. Il peut le faire car le film dispose d'un gros budget : 187 millions de francs, selon le critique de presse Jean Carta³⁶. Deux jours plus tard, *Cinémonde* publie une double page intitulée « Nouvelles passions pour Jeanne Moreau, Ophélie provençale³⁷ » sur le tournage « en Avignon » du film. C'est entre Avignon et Cavaillon que Louis Malle a

³⁴ Scénario final ayant servi au tournage du film, juillet 1958, Dossier MALLE2B2.

³⁵ Voir Philip French, *Conversations avec Louis Malle*, op. cit. p. 39

³⁶ Jean Carta, « Les Amants », *Témoignage chrétien*, 14 novembre 1958

³⁷ « Nouvelles passions pour Jeanne Moreau, Ophélie provençale », *Cinémonde*, 10 juillet 1958.

trouvé une végétation qui ne fasse pas trop méridionale, pour les scènes de balade dans le parc, et auprès de la rivière – la Sorgue. La partie du tournage à Paris a bien lieu mais en août, comme le rapporte une autre revue de cinéma, *Cinérevue*, le 1^{er} août 1958, « La Bastille s’est mise en fête pour voir Jeanne Moreau tourner les *Amants*³⁸. ». La brève est toute tournée vers l’actrice Jeanne Moreau, qui constitue une attraction pour les Parisiens. L’attention qui est portée à Jeanne Moreau et à sa parure montre qu’elle est en train d’être propulsée au rang de « star ». L’auteur de l’article indique : « Au manège des petits avions, Louis Malle tournait *Les Amants*. Jeanne Moreau – robe très habillée, coiffure merveilleuse, bijoux – sortait de sa Jaguar³⁹ ». Les regards sont tournés sur celle qui va définitivement abandonner les rôles de théâtre pour se consacrer, avec *l’Ascenseur* puis *Les Amants*, à un cinéma à la fois populaire mais qui a une reconnaissance académique, ce qui correspond à sa sensibilité littéraire.

Les intérieurs sont filmés dans les studios de Saint Maurice en banlieue parisienne mais reproduisent très bien l’intérieur d’une grande maison bourgeoise de province. Pour cela, il fallait créer un « complexe », c’est-à-dire un plateau avec plusieurs pièces. En plus de la presse spécialisée et de la presse populaire qui font paraître des brèves sur le tournage, Unifrance Films aussi promeut le film dès le moment du tournage, pour créer un effet d’attente chez les spectateurs. La société insiste sur tout ce qui revêt un caractère exceptionnel dans le tournage de ce film. La scène du dîner chez les Tournier est marquée par l’entrée d’une chauve-souris qui effraie Maggy. Unifrance, dans sa brochure du 15 juin 1958, évoque la difficulté de tourner cette scène, et d’amener des chauves-souris en studio qui n’ont pas survécu⁴⁰. Il s’agit aussi de rendre le réalisateur sympathique, en retranscrivant une blague qu’il fait à propos du tournage de cette scène : « Les chats du studio assistaient aux prises de vues en manifestant un très vif intérêt. ⁴¹ ». Dans le même numéro, on apprend que dans la scène de la boîte de nuit, à l’Éléphant Blanc, on voit Jeanne Moreau danser le SEGA, une danse conçue pour le film, qui va devenir populaire et « détrôner le Cha-Cha-Cha⁴² ». Derrière le caractère anecdotique de ces informations, il faut aussi comprendre que Louis Malle cherche à faire un film populaire en attirant un public avide de ce type d’informations, et pas seulement un film « d’auteur », au moment-même où cette notion apparaît⁴³. En effet, le pur film d’auteur ne va pas chercher à s’attirer les faveurs d’une presse populaire qui aime à mettre en avant des célébrités.

³⁸ o « La Bastille s’est mise en fête pour voir Jeanne Moreau tourner *Les Amants* », *Cinérevue*, 1er août 1958

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Brochure Unifrance films, n°141, 15 juin 1958, n°141 : « Des chauves-souris pour... *Les Amants* »

⁴¹ Brochure Unifrance films, n° 141, 15 juin 1958, n°141 : « Louis Malle tourne son second film : *Les Amants* »

⁴² Brochure Unifrance films n° 142, 20 juin 1958 : « Savez-vous danser le SEGA ? »

⁴³ La notion d’auteur apparaît à ce moment, avec les subventions du CNC telles que l’avance sur recettes, dont le fonctionnement est perfectionné en 1959, mais aussi avec les textes théoriques publiés par des réalisateurs dans les *Cahiers du Cinéma* sur la « politique des auteurs ». Sur la naissance du cinéma d’auteur, voir le chapitre « Le cinéma d’auteur, une affaire d’État » in Geneviève Sellier, *La nouvelle vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS

Les autres informations que l'on peut trouver quant au tournage concernent le changement de fin. Lors du début du tournage, on sait que Louis Malle comptait toujours être fidèle à la nouvelle de Denon et à son propre scénario, c'est-à-dire qu'il comptait séparer les amants. En effet, Unifrance Films rapporte la manière dont il résume son film en juin 1958 :

« Jeanne Fournier raconte elle-même l'aventure la plus bouleversante de son existence, dix ans après qu'elle se soit produite. Ce personnage de Jeanne, d'ailleurs devenu celui d'une femme pure et passionnée à la fois, très attachante en tout cas, et qui, au lieu de vivre une aventure banale, sera toute sa vie poursuivie par un souvenir.⁴⁴ »

On comprend que si toute sa vie Jeanne est poursuivie par un « souvenir », c'est que l'aventure s'est stoppée net. Cela confirme une information que l'assistant de Louis Malle, François Leterrier, livre à la presse au moment de la sortie du film. Le 6 novembre 1958, il raconte à *L'Express* le tournage du film et son caractère proprement expérimental. Il relie la réussite du film à ce tournage expérimental, où, pour le dernier tiers, Louis Malle a décidé de s'éloigner de son scénario. Si le scénario était laconique pour ce dernier tiers, Louis Malle a pris goût à improviser les dernières scènes. C'est d'abord la scène d'amour qui va différer du scénario dans la mesure où cette scène, qu'il avait simplement imaginée « naturelle », doit naître sous sa caméra. Leterrier raconte comment, « Par une sorte de pudeur, le plateau se vida dès le premier plan mis en place⁴⁵. » Louis Malle, qui a décidé de filmer les corps des amants, doit nécessairement innover sur ses méthodes, et c'est ce à quoi il prend goût, puisqu'après le montage, cette scène durera sept minutes.

Cette prise de libertés n'est pas la dernière : c'est jusqu'au moment de tourner la scène de fuite des amants que Louis Malle l'imaginait comme une scène de séparation. Les propos de François Leterrier confirment ce qui était dit dans le scénario :

« Dans le scénario original, Jeanne quittait Bernard sur une place de Dijon et allait se réfugier dans un café où son mari venait la récupérer. Cette fin, qui “bouclait la boucle”, selon la triste convention de la plupart des films français, n'avait jamais satisfait Louis Malle. Au moment de la tourner, il ne put se décider à faire sortir Jeanne de la voiture. Et il recomposa cette fin “ouverte”, où les deux amants, encore sous le charme de leur nuit, persévèrent sans illusion dans la volonté de partir ensemble. »

Éditions, 2005, collection « Cinéma et audiovisuel », p.33-38. Pour mieux comprendre la notion telle que les auteurs la conçoivent, voir Antoine de Baecque, *Les Cahiers du Cinéma, Histoire d'une revue*, 2 vol., Paris, Éd. des Cahiers du cinéma, 1991, p. 147 notamment.

⁴⁴ Brochure Unifrance films, 15 juin 1958, n°141 : « Louis Malle tourne son second film : Les Amants »

⁴⁵ Interview de François Leterrier, *L'Express*, 6 novembre 1958.

Fin « ouverte » choisie au dernier moment contre une fin « fermée » : le réalisateur choisit librement de s'affranchir des coutumes de la réalisation, et choisit également la liberté pour ses personnages : voilà ce qui pourra expliquer beaucoup de particularités de la réception du film.

La fin du film prend donc cette forme à quelques mois de sa sortie, le 5 novembre 1958, avec les attentes autour du film que l'on connaît, suscitées par la réputation du réalisateur, par la distribution et par la presse, que ce soit au cours du tournage ou lors du scandale de Venise. Le film sort en exclusivité parisienne, avec une interdiction aux moins de 16 ans, mais sans coupures⁴⁶, dans trois salles : le Broadway, le Vendôme, et le George V. Il est précédé d'un court-métrage de qualité : *Joconde*, de Henri Gruel, remarqué par Georges Charensol, le critique du journal littéraire et artistique *Les Nouvelles littéraires*. Malgré une sortie en salles limitée, le film rencontre un succès certain et fait 451 470 entrées⁴⁷. Il sort ensuite en France et est au 20e rang du box-office des films en France l'année de sa sortie, avec 2 594 160 entrées cumulées depuis⁴⁸. Avant donc de rentrer dans les analyses concernant la réception du film, qui occupera une grande partie de ce travail, nous pouvons nous contenter d'observer le succès populaire car il caractérise l'essence du film et se comprend par la distribution qui a été faite.

Une fois comprises la genèse et les conditions de production et de sortie du film, nous pouvons désormais procéder à l'analyse du contenu du film.

⁴⁶ Jean-Luc Douin, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, PUF, 1998, coll. « Perspectives critiques », p. 27

⁴⁷ Geneviève Sellier, *La nouvelle vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005, collection « Cinéma et audiovisuel », p. 44.

⁴⁸ C'est le chiffre donné par Simon Simsi, *Ciné-passions. Premier guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2000, 384 p. Il compte l'ensemble des entrées du film au XX^e siècle, sachant que le film a donné lieu à plusieurs reprises. Ce chiffre est donc à minorer.

CHAPITRE 2 : L'HISTOIRE D'UN BASCULEMENT : ANALYSE DU FILM

S'il serait trop long et probablement inintéressant d'analyser l'ensemble des scènes et des plans qui constituent le film, il nous a semblé nécessaire d'analyser chronologiquement le générique et huit scènes-clés du film, en les resituant dans leur contexte filmique. En effet, *Les Amants* est avant tout l'histoire d'un *basculement* vers l'inconnu, qui est préparé par une évolution de la situation et des personnages. Il s'opère pour les personnages, qui choisissent la liberté, mais aussi pour le film, dont le ton bascule soudainement à la faveur d'une plus grande sincérité. Différents décalages produits par le film : entre la voix off et ce qui est vu, ou entre l'attitude des personnages et leur profondeur, disparaissent pour donner place à une plus grande harmonie générale. Nous avons identifié le moment de ce basculement à la 54^e minute, mais il s'opère durant toute la promenade, jusqu'au moment où les amants rentrent dans la maison. Au milieu, se trouve le *franchissement* de la rivière, dont on mesure combien il est symbolique. C'est autour de celui-ci que se structure le film, d'où le découpage en deux parties pour l'analyse, qui n'utilisera pas uniquement les méthodes de l'analyse littéraire et cinématographique de film, mais aussi des méthodes d'une analyse de l'image plus anthropologique. Il s'agit de montrer qu'avec le basculement qui s'opère avec le film, « s'accomplit un changement dans la perception collective » et que « l'on assiste à une transformation qualitative d'images-objets »⁴⁹. Notre idée est que le *basculement* opéré par le film n'est pas uniquement interne au film, mais qu'il va amener une rupture dans les représentations. Cette idée est guidée par une certaine théorie de l'image, qui est celle de Hans Belting, pour lequel « la fabrication des images est elle-même un acte symbolique, puisqu'elle influe et façonne en retour notre regard et notre perception iconique »⁵⁰.

A) Un regard sociologique sur les bourgeoisies provinciale et parisienne et une peinture des mœurs

Le générique de début : la Carte de Tendre

Le film s'ouvre sur un générique de début et la musique de Brahms. La toile de fond de ce générique de début est la *Carte de Tendre*. De la 00min 18s à la 1min 52s, la caméra remonte la *Carte de Tendre* avant de s'arrêter au sommet de la carte, où se situent la « Mer Dangereuse », et son au-delà, les « Terres Inconnues ». Avant d'analyser ce que vient faire cet objet du XVII^e siècle, qui est

⁴⁹ Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, coll. « Le Temps des Images », p.32.

⁵⁰ *Ibid.* p. 8.

antérieur à la nouvelle de Denon, dans le générique de début, il convient de s'arrêter sur son sens car elle constitue un cadre référentiel pour le film et son analyse⁵¹.

Figure 1 : Photogramme (0min 27s) : est représentée la *Carte de Tendre*, qui sert de toile de fond au générique du film.



Cette carte fut imaginée par Madeleine de Scudéry en 1653 avec ses amis, et gravée par François Chaveau en 1654, avant de servir à illustrer la *Clélie* de l'écrivaine précieuse, livre dont la publication s'échelonne de la même date jusqu'à 1660. Cette carte constitue une entité autonome du roman-fleuve : c'est avant tout une « réponse aux multiples débats qui se tenaient sur l'amour dans les salons »⁵². La carte ne fonctionne pas comme une carte géographique de projection, mais comme une carte imaginaire, où le haut de la carte ne correspond pas au nord. Elle fonctionne bien plutôt comme un jeu au pays imaginaire de Tendre, métaphorique du sentiment amoureux. Au Pays de Tendre, le joueur commence par la contrée d'Amitié, d'où il peut rejoindre les Plaisirs, en haut. Mais le parcours est semé d'embûches : s'il ne choisit pas les bonnes étapes, il risque la haine sur la gauche (avec la Mer d'Inimitié, dans laquelle il peut tomber s'il fait étape à Médisance et à Orgueil) et l'indifférence à droite (avec le Lac d'Indifférence, qui menace le joueur qui va tomber de Négligence en Oubli). Cette image opère ainsi une cartographie du sentiment et donne à voir ou à jouer le code amoureux. Elle propose un voyage, où les trois fleuves – l'Inclination, l'Estime, et la Reconnaissance, constituent à la fois les étapes incontournables d'un amour

⁵¹ Pour les analyses, nous nous sommes servis en grande partie de Claude Filteau, « Le Pays de Tendre : l'enjeu d'une carte », *Littérature*, n°36, 1979, p. 37-60.

⁵² *Ibid.* p. 39.

galant puisque ce sont aussi les trois villages de Tendre, mais constituent aussi un danger, dans la mesure où ils se jettent dans la Mer Dangereuse, inévitable si l'on veut aller vers les plaisirs – dont on ajoutera qu'ils sont inaccessibles si l'on ne parcourt pas ces fleuves. La carte rappelle aussi la nature de la séduction : une des « symboliques rituelles » auxquelles s'attache la société⁵³. Elle correspond enfin à une poétisation de l'amour, plus forte dans la société d'Ancien Régime que dans les années 1950, où l'on ne parcourt déjà plus vraiment la carte de Tendre.

Pour Louis Malle, mettre cette carte au début du film vise à mettre le spectateur *sur le chemin*. Quand il évoque le film, il explique : « Je pensais que ça donnerait le ton⁵⁴. » Le générique met effectivement sur la piste de la galanterie, avec ce que galanterie signifie au XVIIe, surtout pour les femmes : une représentation de l'utopie amoureuse fondée sur le respect des désirs féminins. Dans un court ouvrage sur Louis Malle de 1963, Henry Chapier rappelle qu'au XVIIe, l'amour est avant tout un « acte libre, à la limite de l'héroïsme⁵⁵ ». La carte rappelle que les barrières dans l'amour sont le respect de soi dans l'approvisionnement de l'autre. S'il est une dimension du libertinage qui est rappelée par cette carte – dont on rappelle qu'elle est antérieure à Vivant Denon et aux libertins du XVIIIe, c'est en quelque sorte sa dimension noble, celle qui perçoit l'amour comme « la grande route du sentiment »⁵⁶. *Point de lendemain* est donc évoqué lointainement, et comme un motif : c'est celui du libertinage comme une « conquête de l'espace », ainsi que l'évoque Michel Delon⁵⁷. Cette carte, de même que le conte de Denon, fonctionnent donc comme une allégorie du désir et du discours féminins en tant que pouvoir sur l'homme.

Cet espace, c'est celui que parcourent les personnages du film, et en particulier Jeanne Tournier ; en cela, la carte donne une grille d'analyse pour le film. Dans la mesure où le nom de « Jeanne Moreau » qui se colle sur la carte est le premier qui apparaît, et que c'est le seul nom d'acteur, on peut penser, comme Thomas Jefferson Kline, que la Carte de Tendre c'est la carte de Jeanne : c'est l'espace utopique dans lequel elle va se mouvoir, dans la mesure où l'utopie est espace de la différence, espace du possible⁵⁸. Henry Chapier l'avait déjà compris en 1963 :

« Dans *Les Amants*, la révélation, pour Jeanne, c'est un peu la découverte de cette Carte du Tendre dont elle ne connaissait pas le

⁵³ Cécile Dauphin, « Au cœur du savoir-vivre », p. 185, in Cécile Dauphin, Arlette Farge (dir.), *Séductions et sociétés, approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, 345 p.

⁵⁴ Philip French, *Conversations avec Louis Malle, op. cit.*, p. 40.

⁵⁵ Henry Chapier, *Louis Malle*, Paris, Seghers, 1964, coll. « Cinéma d'aujourd'hui », p. 21.

⁵⁶ Vivant Denon, *Point de lendemain, op. cit.*, p. 48.

⁵⁷ Michel Delon, *Le Savoir-Vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000, p. 318.

⁵⁸ Thomas Jefferson Kline, « Remapping Tenderness : Louis Malle's *Lovers with No Tomorrow* », in *Screening the text : Intertextuality in New Wave French Cinema*, London, Baltimore (Md.), John Hopkins University Press, 1992, 296 p. Il écrit, p. 39 : « The map is somehow the map of Jeanne Moreau, in the same way a map bearing the word of « France » would be assumed to be the map of that country ».

maniement. La métamorphose de l'héroïne qui s'éveille à l'amour et comprend combien elle a été abusée par l'image "sociale" de l'idylle, c'est non seulement un morceau de bravoure d'un metteur en scène féru de psychologie, mais encore une grande leçon de sincérité⁵⁹. »

Notre idée est que le parcours de Jeanne pourrait bien être représenté sur la Carte de Tendre, et chaque épisode du film représenterait une étape sur la carte. Nous essaierons de l'évoquer chemin faisant, mais il est d'ores-et-déjà possible d'étayer l'hypothèse du *basculement* au moment où la rivière est franchie. Le ruisseau du parc, au bord duquel se promènent les amants, et qu'ils franchissent au moment de libérer les poissons de la nasse, correspond bien au franchissement symbolique de la carte qui mène vers les Terres Inconnues, à savoir les plaisirs.

Garder cette lecture à l'esprit pour le reste de l'analyse du film s'avère riche et permet d'éviter bien des contresens sur ce que Louis Malle a voulu dire de l'amour.

Incipit : Jeanne en décalage avec la bourgeoisie parisienne une partie de polo au parc de Bagatelle (1min 53s – 4min 30s)

Le film s'ouvre sur une partie de polo, avec en « off » le bruit de la galopade, qui augmente, et où se mêle la rumeur de la foule (les spectateurs). Le premier plan donne à voir dans l'ombre des arbres les spectateurs assis, qu'on imagine de dos, puisque la partie a lieu à l'arrière-plan, dans la partie ensoleillée du champ, c'est-à-dire sur le terrain. C'est que dans la lumière se trouve Raoul Florès, joueur de polo qui dans le second plan frappe et envoie la balle dans le but – il se rapproche de la caméra. Jeanne et Maggy assistent à cette victoire, et Maggy, seule spectatrice debout, applaudit avec exubérance, en s'exclamant. Elle reprend à Jeanne son chien, les scores changent et affichent 5 à 7. Les plans alternent surtout entre la partie de polo avec sa profondeur de champ, et les spectatrices au premier plan, en robe, bijoux et chapeaux. Face à l'exaltation de Maggy, qui parle vite et fort, l'attitude de Jeanne contraste, de même que ses premières paroles : « Oh tu sais, moi, je n'y connais rien ». C'est alors que la voix « off », qui est celle de Jeanne, mais qui évoque le personnage à la troisième personne, recouvre la voix de Maggy.

⁵⁹ Henry Chapier, *Louis Malle, op. cit.*, p. 22.

Figure 2 : Photogramme (03min 07s) représentant Jeanne allumer sa cigarette et n'écouter pas son amie Maggy, au moment où la voix off recouvre ce qu'elle dit.



Jeanne semble ainsi pensif, et en décalage par rapport aux mondanités : « Non, Jeanne Tournier ne connaissait rien au polo. » Elle se prête pourtant au jeu, mais un décalage apparaît entre ce qui est dit et ce que le spectateur voit. La voix dit notamment « Elle s'amuse. » alors que le personnage laisse entrevoir, en comparaison de son amie, une certaine lassitude, si bien que son amie est obligée de l'interpeler : « Jeanne ! Regarde, mais regarde donc, je t'en supplie... ». La cloche sonne, le panneau des scores annonce la victoire de l'équipe de Raoul. Maggy semble déchaînée et la scène se termine en miroir par rapport au début : on retrouve le « Bravo Raoul ! » de Maggy, qui avait ouvert la scène, et Maggy et Jeanne sortent du champ, avant que ce soit le tour des joueurs.

La scène met en place plusieurs éléments décisifs du film. Tout d'abord : on y comprend que Jeanne veut jouer un rôle dans le « monde » au sens classique du terme, et qu'elle y est poussée par son amie Maggy. L'insatisfaction de Jeanne transparaît sur le masque qu'elle porte, dont on comprend qu'il ne s'agit pas de son vrai visage, puisque son intériorité apparaît bien plus grave et sombre, à l'instar de la voix off. Un jeu de regards triangulaire est aussi mis en place. Maggy, personnage bien en place dans la bourgeoisie parisienne, montre son admiration pour le joueur de polo et cherche à réveiller le désir de Jeanne pour l'homme qu'elle fréquente et qui est l'ami de Maggy. Si l'on utilise les éléments d'analyse mis en place par René Girard, Maggy est la médiatrice dans ce désir triangulaire⁶⁰. On comprend que le désir pour Raoul est un désir « construit », tant socialement que symboliquement. Le vainqueur de la partie de polo apparaît comme une figure féodale modernisée : celle du chevalier vainqueur de la bataille, et qui courtise sa dame. Cela semble confirmé par la scène suivante aux écuries, où la relation

⁶⁰ Voir René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1977, 320 p.

galante entre les amants est montrée au spectateur, mais où Jeanne, qui vouvoie Raoul, paraît moins à l'aise.

La première scène du film peint d'entrée de jeu une bourgeoisie parisienne, dont on comprend qu'elle se situe, par l'alternance des plans entre la partie de polo et les spectateurs, entre le regard et l'ostentation. Elle situe le film dans le cadre de la galanterie bourgeoise : Jeanne ne vient pas par goût pour le polo, puisqu'elle n'y comprend rien, mais pour admirer son amant. Cette scène est proprement un *topos* d'une littérature romanesque, où l'admiration (ou non) de l'amante pour l'amant qui se donne en spectacle vaut comme une révélation aux yeux du public ou du lecteur/spectateur : on apprend ainsi la nature adultérine de la relation de Jeanne à son amant, de même que toute l'aristocratie apprend qu'Anna Karénine est l'amante de Vronski quand elle va le voir... à une course de chevaux. Le ton est tout de même plus léger ici, ce que l'on peut déceler si l'on repère les clins d'œil glissés par Louis Malle : « parc de *Bagatelle* », le score de « *cinq à sept* », ou bien sûr le chien que Maggy appelle « mon Kiki ». Le ton évoque un badinage galant assez léger et... sans importance ?

Jeanne mal à l'aise dans la bourgeoisie provinciale dont elle est issue : le dîner avec son mari (07min 50s – 13 min 36s)

Après être rentrée à Dijon, Jeanne a vu sa fille, avec laquelle elle a la distance d'une mère bourgeoise qui a une domestique, qui remarque sa coiffure, comparée à la poupée de la petite. Elle rentre dans le salon où se situe son mari.

Assis sur le canapé en cuir, occupé à fumer le cigare et à écouter de la musique (toujours celle de Brahms), il ne remarque pas l'entrée de sa femme, qui baisse la musique sur le meuble Hi-Fi et l'embrasse sur le front. D'entrée de jeu, le mari emploie un ton soupçonneux à l'égard de sa femme, à qui il reproche d'être « bien tendre », ce que Jeanne dément, dans une volonté de ne pas être démasquée. Les échanges montrent que le couple utilise le prétexte du langage pour se faire des reproches, sans que les rires de formes ne masquent une hostilité de fond :

HENRI : Et alors Paris ? Tu t'es bien amusée ?

JEANNE : S'amuser c'est un mot d'homme.

HENRI : Au lieu de faire de l'esprit, tu ferais mieux...

JEANNE : Primo, je n'ai pas d'esprit ; secundo, je ne peux pas faire mieux.

HENRI : Eh si ! Tu pourrais aller voir où en est le dîner.

JEANNE : J'y vais, j'y cours, et puis je me change en vitesse et je reviens en moins de deux.

Jeanne part vers la porte et se retourne pour écouter Henri.

HENRI : « En vitesse », « En moins de deux »... langage signé Maggy.

Henri utilise des prétextes pour reprocher à sa femme d'aller trop souvent à Paris. Il profite de la position du mari bourgeois pour commander sa femme, pour qui le langage parisien, et l'intérêt pour les parures et la coiffure, qu'elle évoque lors du dîner, apparaissent comme un échappatoire. Cela lui permet d'être regardée, alors que son mari se montre distant, même si elle s'en défend lorsque son mari lui demande : « Pour qui veux-tu avoir un genre ? », ce à quoi elle répond « Pour personne... Pour moi... Pour être à la mode... C'est mon droit... ». Le mari reproche à sa femme son amitié avec Maggy, dont il souligne le « faux tout » qu'elle incarne. La défiance réciproque est installée dans le couple de vaudeville, qui passe à une autre pièce de l'appartement bourgeois : la bibliothèque. L'évocation de Raoul, dont Henri a vu dans le journal qu'il avait gagné une coupe de polo, remet le soupçon au cœur de la discussion, disant, comme s'il voulait faire parler sa femme : « Il est bel homme... ». Jeanne admet qu'elle a passé du temps avec lui, avant qu'ils ne soient interrompus par le téléphone. Jeanne écoute la conversation de Henri qui est appelé au siège du journal, et qui appelle sa secrétaire « ma petite Hélène », qu'il part rejoindre à l'imprimerie du *Moniteur de Bourgogne* à la fin de la scène, éveillant ainsi un soupçon chez Jeanne.

Figure 3 : Photogramme (11min 05s). Jeanne, assise sur un tabouret, baisse les yeux sur le courrier après l'évocation de Raoul Florès par son mari, qui est confortablement installé dans le canapé, un cigare à la main, et qui lui reproche de passer trop de temps à Paris.



Cette scène met en place une intrigue : le double soupçon présent dans le couple a-t-il lieu d'être, au moins pour le mari ? Elle permet de confirmer le malaise de Jeanne au sein de sa famille, et surtout auprès de son mari, qui réunit toutes les caractéristiques du type du mari bourgeois autoritaire : le costume, le

cigare, la jalousie, la froideur et la condescendance, dans un intérieur également bourgeois avec la cheminée, le meuble « Hi-Fi » etc.

Le mari ne supporte pas que sa femme puisse éprouver un plaisir qui lui soit complètement extérieur, sans que pour autant il ne lui propose une alternative viable, si bien que le spectateur ne peut qu'être pris d'empathie pour le personnage de Jeanne, malgré sa froideur. Elle essaie d'échapper à sa condition et au poids de la société patriarcale, mais n'y arrive pas autrement, lorsqu'elle est avec son mari, qu'en étant agressive. Le mouvement par lequel Jeanne s'agenouille aux pieds de son mari lorsqu'il évoque Raoul Florès montre qu'elle est emportée par ce désir d'une liberté qui n'a pas sa place dans ce salon, auprès de son mari qui lui reproche jusqu'à son désir d'être à la mode. La situation, qui s'est envenimée puisque Jeanne a désormais des doutes sur la fidélité de son mari, n'a d'autre issue qu'une prise de libertés plus grande encore de la part de Jeanne : c'est pourquoi dans une scène ultérieure elle se rend au journal de son mari. Jeanne va donc renouveler ses voyages à Paris...

La fête à Paris : un divertissement pour Jeanne (20 min 40s – 23min 51s)

Paris constitue donc pour Jeanne une solution de divertissement. Au sortir d'un dîner, elle va avec Raoul, Maggy, et son amant, à la foire des Invalides. Sur un plan moyen, on voit Jeanne, Maggy et Raoul, à un stand de tir. Raoul indique à Jeanne comment on doit tirer, et elle fait un carton. Après un plan général de la foire, on voit les personnages monter dans un manège d'avion. Un plan rapproché montre Jeanne et Raoul de face dans les avions, et Jeanne qui s'amuse, blottie dans les bras de Raoul, sur un fond de musique fanfaronnante.

Le groupe se retrouve ensuite à l'Éléphant blanc, une boîte de nuit, où l'on voit Jeanne et Raoul danser. La musique (du jazz) est forte et les amants commencent un dialogue amoureux qui paraît en décalage avec le lieu, d'autant que d'autres femmes tournent autour de Raoul. Mais Raoul assure Jeanne de son amour : « Je t'aime parce que tu es différente », alors que ce que Jeanne répond de plus fort est « J'ai confiance en toi ». Jeanne apparaît à nouveau en décalage : elle ne désire pas partager sa vie avec Raoul qui le souhaite, ce qui le rend « triste ».

Figure 4 : Photogramme (21min 58s). Jeanne est dans les bras de Raoul, tous les deux pris dans le tourbillon du manège.



L'aventure de Jeanne ne constitue pour elle qu'un *divertissement*, ce que cette scène de fête tend à montrer. Sa nouvelle coiffure, par rapport aux autres scènes, montre qu'elle se plie aux mondanités de Paris, alors qu'au dîner avec son mari, elle évoquait justement « l'importance que peut avoir la coiffure à Paris ». La relation avec Raoul est placée du côté de l'apparat : le fait que Maggy ait un amant aussi qui est à peine montré à l'écran et guère évoqué souligne la fonction d'accompagnement des amants de Jeanne et de Maggy. Raoul est chic, sait danser, et est attentionné : les qualités de ce bourgeois parisien semblent compenser les défauts du mari bourgeois provincial. On pourrait aussi voir dans la scène du manège des avions une métaphore : contrairement à Henri, Raoul sait faire voler Jeanne.

Justement, le tourbillon du manège est bien rendu grâce à un processus expérimental : un Caméflex amarré à l'avant d'un wagon du manège, et à l'aide de projecteur. Mais la méthode causa de nombreux problèmes si l'on en croit l'assistant réalisateur de Louis Malle⁶¹, notamment pour les expressions faciales des personnages : dans cette scène subsistent d'ailleurs quelques regards-caméra de la part de Jeanne Moreau de José-Luis de Villalonga. Ce processus permet de rendre l'émotion de l'ivresse, qui est procurée à Jeanne par Paris. La double vie de Jeanne est donc traversée d'inquiétude, et elle ne trouve nulle part le bonheur, mais simplement la distraction.

Cette double vie va se terminer lorsqu'un soir où, à Dijon, elle s'apprête à partir pour Paris, son mari, rentré ivre, lui ordonne d'inviter Raoul et Maggy, ce qu'elle fait lors d'un troisième séjour à Paris où elle livre d'ailleurs son inquiétude

⁶¹ Interview de François Leterrier, *L'Express*, *op. cit.*

à Raoul concernant leur relation, lui disant que finalement, « c'est peut-être ça l'amour » avant de retourner à Dijon, pour préparer l'accueil des invités.

La rencontre avec un inconnu (29min 42 – 32min 57s)

Jeanne, repartie de Paris, roule dans sa 203 sur une jolie route à travers la campagne. Elle est seule, au volant, roule vite pour l'époque, et porte des lunettes de soleil. Le moteur tousse : Jeanne éteint sa cigarette, et elle s'arrête, entre la route et la rivière. Jeanne descend et ouvre le capot. Une voiture passe mais ne s'arrête pas, et les passagers répondent au signe de la main de Jeanne par un signe de la main. Le plan enchaîne avec un autre : Jeanne assise, fume une autre cigarette : aucune voiture ne s'est arrêtée. Elle se dirige vers la rivière et y jette sa cigarette. Une 2CV débouche et s'arrête devant la voiture de Jeanne. Elle court vers le conducteur, qui porte des lunettes de soleil et un béret.

Figure 5 : Photogramme (31 min 42s). L'inconnu taquine Jeanne qui ne comprend pas.



JEANNE : Enfin ! Je n'en crois pas mes yeux ! Monsieur vous êtes le premier...

Le conducteur – Bernard – sort de sa voiture et repousse négligemment sa casquette.

BERNARD : Le premier ? Oh ! *Il la regarde.* Vous exagérez...

JEANNE : Non, je n'exagère pas... Monsieur, je suis en panne.

Bernard consent à regarder la voiture de Jeanne et tente juste de redémarrer la voiture avant de déclarer : « Elle est morte ». Il accepte de mener Jeanne, qui

affirme être très pressée, chez un garagiste. On apprend qu'il est dans le pays de Dijon simplement en visite.

Cette première rencontre produit un effet amusant, loin des stéréotypes de la rencontre amoureuse. Ici, le spectateur ne sait pas qu'il assiste à une rencontre amoureuse, bien au contraire. D'ordinaire, les yeux sont un bon indice de ce qui se passe dans les cœurs des personnages : ils sont ici masqués⁶². Face à une Jeanne pressée, Bernard se montre en fait blagueur et modérément coopérant, la renvoyant à une caricature de femme bourgeoise qui pense que le service qu'il lui propose lui est dû : Jeanne ne montre pas de signes de reconnaissance ou de remerciements, mais se contente de lui dire qu'il est le premier. Bernard instaure alors une ambiguïté, qui va durer toute la scène. En répétant « Le premier ? », Bernard laisse entendre que Jeanne parle d'amour et non de voiture. Cette interprétation est confirmée par toute la suite du dialogue où les propos de Bernard sur la voiture évoquent métaphoriquement le corps de la femme, comme si cette rencontre, hostile en apparence, était déjà charnelle.

BERNARD : Elle est morte...

JEANNE : Alors ?

BERNARD : Reins ? Poumons ? Intestins ? Je ne suis pas docteur, mais je constate qu'elle est morte. Vous pourriez essayer de la faire opérer.

Symboliquement, on comprend dès lors qu'il pourrait s'agir du corps de Jeanne elle-même, puisque cette confusion entre la voiture et la femme, Jeanne l'autorise malgré elle, en annonçant à Bernard au début de la scène : « Je suis en panne. » Dès lors, peut-on voir une invitation chez Jeanne à commencer sa métamorphose, qui aura lieu lors du basculement ? En tout cas, pour l'instant, Bernard n'est pas encore « médecin » des femmes ; la preuve en est qu'il ne sait pas réparer la 203, et il doit faire face au mépris de Jeanne.

Cette rencontre pourtant, a lieu au bord d'une rivière, ce qui n'est pas anodin : la « Nouvelle Amitié » commence sur le fleuve « Inclination » dans la carte de Mlle de Scudéry. Dans la 2CV de Bernard, Jeanne peut commencer son voyage au pays de Tendre... Même si les premiers échangés l'approcheront plutôt de la Mer d'Inimitié : notamment lorsque Jeanne attend Bernard près de l'étang quand il rend visite à son professeur : l'empressement de Jeanne l'amène vers

⁶² Voir Cécile Dauphin, « Au cœur du savoir-vivre », *op.cit.* p. 199 : « Le jeu du regard est particulièrement symptomatique d'une entrée possible dans l'espace de la séduction. (...) Émetteur de signaux et centre de la communication, le regard prend effet dans le croisement avec un autre regard ».

l'Orgueil ou la Médisance. Bernard, « bourgeois renégat⁶³ » montre Tiédeur envers cette femme qui n'est intéressée que par son nom de famille – Dubois-Lambert, et le petit monde auquel sa famille appartient mais qu'il a pourtant abandonné, préférant s'adonner à l'archéologie. La blague que Bernard fait sur le mari de Jeanne : « C'est un *Ursus Giganteus* » les remettra sur la route de l'Estime, sur laquelle, dans la carte de Tendre, se situe le hameau de Joli Vers...

La voiture est l'élément qui a propulsé les futurs amants sur cette route. Ce n'est pas le seul film de l'époque, et surtout de Louis Malle⁶⁴, où la voiture va avoir être un élément déclencheur, trouvant un vrai rôle de « moteur », surtout pour Louis Malle, qui a (avec Roger Nimier), « la passion des voitures rapides, des voyages improvisés au milieu de la nuit » selon l'expression de Patrick Modiano⁶⁵. *Les Amants* est donc un cas typique de ce cinéma qui « contribuait à produire le mythe ou l'idéologie de la voiture [est] nimbée d'une aura de singularité »⁶⁶.

La suite de la première partie du film donne lieu à la rencontre des deux mondes, parisien et provincial, lors du dîner, au cours duquel Jeanne assiste à des joutes verbales entre son mari et son amant. Elle lui refuse de passer la nuit avec, arguant « Je ne peux pas », et rentre dans sa chambre en courant.

Jusqu'ici, Jeanne ne semblait ni à l'aise chez elle, ni vraiment à Paris, où elle apparaissait toujours en décalage, sauf peut-être le temps trop court d'un manège, vite effacé par une danse où l'on apprend qu'elle désire moins son amant que lui ne la désire. Mais à ce moment-ci, quand la bourgeoisie devient ridicule alors que jusque-là elle définissait l'identité de Jeanne, Jeanne apparaît plus seule que jamais, et aucune solution ne s'offre à ses yeux ou à ceux du spectateur, si bien que la situation apparaît intenable.

B) Le basculement du film et la fin ouverte

Métamorphose de Jeanne (54min 35s – 59 min 12s)

Sur fond de la musique de Brahms, Jeanne rentre précipitamment dans sa chambre, et se met dos contre la porte une fois qu'elle a fermé la porte de l'intérieur. Elle allume la lumière. Elle quitte ses vêtements « comme si elle se

⁶³ C'est l'expression utilisée par le critique cinéma Jeander dans son article du 10 novembre 1958 paru dans *Libération*.

⁶⁴ C'est le cas dans *l'Ascenseur*, puis en 1960 dans *Zazie dans le métro* notamment.

⁶⁵ Cité par Kristin Ross, *Aller plus vite, laver plus blanc*, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁶ Kristin Ross, *Ibid.* p. 40.

libérait d'une camisole de force, comme si elle étouffait⁶⁷ », mais de manière assez sensuelle. Elle enlève ses boucles d'oreille en se regardant dans le miroir, et défait une coiffure sophistiquée. Elle fait couler un bain, dont elle dira plus tard à Bernard qu'il lui sert la nuit lorsqu'elle veut se rafraîchir. Dans un plan poitrine où est opéré un travelling optique qui se rapproche, on voit Jeanne assise sur la chaise dans la salle de bains, pensive, en s'enlevant les boucles d'oreilles : la voix off dit :

« Son univers s'écroulait : un mari odieux, un amant devenu presque ridicule. Jeanne s'était crue dans un drame, mais ce n'était qu'un vaudeville. Elle eut soudain envie d'être quelqu'un d'autre. »

Le fondu vers Jeanne se brossant dans sa chambre fait prendre acte de cette envie naissante. Jeanne apparaît plus pensive encore, le regard dans le vide. « Dans le silence de la nuit, la musique de Brahms prend une force obsédante⁶⁸ ».

Figure 6 : Photogramme (56min 21s). Jeanne a enlevé sa robe et ses bijoux et elle se peigne, alternant entre frénésie et douceur.



Elle se lève ensuite, de manière presque automatique, enfle une robe de chambre en sortant et descend l'escalier, où sa longue chemise de nuit semble voler. La musique est plus forte car elle provient encore de la chaîne hi-fi du salon, avant que Jeanne n'éteigne la musique, puis la lumière. Bernard, qui y était resté seul, a visiblement quitté la pièce. L'ambiance est presque gothique tant Jeanne, dans sa robe de chambre, paraît blanche, une fois que seul son visage est éclairé par des reflets. Tout cela ne constitue qu'un seul plan. Elle se sert un grand whisky rempli de glaçons qu'elle appose sur son front qui a transpiré. Le tintement du

⁶⁷ Dernière version du scénario.

⁶⁸ *Ibid.*

verre fait un bruit clair dans le silence. Le bruit d'un moustique se fait entendre, Jeanne s'approche du carreau, pour le tuer, puis colle la partie gauche de son visage contre la vitre. Étonnée, elle constate que la porte-fenêtre n'est que poussée : elle l'entrouvre et sort dans le jardin. On la voit de très loin, où elle apparaît comme une petite figure, presque fantomatique dans la robe de chambre. Elle longe la maison, et Bernard apparaît, sans cravate ni veste, et le col ouvert, sans qu'il soit vu par Jeanne, si bien qu'ils apparaissent tous les deux à l'écran en gros plan. Il lui adresse un regard profond, comme s'il cherchait quelque chose. La voix off déclare : « On aurait cru qu'il la guettait, et pourtant il ne semblait pas l'avoir reconnue ». Jeanne l'aperçoit et est surprise.

En enlevant sa parure et ses bijoux, Jeanne semble plus légère. Si l'insistance est portée sur le brossage de ses cheveux, c'est bien parce que la coiffure a un poids social, qu'elle ôte en libérant ses cheveux. Son visage, que la caméra de Louis Malle ne quitte presque pas, apparaît de manière plus dégagée, en plus gros plan qu'auparavant. Le thème de la métamorphose est bien présent dans la voix off : « elle voulait être quelqu'un d'autre », mais aussi rappelée par la présence animale : après les chauves-souris, c'est au tour du moustique, qui perturbe le calme que recherche Jeanne. Délivrée, elle a besoin du contact du verre pour refroidir son visage. Au-delà de la symbolique d'une chaleur qui pourrait être due à une exacerbation des sentiments, ou à un étouffement, Jeanne fait l'épreuve du contact physique du verre, qui la sépare encore de l'au-delà vers lequel elle tend : un au-delà des plaisirs, qui sont justement associés à la liquidité. Ce ne sera qu'en sortant près de la rivière, et qu'en buvant son verre, que s'opèrera le vrai renversement du film. Comme Alain dans *Le Feu Follet* (1963), qui, à la fin du film, brise le verre qu'il avait toujours besoin de toucher, Jeanne a besoin de franchir la barrière du verre pour aller vers ce à quoi elle tend irrésistiblement : l'eau, les plaisirs. Dans la scène suivante, ce sera le tintement des verres de Jeanne et Bernard qui sonnera la *révélation* de Jeanne, et le verre permettait à Alain de révéler le monde, comme lorsqu'il est à la terrasse du café de Flore et qu'il pose sa tête en arrière contre la vitre du café. Dehors, la promenade de Jeanne rappelle celle de Florence dans *l'Ascenseur* sur la musique de Miles Davis. Cette promenade est pour les personnages de Louis Malle « l'équivalent du monologue intérieur » comme le note Henry Chapier⁶⁹. La nuit correspond donc à un moment privilégié pour les personnages en quête d'une identité propre de se laisser à leur vraie nature, et de la laisser parler. Louis Malle dit à Chapier : « Dans notre vie minutée de citadins, la nuit est le seul moment propice à l'abandon des attitudes ; c'est une trêve, une sorte de paradis artificiel où la notion du temps n'est plus du tout la même⁷⁰. » Pour le noctambule qu'est Louis Malle, il va donc de soi que la

⁶⁹ Entretien de Henry Chapier avec Louis Malle, septembre 1963, in Henry Chapier, *Louis Malle, op. cit.*

⁷⁰ Henry Chapier, *ibid.*

transformation de Jeanne en la personne qu'elle est vraiment se fasse dans la nuit. Cette lecture confirme l'idée du poids social qui empêchait Jeanne de vivre librement.

Le basculement s'opère : le film verse dans la rêverie poétique.

La promenade poétique de Jeanne et Bernard, du moulin à la rivière (59min 13s - 69min 06s)

Jeanne est surprise de voir Bernard.

JEANNE : Oh ! Elle esquisse un sourire qu'elle réfrène.

BERNARD : *dans un murmure*. C'est vous !

JEANNE : Non.

Jeanne n'est visiblement plus la même. Elle s'éloigne. Il la suit et elle détourne d'abord le visage. Jeanne se plaint de la conversation qui tourne autour de Bernard et de Paris. Lui reprochant son ennui, Jeanne se montre hostile, tandis que Bernard tranquille, parle du fait qu'il se sauve dans ses rêves, quand il se trouve lui-même ennuyeux. Il aime le clair de lune, et Jeanne le trouve « parfait », mais « banal ». Bernard, lui reprochant de parler comme « Maggy... Truc », la rend furieuse. Elle s'éloigne, et court : elle apparaît et disparaît comme un fantôme parmi les troncs noirs pendant qu'on entend le bruit d'animaux nocturnes. Elle

Figure 7 : Photogramme (64min 04s) représentant les mains jointes de Bernard et Jeanne portées auprès de leurs bustes rapprochés. Mais Jeanne est saisie d'effroi et repousse Bernard.



réapparaît auprès d'une roue d'un moulin à eau, où Bernard la retrouve. Jeanne lui réaffirme son hostilité, jusqu'à ce qu'il change de ton et lui réponde : « Mais je ne suis pas méchant ». Il lui ouvre la barrière qu'il appuie ensuite sur son épaule. Un

plan moyen qui se rapproche suit, où l'on voit Jeanne, qui vient de toucher l'eau de la roue du moulin, et Bernard, tous deux ont leur verre à la main. Il cite Musset⁷¹.

BERNARD : *La lune se levant dans un ciel sans nuage...*

D'un long rayon d'argent tout d'un coup l'inonda.

JEANNE : avec un soupçon de jalousie. À qui pensez-vous ?

BERNARD : *en la regardant. Elle vit dans mes yeux resplendir son image.*

Et son sourire était d'un ange.

JEANNE : La nuit est belle.

BERNARD : *en la regardant.* La nuit est femme.

Les yeux dans le vague, elle boit une gorgée de son whisky, et est imitée par Bernard. Sans qu'on le voit à l'écran, puisque le plan est presque un gros plan, les verres de cristal se heurtent, et produisent un tintement prolongé, qui est reproduit une deuxième fois, pendant un gros plan sur les verres. Une fois les verres posés, Jeanne pose sa main sur le parapet, main que Bernard entoure de la sienne d'une mouvement possessif.

Jeanne repousse Bernard, s'en va en courant mais elle est vite rattrapée par Bernard, devant un tronc d'arbre. Elle est effrayée à la pensée que Bernard va l'embrasser de force, mais il lui sourit, lui caresse les cheveux.

Figure 8 : Photogramme (64min 36s). « L'amour peut naître d'un regard. Jeanne, en un instant, sentit mourir sa gêne et sa pudeur. Elle ne pouvait hésiter : on ne résiste pas au bonheur. »



⁷¹ Ce n'est pas dit, mais il s'agit d'un fragment de l'élégie intitulée « Lucie ».

En leitmotiv, vient le Sextuor en si bémol majeur, 1^{er} et 2^e mouvements de Brahms, qu'on entend fréquemment pendant la promenade nocturne. Elle l'emmène dans un champ d'herbes hautes, qui ressemble à un champ d'avoines, au sein duquel ils passent. On les voit déambuler dans ce pays dont Jeanne demande à Bernard s'il l'a inventé pour qu'elle s'y perde, ce à quoi il répond que oui. Ils franchissent un petit barrage où ils se mettent à genoux et libèrent les poissons de la nasse. Ils s'embrassent sur le barrage, avant de monter dans une barque qui part à la dérive. Ils s'étendent dedans, les ombres des arbres passant sur leurs visages.

Le basculement poétique a eu lieu, et Jeanne se laisse aller : le clair de lune est particulièrement brillant, grâce à la technique de la nuit américaine. Henri Decaë, directeur de la photographie, avait décidé de tourner ces scènes au filtre rouge pour rendre cet effet. Cette nuit brillante, joliment commentée par les personnages, rappelle celle de *Point de lendemain* où, selon le narrateur, « la nuit était superbe ; elle laissait entrevoir les objets, et semblait ne les voiler que pour donner plus d'essor à l'imagination⁷² ». Il est raisonnable de penser que Decaë et Malle ont cherché à rendre ce « demi-jour très voluptueux⁷³ ». Le montage des scènes du parc et de la rivière est suffisamment bien fait pour que l'on ne se rende pas compte qu'il s'agit de deux lieux de tournage différents (Île-de-France et la Sorgue)⁷⁴. La poésie de la scène doit aussi beaucoup aux mouvements de caméra qui opèrent comme du liant, glissant des mains vers le visage. Cette nouvelle manière de filmer est propre à la seconde partie et on la retrouvera dans la scène d'amour. Le corps des personnages apparaît comme « un » et c'est leur sensualité qui est donnée à voir, mais une sensualité pleinement assumée, pour une fois. La rupture en question, c'est donc l'affirmation à l'écran d'une nouvelle continuité : celle d'une symphonie entre éléments de la nature, personnages, voix off et musique alors que tous ces éléments semblaient en décalage dans la première partie du film. La fluidité veut bien sûr que les poissons soient libérés. Cette libération est symbolique : Jeanne n'est plus prisonnière des rets de son mari. Louis Malle inverse le sens d'une scène connue de la littérature classique. Dans *La Princesse de Montpensier* de Mme de Lafayette, un bel épisode raconte la promenade du duc de Guise, qui croise le regard de la princesse étudiant la pêche au saumon. Au moment de la capture du saumon, le rouge sur les joues de la princesse vient rappeler que la prise c'est elle, la princesse, prise dans les filets du duc de Guise. L'inversion d'une symbolique amoureuse classique, celle du piège dans le récit, va dans l'idée que le film se veut en rupture sur la symbolique de l'amour, qu'il s'agit bien sûr de montrer comme libérateur.

⁷² Vivant Denon, *Point de lendemain*, *op cit.* p. 41.

⁷³ *Ibid.* p. 38.

⁷⁴ Interview de Frank Leterrier, *L'Express*, *op. cit.*

C'est seulement ici qu'un thème-phare du libertinage est repris par Louis Malle : celui de l'amour comme une « conquête de l'espace⁷⁵ ». En effet, la promenade des amants est ce qui rattache le film au conte original dont il est issu. « *Point de lendemain* de Vivant Denon suit les déplacements du narrateur et de sa séductrice de Paris à la campagne, du château au jardin, du pavillon au cabinet secret⁷⁶. » Dans le livre comme ici, l'exploration de l'espace du parc est une analyse de la conscience. La scène, entre paroles et baisers des amants, est structurée par la lecture du conte. Pour le narrateur de *Point de lendemain* : « Il en est des baisers comme des confidences : ils s'attirent, ils s'accélèrent les uns par les autres⁷⁷. » Voilà que la promenade de Jeanne et de Bernard s'avère être une fuite en avant, sans que l'obsession du long terme ne prenne le dessus. Le temps de la promenade nocturne, les amants échappent aux interdits. Ce refus de s'appesantir, que l'on retrouve dans *Les Amants* dans l'art de dialogues légers, est marqué par l'utilisation d'une langue raffinée, d'un « langage "gazé"⁷⁸ ». Cette langue qui sert chez Denon à ne pas tomber dans la pornographie, Louis Malle a cherché à en reproduire l'impression vivante. La cohérence de la lecture de Denon par Louis Malle se retrouve justement dans le fait d'avoir reproduit la cartographie amoureuse imaginaire de la carte de Tendre, où les plaisirs forment l'au-delà. Ce qu'écrivit Delon pour *Point de lendemain* vaut parfaitement pour *Les Amants*, d'autant que cette interprétation lui a peut-être été inspirée par le visionnage du film de Louis Malle lui-même. Après la carte de Tendre,

« Le libertinage du siècle suivant suggère une carte du Désir dont les voies se plient et se replient en courbes, arabesques et retours en arrière. Le plaisir sexuel n'y est pas fin et achèvement. Les amants s'éloignent du pavillon, mais c'est pour se rapprocher d'une seconde expérience érotique dans le cabinet du château. L'itinéraire souligne de nouveau la négociation du désir et la retenue, le passage de la pulsion sexuelle au raffinement érotique⁷⁹. »

Le cheminement que prennent les libertins à travers les bosquets de tableaux dignes de Watteau montre que l'espace s'est complexifié par rapport à l'espace tracé par la carte de Tendre, qui est la carte d'un pays plat, presque sans végétation. Mais dans *Les Amants* l'essence libertine de *Point de lendemain* se double d'un imaginaire romantique qui vient encore « charger » le paysage. On est d'autant plus autorisé à le penser que Louis Malle donne à entendre du Musset à travers la déclamation de Bernard. Louis Malle l'admet lui-même :

⁷⁵ Michel Delon, *Le Savoir-Vivre libertin*, op. cit.

⁷⁶ *Ibid.* p. 124.

⁷⁷ Vivant Denon, *Point de lendemain*, op. cit.

⁷⁸ Michel Delon, *Le Savoir-Vivre libertin*, op. cit. p. 42.

⁷⁹ *Ibid.* p. 126.

« La seconde partie est presque un hommage au peintre romantique allemand Caspar David Friedrich. Je me suis efforcé de défendre le même point de vue sur le plan visuel : très lyrique, très romantique.⁸⁰ »

En effet, les amants à la conversation très éthérée, vêtus d'un blanc si reluisant au clair de lune artificiel, ont la consistance de deux fantômes, comme les personnages des tableaux de Friedrich. Si la scène du film de Louis Malle dure dix minutes, c'est qu'il a voulu en faire un tableau. La sentimentalité irréaliste de deux amants qui s'embrassent pour la première fois, leurs chuchotements, leur promenade à travers les hautes avoines, tout évoque un « Colloque sentimental » à la manière de Paul Verlaine, qui écrivait, inspiré par les libertins, et certainement par Denon :

Dans le vieux parc solitaire et glacé
Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles.

(...)

Tels ils marchaient dans les avoines folles,
Et la nuit seule entendit leurs paroles⁸¹.

Cette lecture nous permet de voir que la promenade des amants est teintée d'une certaine noirceur, qui ne disparaîtra jamais de la fin du film de Louis Malle. Chez Verlaine comme chez Malle, la figure des libertins de passage dans le parc s'accompagne d'une mélancolie qui ne peut être retenue. Le long de la rivière, dans les mouvements de caméra chez Malle, et dans la fluidité des vers de Verlaine, on tente à la fois d'exprimer et de conjurer la labilité de l'amour (finissant chez Verlaine, et naissant chez Malle). Mais là encore, Louis Malle renverse la signification du romantisme mourant de Verlaine : les amants vont parvenir à l'éternité qu'il souhaitent. La promenade en bateau quant à elle, est un lieu commun du (pré)romantisme originel : on la retrouve dans la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau (1761), et bien sûr dans *Le Lac* de Lamartine (1820). Sur le lac, les amants se cherchent un lieu propre qui doit être à l'écart de la civilisation. L'eau conduit nécessairement, comme on le voit sur les images du film, à une rêverie, qui

⁸⁰ Philip French, *Conversations avec Louis Malle*

⁸¹ Paul Verlaine, *Romances sans paroles*, « Colloque sentimental ». J'ai mis le poème complet en annexe.

créé un « univers en émanation⁸² ». Le médium cinématographique permet une visualisation et une caractérisation de la matière aquatique. L'eau d'été, claire, amène dans la séquence une « poésie des reflets », qui est fréquemment associée à une « sexualisation toute visuelle⁸³ ». Mais à la fois, cette eau riante et bruyante figure la jeunesse de la nature, et certainement ici la jeunesse et la genèse de l'amour. Cette psychologie des eaux concorde avec ce que signifie l'épisode dans le film : l'étape du franchissement vers le nouveau monde.

La scène d'amour (73min 36s - 84min 14s)

Après être sortis du bateau et entrés dans la maison, alors que le chien a réveillé Henri, Jeanne est allée dire au revoir à sa fille Catherine, dont Bernard ne connaissait pas l'existence. La scène commence lorsqu'ils entrent dans la chambre de Jeanne. Jeanne ouvre la penderie et demande à Bernard de choisir les vêtements pour elle. Il l'embrasse contre les vêtements, puis contre les rideaux, une fois qu'ils ont arrêté le balancier de la pendule qui faisait tic-tac. Ils enlèvent mutuellement le haut de l'autre avant de se poser sur le lit. Nous retrouvons le visage de Jeanne posée sur l'oreiller. La bouche de Bernard vient se coller à celle de Jeanne, puis glisse peu à peu, si bien qu'il est hors-champ. Pour le dire de manière prosaïque, c'est un cunnilingus que Bernard fait à Jeanne, créant une réaction vive chez Jeanne, qui soupire et murmure. « Mon amour ! Mon amour ! » dit-elle, ramenant sa main contre son visage, avant que sa main ne glisse dans un mouvement sensuel le long des draps, finalement rejointe par la main de Bernard.

Figure 9 : Photogramme (76min 54s) : la main de Jeanne, pendant la « petite mort ».



⁸² Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de poche (rééd.), 2004, p. 16

⁸³ *Ibid.* p. 44.

La scène d'amour dans la chambre de Jeanne est une scène qui n'en finit pas de ses fins possibles, et qui se prolonge toujours, étant donné que le temps s'est symboliquement arrêté. Après l'orgasme, à la minute 78, Jeanne trace un mot avec son doigt sur le dos de son amant, qui se demande ce qu'elle a écrit, ce à quoi elle répond : « Devine... ». Il l'imité. Après cela, elle se met dans le bain, et il l'y rejoint, et ils rient tous deux. On revoit ensuite le couple enlacé dans le lit, qui ne cesse de se faire des promesses d'éternité. À la minute 80, après l'irruption de Coudray, et celle du mari, le couple se décide à partir. Mais il leur faut une dernière hésitation, et de nombreux « je t'aime », auprès du miroir dans lequel le couple se regarde, pour finalement sortir et fuir de la maison et de Dijon.

Plusieurs éléments de cette scène sont remarquables. Tout d'abord, c'est une scène en dehors du temps. Pressés de partir, les amants prennent finalement le temps de s'aimer vraiment, après avoir arrêté la pendule. Il est déjà tard, la maison dort, mais se réveille dans peu de temps pour la partie de chasse. Louis Malle décide donc de faire un huis clos amoureux qui dure plus de dix minutes comme s'il s'agissait de remplir tout cet intervalle pendant lequel les amants s'aiment mais aussi doutent, et redoutent le départ. Bernard embrasse Jeanne contre ses habits et ses rideaux, éminemment métonymiques : leur amour met à mal le personnage social de Jeanne, la bourgeoise presque caricaturale. Et à la fin de la scène, Bernard déconseille à Jeanne d'emporter son vanity-case : la métamorphose de Jeanne se finalise donc auprès de Bernard.

Mais c'est surtout parce que Malle a filmé de si près que la scène donne la sensation d'être présent, et il craquèle la cloison de l'intime, alors que l'interdit qu'elle représente est bien en place. Désormais on le voit, alors qu'on pouvait simplement le lire chez Denon, qui notait : « La lune se couchait, et le dernier de ses rayons emporta bientôt le voile de pudeur qui, je crois, devenait importune.⁸⁴ » Ici, on ne voit que les amants, et que leur amour, si bien qu'avec le gros plan on oublie tout l'autour. Les amants se moquent de la chambre, pourvu qu'elle ait un lit, comme le rappelle Michelle Perrot : « L'amour affranchit du décor⁸⁵ ». La sensualité de l'acte, où c'est l'orgasme de la femme qui va être montré, à travers le geste de sa main, rappelle que l'amour dans la chambre est un « véritable enjeu, une frontière de pouvoir, social et amoureux⁸⁶ ». La sensualité de l'acte sexuel a aussi été associée aux bijoux que Jeanne porte pendant la scène : collier de perle et bague à la main gauche, dont on remarquera qu'elle n'est pas portée à l'annulaire. Jeanne n'est plus la femme de Henri mais une femme aimée⁸⁷. Cependant, Malle ne cède pas à la vulgarité qui en ferait un objet de désir pour le spectateur : on n'a

⁸⁴ Vivant Denon, *op. cit.* p. 46

⁸⁵ Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, Seuil, Paris, 2009, coll. « La librairie du XX^e », p. 102.

⁸⁶ *Ibid.* p. 101.

⁸⁷ Frank Leterrier rapporte que le plateau se vida, par une sorte de pudeur, d'autant que Jeanne Moreau et Louis Malle sont en couple au moment du tournage des *Amants*.

jamais assez noté que c'est le visage et la main de Jeanne qui sont filmées, et non pas son corps, quand le cinéma « obscène » d'alors dénudait les femmes pour la caméra.

À travers les gestes et les paroles des personnages, Malle a voulu montrer l'idée d'une *nécessité* dans cet amour, qui ne se situe donc pas du côté de la contingence, puisque Jeanne dit notamment : « Nous dormirons toujours ensemble. Je m'occuperai de toi. Ma vie pour la tienne. Tu verras... » C'est bien adapter le texte de Denon, qui notait : « Nous nous possédâmes mutuellement qu'il était impossible que nous pussions jamais nous être autre chose que ce que nous étions alors⁸⁸ ». Le lit constitue donc l'île d'amour pour les amants et un retour vers l'intérieur, alors que l'embarquement constituait une fuite dans l'imaginaire. Ce retour à soi est d'ailleurs marqué par la présence du miroir dans la salle de bains. À propos des miroirs du conte original, Michel Delon écrit d'ailleurs :

« L'illusion à laquelle invitent les glaces de *Point de lendemain* ne relève pas de l'arithmétique, mais d'une amplification poétique, d'une dépersonnalisation : les deux amants deviennent un peuple entier.⁸⁹ ».

Ainsi, le film, que ce soit à travers la sensualité ou le regard (d'où naît l'amour selon la voix off), décrit « le sentiment amoureux comme un chatouillement des sens⁹⁰ ». Il passe donc par tous les sens, et il opère par gradations. C'est en cela que Louis Malle a repris la pensée libertine. Pour l'homme du XVIII^e, l'homme doit opérer en amour par gradations, car c'est ainsi que la nature opère pour les couchers et levers de soleil⁹¹. On perçoit alors toute l'épaisseur que peut avoir la pensée libertine, trop souvent réduite à la frivolité.

Alors pourquoi l'acte sexuel est-il libérateur ? Car pour les libertins, « il faut développer l'intelligence sensible pour accéder au savoir et se libérer du dogmatisme⁹². » C'est ce que font Jeanne et Bernard, en sortant de la chambre, les mains vides, prêts à affronter le nouveau monde avec leur cœur pour seul bagage.

La fin du film (88min 16s – 90min 37s).

Après s'être échappés de la maison, Jeanne a pleuré en voiture et ils décident d'aller « n'importe où ». Mais la faim de Bernard fait qu'ils font une dernière étape, dans une auberge.

⁸⁸ Vivant Denon, *op. cit.* p. 42.

⁸⁹ Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin*, p. 233.

⁹⁰ André Rauch, *La Luxure, Une histoire entre péché et jouissance*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 136.

⁹¹ Michel Delon, « L'éveil de l'âme sensible », in Alain Corbin, Georges Vigarello, Jean-Jacques Courtine, *Histoire des émotions*, Paris, Seuil, vol. 2, tome dirigé par Alain Corbin, 2016, p.

⁹² André Rauch, *Ibid.* p. 136.

Jeanne et Bernard sont en gros plan assis dans le café près d'une grande glace, vers laquelle Jeanne se tourne, le visage défait. Quand l'enfant du patron vient rendre la monnaie, Jeanne se retourne et l'examine nostalgiquement : elle pense à l'enfant qu'elle vient d'abandonner. Bernard serre le bras de Jeanne qui s'examinait à nouveau dans la glace. Le soleil apparaît et Bernard dit à Jeanne : « Jeanne... Jeanne, le soleil... » Les deux amants se lèvent et sortent du café pour aller vers la voiture. La caméra précédant la 2CV, un très long plan permet de distinguer Jeanne et Bernard très près l'un de l'autre, quittant le village de Vandenesse, avec le paysage qui s'éveille.

Figure 10 : Photogramme (90min 05s). Jeanne et Bernard quittent le village de Vandenesse. « Ils partaient pour un long voyage dont ils connaissaient les incertitudes. Ils ne savaient pas s'ils retrouveraient le bonheur de leur première nuit. Déjà, à l'heure dangereuse du petit matin, Jeanne avait douté d'elle... Elle avait peur, mais elle ne regrettait rien... » (voix off).



La scène correspond donc à une sortie des personnages. Une fois passées les dernières hésitations, Jeanne et Bernard s'en vont quand même, alors qu'il ne s'agissait pas, rappelons-le, de la fin prévue par Louis Malle, et pas non plus de la fin de *Point de lendemain*. Jeanne décide, alors qu'elle a encore le choix, d'abandonner sa fille pour connaître le bonheur. En quittant Vandenesse, qui est bien sûr le nom de Félix de Vandenesse dans *Le Lys dans la vallée* de Balzac, les amants font une dernière rupture : ils quittent, en voiture, le lieu du romantisme du XIX^e siècle et donnent naissance à celui du XX^e siècle, qui prend la forme de la liberté. C'est réactualiser une forme du libertinage du XVIII^e puisque l'amour en 2CV rappelle les amours de carrosse, « devenues un lieu commun du libertinage⁹³ ». Quitter ce village se révèle être un indice ambigu pour imaginer ce

⁹³ Michel Delon, *Le Savoir-vivre libertin, op. cit.* p. 141.

qui se passe après cette fin incertaine : Vandenesse, qui fait mourir de chagrin Mme de Mortsauf, représente le « mauvais » amant, celui a donné un tour imprévu et tragique à la vie de son amante. Mais, pour les amants du film, quitter Vandenesse, c'est aussi se débarrasser de cet imaginaire d'un romantisme pesant. Jeanne, contrairement à Henriette de Mortsauf, peut ne « regrette[r] rien ».

Pour Louis Malle c'est aussi l'abandon du modèle balzacien évoqué en introduction, qui n'aurait pas autorisé autant d'écarts à la morale pour finir une œuvre. Le film vient donc, avec cet indice, rappeler la rupture qu'il crée avec les modèles qu'il a fait siens pendant le film. Ce choix de Louis Malle, fait sur le coup, était un choix libre, tant pour les personnages et pour la morale que pour le cinéma et pour la création. Et les amants s'en vont, dans un pays qui ressemble fort aux Terres Inconnues de la carte de Tendre...

L'analyse du film nous a permis de montrer qu'il se situe à la fois entre classicisme littéraire et innovations cinématographiques. La matrice de l'œuvre est pour partie la carte de Tendre, et pour partie la nouvelle de Denon, dont le ton et la pensée sont repris. Nous avons donc, chemin faisant, tenté de procéder à l'étude du processus adaptatif : même si la fin change, la morale reste la même que dans le conte sans morale de Denon : « Je cherchai bien la morale de toute cette aventure, et... je n'en trouvai point⁹⁴. » Car cette morale, on peut la rechercher dans son absence même : c'est qu'il faut s'abandonner au lendemain, et donc, dans les *Amants*, à la passion nouvelle... et pourquoi pas à la mélancolie, qui n'est pas étrangère au conte, si léger et vif soit-il. Louis Malle reprend parfois le rythme de ce conte, qui est celui de l'emportement, mais avec la rupture qu'il met en place, il fait œuvre originale. Partant d'un moralisme d'un Drieu la Rochelle ou d'un Brasillach, du réalisme du Renoir de *La Règle du jeu*⁹⁵, et de l'esthétique bressonienne, Malle plonge dans l'élégance d'un libertinage revisité par le romantisme, et dans l'esprit du temps, aussi libre et rapide que la voiture. Il opère au sein de son film une rupture, brèche dans laquelle tous les critiques se glisseront. Mais la véritable unité du film se situe dans ce que le film dit du cinéma lui-même. *Les Amants* constitue, avec la dizaine d'occurrences de miroirs dans lesquels les yeux de Jeanne se plongent, un film sur le regard. Ce regard est mouvant : marqué par les cernes inquiètes de Jeanne Moreau, ou par son sourire, tout dépendra de ce qu'y verra le spectateur lui-même. Car le miroir renvoie Jeanne à son image, et à sa conscience ; mais dans un miroir, on voit ce que nous voulons bien voir. Il n'est pas passive reproduction d'une réalité extérieure, mais il devient fiction. La réalité magique qu'il introduit, c'est celle du cinéma lui-même. Ce n'est pas trahir la pensée de Louis Malle qui dit à Chapier en 1963 :

⁹⁴ Vivant Denon, *op. cit.* p. 69

⁹⁵ Sur ce point, voir Thomas Jefferson Kline, « Remapping Tenderness : Louis Malle's *Lovers* with No Tomorrow », *op. cit.* p. 28-29.

« Le premier qui ait défini le cinéma d'aujourd'hui, c'est Stendhal avec sa phrase malheureuse du miroir promené le long d'une route. Absurde travelling. C'est la réalité qui est un miroir, pas le cinéma⁹⁶. »

Dès lors, comment la rupture du film, réalité cinématographique, s'est-elle heurtée au miroir de la réalité ?

⁹⁶ Henry Chapier, *Louis Malle, op. cit.*

DEUXIEME PARTIE : SCANDALE ET CENSURE

Dans la mesure où le scandale a éclaté dès septembre 1958 à Venise, il a déterminé la manière dont le film allait être perçu, puisque les spectateurs y sont allés en connaissance de cause ; passons donc à l'étude du film au prisme de la réalité, dans une perspective socio-historique, et non proprement cinématographique, avant d'aborder en troisième partie l'étude des formes d'appropriations qu'il a pu rencontrer. Mais avant d'aborder la nature de ce scandale et les formes de censures qui allaient frapper le film, il appartient de faire un état des lieux des mentalités, dix ans après l'immédiat après-guerre, pour mieux situer et comprendre la rupture que le film amorce.

CHAPITRE 1 : *LES AMANTS*, A LA FOIS REFLET ET CONTESTATION DES TENDANCES D'UNE EPOQUE.

Dans un article désormais célèbre, intitulé « Le film, une contre-analyse de la société ? » l'historien Marc Ferro s'interroge : « De quelle réalité le cinéma est-il l'image ?⁹⁷ ». C'est en 1973, à une époque où la censure en France ne s'est pas effacée. Pour Ferro, le réalisateur, à l'aide de sa caméra, montre au spectateur une réalité qui n'est pas celle que les institutions ont voulu systématiser⁹⁸. Une caméra aiguisée « dévoile le secret, elle montre l'envers d'une société, ses lapsus. Elle en atteint les structures⁹⁹ ». C'est en cela que le film peut être objet d'histoire. Un film qui date de quelques années ramène aux yeux de l'historien ce qui, jusqu'alors invisible, va désormais sauter aux yeux. Telle tendance, qui appartenait au paradigme d'alors, va surgir comme une évidence. Mais ce pouvoir de la caméra peut aussi faire surgir ce qui « devait » rester caché, d'où l'emploi de la censure, ou de la surveillance. Car ce ne sont pas seulement les pouvoirs publics qui peuvent être touchés par ce que témoigne le film. Ce peut aussi être la puissance privée, qui a conscience du pouvoir corrosif du film.

L'histoire des représentations peut donc s'intéresser à ce que témoigne le film de la société : il appartient à l'historien de dégager ce qui, dans l'image, reflète les tendances de la société à laquelle elle appartient, et ce qui vient en contradiction avec ces tendances. L'enchaînement des images, le sort réservé aux personnages... si tout cela est le fruit d'une volonté de l'auteur, il n'empêche que cela porte des significations qui ne sont pas purement cinématographiques mais qui

⁹⁷ Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 28^e année, N. 1, 1973, p. 113.

⁹⁸ *Ibid.* p. 113 et suivantes.

⁹⁹ *Ibid.* p. 113.

portent sur la société. Notre parti pris est de montrer que les significations cinématographiques des choix du réalisateur peuvent être mises en relation avec les significations socio-historiques, car la représentation désigne en même temps qu'elle se désigne¹⁰⁰.

En effet, *Les Amants* a porté un coup fatal aux codes cinématographiques de la représentation de l'acte sexuel, de l'intimité et de l'adultère qui étaient alors en place. Et la signification cinématographique de ce choix est riche des nombreuses significations sociales que le film porte, et c'est elle qui malmène les tabous de cette époque. Cette désignation des tabous touche la société dans ses structures inconscientes, et c'est cela que désigne Marc Ferro. Sans estimer que ce coup porté est une fatalité, il appartient de comprendre pourquoi il se produit en 1958.

A) Mentalités et contexte socio-culturel : une période d'intolérance vis-à-vis de l'adultère

La séduction et l'adultère face à la moralité

La caméra de Louis Malle a porté atteinte à un fondement dans l'histoire occidentale de la famille, de la vie privée, et de la sexualité. La chambre du couple est l'endroit où se vit sa sexualité. Pour Littré, « la vie privée doit être murée, il n'est pas permis de chercher et de faire connaître ce qui se passe dans la maison d'un particulier¹⁰¹. » Et cette conception de la vie privée est toujours à l'œuvre au XX^e siècle, la caméra de Louis Malle opérant donc un viol de l'intimité. Car si l'on souhaite conserver l'intimité de la femme et de son mari, on refuse aussi de donner de l'importance à l'intimité adultérine d'une femme et de son amant. Il est impensable de donner à une telle intimité une importance, ce que fait pourtant Malle, par la longueur de la scène, et par la bienveillance finale sur ces personnages, puisqu'ils ne sont pas séparés.

Jeanne a été séduite, et malgré ses premières réticences, s'est laissée aller à l'adultère ce qui ne peut être que mal vu dans un « XX^e siècle [qui] conserve toute la sédimentation des connotations péjoratives, dans le domaine religieux et social¹⁰². » Mais ces connotations péjoratives commencent à se perdre grâce à la naissance d'un esprit nouveau, qu'incarne en partie la jeunesse et Louis Malle, et qui naît en partie avec les préoccupations que reprendra la seconde vague féministe. Il s'agit de banaliser la séduction, comme le veut une Simone de Beauvoir qui fait paraître *Le Deuxième Sexe* en 1949. Elle écrit : « la séduction

¹⁰⁰ C'est bien sûr la théorie sur la représentation de Louis Marin qui nous guide. Elle est présente dans toute son œuvre, sur l'écriture de soi, sur le récit fictionnel au XVII^e siècle, mais elle est l'objet unique de Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Éd. du Seuil-Gallimard, 1994, coll. « Hautes Études », 396 p.

¹⁰¹ Émile Littré, « Privé », in *Dictionnaire de la langue française*, 1863-1872, t. 3, cité par Michelle Perrot, *Histoire de chambres*, op. cit., p. 63.

¹⁰² Cécile Dauphin, Arlette Farge (dir.), *Séductions et sociétés, approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, p. 19.

retrouve le sens d'amener quelqu'un à se donner, mais alors ce n'est pas obligatoirement la femme qui cède, ni un drame¹⁰³ ».

Cette banalisation de la séduction montre que le phénomène, pourtant un acte social ordinaire, est encore très codifié : à part pour les tenants de l'esprit nouveau, c'est l'homme qui doit entrer en contact avec la femme. Et c'est ici aussi que Malle commet un écart : car si Jeanne s'est laissée conquérir, c'est elle qui a séduit Bernard par son regard intense, lors de la scène de la promenade. Dans son étude des manuels de savoir-vivre du XIX^e et du XX^e siècle, Cécile Dauphin montre que les jeunes femmes sont éduquées à baisser les yeux, à ne pas soutenir un regard trop appuyé¹⁰⁴. Le croisement prolongé des regards (voir fig. 8), d'autant plus souligné qu'il est suivi par un regard en direction de la caméra de Jeanne, indique que la relation bascule dans un ordre sexué. Ici, la femme mariée a donc en main les cartes de la séduction, ce qui est déstabilisant dans les années 1950.

Une fois que cela est dit, on comprend aussi mieux que cette scène ait lieu dans les jardins. Le baiser adultère a lieu loin là où les regards de la société ne peuvent observer le strict contrôle qu'il lui plaît d'ordinaire de pratiquer¹⁰⁵. La société, depuis les temps modernes, a alterné entre périodes de tolérance et d'intolérance en regard des relations hors-mariage, ce qui a (plus ou moins) déterminé la nécessité qu'elles soient cachées (ou non), même si la pratique de cet amour dans les champs ou les bosquets semble intemporelle, en ville ou non¹⁰⁶.

Cette « intolérance » de la société peut s'expliquer par le fait que l'immédiat après-guerre constitue un retour à la vie privée. Catholiques et communistes s'éloignent des revendications féministes et ce sont les mères qu'ils veulent défendre au début de la guerre froide¹⁰⁷. Ce recentrement explique aussi que l'adultère soit si mal vu. Malgré *Le Deuxième Sexe*, il pèse encore sur les femmes après la guerre un sentiment de honte, de culpabilité. On réalise donc les risques que prend Louis Malle en montrant une femme adultère comme le modèle de la femme libre. L'intérêt supérieur de préserver l'unité symbolique de la nation, mais aussi de la refonder, voilà ce qui guide la moralité. Les amants adultérins sont donc des hors-la-loi, et c'est justement ce que la plume et la caméra vont

¹⁰³ Cité par Cécile Dauphin et Arlette Farge, *ibid.*, p. 19.

¹⁰⁴ Cécile Dauphin, « Au cœur du savoir-vivre », *op.cit.* pp 183-213.

¹⁰⁵ Sur ce point, voir Olivier Sabarot, « Amour aux champs », pp. 30-32, in Janine Mossuz-Lavau (dir.), *Dictionnaire des sexualités*, Robert Laffont, Paris, 2014, coll. « Bouquins », 1024 p. Il écrit, p. 31 : « À l'écart des endroits les plus fréquentés, les territoires cultivés ou boisés, les prés également, sont des lieux propices à l'établissement de relations sexuelles ponctuelles ou de liaisons durables échappant au contrôle de la société. »

¹⁰⁶ Le XVIII^e connaît bien cette réalité, évoquée par le bosquet dans le conte *Point de lendemain*, mais aussi par toute une littérature plus directement réaliste, et qui fait état du Paris à la fin de l'Ancien Régime. Par exemple le jardin des Tuileries à Paris est un lieu de rendez-vous pour des relations adultérines entre les aristocrates libertins, comme l'évoque un passage des *Amours du chevalier de Faublas* (1787) de Louvet de Couvray. Preuve que le bosquet est propice aux relations sexuelles non-acceptées, plus ou moins loin des regards de la société, le jardin des Tuileries est resté un lieu de rencontre et de séduction, mais pour les relations homosexuelles.

¹⁰⁷ Ces analyses sont inspirées par la lecture de l'ouvrage de Sylvie Chaperon, *Les années Beauvoir, 1945-1970*, Paris, Fayard, 2000, 430 p.

magnifier. Hors-la-loi car jusqu'en 1975, l'adultère est puni par la loi¹⁰⁸. C'est seulement l'adultère féminin qui est répréhensible, car un régime spécifique était prévu par l'article 324 du Code pénal. Ainsi, la femme fautive encourait jusqu'à deux ans de prison, tandis que l'homme avait le devoir « d'arrêter l'effet de sa femme¹⁰⁹ ». L'homme qui commet l'adultère n'encourt rien pour sa part, sauf s'il entretient une concubine dans la maison conjugale. Cette « double morale », en ce qu'elle est différente pour l'homme et pour la femme, se retrouve dans ce que pensent les gens lorsqu'ils sont interrogés : en 1957, l'enquête réalisée par l'IFOP pour *L'Express* auprès des 18-30 ans montre que 91 % des personnes interrogées jugent la fidélité essentielle, surtout d'ailleurs quand elle concerne les femmes¹¹⁰. Les amants que montrent Louis Malle se parent en même temps d'une aura érotique dans cette clandestinité. En dehors de l'ordre social (on a vu que Jeanne partait sans rien, et laissait derrière elle ce qui la rattachait à son groupe social), les amants construisent le sens de leur relation en opposition à la sécurité conjugale qu'offrait le mari. L'amour fou empêche les amants de rentrer dans le rang que la société souhaite pour un couple : le sens qu'ils construisent est un empire des sens, d'où la longueur des scènes presque sans paroles consacrées à l'amour naissant de Jeanne et Bernard... amour scandaleux donc. On conçoit l'ampleur de l'écart à la morale en écoutant Louis Malle déclarer en 1963 à la télévision, à propos du film :

« Je me suis libéré au point de vue moral, au point de vue religieux, de mes rapports avec tout, j'ai l'impression d'être peut-être la personne la plus libre de France (...). Cette liberté est quelque chose qui est finalement très effrayante et peut être très mauvaise¹¹¹. »

Une entorse à la norme sexuelle de l'époque

Cet amour est d'autant plus scandaleux qu'il est concrétisé dans la chambre de Jeanne. On l'a vu, la maison conjugale et sa chambre sont entourées d'une sacralité. La chambre est normalement « le siège d'une sexualité légitime, réglée, ordonnée, secrète, sanctifiée¹¹² ». Ce que filme Louis Malle ne ressemble en rien à cela car l'orgasme de Jeanne est dû à ce que lui fait Bernard hors-champ, à savoir un cunnilingus. Et comme l'écrit le médecin sexologue Philippe Brenot, « cette pratique, aujourd'hui très répandue parmi les jeunes générations, était exclue du répertoire conjugal habituel de la société traditionnelle¹¹³ ». Cette pratique renvoie

¹⁰⁸ Emmanuel Pierrat, « Adultère », pp. 12-14, in Janine Mossuz-Lavau (dir.), *Dictionnaire des sexualités*, op. cit.

¹⁰⁹ Cité par Emmanuel Pierrat, *Ibid.*

¹¹⁰ « Jeunes (politiques publiques) », Janine Mossuz-Lavau, in Janine Mossuz-Lavau (dir.), *Dictionnaire des sexualités*, pp. 448-451

¹¹¹ Interview de Louis Malle par François Chalais (1963 - 10 min).

¹¹² Michelle Perrot, « Chambre », p. 168, in Janine Mossuz-Lavau, *Dictionnaire des sexualités*, op. cit.

¹¹³ Philippe Brenot, « Cunnilingus », p. 218, in Janine Mossuz-Lavau, *ibid.*

à la volupté féminine et remet en question un symbole fort dans la sexualité occidentale : le primat du phallus et la domination masculine. Surtout, cette pratique constitue un tabou dans toute société traditionnelle au vu de l'interdit tacite selon lequel « la bouche et le sexe ne devaient jamais se rencontrer¹¹⁴ ».

Et dans la société française de la première moitié du XX^e siècle, cette pratique est quasi-absente du répertoire conjugal car c'est une pratique à laquelle s'adonnaient les hommes avec des prostituées, où la pratique est courante avec la fellation. Selon P. Brenot, cette pratique revient lentement dans la conjugalité après la fermeture des maisons de tolérance, actée par la loi Marthe Richard du 13 avril 1946. En 1970 la pratique existe même si elle est moins commune que de nos jours. Selon le rapport Simon, 60% des hommes et 55 % des femmes disent l'avoir pratiquée. Il est raisonnable de penser que ce pourcentage, à prendre avec précaution puisqu'il s'appuie sur une enquête, était plus faible en 1958.

Majoritaire ou non, le cunnilingus demeure tabou dans les années 1950, puisqu'en 1955, c'est le témoignage de Violette Leduc, intitulé *Ravages*, qui est censuré alors qu'il fait état de cette pratique, entre deux femmes qui plus est¹¹⁵. Si le texte de Leduc est encore plus scandaleux, puisqu'il évoque l'homosexualité féminine, et l'avortement, il prend, comme *Les Amants*, le point de vue de la femme qui découvre les plaisirs des sens. *Les Amants* n'a pas besoin d'être si scandaleux pour heurter tout de même une partie de l'opinion : il *donne à voir* alors que *Ravages* éloigne la représentation car l'œuvre de Leduc *donne à lire*. Tout l'imaginaire de la femme luxurieuse est ravivé avec Jeanne. Femme nue, allongée, au collier de perles, elle jouit, et elle rappelle la fameuse *Olympia* de Manet (1863) qui regarde le spectateur, assumant désirs et plaisirs féminins. Le ravissement de la chair féminine, si voluptueux soit-il, suffit à constituer une transgression. On ne touche désormais plus à la seule question du tabou sexuel, mais à celle de la place de la femme de la société judéo-chrétienne, qui n'a pas oublié la méfiance par rapport à des femmes qui incarnent la tentation, qu'il s'agisse d'Ève, ou bien de la porteuse d'eau à laquelle résiste Macaire d'Alexandrie, pourtant assoiffé, comme le raconte Palladius dans *L'Histoire lausiaque*, écrite en 418-419¹¹⁶.

La question de l'émancipation féminine

Derrière la question de la moralité et de la sexualité, on voit bien que la question de la place de la femme est cruciale. Au moment où ce sont les mères qui sont défendues par communistes et catholiques, le film de Louis Malle montre une

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ Voir Anaïs Frantz, « Leduc (Violette) », pp. 488-491, in Janine Mossuz-Lavau, *ibid.*

¹¹⁶ Nous reprenons ces exemples à André Rauch qui les développe à divers endroits dans *La luxure, Une histoire entre péché et jouissance*, *op. cit.*

image d'une femme, certes mère, mais qui n'aspire pas à ce à quoi, maritalement, elle devrait être vouée, à savoir la procréation. Montrer une femme libre, qui aspire aussi aux plaisirs, c'est montrer qu'il y a un « deuxième âge de la femme ». Cette expression est celle de la féministe Andrée Michel, qui l'utilise en 1960 suite aux débats qui ont lieu en 1955-56 sur la contraception¹¹⁷. Le débat sur la contraception a donné lieu à de violentes oppositions, et il concerne bien sûr la question du plaisir. Au moment où sort *Les Amants*, cette question a agité les sphères politiques et intellectuelles, ce qui montre la sensibilité de la question du plaisir féminin. Bien sûr, ce sont les tenants d'un esprit nouveau, d'une jeune modernité, qui vont prendre position en faveur de la contraception, comme le fait alors Françoise Giroud qui écrit dans *L'Express*.

Le débat qui va entourer *Les Amants* prend donc part dans un débat plus large, qui va structurer la société française dans ce qui constitue un tournant pour l'histoire des sexualités et pour l'histoire de la femme. Pour Sylvie Chaperon, « comme Simone de Beauvoir, [les militantes féministes] voient dans le présent un temps charnière pour les femmes entre la tradition, qui domine encore trop les mentalités, et la modernité, qui peine à s'imposer¹¹⁸. » L'expression de « libération de la femme » n'est pas encore consacrée mais elle revient comme un motif-clé du discours moderniste, et pas seulement féministe.

Ce contexte permet de comprendre la portée du choix qu'a fait Louis Malle quand il a voulu représenter une « femme libre », choix qui n'est pas anodin en 1958, et qui le situe du côté des jeunes modernistes. Louis Malle fait donc partie de ces jeunes que Françoise Giroud appelle la « Nouvelle Vague », et qui ne désigne pas le courant cinématographique, mais les 15-29 ans sur lesquels s'est portée son enquête intitulée « La Nouvelle Vague arrive ! » dans *L'Express* du 3 octobre 1957. Le réalisateur de 26 ans, qui fait donc partie de la Nouvelle Vague à son sens originel, affirme avec elle de nouvelles idées. Il pointe du doigt l'indifférence et l'égoïsme masculins qui peut être à l'œuvre dans un couple conjugal, et se place ainsi du côté des modernistes. On peut alors certes affirmer, comme le fait Geneviève Sellier, que Louis Malle, sous prétexte que Jeanne perd son statut social et retrouve un homme, a donné « une vision rassurante et maîtrisable (pour les hommes) de l'émancipation féminine¹¹⁹ », mais c'est en partie faire fi du contexte socioculturel, et c'est complètement ignorer la volonté de l'auteur. La fin du film porterait la trace du créateur masculin omniprésent, faisant du jeune archéologue Bernard face à la transformation de Jeanne « l'alter ego dans la fiction du cinéaste Pygmalion¹²⁰ ». Si les analyses sur ce « rapport démiurgique du cinéaste à sa créature¹²¹ » reposent sur des éléments tangibles du

¹¹⁷ Cité par Sylvie Chaperon, *op. cit.* p. 271.

¹¹⁸ *Ibid.* p. 261.

¹¹⁹ Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague, un cinéma au masculin singulier, op. cit.*, p. 165.

¹²⁰ *Ibid.* p. 165.

¹²¹ *Ibid.* p. 166.

film, elles forcent le trait pour tenter de prouver que Louis Malle ne croit pas à la fin libératrice qu'il choisit pour Jeanne sur laquelle il porte un regard oppressif, la fin du film étant incertaine. Il nous apparaît que l'écueil de cette approche *gender*, par ailleurs riche d'intuitions, est qu'elle est anachronique : c'est confronter les valeurs portées par le film (mais aussi par les autres films de la Nouvelle Vague qui sont étudiés) à des revendications féministes actuelles ou récentes, sans grande considération étayée pour celles des années 1950, alors que la deuxième vague du féminisme n'en est qu'à ses balbutiements, et que prévaut un ordre moral qui ne volera en éclats que vers la fin des années 1960.

Thomas Jefferson Kline, dans son article intitulé « Remapping Tenderness : Louis Malle's *Lovers with No Tomorrow* », montre de manière bien plus convaincante que le portrait qui est fait de Henri par Louis Malle est celui d'un homme possessif. Nombre d'éléments viennent appuyer l'idée d'une « ubiquité de la portée de son mari » (« ubiquity of her husband's reach¹²² ») : à travers sa manière de trouver des informations dans le journal sur Maggy et Raoul, l'ombre de sa main lors de la visite de Jeanne à l'imprimerie, les portes fermées lors des différents dîners dans le château. C'est la dénonciation de la possessivité de l'homme bourgeois sur la femme que porte le film de Malle plus que celle d'un chaos généralisé de la haute bourgeoisie, comme c'était le cas chez Jean Renoir. Cette dénonciation est visible dans d'autres personnages. Pour Jefferson Kline, l'ambiguïté du personnage de Bernard avec ses insinuations douteuses avec Jeanne rapprocherait même du mari, avec lequel il s'entend bien et il échange après le dîner à propos de la découverte du Vase de Vix.

Mais face à cet ordre masculin, Jeanne va changer la donne. Dans l'utopie dessinée par la Carte de Tendre va naître la « possibilité d'un discours » différent pour la femme (et c'est justement ce qui caractérise l'utopie pour Louis Marin¹²³). Deux points montrent cette prise de pouvoir de Jeanne par le discours et par les gestes¹²⁴. Face à son mari tout d'abord : au début du film, Maggy fait part à Jeanne du fait que l'amour de Raoul l'a changée physiquement. Et Jeanne, se regardant dans le miroir, dans sa voiture, puis de retour chez elle, a peur que cela se voie. Mais finalement, après le dîner avec son mari, la voix off dit : « Henri n'avait rien vu, rien remarqué ». L'autorité de la voix off donne à Jeanne un ascendant sur son mari. Le début de sa transformation échappe aux yeux du mari autoritaire et omnipotent. Le deuxième point est qu'à mesure que Jeanne avance sur la Carte de Tendre, et qu'elle va se métamorphoser, Jeanne va emmener avec elle Bernard près de la rivière (la mer Dangereuse). De la même manière que la capricieuse Mme de T... dans *Point de Lendemain*, c'est elle qui prend le rôle d'une initiatrice à l'amour (rappelons que Bernard n'est qu'un étudiant). Et si, comme le dit de lui-

¹²² Thomas Jefferson Kline, « Remapping Tenderness : Louis Malle's *Lovers with No Tomorrow* », *op.cit.* p. 29.

¹²³ Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973, p. 251. Cité par T. Jefferson Kline, *ibid.* p. 36.

¹²⁴ Nous reprenons ici l'argumentation de T. Jefferson Kline, *ibid.* p. 44.

même Bernard dans le jardin, « la nuit est femme », alors cette nuit-femme entoure et englobe l'homme, et opère sur lui un pouvoir obscur qui l'aveugle.

B) Une œuvre de contestation ?

Tel est l'envers de la société contre lequel le film se positionne. En inversant les significations sociales que le film aurait pu prendre si la fin d'abord imaginée avait été choisie, Louis Malle se pose en contestataire d'une morale bourgeoise, et d'une société bourgeoise qu'il connaît bien puisqu'il en est issu (son père est directeur de l'usine de sucre de Thuméries¹²⁵). La trajectoire idéologique de Louis Malle, entre engagements sociaux de gauche et dandysme de droite, admirant l'œuvre du fasciste Drieu la Rochelle comme celle de l'anarchiste Georges Darien, montre qu'aucune étiquette ne peut lui être attachée durablement, mais qu'il se situe toujours du côté du combat social. Comme l'écrit Henry Chapier, sa remise en question de l'ordre des choses n'est pas nécessairement révolutionnaire mais proche de la « contestation négative, voire de l'anarchie¹²⁶ ». En effet, c'est l'idée que la société aliène l'individu qui sera une constante dans le cinéma de Louis Malle, ce qui le pousse à « ouvrir plusieurs fronts, attaquer de toutes parts¹²⁷ » cette société. Du coup ce qui lui apparaît prégnant c'est le « refus des contraintes sociales dans *Les Amants*, où la sensibilité d'une femme triomphe des cloisons étanches de préjugés qui s'interposaient entre l'élan de son âme et son comportement “appris”¹²⁸ ». Les travers de la société, Louis Malle refuse d'en être dupe, et il veut construire contre eux un cinéma de garde-fou, qui libère l'individu. Il est guidé par la croyance en un progrès moral pour l'homme. Pour Chapier, dont le ton avoisine le lyrisme lorsqu'il écrit sur Malle, « cette démarche est le fruit d'une méditation qui sera aussi celle des personnages. Mais il n'y parviennent, comme lui, qu'au prix d'errements, de marches dans la nuit, de moments de solitude durement ressentis¹²⁹. »

Il ne faut pas chercher dans *Les Amants* les traces d'un engagement politique fort : on ne le trouverait pas. Mais c'est justement dans cette absence¹³⁰ que se

¹²⁵ Claude Beylie, « Malle Louis (1932-1995) », *Encyclopædia Universalis*.

¹²⁶ Henry Chapier, *Louis Malle, op. cit.* p. 11.

¹²⁷ *Ibid.* p. 11.

¹²⁸ *Ibid.* p. 12.

¹²⁹ *Ibid.* p. 12.

¹³⁰ Arlette Farge, dans un bel article sur l'écriture de l'histoire, parle justement de l'importance de travailler à ce que disent les archives et à ce qu'elles taisent aussi, en acceptant que les documents échappent à nos certitudes. Il ne faudrait donc pas voir dans les archives cinématographiques que sont les films de Louis Malle les traces d'un cinéma très politique. Faire du film de Louis Malle un objet historique appelle donc à une prudence sur les questions politiques, qui ne sont pas explicites. Voir Arlette Farge, « De la lecture des archives de la police du XVIII^e à la construction d'objets pour l'histoire » in Evelyne Cohen, Pascale Goetschel, Laurent Martin, Pascal Ory (dir.) *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011, coll. « Papiers », 314 p.

trouve le caractère contestataire de l'œuvre : un amoralisme tranquille, qui colle d'ailleurs bien avec le personnage de Louis Malle, tel que le décrit de manière amusante Louise de Vilmorin en 1961:

« Si j'étais employée à la préfecture de police et que j'aie à établir son passeport, j'écrirais à la page du signalement :

Taille : 1,72 m.

Yeux : malins.

Cheveux : bruns.

Signes particuliers : aucune vulgarité.

Accompagné de : lui-même. ¹³¹»

L'indépendance de Louis Malle est une indépendance d'esprit, et nous la pointons du doigt pour mieux comprendre la contestation à l'œuvre dans son cinéma. Louis Malle est un être révolté qui refuse l'exhibition, ce qui a pour effet de détonner dans des interviews télévisées où Louis Malle exprime un certain malaise, ne cessant de toucher sa cravate et bégayant¹³². Il n'est donc pas dans l'ostentation bourgeoise que certains critiques, on le verra, lui reprochent. Et *Les Amants* ne saurait constituer un tableau complaisant de la bourgeoisie. Preuve qu'une veine féministe et subversive le pousse à la réalisation du film, il dit à Philip French : « Bien sûr, ce que j'avais en tête, c'était une dénonciation de l'hypocrisie de la bourgeoisie et du fait que les femmes sont supposées être de bonnes épouses, de bonnes mères et s'en tenir là¹³³. » Le film a donc une valeur contestataire certaine de ce point de vue-là, sans que cela n'engage le réalisateur, politiquement parlant. Il déclare par ailleurs n'avoir « jamais fait de film politique à proprement parler¹³⁴ ».

Son but est de dénoncer une situation qui existe réellement, d'autant qu'on se souvient qu'il s'inspire d'une histoire qui s'est produite dans son entourage. Et il le fait en prenant le point de vue de la femme. *Les Amants* fait ainsi partie des rares films de la Nouvelle Vague dans lesquels ce sont des héroïnes qui commandent toute l'optique du film¹³⁵. Ici, Jeanne recherche même une indépendance, que l'on retrouve dans son désir de plaire pour elle-même (dans la scène où Jeanne parle à Henri de l'importance de la coiffure à Paris). L'écart le plus important avec la

¹³¹ Louise de Vilmorin, « Louis Malle, un homme qui m'est inconnu », in *L'avant-scène cinéma*, n°2, 15 mars 1961, p.7. L'interview est également reprise dans l'ouvrage de Chapier, mentionné auparavant, p. 172.

¹³² Notamment dans l'interview par Jean Desailly dans *Discorama* : émission du 3 juillet 1959, magazine réalisé par Jean Kerchbron, produit par l'Office national de radiodiffusion télévision française (ORTF), présenté par Pierre Tchernia.

¹³³ Philip French, *Conversations avec Louis Malle*, op. cit. p. 37.

¹³⁴ *Ibid.* p. 49.

¹³⁵ Voir l'enquête de Evelyne Sullerot, « Portrait-robot de l'héroïne "nouvelle vague" », *L'Observateur Littéraire*, 27 avril 1961. Cité par Geneviève Sellier, *La Nouvelle Vague, Un cinéma au masculin singulier*, op. cit. p. 130.

moralité, Louis Malle le situe dans l'abandon de l'enfant, que tout le monde lui déconseillait, mais sans lequel le film n'aurait pas eu d'intérêt selon lui :

« But what made it so interesting, that was the really shocking proposition in *The Lovers*: that she had a child and that she would leave anyway.¹³⁶ »

Cependant, il ne faudrait pas confondre la qualité de choc, de contestation du film, et une volonté de faire scandale. Si Louis Malle n'était certainement pas innocent sur les réactions que susciterait son film, il ne l'a pas fait dans la volonté de remuer la société. Il explique que son intention « n'était pas de faire un film qu'on trouverait érotique et scandaleux. C'est pourtant ce qui se produit¹³⁷ ». L'impression de naturel que donne la scène d'amour correspond donc bien au caractère tranquille de Malle qui a voulu faire dans la vraisemblance, et l'on verra que c'est sur ce point qu'une partie de la presse catholique cherche à diaboliser le film. À la télévision, il montre tranquillement que la plupart des accusations sont malvenues : « L'érotisme est basé sur la notion de frustration. Or, ce que j'ai voulu faire, c'est montrer un homme et une femme qui se retrouvent obligés d'être eux-mêmes...¹³⁸ ». L'affirmation inconditionnelle de l'amour n'avait jusque-là pas poussé les réalisateurs à le montrer de manière si franche et naturelle. Louis Malle, cinq ans après le film, évoque « la grande honnêteté » du film, qui « était très naïf, au fond¹³⁹ ».

Cette manière-là est difficile à caractériser : dans la sensualité des gestes filmés et dans celle de la caméra. Pour la faire apparaître, il faut faire surgir des détails qu'une analyse écrite est obligée d'extraire du contexte. Dans la pensée de Roland Barthes, « le film est une sorte de long ruban insécable, plutôt mou, assez rétif à l'analyse linguistique¹⁴⁰ ». La sensibilité naturelle à l'œuvre dans le cinéma de Louis Malle est donc visible dans des détails : la main de Jeanne sur le lit (fig. 9), son regard orienté vers la caméra dans le jardin (fig. 8). Ainsi, Giorgio Agamben note que « Ayant pour centre le geste [...], le cinéma appartient essentiellement à l'ordre éthique et politique (et non pas simplement à l'ordre esthétique)¹⁴¹. » Dans la mesure où ce qui a heurté le public, relève du contexte moral, c'est donc cette « poésie des gestes » comme l'appelle aussi Pasolini, qui

¹³⁶ Cité par T. Jefferson Kline, *op. cit.* p.33.

¹³⁷ Philip French, *Conversations avec Louis Malle*, *op. cit.* p. 37.

¹³⁸ Interview de Louis Malle par François Chalais (1963 - 10 min).

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Evelyne Grossman, « Roland Barthes et les *Cahiers du cinéma* ». in Hélène Baty-Delalande, Jacqueline Nacache et Pierre-Olivier Toulza (dir.), *L'expérience du cinéma*, Hermann, 2015, p.1 [en ligne].

¹⁴¹ Giorgio Agamben, « Notes sur le geste », *Moyens sans fins. Notes sur la politique*, Paris, Payot et Rivages, 1992, p.67. Cité par Georges Didi-Huberman, *Sentir le grisou*, Paris, Éd. de Minuit, 2014, coll. « Sentir le temps », p. 85.

revêt toute la « violence expressive¹⁴² » du cinéma. Cette violence a pris la forme, chez Louis Malle, de la douceur, de la tranquillité. Ce rapport érotique à l'œuvre, revendiqué par le réalisateur, est singulier à l'époque, et fait la force de l'œuvre, ce qui nécessite que l'on s'y attarde.

C) Une œuvre singulière dans le contexte cinématographique français

Il faut donc revenir à la singularité du positionnement de Louis Malle dans le champ du cinéma français pour comprendre l'originalité de l'œuvre, et le scandale qu'elle va susciter. On a compris que le style « naturel » de Louis Malle avait eu un rôle dans la valeur contestataire du film. Contre les faux-semblants d'une bourgeoisie dont le statut a perdu sa suffisance, l'œil naïf de Louis Malle s'avère incisif. Sa conception du cinéma, plus simple, l'a amené à faire un cinéma à la croisée de l'avant-garde et du cinéma populaire, ce qui explique l'importance des choix contestataires des *Amants* : un public nombreux allait les découvrir. En tout cas, il importe de voir que l'indépendance d'esprit du cinéaste l'amène à refuser toute école.

Pour rappel, Louis Malle a réalisé des films qu'on a classé *a posteriori* dans la mouvance Nouvelle Vague, mais le réalisateur n'a jamais appartenu au « clan des *Cahiers du Cinéma*¹⁴³ », qui comprend plutôt Truffaut, Chabrol, Resnais ou Rohmer. Contre une théorisation qu'il juge excessive, il revendique un cinéma de métier. Le jeune Louis Malle est tout de même abonné à la revue, en mai 1956, et il souligne la qualité de ce qui est proposé¹⁴⁴. Les réalisateurs comme Bitsch, Chabrol, Doniol-Valcroze, Rivette et Truffaut, proposent des notices sur la création de films, qui constituent pour le jeune Louis Malle des références. Car, comme l'explique Antoine de Baecque, les *Cahiers du Cinéma* ont contribué à forger la notion d'auteur pour les réalisateurs. Ils accentuent le caractère volontariste dans la création d'œuvres cinématographiques, et invitent à pratiquer cette « politique des auteurs¹⁴⁵ ». C'est pour cette raison que les *Cahiers* proposent des cahiers consacrés aux auteurs, incluant des documents (extraits des scénarios, témoignages de tournages, présentations de projets).

L'affirmation du jeune Louis Malle, comme réalisateur prometteur, se comprend donc à partir de ce contexte intellectuel, auquel il n'est pas insensible. Mais il s'est toujours tenu à l'écart, d'autant plus qu'il est raisonnable de penser

¹⁴² Cité par Georges Didi-Huberman, *ibid.* p. 86.

¹⁴³ Antoine de Baecque, *Les Cahiers du Cinéma, Histoire d'une revue*, Paris, Éd. des Cahiers du cinéma, 1991, vol. 1, p. 48.

¹⁴⁴ *Ibid.* p. 185.

¹⁴⁵ *Ibid.* p. 147.

que les *Cahiers* entretiennent un rapport ambigu envers ces jeunes réalisateurs qui ne partagent pas toutes leurs convictions. Tout d'abord le « clan » des Jeunes Turcs entretient une méfiance envers le conformisme latent des réalisateurs issus de l'IDHEC, comme Louis Malle, car pour Godard, Rohmer, il faut en finir avec la « vieille garde », pour valoriser un nouveau regard¹⁴⁶. Cette méfiance est contrebalancée par la jeunesse de Malle ou d'un Vadim car ils portent eux aussi un coup à cette vieille garde. *Les Amants*, à l'inverse de *l'Ascenseur*, est à cet égard perçu comme prometteur car comme l'explique A. de Baecque :

« Le choix des Jeunes Turcs, outre Vadim et, à un degré moindre, Louis Malle et ses *Amants*, se porte sur ce qui est susceptible de détruire la qualité française de l'intérieur : toute une série de cinéastes jugés mineurs par les "connaisseurs" (au sens godardien du mot), mais repérés par Truffaut, Chabrol, Bitsch ou Moullet comme, disons, *loufoques subversifs*¹⁴⁷. »

Pour que les critiques les plus exigeants trouvent dans le film de Louis Malle un signe positif, il fallait qu'il incarne aussi, du point de vue de sa construction, une rupture. Cette rupture, il faut évidemment la trouver dans la manière dont Louis Malle a tourné la scène d'amour. Il explique, de manière certes arrangée, en quoi la scène constitue du jamais-vu, et aux yeux de beaucoup « la première nuit d'amour du cinéma français » :

« Quand il s'agit de montrer dans un film un homme et une femme qui se trouvent au *moment de vérité*, c'est-à-dire au moment où ils se retrouvent obligés d'être eux-mêmes, en général on fait un panoramique sur la fenêtre. Et toute l'histoire du cinéma c'est ça – ce sont tous des panoramiques sur la fenêtre dans les moments... bon. Alors si vous voulez, ce que *Les Amants* apportaient par rapport aux autres films qui les avaient précédés, c'est que le panoramique sur la fenêtre avait lieu disons trente secondes plus tard. Et ça je l'ai fait¹⁴⁸. »

Malle explique donc précisément ce qui fut un tournant majeur du point de vue cinématographique, et qui a suscité l'enthousiasme des avant-gardistes.

Enfin, une dernière singularité de Louis Malle tiendrait dans son refus de « finir » les films. « J'exècre cette tendance dans beaucoup de films français à revenir au point de départ à la fin, pour “boucler la boucle”¹⁴⁹ » dit-il à Truffaut,

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 265.

¹⁴⁷ *Ibid.* p. 265.

¹⁴⁸ Interview de Louis Malle par François Chalais (1963 - 10 min).

¹⁴⁹ Interview de Louis Malle par François Truffaut, « Louis Malle : “Je ne me prends pas pour un phénix” », *Arts*, 10 août 1958.

d'où la fin ouverte des *Amants*. Il faut y voir une volonté chez le réalisateur de faire ce qui lui plait. C'est un rapport sensuel au cinéma que Louis Malle a développé, et qui l'a éloigné des élucubrations critiques des *Cahiers du cinéma* qui, pour un Roland Barthes, « finissent par châtrer complètement le rapport érotique à l'œuvre, sous prétexte d'analyse idéologique¹⁵⁰. » Le refus de Malle d'appartenir à une école théorisante, sa volonté de faire un cinéma de métier, où il suit ses instincts, quitte à changer la fin d'un film au dernier moment, tout cela montre qu'il a voulu garder un rapport spontané et plus charnel au cinéma, car cela lui paraissait être le plus sincère au vu de la nature du médium cinématographique. Jefferson Kline cite Louis Malle en anglais :

« Cinema is an art of relationships, like music. Every frame is a note that, when combined with the others, contributes to the composition of the sequence¹⁵¹ ».

Ce rapport érotique à l'œuvre, que rappelle la métaphore musicale, ne saurait être empêché par un rapport intellectualisant à l'œuvre. On pourrait cependant rétorquer que Louis Malle n'échappe pas à ce rapport : prôner un rapport érotique est intellectuel, de même que produire un cinéma si littéraire. Ce serait passer à côté de la spécificité du rapport de Malle aux textes dont il s'inspire qu'il résume ainsi : « Rather than stick to [the text], you have to adjust it, change it, cut it, and turn it inside out¹⁵². » Ce rapport-là est une constante : au micro de Cécile Ibane en 1959, dans une interview pour le journal télévisé, il évoque que c'est pour cette raison qu'il ne sait pas s'il arrivera à l'avenir à adapter *Le Lys dans la vallée* de Balzac, car l'admiration pour ce chef d'œuvre l'empêcherait d'instaurer ce rapport. Ce rapport est érotique justement en ce qu'il éloigne la littérature. Pour Jefferson Kline, le dédain pour l'autorité masculine du texte vient affirmer le pouvoir supérieur et féminin du cinéma¹⁵³.

¹⁵⁰ Cité par Evelyne Grossman, *op. cit.*

¹⁵¹ Cité par Thomas Jefferson Kline, « Remapping Tenderness », *op. cit.* p. 31

¹⁵² Cité par T. Jefferson Kline, *ibid.* p. 26.

¹⁵³ *Ibid.* p. 46.

L'écart produit par le film avec le contexte, du point de vue des mentalités, ne pouvait être compris si on n'analysait pas l'écart commis par Louis Malle avec les représentations cinématographiques. Mais pour que l'on puisse considérer que le film a été un tournant ou qu'il a fait date, il faut qu'il ait trouvé une audience et qu'il ait marqué les esprits. Nous allons montrer comment cela se produisit dès la sortie du film.

CHAPITRE 2 : UN ECLATANT SCANDALE

A) Propriétés et caractéristiques du scandale

Nous avons montré comment le scandale éclate à Venise au début septembre 1958 sous la plume de journaux catholiques, avec à leur tête le conservateur *Osservatore Romano*, organe du Vatican. En réalité, des crispations autour du film existent avant même sa première projection, car des rumeurs courent. Dans un article précédant sa projection à Venise, *Libération* annonce : « La démocratie chrétienne sera-t-elle d'accord ? Déjà l'on parle d'une certaine neuvième bobine qui ne plairait pas à tout le monde¹⁵⁴ ». Mais ce qui est vécu comme scandaleux par la presse catholique est la décision du jury d'attribuer au film son Prix spécial car cela constitue « un brevet d'art¹⁵⁵ », comme l'écrit Louis Chauvet (qui au reste a apprécié le film) dans les colonnes du *Figaro*. Mais pour l'envoyé spécial de *Paris-Presse* (qui a consacré beaucoup d'articles aux *Amants*, qu'il s'agisse du tournage ou du scandale), le fait que le jury n'attribue pas au film le Lion d'Or, voilà la preuve du scandale véritable¹⁵⁶. On a évoqué l'intervention du cardinal Roncalli qui a permis au film de rester en compétition et de recevoir un prix spécial, mais sans souligner le caractère exceptionnel d'une telle décision.

Il est raisonnable de penser que le jury, même soutenu par le futur pape, aurait difficilement pu aller plus loin sans causer plus de troubles. Car la projection des *Amants* fut très perturbée : « On sifflait, on ricanait, on éclatait de rire aux répliques les plus vraies » rapporte l'envoyée spéciale de *Libération* Simone Dubreuilh, la plus dithyrambique des journalistes français dépêchés au festival de Venise¹⁵⁷. Face à la vérité de l'amour, le « public mondain du Lido n'avait pas voulu, ou pas pu, comprendre que ce que Malle offrait c'était le plus bel hommage cinématographique rendu à la pureté des gestes, à la pureté de l'ivresse et de l'amour¹⁵⁸. » Pour la journaliste, c'est la première fois que l'on voit ce qui se passe dans l'amour vrai : on voit une femme gémir. Le scandale provoqué par le film est cependant différemment vécu par les journalistes sur place. Pour Louis Chauvet, le public s'est globalement montré « attentif et vigilant » et a applaudi l'œuvre, malgré « quelques rumeurs passagères¹⁵⁹ » mais il admet tout de même qu'il a fallu de l'audace au disciple de Bresson pour proposer ce film devant un public si difficile.

¹⁵⁴ « Les amants iront à Venise », *Libération*, 4 septembre 1958.

¹⁵⁵ Louis Chauvet, « *Les Amants* », *Le Figaro*, 8 novembre 1958.

¹⁵⁶ Max Favalelli, « Les jurés de Venise sont jugés : pas de Lion d'Or pour *Les Amants* », *Paris-Presse*, 8 septembre 1958.

¹⁵⁷ Simone Dubreuilh, « L'accueil fait par Venise aux *Amants* de Louis Malle : Hypocrisie ou incompréhension ? », *Libération*, 8 septembre 1958.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Louis Chauvet, « La soirée des audacieux », *Le Figaro*, 8 septembre 1958.

Quoiqu'il en soit, c'est le début pour le film de ce que l'on appelle aujourd'hui un effet Streisand : le scandale permet au film une publicité, ce que note dès septembre 1958 le critique cinéma de *Libération*, Jeander, qui joue sur la formule « queue du diable » utilisée par l'*Osservatore Romano* (pour désigner l'influence qu'a subie le jury de Venise) : « Grâce à la publicité [que le journal] vient de lui faire, le film obtiendra un succès infernal¹⁶⁰. » Et il est vrai que cela suffit à lancer le film.

Bis repetita lors du festival international du film à Mexico en octobre, au Festival des festivals. Selon l'hebdomadaire de gauche non communiste *Combat*, la présentation publique aurait été interdite par la censure, mais le producteur du film et le metteur en scène auraient demandé qu'une projection ait lieu, réservée à la critique. Cependant, il est difficile de savoir ce qu'il en fut vraiment, même si *Combat* apparaît plus sérieux que d'autres journaux de l'époque qui se laissent aller à des affirmations plus fantaisistes : contrairement à ce qu'affirme *Paris-Presse - L'intransigeant*, il n'existe pas de scène où l'on verrait « les orteils du jeune amant, frémissant sous la belle joue de Jeanne Moreau »... Selon le quotidien populaire cette scène aurait été coupée à Mexico. Il n'en est rien, comme le fait savoir P. Murat, président directeur général des Nouvelles éditions du Film, au journal en question, dans une lettre que le journal publie¹⁶¹. Si de telles informations ont pu circuler, elles ont certainement contribué à augmenter la réputation sulfureuse que le film avait déjà acquise, par un effet boule de neige.

Le scandale est entretenu par une partie de la presse française lorsque le film sort dans les salles françaises, en novembre. Pour la presse catholique, il faut prévenir le public au moment de la sortie du film, et elle se donne en quelque sorte cette mission, que Jean Rochereau, critique cinéma de *La Croix* théorise :

« Il nous paraît donc nécessaire de remplir à nouveau notre double mission d'information et de formation, en expliquant pourquoi *Les Amants* est un film agressivement immoral, de fond et de forme¹⁶². »

L'article intente un procès d'intention au film. En effet, en accablant l'attitude de Jeanne et Bernard, en tentant d'émouvoir sur le sort des personnages trompés, ou sur celui de « la fillette », le critique fait du film le terrain d'un affrontement moral. Le vocabulaire catholique associé au péché, de même que le mot lui-même, est employé par le critique : la « faute », l'absence de « remords » : pour Rochereau, tout concourt à « bafoue[r] constamment la morale chrétienne, la morale naturelle aussi et s'oppose aussi bien à l'ordre nécessaire à toute société qu'à l'enseignement de l'Eglise¹⁶³ ».

¹⁶⁰ Jeander, « Le Vatican n'est pas content », *Libération*, 15 septembre 1958.

¹⁶¹ P. Murat, "L'art d'aimer dans le cinéma français, Le producteur des Amants nous écrit", *Paris-Presse-L'intransigeant*, 11 novembre 1958

¹⁶² Jean Rochereau, « À propos d'un film de Louis Malle. Corps sans âme », *La Croix*, 14 novembre 1958

¹⁶³ *Ibid.*

Accuser le film comme le fait la presse catholique française ou italienne, c'est prendre le cinéma comme transparent de la réalité, et où, comme dans la vie, des valeurs s'affrontent, sans considération aucune pour le statut fictif de l'œuvre. L'auteur explique sa plainte par l'exaspération qui est la sienne à cause de la « navrante compétition que se livrent les cinéastes français dans le domaine des fausses audaces », sans considération pour la spécificité du discours des *Amants* sur l'amour. Augmenter le scandale passe aussi par de fausses accusations : contre un « hebdomadaire au titre... ferroviaire¹⁶⁴ » (*L'Express*) qui aurait désinformé son public en affirmant que le patriarche de Venise avait critiqué les accusations contre le film... ce qu'il aurait pourtant fait selon les plusieurs sources concordantes déjà mentionnées.

La Croix n'est pas le seul journal catholique à entretenir le scandale lors de la sortie du film en France. Certes tous les journaux chrétiens ne se scandalisent pas des *Amants* : *Témoignage chrétien* et *Radio-Ciné-Télé* sont tous deux rattachés au même groupe et font valoir une ligne plutôt chrétienne progressiste, qui fait au contraire valoir le bon côté moderne du film de Malle. C'est ici que s'esquisse un clivage au sein des catholiques de France, qui va perdurer, et se retrouver lorsque d'autres films feront scandale dans les années à venir, par exemple avec *Suzanne Simonin, La Religieuse de Diderot* de Jacques Rivette, en 1967.

Pour les catholiques plus traditionalistes, il faut aller plus loin dans l'explication et dans le ton paternaliste. C'est ce que fait l'hebdomadaire *France-catholique*, organe de la Fédération nationale catholique, qui est un mouvement de protestation fondé par le général Édouard de Castelnau (contre ce qu'il percevait comme la reprise, par le Cartel des Gauches, de la politique anticléricale des années 1904-1905). Pour André Besseges, l'auteur de la critique, le film offre le « spectacle de la nature¹⁶⁵ », alors que cela n'aurait rien à faire au cinéma, et cela suffit à provoquer l'indignation. C'est ici donc bien la transgression des codes cinématographiques qui choque cet organe de presse classique. Le critique de *France-Catholique* lui aussi aimerait sauver les personnages mais d'une manière bien étonnante : Jeanne aurait dû préserver l'honneur et l'intégrité de sa famille en cachant sa liaison. La fuite des amants, condamnée par *La Croix*, ne l'est pas ici : pour Besseges, elle prouve que la relation de Bernard et Jeanne n'était pas simplement une recherche de la frénésie charnelle.

Le journalisme opposé au film s'accommode une fois de plus de la vérité : Besseges reprend les anecdotes de tournage de François Leterrier parues dans *L'Express* pour en inverser le sens : les techniciens auraient quitté le plateau pendant le tournage par embarras, et non par respect pour les acteurs.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ André Besseges, « Les Amants, Un film condamnable non sans franches explications », *France catholique*, 4 décembre 1958

Le scandale ne se cantonne pas exactement à la seule presse catholique. Une presse conservatrice de droite parle d'immoralité pour la scène d'amour. Véra Volmane, critique chez *Aux écoutes*, journal de droite conservateur, antigauilliste, évoque un film parfait, à quelques coups de ciseaux près, même si elle évoque plutôt certaines longueurs. Pour elle, la liberté d'adaptation fait tort au film, car les amants auraient dû rester séparés, car cela eût été « plus cartésien¹⁶⁶ ». La présence de la moralité est moins diffuse chez d'autres critiques, comme Jean Dutourd, de l'hebdomadaire de droite *Carrefour*, qui soutient l'OAS. Pour lui il y a une obscénité inutile dans ce film, dans la scène du lit et dans celle de la baignoire, tout aussi choquante. Il se défend pourtant de tout moralisme, invoquant qu'il s'agit d'esthétique. Ce n'est pas le seul critique qui vante les qualités du film, en en regrettant certains aspects. Louis Chauvet, au *Figaro*, fait de même, et aurait préféré une fin plus morale, comme celle qui était d'abord envisagée. Selon le critique, le scandale aurait été présent dans les salles : « une partie du public les accueille par une rumeur désapprobatrice en raison de leur caractère insistant¹⁶⁷. » Le journaliste du *Figaro* rejoint celui de *La Croix* sur le sentiment d'exaspération quant au trop grand nombre de films immoraux. Pour Chauvet, « tant de films "audacieux" simultanément offerts au public, c'est trop. Sur ce point, la politique des producteurs et distributeurs doit être révisée d'urgence¹⁶⁸. » Mais preuve que le film de Louis Malle divise plus que les autres films « audacieux », le journal de droite lance un « Pour ou contre Louis Malle » : sur cinq journalistes interviewés, seul un est choqué par le manque de pudeur, même si deux autres émettent des réserves.

Le scandale n'est donc, en France, entretenu que par une petite partie de la presse : un certain type de presse de droite, souvent catholique ou conservatrice. Les condamnateurs du film utilisent deux ressorts : des informations plus ou moins vraies, dans la volonté de faire grossir le scandale, et des jugements éthiques sur l'attitude des personnages, comme s'ils étaient réels. Il s'appuie sur une défense de la moralité que nous avons déjà évoquée. Pourtant, cette opinion semble minoritaire au sein du journalisme. La société évoque donc plus le scandale qui entoure le film qu'une supposée obscénité. Il semble donc qu'au moment de la sortie du film, le scandale change de nature : on passe des considérations morales sur le film à des considérations sur le scandale lui-même. Et l'on se demande : mérite-t-il qu'on en parle autant ?

L'offense à la moralité ne semble pas suffisante pour créer un scandale : il faut nécessairement qu'il y ait médiatisation, et donc grossissement. La télévision est la plus révélatrice de ce phénomène. À l'évocation du scandale par une

¹⁶⁶ Véra Volmane, « Les Amants », *Aux écoutes*, 14 novembre 1958

¹⁶⁷ Louis Chauvet, « Les Amants », *Le Figaro*, 8 novembre 1958

¹⁶⁸ *Ibid.*

journaliste au moment de la sortie du film, Jeanne Moreau répond justement : « C'est un film dont on a beaucoup parlé sans l'avoir vu, et je crois qu'il y a eu en effet un malentendu¹⁶⁹. » L'actrice répond ainsi à la journaliste qui cherchait à la faire réagir sur le scandale lui-même, et elle fait apparaître l'idée d'un artifice... Car en effet, la réputation du scandale a surtout permis au film d'être médiatisé et d'être vigoureusement défendu, pour contrer le « malentendu » évoqué.

B) Un scandale relatif : défenses du film et attaques contre les conservateurs

« Bravo Louis Malle ! Bravo Louise de Vilmorin ! » : c'est ainsi que Simone Dubreuilh conclut sa critique où elle a évoqué l'attitude du public à Venise. Car la conséquence première du scandale est que le film trouve un soutien très enthousiaste, chez une presse scandalisée qu'il y ait un scandale. On peut s'interroger sur les raisons qui poussent la presse (et quel type de presse ?) à prendre la défense du film, et à ignorer le scandale, ou à le considérer comme injustifié. Le critique Raymond Barkan est envoyé pour le compte du journal lyonnais *Le Progrès* à Venise et il s'exclame : « Rien n'est plus *pur*, j'en avertis à l'avance les amateurs de scènes équivoques, que les scènes les plus "osées" du film de Louis Malle !¹⁷⁰ ». Le journal populaire à gros tirage, de tradition plutôt à gauche, prend donc la défense du film, comme Simone Dubreuilh pour *Libération*. Il est intéressant de voir que Barkan retourne la critique de l'obscénité du film : même l'amateur de « scènes équivoques » ne pourrait s'y tromper. C'est bien dire que l'obscénité se joue dans le regard, et non point tant sur l'écran.

Ce discours est le discours dominant, que développe aussi très tôt la presse plus savante. La critique intellectuelle pointe du doigt l'hypocrisie qu'il a fallu pour se scandaliser de la scène d'amour. La revue des *Cahiers du cinéma* juge important de réagir dès la présentation du film à Venise, dans son numéro d'octobre 1958. Pour André Bazin, qui juge les trois films alors présentés à Venise (*Les Amants*, *En cas de malheur* de Claude-Autant Lara, et *Une Vie* d'Alexandre Astruc), « si l'héroïne, à la fin, ne préférerait son jeune amant à son mari et à sa petite fille, on lui aurait pardonné plus facilement le sein embrassé¹⁷¹ ». Pour le critique, c'est hypocrite car il serait ici affaire de moralité et non d'obscénité donc, même si cela est discutable, puisque nous avons montré que les deux paramètres sont liés, et ont tous deux un rôle dans le scandale. Ce qui importe est de voir que *Les Cahiers*, au-delà des bonnes critiques qui y paraissent, font du film un étendard de la « jeunesse du cinéma français¹⁷² ». Le numéro

¹⁶⁹ Interview de Jeanne Moreau à la télévision (1958 - 3 min)

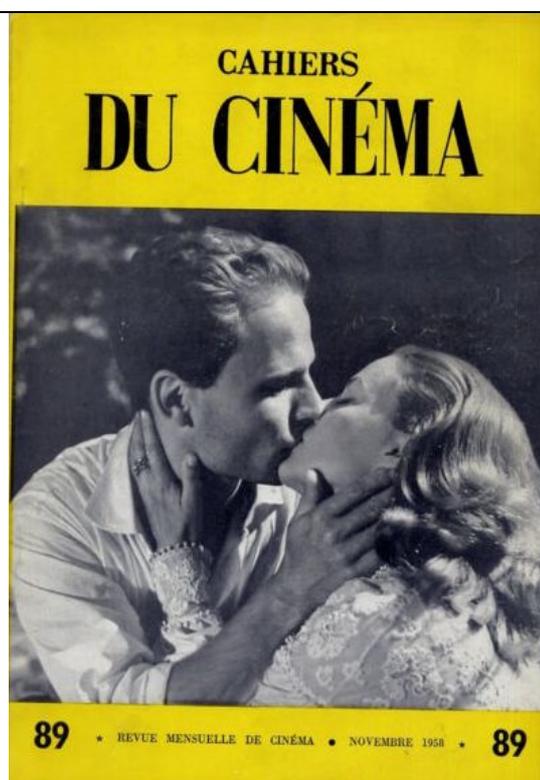
¹⁷⁰ Raymond Barkan, « Justement couronné à Venise le dernier film de Louis Malle *Les Amants* », *Le Progrès*, s.d. (certainement septembre 1958)

¹⁷¹ André Bazin, « Les trois films français », *Les Cahiers du Cinéma*, n°88, octobre 1958, p. 43.

¹⁷² « Jeunesse du cinéma français », *Les Cahiers du Cinéma*, n°89, novembre 1958, p. 34.

suisant qui consacre un numéro à cette jeunesse, numéro très important pour la formation de l'esprit Nouvelle Vague, va mettre en couverture le baiser de Jeanne et Bernard dans le parc.

Figure 11 : Couverture des *Cahiers du cinéma*, n°90, novembre 1958, représentant le baiser de Jeanne et Bernard dans le parc. Ce numéro est consacré à la jeunesse du cinéma français.



Les défenseurs du film mettent donc en avant la nouveauté sincère de cette histoire d'amour que constitue le film, et il faut clairement y voir une réaction aux conservateurs qui jugent le film obscène. Louis Malle, grâce au bouleversement de la représentation cinématographique, et de l'ampleur du scandale, devient pour les *Cahiers* le héraut de ce nouveau cinéma, contre le vieux cinéma qu'incarne Claude Autant-Lara pour Éric Rohmer¹⁷³. Les rédacteurs en chef de la revue : Bazin, Doniol-Valcroze, et Rohmer, écrivent donc « Notre propos n'est pas aujourd'hui critique, il est plutôt de donner le *la* de ce nouveau cinéma¹⁷⁴ ». La mode des *Amants* est lancée, et le scandale combattu, dans toute la presse littéraire. Georges Sadoul n'y va pas par quatre chemins. À la question « Ce film est-il un film cochon ?¹⁷⁵ » : il montre que non, arguant comme les autres critiques que c'est un film d'amour, qui n'est pas plus scandaleux que la statue de Rodin qui sert de couverture, ou que des vers de Germain Nouveau, ou que ceux de Ronsard. Le film touche même à quelque chose d'essentiel dans l'amour selon lui. Il introduit aussi un nouvel argument : certes le scandale est lié pour partie à un ordre moral, mais c'est surtout une réaction de classe. Il écrit :

¹⁷³ Éric Rohmer, « Les Amants, finesse et rigueur », *Arts*, 12 novembre 1958

¹⁷⁴ « Jeunesse du cinéma français », *Les Cahiers du Cinéma*, *op. cit.* p. 34.

¹⁷⁵ Georges Sadoul, « Enfin, un film d'amour », *Les Lettres françaises*, 14 novembre 1958

"Le scandale des *Amants* est pour les Champs-Élysées qu'un couple idéal soit formé avec un homme et une femme qui ne sont pas exactement du même milieu? Et que l'épouse abandonne son foyer, après que l'amour lui ait soudain donné conscience de l'extraordinaire vanité de "son monde"¹⁷⁶ ».

Presse à tendance progressiste et presse intellectuelle attaquent donc le scandale et prennent la défense du film. Nous aurions aussi pu citer *L'Express*, des *Dernières Nouvelles d'Alsace*, *France-Observateur*, *Le Monde* qui insistent chacun sur le caractère « pur » de l'amour, mais nous y reviendrons en troisième partie. Ce qui domine à la lecture des revues de presse est donc que le film bénéficie d'une aura extrêmement positive. Lorsque sa réputation sulfureuse est mentionnée, c'est dans l'optique de montrer que cette réputation n'a pas lieu d'être.

Sur la soixante dizaine d'articles qui concernaient *Les Amants* que nous avons étudié, nous avons mis à part – afin d'établir des statistiques, les 28 critiques de presse, chacun issue d'un journal différent, qui paraissent entre novembre et décembre 1958 auxquelles nous avons eu accès, soit à la Cinémathèque, soit à l'Institut Lumière. Ces 28 critiques donnent un aperçu du paysage médiatique français, dans toutes ses colorations, même s'il manque la critique parue dans certaines revues cinématographiques, puisque nous avons travaillé sur une revue de presse et un dossier de presse. Sur ces 28 critiques, 22 mentionnent, d'une manière ou d'une autre, que le scandale leur paraît injustifié ou disproportionné.

Le scandale a fait la réputation des *Amants* mais il a surtout contribué, par les réactions qu'il a suscitées, à en augmenter le succès populaire. Il apparaît donc indissociable de l'effet de mode, de l'engouement qu'il y eut pour le film. Au-delà du succès en salles que nous avons déjà évoqué, les archives télévisuelles font état de cette « mode » des *Amants*. La présentatrice qui interviewe Jeanne Moreau à la sortie du film commence ainsi : « On parle énormément de vous cette semaine, enfin de vous, des *Amants*¹⁷⁷. ». Mais au-delà des dires dont la télévision se fait l'écho, et au-delà du succès en salles, le film relance le succès de Brahms et de Denon, preuve que le film a donné lieu à une vraie mode. En juillet 1959, Jean Desailly, dans son émission *Discorama*, annonce à un Louis Malle, réjoui, mais assez peu surpris de la nouvelle :

« Louis Malle, je dois dire que depuis que votre film est sorti, le sextuor de Brahms qui a été enregistré bien souvent en 33 tours, connaît une vogue absolument incroyable. Chez mon disquaire l'autre jour on disait qu'on se

¹⁷⁶ Georges Sadoul, *ibid.*

¹⁷⁷ Interview de Jeanne Moreau à la télévision (1958 - 3 min)

l'arrachait, qu'on n'en trouvait plus un exemplaire dans Paris. Je crois que Brahms n'a jamais eu autant de succès¹⁷⁸. »

Le même phénomène a d'ailleurs lieu avec *Les Liaisons Dangereuses* lors de la sortie de son adaptation par Vadim un an plus tard. Raymond Queneau, au moment de sa collaboration avec Louis Malle pour *Zazie dans le métro*, en 1960, assure dans une allusion à peine voilée :

« Aussi a-t-on vu un film, inspiré par une œuvre jusqu'alors peu lue d'ailleurs, devoir joindre à son titre un millésime que ses adversaires jugeaient infamant; malgré cela, le public se mit sinon à lire, du moins à acheter le produit du XVIII^e siècle finissant auquel le cinéma donnait un éclat inattendu¹⁷⁹. »

Les frontières se brouillent sur la nature du scandale des *Amants* : pour reprendre la formule de Queneau, ce fut pour le moins un scandale « éclatant », qui participa à la création d'un effet de mode, qui profita au film, et dont ont aussi joué les distributeurs du film, même si Louis Malle de son côté défendait son projet comme non-érotique, mais tout au plus naïf, comme on l'a vu, notamment lorsqu'il déclare au micro de François Chalais en 1963 : « c'est le film le moins érotique qui ait été fait¹⁸⁰ ». Louis Malle joue alors un rôle ambigu, défendant son film d'être érotique, mais à la fois assumant le scandale. Il déclare au quotidien *Ultima Hora*, de Rio de Janeiro : « De Gaulle et moi sommes les plus grandes personnalités de France¹⁸¹. » Mais la compagnie chargée de la distribution du film, Lux, dans sa plaquette de distribution l'affiche qui a fait scandale (annexe 3) avec *Le Baiser* de Rodin sur fond rouge. La couverture de la plaquette de distribution est même constitué uniquement du *Baiser* en noir et blanc, sur lequel se détachent le titre du film sur fond noir (annexe 2). Le film semble alors jouer sur sa réputation sulfureuse.

Cette même compagnie l'admet dans une lettre d'information du 17 novembre 1958, qui fait état de la fréquentation des salles dont l'indice atteint le pourcentage de 90,83 %. Elle s'interroge sur les causes du succès du film et les attribue à « la personnalité de Louis Malle », au « caractère particulier du film et

¹⁷⁸ *Discorama* : émission du 3 juillet 1959, *op. cit.*

¹⁷⁹ Raymond Queneau, "Du livre au film", *L'Express*, 7 Octobre 1960, cité par Henry Chapier, *Louis Malle, op. cit.* p. 171.

¹⁸⁰ Interview de Louis Malle par François Chalais, *op. cit.*

¹⁸¹ *Ultima Hora*, « Louis (« Amantes ») Malle : « Eu e De Gaulle somos as maiores personalidades da França », 28 octobre 1959. Dossier MALLE12B3 consacré à la carrière du film.

[aux] attaques dont il a fait l'objet » et aux « qualités artistiques de l'œuvre¹⁸². » Le succès est aussi académique d'une certaine manière : le film obtient une prime à la qualité de 60 millions de francs¹⁸³. Il ne faudrait donc pas être entièrement dupe : si le film a offert une vision nouvelle rafraîchissante de l'amour, qui allait nécessairement le condamner aux yeux des tenants du conservatisme, des enjeux esthétiques et éthiques étaient certes en jeu, mais aussi dans une certaine mesure un enjeu financier, sans pour autant que cette dimension soit une stratégie délibérée.

Il y a donc scandale car les images du film constituent un écart par rapport à des normes morale et sexuelle, qui sont toujours implicites, mais qui lorsque l'écart se produit, doivent être explicitées. Ici, l'adultère, l'abandon de l'enfant, ou tout simplement l'entrée dans l'intimité d'un couple où c'est la femme qui jouit, voilà les éléments qui détonent. Mais tous ne voient pas dans ces éléments les mêmes signes, car cela dépend de l'horizon axiologique dans lequel on se situe. Et les conservateurs, pour qui les valeurs chrétiennes doivent prédominer y compris dans la fiction, se font minoritaires. Car si le scandale est « éclatant », c'est qu'un nouvel horizon axiologique émerge : celui de la valorisation de la jeunesse, du regard nouveau, de la fraîcheur et de la transgression, que ce soit dans *L'Express* avec son enquête sur la « Nouvelle Vague » ou dans *Les Cahiers du cinéma* avec leur numéro consacré au jeune cinéma. Si le film est possible en 1958, et qu'il accède même à la notoriété, c'est que la société est prête à l'accepter, malgré certains obstacles. Le film qui a commis le juste écart apparaît comme l'espace où s'élaborent idéologies et contre idéologies et à travers lequel une société « se parle »¹⁸⁴. Le film a donc paru sous cette forme car le cadre mental et légal l'y autorisait, même si cela fut à la limite.

¹⁸² « Lettre de Paris », 17 novembre 1958, in Brochure Unifrance-Films, n°150, p.189.

¹⁸³ « 60 millions au film de Louis Malle "Les Amants" », *Le Monde*, 30 novembre 1958

¹⁸⁴ C'est l'approche de Barbara Deming qu'elle théorise dans *Running away from myself*. Cité par Noël Burch et Geneviève Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, collection "Philosophie et cinéma", p. 14.

CHAPITRE 3 : LES FORMES DE CENSURE QUI FRAPPENT *LES AMANTS*

A) État de la censure en France en 1958

Les Amants a pu connaître une telle fortune car le film est sorti en France sans coupures, mais ce n'est pas le cas partout où il sort dans le monde. Le réalisateur Louis Malle a forcément mis en place des stratagèmes pour déjouer « l'incroyable Anastasie¹⁸⁵ », comme l'appelle Pascal Ory, et pour que le film, malgré le message subversif qu'il comportait, puisse sortir en salles. Car en France, il existe alors un pouvoir de censure pour le cinéma, même s'il n'est pas nommé comme tel dans la loi, et il est important de s'y arrêter. Le cinéma, presque depuis sa naissance, est contrôlé directement par l'État. En effet, depuis 1909, un pouvoir de censure du cinéma est autorisé par une circulaire, même si ce n'est qu'en 1914 que le cinéma est placé sous le contrôle strict de l'État¹⁸⁶. Il reste sous sa tutelle jusque dans les années 1970.

On a vu les vives réactions que suscite un film-limite : c'est que l'art le plus caractéristique de la culture de masse a une force considérable sur les esprits et sur les sens. Cette force est prise en compte par l'État depuis les débuts du cinéma, et de manière renouvelée au sortir de la guerre. La commission de contrôle des films cinématographiques est créée par l'ordonnance n°45-1464 du 3 juillet 1945¹⁸⁷. Cette commission est composée de membres professionnels du cinéma, ce qui est supposé l'empêcher d'être autoritaire, à la différence du régime de censure qui est apparu sous Vichy, mais elle demeure, *de facto*, une commission de censure puisque sans son visa un film ne peut pas être exploité en salles. C'est pour cela que pendant l'après-guerre, l'État se fait à la fois censeur du cinéma et ami du cinéma, puisque de nombreuses politiques visent à le développer, avec la création du Centre National du Cinéma (CNC) par la loi du 25 septembre 1946 dont le but est d'aider le cinéma au niveau des moyens, à cause entre autres de la guerre, et d'assurer une assise et une stabilité au niveau international sachant que les accords Blum-Byrnes du 28 mai 1946 autorisent la diffusion de films américains sur le territoire.

Il faut avoir à l'esprit qu'à cette période, les pouvoirs publics perçoivent donc le cinéma comme une opportunité de développement et un risque du point de vue du pouvoir de contestation qu'il peut porter. Mais pour censurer, il faut que cela se fasse au nom de quelque chose, afin que la procédure soit légale. La France garantit la liberté d'expression avec l'article 11 de la Déclaration des droits de

¹⁸⁵ Pascal Ory (Préface), in Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, coll. « Histoire et Cinéma », p. 14.

¹⁸⁶ Jacques Rigaud (Préface), in Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 9.

¹⁸⁷ Laurent Garreau, *Ibid.*, p. 33.

l'homme et du Citoyen. Au sortir de la guerre, on attache beaucoup d'importance à ce thème : cette garantie est rappelée par la ratification de la Déclaration universelle des droits de l'homme du 10 décembre 1948 et par celle de la Convention européenne de sauvegarde des droits de l'homme et des libertés fondamentales du 4 novembre 1950. Pourtant, le législateur sanctionne le délit d'« outrage aux bonnes mœurs » par le décret du 29 juillet 1939 contre les « imprimés, écrits, dessins, affiches, gravures, peintures, films ou clichés, matrices ou reproductions phonographiques, emblèmes, tous objets ou images contraires aux bonnes mœurs ». Les formes de débauche ont donc pu être sanctionnées, d'autant que selon Emmanuel Pierrat, la loi de 1949 sur « les publications destinées à la jeunesse » a permis de censurer la thématique sexuelle au cinéma et en littérature¹⁸⁸.

Le contexte est également celui du nouveau cours que prend la décolonisation, même si en apparence cela n'a rien à voir avec *Les Amants*. En mai 1958, le retour du général de Gaulle aux commandes a des conséquences : il nomme immédiatement Jacques Soustelle ministre de l'Information. En vertu de la loi du 17 mai 1958, qui déclare « l'état d'urgence sur le territoire métropolitain », un arrêté des ministères de l'Intérieur et de l'Information établit, dès le 25 mai 1958, que les « émissions de radio-télévision et les films d'actualités cinématographiques sont soumis au contrôle préventif du ministère de l'information qui peut en interdire la diffusion, l'émission, ou la projection¹⁸⁹ ». La commission de contrôle cinématographique, présidée par Gérard Frêche depuis décembre 1954, propose un avis, que le ministre de l'Information peut suivre ou non : interdiction totale, interdiction aux mineurs de moins de 18 ans, interdiction aux mineurs de moins de 16 ans, autorisation sous condition de certaines coupures, interdiction à l'exportation, autorisation à exploiter. Il y a donc des activités de censure donc, et pas seulement pour le cinéma : 69 saisies de journaux ont lieu entre mai 1958 et 1962, en lien avec la guerre d'Algérie, mais ces entraves se font toujours au nom de « l'intérêt national¹⁹⁰ ». Cette période correspond donc à une institutionnalisation de la censure, mais elle n'a pas le même sens au cinéma et dans la presse. Au cinéma il s'agit de protéger la jeunesse avec la politique des visas d'exploitation.

Dans la série d'émissions « Liberté de l'Esprit », un débat diffusé sur la RTF le 7 novembre 1958, portant le nom de « Censure et cinéma » avec des membres du CNC, de la commission de contrôle, et de la Centrale catholique du cinéma¹⁹¹. De la discussion, il ressort que l'immoralité des films n'est pas choquante

¹⁸⁸ Emmanuel Pierrat, « Censure », in Janine Mossuz-Lavau (dir.), *Dictionnaire des sexualités*, op. cit. pp. 161-163.

¹⁸⁹ Cité par Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*, op. cit. p. 145.

¹⁹⁰ Fabrice d'Almeida, Christian Delporte, *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2010, coll. « Champs Histoire », p. 167.

¹⁹¹ Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*, op. cit. p. 132.

lorsqu'elle s'adresse à des adultes. Mais la violence ou l'immoralité ne sont pas acceptables lorsqu'elles s'adressent à des publics plus jeunes. Au cinéma, la censure se fait au nom de la protection de la jeunesse, tandis que dans la presse, au nom de l'intérêt national, ou de la protection des Français.

Tout cet arrière-plan permet de comprendre au nom de quoi une censure partielle s'est appliquée aux *Amants*.

B) La censure face au cas des *Amants* en France

Le 17 septembre 1958, la commission de contrôle des films cinématographiques se réunit pour juger du type de visa d'exploitation qu'il faut accorder au film de Louis Malle, qui a été présenté à Venise et qui sortira en France moins de deux mois plus tard. L'interdiction aux moins de 16 ans est votée à l'unanimité. Le commentaire qui justifie le seuil est le suivant : « de nombreuses scènes où les amants se retrouvent, notamment, notamment dans le lit ou dans la baignoire, présentent un caractère de lascivité excessive¹⁹² ». C'est de peu que le film échappe à des coupures, pour les deux scènes mentionnées, sur la proposition de Gérard Frêche : les coupures sont refusées par 11 voix contre 9. La scène de la baignoire est choquante car forcément les deux corps nus sont proches, mais « la transgression est atténuée par le rire des personnages¹⁹³. » Et bien sûr, la scène du lit l'est plus encore : c'est la première fois qu'on y voit l'acte sexuel certes hors-champs, mais sans ellipse. C'est aussi pour cette raison que l'on voit plusieurs appels à l'autocensure de la part de certains médias catholiques ou de droite. C'est ce que font Louis Chauvet dans *Le Figaro* ou André Bessegès dans *France Catholique*. La Centrale Catholique du cinéma donne au film la côte la plus défavorable, selon Jeander¹⁹⁴.

L'audience du film est considérablement restreinte par une telle décision, ce qui n'empêchera pas le film d'être un succès populaire, comme on l'a vu. Pour la commission et le ministère, il s'agit donc là d'une décision « généreuse », qui permet de lui donner une image plus moderne, qu'elle avait jusque-là. Comme l'écrit Laurent Garreau, la commission « fait passer le représentant de l'Église catholique pour celui qui a le discours le plus “traditionnel”¹⁹⁵ ». Car au même moment, le film *Les Tricheurs* de Marcel Carné, qui célèbre le nihilisme et la violence de la jeunesse, passe à travers les filets de la censure, y compris de l'interdiction aux moins de 16 ans. Pour L. Garreau, on le doit à la fin morale du

¹⁹² Cité par Frédéric Hervé, *Censure et cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, op. cit. p. 460.

¹⁹³ Frédéric Hervé, *Ibid.* p. 460.

¹⁹⁴ Jeander, « Le public aime ça », *Libération* (1944), 1958.

¹⁹⁵ Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*, op. cit. p. 137.

film de Carné : on peut donc imaginer que Malle aurait pris bien moins de risques en optant pour la fin qu'il avait d'abord envisagée.

Le film de Malle a eu droit à une censure partielle, attendue après le scandale qu'il avait causé. Mais cette censure a contribué à hérissier la presse qui a pris la défense du film. Et c'est ici que le contexte de censure de la presse ne pouvait être ignoré. En effet, il est remarquable de voir que tous les titres qui ont été saisis pendant la guerre d'Algérie : *L'Express*, *France-Observateur*, *Témoignage Chrétien*, *L'Humanité*, *Le Monde* ont tous publié une critique positive du film et salué l'esprit du jeune réalisateur. En effet pour Denis Vincent (*L'Express*) : « C'est là non le film, comme nous en voyons tant, d'un obsédé, d'un névrosé ou d'un impuissant. C'est le *cri* d'un homme jeune, sain, heureux de vivre, heureux d'aimer¹⁹⁶. » Dans *France-Observateur* Doniol-Valcroze s'insurge : « Il y a, dit-on, des choses que l'on n'a pas le droit de montrer sur un écran. Et pourquoi donc ? Qui a peur de quoi ?¹⁹⁷ ». Le ton est sensiblement le même dans *Témoignage chrétien*, qui a aussi été censuré pendant la guerre d'Algérie. Pour cet hebdomadaire chrétien de gauche, « il serait hypocrite de condamner *Les Amants* parce qu'on y voit deux êtres liés totalement l'un à l'autre – et ceci plus audacieusement qu'ils le furent jamais à l'écran¹⁹⁸ ». Le critique formule des réserves mais souligne le mérite de poser le problème dans sa complexité. Jacques Deltour, pour *L'Humanité*, applaudit plus directement le défi à la censure que constitue le film : « Ce film est à saluer, parce que c'est le film d'un homme libre et courageux¹⁹⁹ ». Jean de Baroncelli, qui écrit dans *Le Monde*, se fait plus incisif encore contre les censeurs moraux et les censeurs bien réels : il raille « la soupe habituelle des prudes et des hypocrites » et « tous ceux qui estiment que la très vaste audience du spectacle cinématographique impose à ce spectacle des règles que les autres spectacles n'ont pas à connaître²⁰⁰ ». Peut-on vraiment voir dans la convergence d'opinions de ces journaux par ailleurs eux même censurés un simple hasard ?

Si à partir de mai 1958 la censure frappe plus fort la presse, avec de plus en plus de saisies de journaux, on ne peut s'empêcher de penser que la presse censurée est animée, plus que jamais depuis la Libération, par un esprit libertaire qui a joué en la faveur du film, ou en tout cas à l'encontre de toutes les formes de censure, dans la mesure où il s'agit de louer un esprit de liberté qui transcende l'art cinématographique.

Que la censure touche la presse, la radio ou la télévision sur des sujets politiques, ou qu'elle touche d'autres médias comme le livre et le cinéma sur des

¹⁹⁶ Denis Vincent, « *Les Amants* », *L'Express*, 6 novembre 1958

¹⁹⁷ Jacques Doniol-Valcroze, « *Les Amants* », *France-Observateur*, 13 novembre 1958.

¹⁹⁸ Jean Carta, *op. cit.*

¹⁹⁹ Jacques Deltour, « La leçon d'amour dans une barque », *L'Humanité*, 8 novembre 1958.

²⁰⁰ Jean de Baroncelli, « *Les Amants* », *Le Monde*, 9 septembre 1958.

sujets moraux, il semble que la subversion de l'ordre établi est, au commencement de la Ve République, une question plus sensible encore qu'auparavant. En effet, l'esprit de controverse qui semble naître alors dans la jeunesse, sur des sujets esthétiques, sociétaux ou politiques, se fait également mieux entendre. Il serait faux cependant de penser que cette tension se vit de manière frontale ; elle est plus diffuse, mais il n'empêche : ces rapports de force, qui forment les linéaments sociaux de l'œuvre cinématographique, sont l'envers de la société que le film met justement en avant, au moment même où le pouvoir aimerait justement stabiliser cette société. Comme l'écrivent Christian Delporte et Fabrice d'Almeida, « en 1958, la France entre dans l'ère de la personnalisation du pouvoir. Son exercice dépend, dans une large mesure, de la possibilité de créer de vastes communautés d'adhésion autour de certaines valeurs²⁰¹ ». Au moment où le pouvoir recherche de la stabilité après l'instabilité de la IVe République et va contrôler les médias qui touchent au politique, le contrôle qui s'exerce sur les médias culturels peut s'expliquer par cette même recherche de stabilité, et par la volonté de sortir des conflits de l'opinion qui structurent l'après-guerre. Dès lors, un film tel que *Les Amants* ne peut qu'être vu sous l'angle du soupçon : le film porte atteinte à la stabilité recherchée.

Mais en contrôlant aussi des organes de presse sur des sujets politiques, le pouvoir n'imagine certainement pas que la liberté d'expression va devenir pour eux un combat qu'ils vont mener avec plus d'ardeur encore, en prenant la défense d'un film subversif. On émet l'hypothèse que ce soutien unanime des médias menacés par la censure politique pour un film qui fait scandale chez les conservateurs constitue une forme de compensation aux volontés de contrôle politique de l'État et à ses velléités de contrôle des contenus culturels. On peut raisonnablement penser que ceci, ajouté à la sensibilité des milieux conservateurs quant à la question de l'obscénité, va paradoxalement donner une impulsion aux différents mouvements de libération que connaîtront les années 1960 : libération des mœurs, libération de la femme notamment²⁰². Le couperet de la censure est à double tranchant.

C) La censure des *Amants* à l'étranger

Les Amants n'a pas eu la même « chance » partout où il est sorti. La France, malgré l'institutionnalisation de la censure qu'elle connaît à ce moment-là, se montre plus généreuse que d'autres pays d'Europe. Montrer ce qu'il en est permet de voir là où le film s'est avéré problématique, et de comparer l'état de la censure en France et dans les autres pays. Enfin, le film a été en proie à des coupures

²⁰¹ Fabrice d'Almeida, Christian Delporte, *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à nos jours*, op. cit. p. 181.

²⁰² C'est aussi cette idée qui guide Kristin Ross dans tous son livre sur l'évolution des mentalités et des représentations dans *Aller plus vite, laver plus blanc, La culture française au tournant des années soixante*, op. cit.

pratiquement partout où il est sorti, ce qui fait que les médias qui ont critiqué les décisions de censure l'ont fait par souci des libertés, mais aussi pour d'autres raisons qu'en France : c'est la préservation de l'unité de l'œuvre qui est défendue. On verra, avec l'exemple des États-Unis, que le film a contribué à faire avancer le débat sur la question de la représentation de la sexualité, preuve de la nouveauté qu'il introduit. L'ordre moral n'est pas à l'œuvre qu'en France, et ce n'est pas seulement en France qu'il est menacé par l'audace des artistes, et l'esprit de liberté des médias.

Coupures du film en Europe

Le film connaît une censure complète en Grande-Bretagne après son classement « X », avant que l'interdiction soit levée en 1959 ; mais le film sort avec des coupures²⁰³. Le journal *Paris-Presse* parle de « l'entrée fracassante²⁰⁴ » du film en Grande-Bretagne, avec les scènes censurées et le scandale qui entoure l'affiche, qui est interdite dans le métro londonien, mais qui n'est finalement pas interdite sur les bus²⁰⁵. Cette censure n'empêche pas le succès du film, et est d'ailleurs regrettée par le *Guardian* : au nom de la préservation de l'œuvre d'art. Le témoignage du journaliste du *Guardian* est intéressant car il a vu les deux versions de l'œuvre, censurée ou non (à Venise) et le choc de la censure est pour lui un choc avant tout artistique : « Anyone who saw the film, uncut, in Venice or at the National Film Theatre a year ago will be able to judge *the extent of damage to a work of art*²⁰⁶ ».

En Suisse, ce sont les commissions cantonales de censure qui prennent les décisions sur les coupures des films. En 1959, après Vadim et Autant-Lara, Louis Malle est complètement ensuré en Suisse pour *Les Amants* en 1959 dans le canton de Bâle-Ville car il « outrepassait les limites de l'éthique et de la morale²⁰⁷ ». En Belgique, le film est d'abord présenté dans sa version intégrale, mais une version tronquée est présentée après coup « par ordre du procureur du Roi²⁰⁸ », ce contre quoi s'insurge le journal belge *Beaux-Arts* : « Qu'on laisse aux spectateurs le soin de décider ce qu'ils peuvent voir ou ne pas voir²⁰⁹. » C'est ainsi que le libéralisme politique s'oppose à un contrôle étatique, qui se fait toujours au nom de la protection des populations. En Turquie, c'est pour les mêmes raisons que *Les Amants* est autorisé après la suppression de certaines scènes : dans les dix

²⁰³ Jean-Luc Douin, « *Amants (Les)* », *Dictionnaire de la censure au cinéma*, op. cit. p. 27.

²⁰⁴ « Avec *Les Amants*, *Patate*, et les Frères Jacques à Londres », *Paris-Presse*, 6 novembre 1959.

²⁰⁵ « *The Kiss can go up on buses* », *The Guardian*, mars 1959.

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ « Coups de ciseaux. La censure au cinéma », *Swissinfo*, 29 mai 2012.

²⁰⁸ « Petite Protestation, *Les Amants* censurés ! », *Beaux-Arts*, 20 décembre 1959.

²⁰⁹ *Ibid.*

commandements de la censure établis après la mort d'Atatürk, qui croyait lui au rôle éducatif du cinéma, le sixième commandement concerne les « films contraires aux mœurs et à la morale générale²¹⁰ ». En Italie enfin, la chute du gouvernement Fanfani au profit du cabinet démocrate-chrétien de Segni empêche le film de paraître en 1959, même dans une version déjà censurée, où la scène d'amour était coupée²¹¹.

Une censure hésitante en Amérique

Le film connaît une fortune similaire dans les pays d'Amérique où il sort également, mais où la censure apparaît beaucoup plus hésitante encore : en prenant pour les films des mesures contradictoires. *Les Amants* divise donc partout. Au Brésil, le film est d'abord interdit par la commission de censure en août 1959. Le film a d'abord été projeté au Festival du cinéma français à Rio-de-Janeiro et annoncé dans plusieurs cinémas de la ville avant cette décision²¹². Mais après une campagne menée par des journaux, et notamment le *Diario da noite*, et la venue de Louis Malle, la censure revient sur sa décision en novembre 1959. Les coupures de presse présentes dans le dossier de la Bibliothèque du Film montrent qu'en octobre, Louis Malle est interviewé par plusieurs journaux brésiliens et il mène bien une campagne pour montrer que son film n'est pas si scandaleux qu'il en a la réputation. Il dit au *Diario da noite* : « Le pape, quand il était cardinal, a vu mon film et ne l'a pas trouvé immoral » (« o papa, quando cardeal, viu o meu filme e não o achou imoral²¹³ »). Il est difficile de savoir si cette campagne a permis la levée de la censure mais elle a certainement joué en sa faveur. Au Mexique, après le scandale du Festival des Festivals, et après une sortie en salles, le film est finalement retiré de la programmation en avril 1959²¹⁴. C'est seulement le deuxième film français interdit là-bas en dix ans, preuve supplémentaire que la « nuit d'amour » des *Amants* n'est pas la première qu'en France.

« I know it when I see it » : le problème posé par Les Amants à la justice américaine

C'est aux États-Unis que la censure s'avère la plus intéressante, parce qu'elle s'applique au niveau local, avec des condamnations contre des directeurs de cinéma, obligeant la justice fédérale à trancher. La décision finale, qui reviendra à

²¹⁰ Jean-Luc Douin, « Turquie », *Dictionnaire de la censure au cinéma*, op. cit. p. 434.

²¹¹ Brève de *L'Express*, 19 mars 1959.

²¹² « Le film "Les Amants" interdit au Brésil », *Le Monde*, 24 août 1959.

²¹³ « Louis Malle au *Diario da noite* », *Diario da noite*, 26 octobre 1959. Dossier MALLE12B3 consacré à la carrière du film.

²¹⁴ Brève du *Figaro*, 21 avril 1959.

donner une définition de ce qu'est la pornographie, est d'une importance cruciale dans un pays qui n'a pas de culture étatique concernant les affaires culturelles.

En effet, selon Jean-Luc Douin, le film est interdit dans une dizaine de villes et sur le territoire de trois états²¹⁵. Ces décisions se font, en théorie, selon le Code Hays, qui a été élaboré par la profession, et établi par le sénateur William Hays. Il définit des normes morales auxquelles doit se soumettre le cinéma et est appliqué de 1934 à 1966. En pratique, l'affaire semble se régler au cas par cas.

C'est d'abord un directeur de cinéma dans la ville de Dayton (Ohio), qui est condamné pour avoir diffusé le film jugé trop audacieux en février 1960, mais il fait appel²¹⁶. Deux mois plus tard c'est au tour de la directrice d'un cinéma de Portland (Oregon), Miss Nancy Welch, d'être arrêtée, puis remise en liberté sous caution, parce qu'elle n'avait pas supprimé les scènes « objectables » du film de Malle, selon le chef de la police²¹⁷. L'auteur de la brève dans *Combat* met en lumière sa volonté individuelle de défier la censure en la citant : « Je ne vois pas comment deux policiers qui ne connaissent rien à la censure cinématographique peuvent s'adjuger le droit d'empêcher le public de voir une œuvre d'art qui a remporté le premier prix à Venise²¹⁸. » La presse s'émeut donc de cette affaire, et se fait le relais de cette lutte contre la censure. *Paris-Presses* titre : « Il devient dangereux de projeter *Les Amants*²¹⁹ » et écrit « jusqu'à présent les autorités américaines se contentaient d'interdire le film ou de fermer le cinéma coupable. Maintenant elles en arrivent aux arrestations », faisant référence à Nancy Welch, qui est passible de six mois de prison.

C'est un autre cas encore qui va poser problème au niveau national. C'est celui de Nico Jacobellis, en procès contre la cour de l'État d'Ohio qui avait maintenu sa condamnation et une amende de 2500 dollars à son encontre pour avoir montré le film à Cleveland Heights. Jacobellis fait appel de la décision de la cour d'Ohio, l'affaire remonte en 1963 jusqu'à la Cour Suprême des États-Unis, mais elle met du temps à être instruite. En 1964 le film est jugé non obscène par six voix contre trois. Pour le juge Brennan, une œuvre « ne peut être proscrite pour obscénité que si elle est totalement dépourvue d'importance sociale²²⁰ ». Cette expression, on le verra en troisième partie, est intéressante et riche d'intuition notamment pour comprendre le succès des *Amants*, mais le problème de cette définition négative de l'obscénité est que, toute intéressante qu'elle soit, elle pose le problème de la subjectivité : qu'est-ce qu'une œuvre qui a une importance sociale ? Le juge Potter Stewart, favorable à *The Lovers*, ajoute donc au

²¹⁵ Jean-Luc Douin, « *Amants (Les)* », *Dictionnaire de la censure au cinéma*, op.cit. p. 27.

²¹⁶ Brève du *Figaro*, 16 février 1960.

²¹⁷ Jean-Louis Caussou, brève de *Combat*, 9 avril 1960.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ « Il devient dangereux de projeter *Les Amants* », *Paris Presses*

²²⁰ Cité par Jean-Luc Douin, « *Amants (Les)* », *Dictionnaire de la censure au cinéma*, op.cit. p. 27.

commentaire de Brennan une remarque personnelle : « Je n'essayerai pas aujourd'hui de définir la pornographie hardcore, je n'en serai peut-être jamais capable, mais *je sais la reconnaître quand je la vois*, (*I know it when I see it*) et le film en question n'en est pas.²²¹ » Cette phrase constitue donc pour les États-Unis une très grande avancée dans l'histoire de la censure et des représentations, et elle est devenue très célèbre, même si elle ne résout pas le problème non plus de la légalité de ce qui est obscène. La décision rendue par la Cour Suprême comporte aussi cette phrase, qui entérine cette avancée : « Motion pictures are within the ambit of the constitutional guarantees of freedom of speech and of the press²²². »

L'emploi de la censure, qu'il soit comme en France bien organisé, en un système qui a d'ailleurs connu peu de modifications depuis, ou qu'il soit moins systémique comme aux États-Unis, a eu un double effet : en France, l'objectif de « protection de la jeunesse » a certainement été atteint de même que la protection des autres types de public avec les coupures. Cependant, le succès du film n'a pas été terni par les différentes décisions de censure, bien au contraire. Dans le cas des *Amants*, la censure a pu paraître si inappropriée (tant le film n'était pas dans l'effeuillage érotique, et encore moins pornographique), que les décisions de censure ont été très vivement critiquées, au point que les médias, eux-mêmes en proie aux décisions de censure dans une période politique troublée, ont pu être solidaires de l'esprit de liberté que le film portait, marginalisant l'esprit conservateur généralement opposé au film, si bien qu'aux États-Unis, grâce aux *Amants*, une politique plus libérale concernant la représentation de la sexualité dans les films a pu être adoptée, puisque la notion de « *hard-core pornography* » se voyait explicitée par le juge Potter Stewart. Derrière la censure qu'a connue *Les Amants*, il faut donc voir qu'un changement dans les représentations est à l'œuvre : la manière dont l'amour est filmée, sans ellipse, va devenir un poncif, pour les cinémas français et hollywoodien.

Plus généralement, la volonté de censurer marque la reconnaissance du pouvoir des images. Or ce dernier se mesure à la manière dont les images furent reçues par les différents publics, dont on sait qu'ils furent nombreux. La rupture dans les représentations qu'entraînait *Les Amants* a suscité des réactions vives et est devenue le lieu d'un débat pour une société en pleine mutation, et, est devenue rétrospectivement, le symbole de ce basculement vers des Terres Inconnues.

²²¹ *Ibid.*

²²² Décision de la Cour Suprême des États-Unis, JACOBELLIS v. OHIO, (1964), No. 11.

TROISIEME PARTIE : RECEPTIONS ET POSTERITE

La vie d'une œuvre commence au moment où elle va être reçue. L'étude d'une œuvre, surtout cinématographique, ne pourrait se passer d'une telle approche, tant les considérations portées sur un film par un média, par une personnalité, semblent s'attacher à lui, et modeler les réceptions futures. Le cinéma, médium fluide et insécable, est si rétif à l'analyse que ce sont les impressions qu'il crée qui font vivre une œuvre, et qui en complètent le sens. Comme l'écrit Jacques Rancière à propos de l'analyse de film,

« Se limiter aux plans et procédures qui composent un film, c'est oublier que le cinéma est un art pour autant qu'il est un monde, que ces plans et effets qui s'évanouissent dans l'instant de la projection ont besoin d'être prolongés, transformés par le souvenir et la parole qui font consister le cinéma comme un monde partagé bien au-delà de la réalité matérielle de ses projections²²³ »

Il importe donc de voir quelles réactions a suscité le film : elles sont vives, et très différentes, en fonction du média au travers duquel cette réaction est exprimée, en fonction du statut social de son auteur, de son âge et souvent de son genre. Toutes ces réceptions, positives ou négatives, ont de particulier qu'elles font état d'une *importance sociale* du film, importance dont on a vu que les censeurs l'ont aussi reconnue, refusant d'interdire complètement le film. Les différents débats suscités montrent que ce qui est en jeu dans *Les Amants*, ce n'est pas simplement l'enjeu esthétique du film, mais que c'est bien plus que cela.

Les réceptions expriment souvent la conscience du changement de la société, et l'idée que le film y prend part. Les contemporains ont bien la sensation que dans cette époque-charnière, le film a contribué à amorcer une rupture. Cette idée va de pair avec ce qui est valorisé dans le film par ses spectateurs. Bien souvent, c'est sur le dernier tiers du film que l'accent est mis, soulignant l'idée que c'est la rupture transgressive que porte le film qui est digne d'intérêt. Du même coup, la musique de Brahms, qui accompagne une grande partie de dernier tiers, a marqué les esprits. L'actrice Jeanne Moreau a aussi focalisé l'attention, pour des raisons qu'on comprend bien même s'il faudra les expliciter.

La sédimentation de ces réceptions a orienté la manière dont le film allait vieillir, et la manière dont la mémoire de ce film se constituerait. La mémoire

²²³ Jacques Rancière, *Les écarts du cinéma*, op. cit. p. 13.

transformée de ce film sera notre dernier objet d'étude. Elle reprend les principaux éléments de la réception contemporaine, mais en accentue certains aspects, et en élimine d'autres, car le temps a passé, et la société a évolué. La mémoire du film est celle du scandale que cette « première nuit d'amour » a provoqué. Elle garde, de manière vive, le souvenir de la « morale » du film qu'Edgar Morin résume ainsi au moment où sort le film : « Il faut obéir à l'amour, quoi qu'il arrive²²⁴ ». On s'attachera à comprendre ce qu'a de particulier pour la société cette « affirmation inconditionnelle de l'amour²²⁵ ».

On touche ainsi à ce qui a fait la spécificité des *Amants* à chaque fois qu'un spectateur l'a vu : cette œuvre si importante socialement, et au style si naturel, n'a pas été jugée seulement d'un point de vue esthétique, mais aussi d'un point de vue éthique, notamment lorsque c'est le grand public qui prend la plume. Ce réflexe désigne un rapport au cinéma qui n'est pas celui, esthétisant, des critiques professionnels et généralement sensibles à la Nouvelle Vague, mais celui d'une cinéphilie plus populaire, souvent féminine. Pourtant, certains critiques, souvent les plus enthousiastes, se sont laissés aller à ces réflexions sur les valeurs du film, ou sur l'attachement qu'on peut avoir face à tel ou tel personnage. Leur volonté de célébrer la beauté du film passait par la célébration de la « morale » du film, tant elle était nouvelle dans la France de 1958, et tant il leur paraissait important de prouver l'*importance* du film.

²²⁴ Edgar Morin, « Amants et tricheurs », *La Nef*, n° 22, novembre 1958, p. 124-127.

²²⁵ *Ibid.*

CHAPITRE 1 - RECEPTION CRITIQUE : LE TRIOMPHE DES *AMANTS*

On a vu que le scandale provoqué par le film est à l'origine d'une levée de boucliers dans la presse généraliste. Il importe désormais de montrer sur quels points le film de Malle a paru digne d'être défendu aux yeux des critiques et il s'avère que c'est en réaction au scandale jugé injustifié et disproportionné que se construisent les points développés par la critique. Contre la présumée impureté du film, il fallait au contraire montrer combien il relevait de la pureté. On verra aussi que c'est sur les points qui ont enthousiasmé la très grande majorité des critiques que certains ont jugé le cinéaste peu inspiré ou maladroit, voire mauvais. Il faut enfin avoir à l'esprit, pour juger de la représentativité de la presse par rapport à la société, que sur les 28 critiques que nous utilisons pour effectuer des statistiques, une seule est assurément écrite par une femme (la critique de Simone Dubreuilh à Venise pour *Libération* ayant été effectuée avant la sortie du film, elle n'est pas dans ce corpus) : c'est celle de Véra Volmane dans *Aux Écoutes*.

A) Un film d'une grande pureté

Tout d'abord, nous pouvons observer statistiquement le succès du film de Malle dans la presse. Sur les 28 critiques mentionnées plus haut, qui paraissent dans la presse française au moment de la sortie du film, 16 sont très élogieuses, et 6 élogieuses malgré certaines réserves. Le film a bel et bien divisé, mais il a globalement été très bien reçu car c'est dans seulement 6 journaux que le film de Louis Malle est sévèrement critiqué : *France-Catholique*, qui reconnaît tout de même certaines qualités au film, *La Croix*, le magazine hebdomadaire *Noir et Blanc*, *Radio-Ciné-Télé*, ancêtre de *Télérama*, *L'Aurore*, quotidien populaire, et l'hebdomadaire d'extrême droite *Rivarol*. Parmi les excellentes critiques se trouve celle, déjà citée, de Doniol-Valcroze dans le n° 89 de novembre 1958 de la prestigieuse revue des *Cahiers du cinéma*. Le n°91 de janvier 1959 publie l'avis des dix critiques principaux de la revue dans « Le conseil des dix » : le film est « à voir absolument » pour six d'entre eux (Doniol Valcroze, Claude Mauriac, Georges Sadoul, Jean Domarchi, Jean de Baroncelli et Pierre Braunberger), « à voir » pour deux d'entre eux (Éric Rohmer et Charles Bitsch), et à voir à la rigueur pour les deux derniers (Henri Agel et Jacques Rivette). C'est excellent pour une revue qui a déjà la réputation d'être sévère. Dans le n°92 de février 1959, « Les dix meilleurs films de l'année » sont présentés par vingt-cinq critiques et neuf d'entre eux y classent le film de Louis Malle.

L'écrasante majorité de la critique vient souligner la pureté et la naïveté du film, et c'est en réaction au scandale, et bien sûr par conviction, que ce point est souligné. Du même coup, la critique se focalise en très grande partie sur le dernier

tiers du film, pour répondre aux accusations. Pour Jacques Doniol-Valcroze, auteur d'une critique à la fois dans *France-Observateur* et dans *Les Cahiers du Cinéma* : « si la fascinante beauté du plaisir n'est pas l'image la plus pure du monde, la plus émouvante, alors rien n'est pur, rien n'est émouvant²²⁶. » Denis Vincent (*L'Express*) se montre un peu moins élogieux, mais souligne la pureté comme la grande qualité du film : « C'est un diamant, ténu mais de haute qualité²²⁷. » Le film est limpide, et s'il ne dit pas une grande idée, il exprime simplement une belle histoire. Georges Sadoul, grand critique et historien du cinéma, essaie de préciser pourquoi ce style est pur dans *Les Lettres françaises*. Pour lui l'art de Louis Malle est « antibaroque », c'est-à-dire « classique » :

« Il ne se perd pas dans les volutes et les rocailles. Il dit tout avec le maximum de simplicité. Son propos n'est pas pour autant terre à terre. Il tinte longuement comme ces deux verres de cristal par hasard heurtés, qui sonnent et proclament, et révèlent, dans la nuit de juin qu'un homme et une femme se sont trouvés, qu'ils sont entrés instantanément dans l'éternel²²⁸. »

Même son de cloche chez de nombreux critiques étrangers, même si les petits titres de la presse étatsunienne ont souvent été défavorables au film. Le chroniqueur de *The Observer* s'écrie : « Sa qualité dominante est la pureté !²²⁹ ». Le constat de Truffaut est repris outre-Manche : « Les plus remarquables scènes d'amour de toute l'histoire du cinéma » écrit *l'Empire News*²³⁰. Cette pureté s'est conservée en langue anglaise si l'on en croit le *News Chronicle* : « Dialogue délicat, sensible, magnifiquement traduit en anglais²³¹. » Archer Winsten, du *New York Post*, résume parfaitement en quoi la pureté a pu faire scandale : « *Les Amants* est un film si fort dans sa pureté qu'il pourrait bien soulever une tempête de protestations parmi ceux pour lesquels le monde de la chair est en vérité celui du diable²³². »

Pourtant, certains critiques établissent une distinction entre le film de Malle et les autres films sulfureux à mode. Pour Jean Guinand (*Dernières nouvelles d'Alsace*), « les effeuillages de B.B. (Brigitte Bardot) » sont érotiques, mais pas cette scène, car Malle ne tombe ni dans la vulgarité, ni dans la facilité. « Il se refuse à la démagogie à la Vadim²³³ ». Contrairement aux films de Vadim ou

²²⁶ Jacques Doniol-Valcroze, « Les Amants », *France-Observateur*, 13 novembre 1958.

²²⁷ Denis Vincent, « Les Amants », *L'Express*, 6 novembre 1958.

²²⁸ Georges Sadoul, « Enfin, un film d'amour », *Les Lettres Françaises*, 14 novembre 1958.

²²⁹ Cité par *Paris-Presse*, « Avec *Les Amants*, *Patate* et les Frères Jacques à Londres », *op. cit.*

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ *Ibid.*

²³² Archer Winsten, critique du *New York Post*, cité dans la revue de presse internationale effectuée par le distributeur du film « Zénith International », dossier MALLE12B3 consacré à la carrière du film.

²³³ Jean Guinand, « *Les Amants* », *Dernières nouvelles d'Alsace*, 26 février 1959.

d'Autant-Lara, le film de Malle crée des images qui ont une puissance obsédante pour Jeander (*Libération*), et il souligne « leur perfection et l'étrange fascination qui s'en dégage²³⁴. » Pour Georges Charensol (*Les Nouvelles littéraires*), on est loin « d'un banal érotisme à la Vadim²³⁵ ». Pour le critique André Bazin, fondateur des *Cahiers*, défenseur de l'éducation populaire par le cinéma, « les intentions de l'auteur sont évidemment irréprochables et (...) on ne saurait confondre les audaces de Louis Malle avec celles qui font la "réputation" de trop de films français²³⁶. » Des nuances sur cette « pureté » sont avancées par l'écrivain Henri Magnan (*Combat*, hebdomadaire de gauche non-communiste), selon qui on assiste à une vision passionnée et juste de l'amour, « qui le présente comme inéluctable et nous donne – je l'écris sans peur du Vatican – l'envie de le faire si l'on est doué²³⁷ ». Cette pureté est le fruit du travail photographique de Henri Decaë, que l'ensemble des critiques qui en font mention admirent, y compris l'écrivain Lucien Rebatet dans *Rivarol*, pourtant farouchement opposé à ce film qu'il juge niais et régressif. Le style de ce critique est systématiquement cynique, même s'il laisse apercevoir des lueurs d'une sensibilité forcément déroutante, lorsque l'on connaît les pamphlets antisémites de l'auteur, de la même manière que son roman *Les Deux Étendards* s'avérait aussi être un bel hommage à l'amour²³⁸. Rebatet écrit, dans un article par ailleurs très moqueur : « la photographie faussement mauvaise et en réalité très habile de Henri Decaë, étonne par sa délicatesse, par sa chaleur²³⁹. » Le choix photographique de la nuit américaine, et les glissements de la caméra qui accompagnent les gestes des acteurs, points que nous avons développés, n'y sont pas pour rien.

La mention de la pureté du film, qui désigne souvent le dernier tiers du film, repose donc sur les choix de Louis Malle et de Decaë, mais aussi sur le jeu des acteurs, que l'unanimité de la presse reconnaît comme excellent. La performance de Jeanne Moreau qui ne quitte presque pas l'écran est quasi-systématiquement soulignée. Pour certains, elle porte le film, pour d'autres, elle permet de le sauver, d'autres enfin lui reconnaissent que la scène d'amour « tient » grâce à elle. Sur les 28 critiques qu'on a mentionnées, 22 soulignent que le jeu de tous les acteurs est admirable et la plupart du temps avec une mention spéciale pour Jeanne Moreau. Une seule critique (dans *L'Aurore*) admet que tous ne jouent pas aussi bien, mais souligne quand même la performance de Jeanne Moreau. Aucune ne fait mention d'un mauvais jeu généralisé.

²³⁴ Jeander, « Les Amants, L'Amour avec un grand "A" », *Libération* (1944), 10 novembre 1958.

²³⁵ Georges Charensol, « Entre la vie et l'amour », *Les Nouvelles littéraires*, 13 novembre 1958.

²³⁶ André Bazin, « Les Amants », *L'Observateur littéraire*, 1^{er} novembre 1958.

²³⁷ Henri Magnan, « Les Amants », *Combat*, 10 novembre 1958.

²³⁸ Lire sur ce point George Steiner, *Extraterritorialités : essais sur la littérature et sur la révolution du langage*, Paris, Fayard, 2003, coll. « Pluriel » 290 p.

²³⁹ Lucien Rebatet, « Les Amants », *Rivarol*, 28 novembre 1958

L'hommage de la presse va pour le cinéma littéraire de Louis Malle. 21 des 28 critiques jugent que le film a une veine plutôt ou totalement littéraire, ce qui est généralement perçu comme positif, sauf dans quatre cas seulement. Le plus souvent, on mentionne qu'il s'agit d'une adaptation et qu'elle rend hommage à la littérature classique française du XIX^e siècle. On remarque les intertextualités avec Flaubert, Stendhal et Balzac, références d'ailleurs assumées chez l'auteur. André Bazin va plus loin, disant à propos de Malle que l'image y est une écriture, et soulignant la finesse du récit et la beauté des images dans une notice pour l'Éducation Nationale²⁴⁰. Jacques Deltour dans *L'Humanité* voit aussi des références à Edgar Allan Poe pour la promenade de la créature diaphane au clair de lune²⁴¹. Le colloque sentimental des personnages dans le parc, écrit par Louise de Vilmorin, rappelle à Michel Aubriant (*Paris-Presse*) l'écriture contemporaine des écrivains du Nouveau Roman tels que Michel Butor et Alain Robbe-Grillet, qui animent dans leurs romans des personnages fantomatiques²⁴². Presque tous les critiques mentionnent les inspirations cinématographiques de Malle : Renoir, Bresson, mais aussi, pour la scène d'amour, Gustav Machaty et son *Extase*, qui avait fait du bruit également. Pour le critique Max Favalelli qui avait été envoyé à Venise, tout cela rapproche le film du genre du conte dont son hypotexte est issu. « Le récit a la sécheresse un peu glacée, la rapidité de ces contes dont l'écriture a ici admirablement trouvé son équivalence au cinéma²⁴³ ».

Cet effet est compensé par l'usage de la musique que cinq critiques mentionnent. Pour Jean Dutourd (*Carrefour*) elle figure une « mélancolie douce²⁴⁴ » dans le dernier tiers du film. On évoque sinon le côté irréel et grave qu'elle rajoute au film, exprimant les troubles de la conscience de Jeanne. L'usage qui est fait de la musique Brahms dans *Les Amants* n'est pas fondamentalement différent de celui de la musique de Miles Davis dans *l'Ascenseur*.

B) Un film important pour la modernité

L'autre point sur lequel s'articule la critique est l'importance sociale du film. Les critiques remarquent qu'il amène un ton nouveau dans le cinéma français, et qu'en cela il mérite d'être sauvé par la presse, en dépit des quelques défauts qu'on peut y trouver. Éric Rohmer est sensible à cette question. Il note dans *Arts* : « *Les Amants* sont un film très important. Ils marquent, non l'entrée en lice, mais la *prise*

²⁴⁰ André Bazin, notice, *Éducation nationale*, 2 octobre 1958

²⁴¹ Jacques Deltour, *op. cit.*

²⁴² Michel Aubriant, « Les Amants », *Paris-presse*, 5 novembre 1958.

²⁴³ Max Favalelli, « Les jurés de Venise sont jugés : pas de Lion d'Or pour *Les Amants* », *Paris-Presse*, 8 septembre 1958.

²⁴⁴ Jean Dutourd, *op. cit.*

de pouvoir d'une nouvelle génération dans un cinéma français²⁴⁵. » L'idée que le film constitue un tournant est donc développée par les critiques contemporains. C'est pour Jacques Deltour « un grand film qui comptera dans l'histoire du cinéma français²⁴⁶ ».

Pour quelles raisons peut-on dire qu'il s'agit d'un film important ? Sadoul donne une partie de la réponse, en montrant que l'importance sociale du film est due au fait que les personnages n'apparaissent pas seulement comme des personnages fictionnels, mais comme vraisemblables grâce à la sincérité de la caméra et le réalisme littéraire et cinématographique dont s'inspire Malle. Pour l'historien du cinéma, « Louis Malle décrit ses héros avec la même *objectivité* que les monstres des profondeurs dans *Le Monde du silence*. ». Cette objectivité de la satire sociale permet au spectateur de retrouver au cinéma un monde dont il est plus ou moins familier. 15 critiques sur 28 soulignent le réalisme du film de Malle, et pour 11 d'entre eux c'est une des forces du film. Le propos du film est objectif, et c'est ce qui le rend moderne et qui en fait un film nouveau. Que ce soit sur la bourgeoisie ou l'amour, le film se fait précis, ce que souligne André Bazin. Dans l'histoire du cinéma,

« les nuits d'amour, les week-ends, ne durent guère à l'écran plus de quelques minutes. Ce que le metteur en scène s'est attaché ici à rendre c'est le rôle du temps, de sa vérité concrète pour nous amener à comprendre qu'au petit matin ces deux amants, convertis à eux-mêmes, allaient partir vers une nouvelle vie sans même un regard pour le passé²⁴⁷. »

On retrouve cette objectivité cinématographique sur un autre plan : la manière de filmer les personnages. Un Jean-Marc Bory débutant n'aurait pas si bien rendu à l'écran si la caméra-stylo de Louis Malle (concept qu'il reprend à Astruc) ne l'avait pas rendu si naturel. Denis Vincent dans *L'Express* montre qu'il ne s'agit pas d'un film avec des *stars* au sens que le mot prend avec le développement de Hollywood au XX^e siècle. Pour lui, la star est un « objet monstrueux et laqué créé par des misogynes²⁴⁸. » Nombre de critiques soulignent que le visage de Jeanne Moreau est un visage marqué. Le critique de *L'Express* le dit à sa manière : « Elle, c'est Jeanne Moreau? Il lui arrive d'être laide, et c'est bien ainsi²⁴⁹. »

²⁴⁵ Éric Rohmer, « Les Amants : finesse et rigueur », *op. cit.*

²⁴⁶ Jacques Deltour, *op. cit.*

²⁴⁷ André Bazin, « Les Amants », *L'Observateur littéraire, op. cit.*

²⁴⁸ Denis Vincent, *op. cit.*

²⁴⁹ *Ibid.*

On s'accorde donc pour dire que c'est beau car c'est d'une vérité inédite. *Les Amants* répond à une exigence de vérité et d'authenticité dans la France de 1958. C'est ici que le film de Louis Malle montre son importance, et une importance pas seulement esthétique, tant le critère de vérité ou d'authenticité entre en compte dans ces critiques.

En dernier lieu, une étude du ton de certaines critiques nous montre à quel point certains critiques avaient à cœur de défendre le film. Beaucoup cèdent au lyrisme, débordant du cadre de la critique cinématographique pour montrer leur attachement sincère pour ce film qui réunit pureté et modernité dans un éclat singulier. On a cité les belles lignes de Sadoul, auxquelles il faudrait ajouter ce touchant témoignage qu'est cet article anonyme de la revue *Nouveaux jours*. Le (la ?) critique, s'exclame, à la première personne :

« Moi je l'aime avec ses défauts et ses promesses... je l'aime pour ses audaces pleines de silences et de soupirs. J'aime cette passion subitement accrochée, déchaînée dans une démesure démentielle comme celle de Tristan et d'Iseult. J'aime ces amants vrais issus de la nuit, du crépuscule et de la clarté lunaire sur les mousselines de Jeanne, comme sur celles de Mélisande ou de Juliette, sur la barque, sur l'eau. J'aime ces amants livrés à l'ombre, à leur divine chanson, de ce soir à cette aube, à la frénésie de leur Désir, échappés à toutes les normes, à leurs habitudes et à leurs liens les plus sacrés²⁵⁰. »

L'anaphore « J'aime », particulièrement remarquable, et l'utilisation répétée de déictiques montrent à quel point le film a pu toucher, et à quel point l'importance qu'on lui donne est une importance qui a été vécue au niveau individuel, ce que l'analyse du courrier des lecteurs et des correspondances concernant le film viendront souligner.

C) Pour certains, le film d'un bourgeois esthète

Hormis les critiques des journaux catholiques, que l'on a déjà passé en revue pour l'analyse du scandale, les critiques les plus négatives à l'encontre du film ignorent la critique éthique que pourrait recevoir le film et s'insurgent même contre « ces imbéciles venus précisément faire les voyeurs devant les images qui

²⁵⁰ « Les Amants », *Nouveaux jours*, 14 novembre 1958

les irritent ou qui les gênent²⁵¹ » comme les appelle Gérard Devil, pourtant opposé au film.

Les critiques opposés au film utilisent plusieurs registres pour faire valoir une idée déclinée en variations : le film de Louis Malle est celui d'un bourgeois esthète, contemplatif et ennuyeux, et complaisant avec le milieu dont le réalisateur est issu. Là où certains étaient dithyrambiques et n'hésitaient pas, comme Jeander, à déclarer que le film changeait « l'histoire de civilisation méditerranéenne²⁵² », les critiques négatives se font très acerbes et satiriques. *L'Aurore*, *La Croix*, *Beaux-arts* et *Radio-Cinéma-Télévision* critiquent le film bourgeois et snob, qui ne serait pas la satire qu'on espérait pourtant. Il ne s'agit plus de condamner moralement le film mais de contrebalancer le poids des critiques élogieuses, et la « mode des *Amants* » que nous avons évoquée, entretenue par les différents médias. Pas un journal ne semble avoir omis de publier une critique du film. Du coup, l'exaspération d'une partie de la presse, insensible au charme qui a opéré sur l'autre partie de la presse, rend les accusations à l'encontre de Malle assez incisives. L'acidité de nombre d'entre elles, parfois teintée de mauvaise foi, s'oppose en tout point à l'engouement naïf pour le film. Même s'il s'agit souvent de minimiser l'importance du film, le ton emporté souligne involontairement l'importance du film. En effet, il fallait prendre une position bien tranchée face à objet culturel si neuf et porteur d'autant de valeurs esthétiques, sociales et morales.

Tout d'abord le film apparaît comme vieilli pour ceux qui s'opposent au fait qu'il est justement perçu comme moderne. Dans l'ancêtre de Télérama, *Radio-Ciné-Télé*, Jacques Siclier écrit :

« Ce film "moderne" aurait été, en 1930, le chef d'œuvre incontesté du cinéma français : intrigue mondaine à la Paul Bourget, triomphe de la passion charnelle sur les conventions sociales, photographie savante avec contrejour, demi-teintes, brumes poétiques à la manière du cinéma nordique, bref, dans le genre "artistes", un collier de perles fines. En 1958, ces perles ne sont plus que verroteries²⁵³. »

Le film est vieilli car il correspond à un idéal précieux qui est celui qui anime Louise de Vilmorin selon les critiques. Ces dialogues, tout comme la manière de filmer, sont particulièrement raillés par un Lucien Rebatet en forme :

« Si Louis Malle a pu contribuer à photographier fort bien les beaux poissons et les épaves du "Monde du silence" cela ne lui a pas appris

²⁵¹ Gérard Devil, « Les Amants », *Noir et blanc*, 14 novembre 1958

²⁵² Jeander, *op. cit.*

²⁵³ Jacques Siclier, « Les Amants, Verroterie au clair de lune », *Radio cinéma télévision*, 19 novembre 1958

quelques règles élémentaires du cinéma parlant. Personne n'a plus que moi été irrité par le verbiage de l'écran²⁵⁴. »

Ces critiques sont en réalité très hostiles aux « effets de mode » dans lesquels Malle a vraisemblablement voulu s'inscrire. La conscience qu'il s'agissait d'un film jeune, qui ressemblait à son époque, voilà ce qui a heurté ces critiques. Rebatet commence ainsi son article en parodiant les jeunes critiques qui seraient béatement admiratifs :

« Louis Malle qui a 20 ans, célèbre le coup de foudre, l'amour passion, l'amour fou. Il pourrait citer Marlowe et Shakespeare : “Il n'a jamais aimé, celui qui n'a pas aimé dès le premier regard.” Et des garçons de son âge disent, écrivent : “Voilà qui nous ressemble ! Voilà qui est de notre temps.” On dédiera ce petit diptyque aux amateurs de généralités²⁵⁵. »

Il s'agit de rendre triviale la nouveauté que représente le film. La conclusion de la critique de Rebatet atteint des sommets de cynisme et même une méchanceté dont il faut admettre qu'elle est bien caustique, contre ce film qui serait sans intérêt : « Voilà donc l'univers de Louis Malle : une bourgeoisie littéraire passée de mode, des émois de collégien devant l'amour physique, un esthétisme finalement désuet²⁵⁶. »

Cette présumée désuétude du film ne concernerait pas que la seconde partie, mais aussi la première qui se situe entre vaudeville et moralisme. Pour Siclier, cela ressemble à du « théâtre de boulevard d'entre les deux guerres (et plus près de la première que de la seconde) traité dans un style pseudo-bressonien²⁵⁷. » Ces critiques, contre lesquelles on ne peut rien objecter, et qu'il serait d'ailleurs difficile de contredire, renversent le discours dominant dans la réception des *Amants* qui en fait le film le plus caractéristique de la jeunesse du cinéma français. Bien que minoritaires, ces critiques ne sont pas totalement isolées : le journal de Pierre Lazareff qui se vend à un million d'exemplaires pendant la guerre d'Algérie, *France-soir*, trouve le film « narcissique²⁵⁸ », le *New York Times* le qualifie enfin de « morne et assommant²⁵⁹ ». Pour le journal belge *Beaux-Arts*, les choix de Louis Malle n'ont pas touché ces critiques, dont le discours est résumé par cette citation de Gérard Devil dans *Noir et blanc* : « On peut fort bien continuer à vivre sans

²⁵⁴ Lucien Rebatet, *op. cit.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ Jacques Siclier, *op. cit.*

²⁵⁸ Faroche, « *Les Amants*, L'amour est enfant de “poème” », *France-Soir*, 8 novembre 1958.

²⁵⁹ « Les critiques new-yorkais : Pas d'accord sur *Les Amants* », *Paris-Presse*, 29 octobre 1959.

avoir vu *Les Amants*²⁶⁰ ». Néanmoins, s'il faut écrire cette phrase, c'est que cela ne va pas de soi, et que le discours dominant est qu'il faut « absolument » voir *Les Amants*.

Même s'il n'est pas de notre ressort de juger qui avait tort ou qui avait raison, il est notable que les critiques positives du film s'appuient plus fréquemment sur des indices textuels ou cinématographiques que ne le font les critiques négatives, dont on a vu qu'elles versent beaucoup plus facilement dans la caricature. Néanmoins, deux points valent la peine d'être soulignés : les critiques les plus négatives ne le sont pas nécessairement par opposition à la scène d'amour. Les journaux catholiques qui ont contribué à entretenir le scandale des *Amants* en France ne sont pas ceux qui ont le plus descendu le film, esthétiquement parlant. Il est donc frappant que seules les critiques vraiment négatives ont séparé les enjeux éthique et esthétique, souvent à la fin d'étayer l'argumentation mise en place.

Enfin, ces critiques négatives ont pointé du doigt un aspect du film qui explique certainement la manière dont il a survécu : son côté « figé ». On peut d'ores-et-déjà dire, en avance sur le dernier chapitre de cette partie, que la mémoire qui existe du film est parfois vive, mais que le film ne constitue pas un important et incontournable « lieu de mémoire » au sens que lui a donné Pierre Nora. Il a déjà été dit que le film n'avait pas eu d'étude qui lui était consacrée, contrairement à d'autres films qui eurent un succès similaire de la même période restreinte (mais dont les auteurs ont été placés dans le Panthéon de la Nouvelle Vague) : *Les 400 Coups* ou *Hiroshima mon amour*.

²⁶⁰ Gérard Devil, *op. cit.*

CHAPITRE 2 – COURRIERS DES LECTEURS, CORRESPONDANCES : DES RECEPTIONS DIFFERENTES EN FONCTION DU GENRE, DU STATUT SOCIAL ET DE L'ÂGE

Si le film de Louis Malle a fait couler beaucoup d'encre, ce ne fut pas seulement dans la presse. Des spectateurs ont pris la plume pour écrire au journal et donner leur avis sur le film, montrant que l'objet culturel, en plus d'être reçu, fut bien approprié, laissant place à une « réception créative » pour reprendre l'expression de Henry Jenkins²⁶¹ dans la mesure où les lecteurs ont réinvesti et médiatisé leur expérience cinématographique pour émettre un avis, ou pour faire part du pouvoir que l'œuvre avait eu sur eux.

Le courrier des lectrices de la revue *Cinémonde*, magazine populaire qui laisse une place importante au courrier des lecteurs (ce que ne font pas les revues cinéphiliques), a été étudié par Geneviève Sellier avec rigueur. Nous reprendrons donc ses analyses²⁶². Pour les mettre en perspective, nous avons utilisé d'autres témoignages de spectateurs du film : en l'occurrence les témoignages de deux spectateurs remontés contre le film, qui ont écrit aux critiques qui avaient publié une critique positive du film. Le premier témoignage est la brève lettre de Jacques Goimard, un jeune normalien, à la revue des *Cahiers du Cinéma*, dans le n°94, datant d'avril 1959²⁶³. Le second témoignage est une correspondance privée, de 4 lettres, échangée entre Jeander, le critique de *Libération*, et Jean Mars, un lecteur furieux contre la bonne critique que Jeander a écrite (cf. annexe 5).

La mise en perspective de ces textes épistoliers permet de confirmer l'hypothèse de G. Sellier qui montre que ce sont les spectatrices féminines qui furent très sensibles à ce film, comme elles le furent par *Hiroshima mon amour*. Les deux films ont en commun leur scène d'amour, mais surtout d'avoir été écrits par des femmes : Marguerite Duras et Louise de Vilmorin. Si nous avons déjà montré quels éléments faisaient des *Amants* un film en rupture, on pourrait aussi rajouter que si les sensibilités se sont autant exprimées sur le film, et de manière si vive, c'est qu'il s'agissait aussi d'un parti pris des auteurs que de faire un film qui justement laisse beaucoup de place à la sensibilité. Le film était en effet conçu par Louise de Vilmorin comme cette aventure inédite, comme elle l'a expliqué avant le premier coup de manivelle :

« Une histoire d'amour ! Bête à bonheur, bête à malheur, le cœur va son rythme et, tout en dépensant et en entraînant, il est seul à donner une réalité

²⁶¹ Cité par Geneviève Sellier, « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de *Cinémonde* », *Communication*, p. 2.

²⁶² Geneviève Sellier, *ibid.*

²⁶³ « Courrier des lecteurs », *Les Cahiers du cinéma*, n° 94, avril 1959, p. 60.

aux paysages et aux visages qui se présentent à nous sur les multiples chemins de nos multiples sentiments²⁶⁴. »

Ce choix délibéré explique que les réactions furent si passionnées, en plus de tous les autres choix qui ont fait que le film commettait des écarts aux normes morale, esthétique et sexuelle, et qui expliquent la vivacité générale des réactions.

Les spectateurs masculins n'ont pas nécessairement moins aimé le film, mais c'est parmi eux que se trouvent les plus farouches opposants au film, qu'ils soient des critiques professionnels ou non. Et c'est parmi les spectatrices que se sont exprimées le plus clairement les formes d'une forte adhésion au film. Les sensibilités féminines se sont aussi exprimées sur un ton plus emporté, montrant que leur rapport au film était affectif, puisque la cinéphilie masculine ne laissait que peu de place à ce genre de considération. En effet, on verra que les spectateurs masculins (Jacques Goimard et Jean Mars) semblent ignorer que le film ait pu « toucher », et ils n'abordent le film que d'un point de vue formel. Le film est donc le sujet d'un affrontement genré.

De plus, même si cela est plus difficile à jauger, le statut social semble aussi intervenir dans la manière dont s'exprime la réception : la réception créative, du côté de la cinéphilie féminine, semble aussi être le fait d'une cinéphilie plus populaire (*Cinémonde* n'est pas *Les Cahiers du Cinéma*). La manière dont s'exprime l'affection concernant un objet culturel et la grille d'analyse utilisée (selon que le spectateur prend d'abord en compte les enjeux éthiques ou esthétiques) semblent être des marqueurs sociaux.

Enfin, l'âge semble être un facteur qui entre en compte. Comme l'écrit G. Sellier, *Hiroshima mon amour* et *Les Amants* sont perçus « comme des films faits par des jeunes qui parlent des jeunes et s'adressent aux jeunes²⁶⁵. » Perçu ainsi, le film autorise le rapport affectif. Mais ce rapport a aussi pu exclure ceux qui se sentaient étranger à la « nouvelle vague » au sens entendu par Françoise Giroud lorsqu'elle fait paraître son enquête dans *L'Express*.

A) L'analyse du courrier des lectrices de *Cinémonde*

Les spectateurs qui écrivent à *Cinémonde* sont publiés dans la rubrique « Potinons » dès le début des années 1950. Au début, c'est le lieu d'expression d'un culte des vedettes, mais la rubrique se transforme peu à peu et s'organise

²⁶⁴ Cité par Jacques Doniol-Valcroze, « Le pouvoir de la nuit », *Les Cahiers du Cinéma*, n° 89, novembre 1958, pp. 43-46.

²⁶⁵ Geneviève Sellier, « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de *Cinémonde* », *op. cit.* p. 5.

mieux²⁶⁶. Les potineurs et les potineuses vont rapidement s'opposer sur de nombreux films de la Nouvelle Vague, comme sur *Les Cousins* de Claude Chabrol²⁶⁷. G. Sellier analyse la naissance d'une cinéphilie au féminin en regardant comment les potineuses réagissent, notamment au film de Louis Malle, et la spécificité de leur regard sur le film. Les potineuses sont très enthousiastes, et mettent en exergue dans le film ce que la presse a souvent souligné : pureté du film, beauté du dernier tiers. Plus encore que les critiques de presse, elles soulignent la performance de Jeanne Moreau.

La lectrice Zouzika souligne la fascination qu'exerce le personnage de Jeanne : « Jeanne Moreau vous enthousiasme : elle n'est pas belle, elle est beaucoup mieux : présence incomparable qui accroche et fascine. Il faut l'entendre rire dans les *Amants*²⁶⁸. » Deux lectrices font mention du fait qu'on trouve habituellement Jeanne Moreau laide, mais qu'ici, obligation est faite d'au moins l'admirer. C'est surtout ce qu'elle incarne qui force l'admiration, notamment pour la lectrice Suzy Mortier : « On ne peut être plus femme, plus passionnée que cette femme blonde en déshabillé blanc, pas même suggestif²⁶⁹. » Ainsi, comme l'écrit Geneviève Sellier,

« on voit que la performance de l'actrice est étroitement associée à la « leçon de vie » que transmet le film pour ces spectatrices : Jeanne Moreau semble la première actrice capable d'exprimer la jouissance amoureuse féminine alors que le cinéma a jusque-là privilégié l'excitation érotique, pour un regard masculin, sur des femmes transformées en objet sexuel²⁷⁰. »

C'est l'héroïne du film qui réussit à incarner la morale du film et qui retient l'attention. On touche du doigt, dans ces réactions, à ce qui fait la spécificité du personnage filmique, par rapport au personnage en littérature par exemple. Comme l'écrivent Margrit Tröhler et Henry M. Taylor « [le personnage filmique] est cet autre auquel l'attention est rivée durant la projection, centre d'implication et d'empathie de même que nœud de références multiples²⁷¹. » Le spectateur le perçoit nécessairement de manière émotionnelle. Jeanne Moreau parvient à porter à son paroxysme l'essence de la nature du personnage filmique.

²⁶⁶ *Ibid.*

²⁶⁷ *Ibid.* p. 6.

²⁶⁸ Cité par Geneviève Sellier, *ibid.* p. 8.

²⁶⁹ *Ibid.* p. 8.

²⁷⁰ *Ibid.* p. 9

²⁷¹ Margrit Tröhler et Henry M. Taylor, « Le personnage au cinéma » in *Iris*, n°24, automne 1997. Cité par Jacqueline Nacache, « Le personnage filmique », *Cours « Théorie littéraire »*, 2008-2009, p. 7.

Les lectrices sont fascinées par le fait que Jeanne Moreau incarne la femme libre, type que le cinéma de la Nouvelle Vague naissante a peu développé jusque-là. Jeanne incarne ce nouveau type, dans le contexte que l'on rappelle : débats sur la contraception et l'avortement et donc nécessairement sur les plaisirs féminins, et conscience d'être à une époque charnière pour les questions d'émancipation féminine. Les potineuses se montrent tout de même soucieuses de montrer que la morale du film de Malle n'est pas de vouer sa vie aux seuls plaisirs et elles relient ce message à l'esthétique du film, à l'instar de Lucette :

« On ne pouvait mieux exprimer l'amour. Un film à la gloire de la sensualité, cette sensualité semblable à un grand feu de bois, qui éclaire une vie, et s'éteignant ne laisse que cendre. Bien sûr, il ne faut pas s'abandonner tous ses instincts, mais que sont à plaindre ceux qui ignorent ses joies ou veulent les combattre²⁷². »

Les témoignages de ces jeunes filles qui s'expriment dans un magazine populaire des années 1950 montrent une articulation forte entre la dimension affective du rapport aux films et un certain « goût de la beauté », dont on comprend qu'il ne revêt pas seulement une dimension esthétique. Le cinéma est avant tout un plaisir, dont une grande partie repose sur le jugement des performances des acteurs. Mais le film de Louis Malle fut l'occasion d'une réflexion sur l'amour, et par le processus d'identification critique, nécessairement l'occasion d'une réflexion sur soi et sur le monde.

Enfin, la focalisation sur l'actrice par ce public-là contribua nettement à lancer la carrière de l'actrice qui provenait du théâtre et qui va devenir, notamment grâce à ce film, une icône.

B) Des spectateurs masculins moins marqués, voire en colère : les correspondances de lecteurs masculins

L'importance sociale du film, qu'on tente de mesurer au niveau individuel, se retrouve, comme on l'a dit, chez ceux qui négligent la valeur du film. Deux spectateurs ont écrit à des journaux pour témoigner une indignation qui est peu commune.

Le premier cas est le plus banal : Jacques Goimard écrit aux *Cahiers du Cinéma* après que la revue a placé 9 fois (sur 25 listes) le film de Malle dans « Les

²⁷² Cité par Geneviève Sellier, « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de *Cinéma* », *op. cit.* p. 9.

dix meilleurs films de l'année²⁷³ ». Il s'indigne des goûts des critiques, dans le courrier des lecteurs du numéro 94²⁷⁴. Cette réaction a visiblement amusé la rédaction car la présence d'une rubrique « Courrier des lecteurs » est suffisamment rare dans les *Cahiers* pour qu'on le souligne et qu'on s'en étonne. Comme le souligne G. Sellier c'est plutôt le fait de titres de presse cinématographique plus populaire²⁷⁵. La rédaction présente ce commentaire comme « peu conformiste », puisqu'il prend le contrepied des choix de la rédaction, mais d'une manière tout aussi élitaire, et forcément plus cynique. Il se plaint que les listes sont le reflet d'une « bergmanomanie excessive » du fait que les trois films de Bergman sortis en 1958 figurent à plusieurs reprises dans ces listes. Le lecteur s'amuse : « Qu'est-ce qu'ils auraient fait si on avait sorti dix Bergman cette année ? (mais peut-être que, dégoûtés, ils n'en auraient mis aucun sur leur liste !)²⁷⁶ » C'est donc bien les effets de mode qui agacent ce lecteur comme ils avaient irrité les critiques opposés au film de Malle. Ici, c'est la médiocrité du cinéma français qui le fait porter ce jugement. Il reproche « une excessive indulgence envers le cinéma français, et plus particulièrement à l'égard d'un certain nombre de films que, pour ma part, je trouve profondément ennuyeux : par exemple *Mon Oncle* ou *Les Amants*²⁷⁷. » Le lecteur a préféré un cinéma plus classique qui n'est presque pas passé à la postérité parce qu'il a, pour le coup, assez mal vieilli : le cinéma de Clément Duhour ou d'Alexandre Astruc.

Ce lecteur, en s'opposant aux films de Tati, Malle ou Bergman, et au cinéma « ennuyeux », montre que son opposition est un refus de la modernité et de l'avant-garde cinématographique, qui ne peut qu'étonner la rédaction des *Cahiers*. Ce refus confirme l'appartenance Malle à l'avant-garde cinématographique et confirme que, pour un spectateur de l'époque, le réalisateur se situe bien du côté des modernes.

Le deuxième cas que nous avons étudié est plus symptomatique, mais il est aussi croustillant, si bien qu'il s'est retrouvé dans le dossier de presse de Raymond Chirat : Jeander lui a-t-il fait parvenir ?

Le jour même de parution de la critique de Jeander dans *Libération*²⁷⁸ le 10 novembre 1958, qui faisait état d'une admiration pour la justesse sociologique du film de Louis Malle, un certain Jean Mars écrit depuis le sixième arrondissement

²⁷³ « Les dix meilleurs films de l'année », *Les Cahiers du Cinéma*, février 1959, n°92, p. 2.

²⁷⁴ « Courrier des lecteurs », *Les Cahiers du Cinéma*, avril 1959, n°94, p. 60.

²⁷⁵ Geneviève Sellier, « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de *Cinémonde* », *op. cit.* p. 3.

²⁷⁶ « Courrier des lecteurs », *Les Cahiers du Cinéma*, *op. cit.*

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Jeander, « Les Amants, L'Amour avec un grand "A" », *Libération* (1944), 10 novembre 1958, *op. cit.*

de Paris à Jeander (à l'adresse du journal²⁷⁹) pour lui faire part de sa « stupéfaction » et de son « affliction²⁸⁰ ». Ce lecteur de la presse, d'ordinaire admiratif de Jeander, a trouvé que le film est un « navet », qu'il est « mauvais ». Il se défend de penser cela parce que le film « heurte la morale bourgeoise » (il souligne à plusieurs reprises être progressiste et anticlérical, « lecteur de *Libé* depuis Août 1944 ») mais parce que « *le film est mauvais*²⁸¹ ». Ce non-conformiste auto-déclaré ne veut pas qu'on se méprenne sur les raisons qui le poussent à ne pas aimer le film, et il cherche à se distinguer de ceux qui ont entretenu le scandale : « je ne juge pas ce film comme un bourgeois attardé. » L'essentiel de sa critique s'attache donc à détruire l'idéal amoureux que le film a mis en place : « un romantisme pour midinettes, ennuyeux, lourd, primaire ». En ligne de mire : les dialogues, le jeu des acteurs (exceptées Jeanne Moreau et Judith Magre) et leur physique qui ne conviendrait pas pour le rôle. Selon lui, l'héroïne est « enlaidie à souhait » alors que Jean-Marc Bory « n'est pas beau. »

Jean Mars se pose en contestataire de ce qu'on dit habituellement sur le film : le public ne siffle pas parce qu'il est outragé, mais parce que, bien entendu, le film est un navet ; enfin, le film est en fait conforme à la morale bourgeoise, car il est persuadé que Jeanne « reviendra bientôt à son mari riche ».

L'embarras de Jeander face à une telle lettre est sensible dans son brouillon, plein de ratures²⁸² (cf. annexes 5-II-III-IV). Il renvoie Jean Mars aux autres critiques qui ont été publiées par ses collègues Sadoul, Magnan, Mauriac, Baroncelli ou Rohmer. Il tente de montrer en quoi Jean Mars se trompe dans l'interprétation qu'il a du film : le choix de la 2CV pour le départ final des amants montre que Louis Malle prend le parti du « bourgeois renégat », comme il l'appelait dans sa critique²⁸³. Enfin, Jeander cherche à montrer dans quelle mesure Louis Malle a fait le choix conscient de finalement réunir les amants : Jean Mars se trompe en croyant que le film laisse les indices qui font penser que Jeanne va revenir. Le ton employé par Jeander montre qu'il reste courtois, mais il ne s'appesantit pas sur ses réponses et ne répond pas à toutes les exclamations d'un spectateur borné.

Ce dernier lui adresse une lettre et une carte postale dans la foulée de sa réponse, toutes deux datées du 17 novembre (cf annexes 5-V-VI). Il renouvelle sa stupéfaction devant l'acclamation critique qu'a reçue *Les Amants* dont il cherche à nouveau à convaincre le critique que c'est « d'une platitude écœurante », et que

²⁷⁹ Le cachet de la Poste indique, pour une lettre suivante, Paris VI, Rue St Romain (cf. annexe 5-VI). Et l'adresse indiquée est la suivante : « Monsieur Jeander, Libération, 5 faubourg Poissonnière, Paris 9 ».

²⁸⁰ Lettre de Jean Mars à Jeander du 10 novembre 1958. Document provenant du dossier de presse de l'Institut Lumière, cf annexe 5-I.

²⁸¹ C'est Jean Mars lui-même qui souligne.

²⁸² Brouillon de la réponse de Jeander, écrit nécessairement entre le 11 et le 16 novembre 1958. Document provenant du dossier de presse de l'Institut Lumière, cf annexes 5-II-III-IV.

²⁸³ Jeander, « Les Amants, L'Amour avec un grand "A" », *op. cit.*

c'est un « mélo ». Jean Mars soigne à nouveau son *éthos*, cherchant à montrer que son avis n'est pas conditionné par son statut social ou son positionnement politique, puisque ce dernier devrait au contraire le rendre favorable au film. Il admet même que la scène d'amour est la « seule bonne séquence du film ». La carte postale ne fait que répéter ce qu'il avait déjà dit, montrant que son avis confine à l'obsession. Il conclue ce dernier échange en parlant des « défauts graves de ce médiocre film ».

Dans le cas de Jean Mars, son insistance visible tant dans la forme de la lettre (exclamations parfois doublée, soulignements) que dans la manière d'envoyer plusieurs lettres coup sur coup montre que l'importance médiatique du film au moment de la sortie l'a exaspéré. Mais cette insistance si forte souligne l'idée que le film *vaut le coup* qu'on en parle, et qu'on en débattre. Il est étonnant de voir que le reproche qui est fait au film d'être un film bourgeois, ici par Jean Mars et plus haut par les critiques mentionnés, n'est jamais le fait d'un public populaire mais d'un public lettré et très certainement aisé (Jean Mars vit vraisemblablement dans le 6^e arrondissement de Paris...). Les spectateurs masculins qui focalisent leur critique du film sur l'esthétique montrent qu'ils ont été insensibles au charme du film, qui a opéré sur d'autres spectateurs et spectatrices. Le cynisme de leurs écrits s'oppose au lyrisme de ceux qui ont aimé le film, montrant que ce qui a posé problème fut bien la naïveté revendiquée par Louis Malle.

Le fait que chacun prenne vigoureusement part dans le débat montre l'importance sociale du film, mais c'est surtout l'importance de la rupture à l'œuvre dans le film qui est soulignée, même par les plus négatifs. La scène d'amour a marqué les plus hostiles des spectateurs, et a agi comme une véritable révélation pour les autres, bien plus nombreux. À l'aune de ce qui est resté du film, ou de ce qui fut plus tard dit sur lui, on peut voir que cette révélation a bel et bien fonctionné, tant la société a vite commencé à la percevoir d'une manière différente. Si l'importance qu'a eue le film qui pointait du doigt et visait à renverser les limites mentales d'une société patriarcale et vieille s'est effacée, c'est que la société a changé avec lui, et avec la jeune génération qui l'a réalisé et qui l'a fait vivre. C'est ce qui explique certainement que le souvenir qui reste du film, lorsque mémoire il y a, apparaît souvent comme ému.

CHAPITRE 3 - POSTERITE DE L'ŒUVRE

Le dossier de presse de l'Institut Lumière et le dossier consacré à la carrière du film de la Cinémathèque contiennent tous deux des coupures de presse postérieures à 1958 et 1959. Ces coupures de presse montrent comment le film de Louis Malle a survécu tout au long de la V^e République et comment les publics l'ont perçu lorsqu'il a été de nouveau projeté ou lorsqu'il a été rediffusé. Car bien sûr la réception a changé en même temps que le film a vieilli. Le fait que le film ait arrêté de scandaliser au bout d'à peine quelques années, comme on le verra, montre qu'il se situait bien à une époque charnière pour les questions de représentations, de sexualité, de moralité, et pour les questions de la jeunesse et de l'émancipation des femmes. La rupture introduite par le film, par rapport aux normes constituées par les autres œuvres antérieures ou contemporaines, a accompagné ce changement dans la société. En effet le film a permis aux oppositions latentes dans la société de s'exprimer.

Pour étayer cette hypothèse, il faut aussi regarder la manière dont on se souvient de ce film. Les témoignages contemporains que nous utilisons montrent que non seulement l'œuvre et sa morale ont marqué le public jeune, mais ils montrent aussi que le moment de la projection n'a pas été oublié. *Les Amants* ne fut pas seulement une œuvre marquante, mais un moment significatif dans la vie de certains jeunes. Si le film n'a vraisemblablement pas marqué les historiens de la Nouvelle Vague, il appartient de montrer qu'une mémoire du film existe, pour que son importance soit réévaluée. Le film, en montrant ce qui se passe dans la chambre des amants, a soulevé la question de l'intime et a montré à quel point il était lié à la question sociale. Comme l'écrit Annie Ernaux, dont on analysera le témoignage, « l'intime est encore et toujours du social, parce qu'un moi pur, où les autres, les lois, l'histoire, ne seraient pas présents est inconcevable²⁸⁴. » La controverse créée par le film de Louis Malle le montre bien.

Enfin, les implications qu'eurent le film le dépassèrent largement : il propulsa Jeanne Moreau et Louis Malle sur le devant de la scène et infléchit le cours de leur carrière ; il importe donc de voir quel rôle le film et sa réception eurent dans cet infléchissement.

A) Une amoureuse au visage inoubliable : naissance de l'icône Jeanne Moreau

Les spectateurs sont venus en nombre voir *Les Amants*, et ils furent marqués par la prestation de Jeanne Moreau, comme on l'a vu. Le rôle de Jeanne s'est attaché à

²⁸⁴ Annie Ernaux, *L'Écriture comme un couteau*, entretiens avec Frédéric-Yves Jeannet, Paris, Stock, 2003, p. 152.

l'actrice et l'identité du personnage de Jeanne s'est bien sûr jouée à travers le visage de Jeanne Moreau. C'est ce visage qui, par sa beauté particulière, a marqué le film d'une présence pleine, redoublée par le fait que la voix off est en fait celle de Jeanne. Cette beauté particulière est découverte au moment des *Amants*, et elle va s'attacher à elle pendant toute sa carrière. En juin 1958, *Cinémonde* la présente ainsi :

« Au début de sa carrière, on la disait totalement dépourvue de photogénie. Son visage de jeune fille, intelligent mais ingrat, a cédé la place à un masque de femme qui a le charme de l'impénétrable, du mystère, adouci et stylisé en grande partie grâce à des coiffures appropriées. L'intérêt est dans les yeux, le front, la bouche²⁸⁵. »

Ce visage a acquis une certaine familiarité lorsqu'il a été révélé par le personnage de Jeanne dans *Les Amants*. Le courrier des lectrices de *Cinémonde* en attestait : il y avait une telle transparence de l'actrice au personnage qu'on s'est servi indifféremment du prénom de l'actrice et du personnage comme si une seule entité était désignée. La presse populaire, qui publie des anecdotes de tournage comme on l'a vu en première partie, s'est focalisée sur le visage de Jeanne : *Cinérevue* évoque dans une brève son opération d'un kist du sourcil droit pendant le tournage²⁸⁶. Le film de Louis Malle n'a fait qu'essentialiser un rapport qu'entretenait déjà le cinéma avec le visage comme forme humaine. Ainsi, pour Hans Belting,

« nulle part ailleurs [qu'au cinéma] n'ont été montrés avec autant de puissance suggestives des visages qui, dotés du mouvement et de l'expression de vie, ont fait irruption dans la tête du spectateur (...) comme ce fut le cas sur les écrans de cinéma dans les salles obscures où le sentiment de l'espace paraît s'abolir et où chacun se retrouve seul face à l'assaut des images. (...) Ces visages, on les reconnaissait partout et ils restaient gravés dans la mémoire d'un public qui jamais n'aurait franchi les portes d'un théâtre, et que nulle frontière langagière ne mettait plus à distance²⁸⁷. »

Jeanne Moreau, si elle ne correspondait pas à l'idéal de la star hollywoodienne, s'est tout de même starifiée, au vu de l'importance que cette presse a accordé à son visage, ou à son corps. Un article entier de la même revue est consacré au fait qu'elle n'aime pas les fraises, car elle a été écœurée sur le

²⁸⁵ Cité par Geneviève Sellier, « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de *Cinémonde* », *op. cit.* p. 3.

²⁸⁶ Brève de *Cinérevue*, 11 juillet 1958.

²⁸⁷ Hans Belting, *Faces. Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2016, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », pp. 318-319.

tournage²⁸⁸. Nous ne citons pas toutes les anecdotes racontées par cette presse, mais il est facile de voir rétrospectivement que la carrière de Jeanne Moreau a décollé à ce moment-là, et qu'elle est devenue une icône populaire.

Selon le correspondant de Paris-Presses à Londres, « les spectateurs font la queue l'après-midi et le soir devant le Cameo-Polytechnic, le grand Regent's Street, pour voir "la grande Jeanne Moreau"²⁸⁹. » C'est pour voir « Jeanne » que se sont pressés les spectateurs. Le magazine new-yorkais *Variety* montre la queue devant le Zenith International à Chicago, le 18 août 1961, indiquant que : « le film est porté par Jeanne Moreau²⁹⁰ » (cf. annexe 7).

Jeanne Moreau accède avec le film au statut d'icône même si elle bien différente des autres « stars », du fait qu'elle a commencé au théâtre, et du fait qu'elle apparaît dans les *Amants* sous son « vrai » visage, c'est-à-dire sans aucun maquillage. Elle a bien sûr accepté de le faire parce qu'elle était, au moment du tournage, l'amante de Louis Malle, comme elle l'explique dans l'interview « who's who » que lui propose Thierry Ardisson en 1991²⁹¹. Sans cette relation entre Jeanne Moreau et Louis Malle, le film n'aurait tout simplement « pas été possible, sans lui, et sans moi » estime-t-elle. C'est donc a posteriori que l'on a compris que la magnification de Jeanne par le réalisateur était le fruit d'un regard amoureux et pur, et que c'est cette histoire d'amour initiale avait permis de montrer l'amour sur le grand écran. La relation de Jeanne Moreau et Louis Malle a donc tissé une mythologie autour du film qui ne s'est pas effacée.

Et cela n'a pu être oublié, car les gros plans d'un Louis Malle amoureux sur le visage de Jeanne ont formé des « images-affection²⁹² » qui ont le pouvoir de s'abstraire du temps et de l'espace.

B) Un film considéré comme un tournant et dont la force subversive s'est nécessairement affaiblie

On sait que dès 1965, le film avait perdu de sa force subversive, preuve que 1958 était un tournant du point de vue de l'histoire des représentations. En effet, un article de *Paris-Presses l'intransigeant* de cette année s'intitule : « *Les Amants* reviennent, mais ne font plus scandale²⁹³ ». La journaliste revient sur l'histoire de

²⁸⁸ « Jeanne Moreau n'aime plus du tout les fraises ! », *Cinérevue*, 13 juin 1958

²⁸⁹ « Avec *Les Amants*, *Patate*, et les Frères Jacques à Londres », *Paris-Presses*, *op.cit.*

²⁹⁰ « Chicago loves *The Lovers* », *Variety*, 30 août 1961, p. 17

²⁹¹ *Double jeu* : émission du 14 décembre 1991, réalisée par Dominique Colonna, et présentée par Thierry Ardisson, produite par Antenne 2. L'interview « who's who » de Jeanne Moreau, où elle évoque notamment Louis Malle, dure 5min 30s.

²⁹² Expression de Gilles Deleuze citée par Hans Belting, in *Faces. Une histoire du visage. Op. cit.* p. 324.

²⁹³ Monique Pantel, « *Les Amants* reviennent, mais ne font plus scandale », *Paris-Presses l'intransigeant*, 10 septembre 1965.

ce scandale au moment où un cinéma parisien projette à nouveau le film, sept ans après sa sortie. Elle note que le spectateur de 1965 est déçu, non par la qualité du film, mais « par un parfum de scandale qui ne tient plus ses promesses²⁹⁴ ». Elle cite les réactions de spectateurs qui confirment le fait que Louis Malle a ouvert la voie après avoir filmé la première nuit d'amour du cinéma français.

« Vous comprenez, on a vu tant de choses depuis sept ans, on n'a plus la même optique. *Les Amants* ont fait scandale parce que, pour la première fois, un cinéaste dévoilait l'intimité. Mais, depuis, on en a tant vu ! La poitrine de Marie-Claire Drouot dans *Le Bonheur*, les reins de B.B. dans *Le Mépris* etc.²⁹⁵ »

Pour Michèle Favreau, qui écrit une critique du film dans *Au Canada*, également en 1965, « *Les Amants* ont vieilli !²⁹⁶ ». L'image que propose Louis Malle s'est en quelque sorte figée avec le temps, et il ne faudrait pas l'imputer seulement au passage du temps. Le film de Malle, si révolutionnaire qu'il soit, présentait ce risque, comme pressenti par quelques critiques en 1958. Jeander, dans sa critique, formulait cette seule réserve : « si le "contexte" est actuellement "dans le ton", je ne lui donne pas quinze ans pour faire sourire, voire s'esclaffer le spectateur²⁹⁷. » Claude Casa, notait dans *Juvénal* que l'essai esthétique de Louis Malle est beau mais « manque de santé, de vie, » avec des héros aux « figures maussades et lointaines²⁹⁸ ».

On ne sait pas, au vu des documents dont nous disposons, ce qu'il en est de la fortune du film dans les années 1970 et 1980. Les dossiers concernant la carrière du film étant pourtant bien fournis, on peut émettre l'hypothèse que le film n'a pas été beaucoup projeté au cinéma durant ces deux décennies. On peut tenter d'expliquer cette absence par le fait que la nouveauté que le film incarnait en 1958 ne parlait plus à grand monde, pour les mêmes raisons qu'en 1965 le film déçoit.

À partir des années 1990 cependant, le film est rediffusé à la télévision à plusieurs reprises, donnant naissance dans la presse générale et dans la presse de télévision à de nouvelles critiques. Dans cette presse, on reconnaît le rôle moteur du film pour la carrière de Louis Malle et pour la représentation de la sexualité au cinéma, en reprenant parfois l'expression de Truffaut qui s'est attachée au film. Dans *France-soir*, Dominique Borde retient la « leçon d'amour fou²⁹⁹ » qu'est le

²⁹⁴ *Ibid.*

²⁹⁵ *Ibid.*

²⁹⁶ Michèle Favreau, « *Les Amants* ont vieilli ! », *Au Canada*, 1965.

²⁹⁷ Jeander, « *Les Amants*. L'Amour avec un grand A », *op. cit.*

²⁹⁸ Claude Casa, « *Les Amants* », *Juvénal*, 14 novembre 1958.

²⁹⁹ Dominique Borde, « Ma nuit chez Malle », *France-Soir*, 2 octobre 1992.

film de Louis Malle, à l'occasion de sa rediffusion sur France 2. Pour cette critique, il est resté quelque chose de l'« audace » de Louis Malle, qui avait paru s'être volatilisée quand on lit les critiques des années 1960. Dans une critique qui paraît dans *L'Évènement du jeudi* pour la même occasion, Le romancier Éric Neuhoff réévalue l'intérêt du film en montrant qu'il est, à l'époque, plus troublant que le *Basic Instinct* de Paul Verhoeven³⁰⁰. Les critiques s'attachent donc à replacer le film dans la généalogie des films traitant du sexe, et lui donnent rétrospectivement la place capitale et pionnière qu'il eut effectivement. Jacques Sicilier, dont on se souvient qu'il avait publié une critique négative dans l'ancêtre de *Télérama*, publie une nouvelle critique du film dans la rubrique télévision du même journal. Le ton a considérablement changé. Il considérait le film comme indigne d'intérêt et déjà vieilli en 1958. En 1992, il reconnaît la « très grande audace » qu'il a fallu au réalisateur pour tourner le film même s'il estime que la provocation s'est aujourd'hui « désamorcée »³⁰¹.

On reconnaît aussi la place qu'a pris le film de Louis Malle dans l'opposition aux convenances bourgeoises qui enfermaient la femme. Ce rôle assigné à la femme, Jeanne le fait éclater. La rediffusion en 2005 du film sur Arte permet à ce nouveau regard de s'exprimer dans la presse de télévision. Pour Yves le Grix (*TéléObs*) : « plus grand film féministe, on voit pas³⁰²... ». *Le Monde* loue : « une fin soutenant la liberté sexuelle d'une femme adultère contre l'ordre moral et familial³⁰³ ». On peut donc avancer que pour le spectateur des années 1990 et 2000, un intérêt historique l'a poussé vers le film, les critiques ayant pris le soin de re-contextualiser le film.

Le film sort sur VHS en 1990 et en DVD dans une édition d'Arte en 2005. La couverture de la jaquette de la cassette montre un photogramme des amants au lit dans une position suggestive (cf. annexe 8). Cela n'aurait pu être l'affiche du film au moment de sa sortie, mais en 1990, cette image ne choque plus personne, puisque les films vont plus évidemment plus loin désormais.

Aujourd'hui, lorsqu'on parle des *Amants*, c'est pour reconnaître que Louis Malle a ouvert la voie dans ce sens. Il l'a ouverte pour lui-même d'abord puisque ses films reprendront comme sujets des tabous sexuels : l'inceste dans *Le souffle au cœur* en 1972, ou l'adultère encore mais avec des circonstances encore plus aggravantes, dans une sorte de remake britannique et hard des *Amants* : *Fatale*, en 1992.

On a récemment mieux réévalué la place pionnière du film de Malle dans l'histoire de la représentation du sexe au cinéma. Le documentaire paru sur Arte : *Histoires de cinéma, Histoires de sexe* (2016), réalisé par Florence Platarets, situe

³⁰⁰ Éric Neuhoff, « Pour Jeanne Moreau », *L'Évènement du jeudi*, 1^{er} octobre 1992.

³⁰¹ Jacques Sicilier, « Les Amants », *Télérama*, 23 septembre 1992.

³⁰² Yves le Grix, « Et Malle filma l'amour », *TéléObs*, 19 novembre 2005.

³⁰³ J.S., « Les Amant », *Le Monde*, 23 novembre 2005.

le film de Malle dans la préhistoire de la représentation du sexe au cinéma³⁰⁴. Le film de Malle a contribué à combattre l'interdit de la représentation du sexe sur le grand écran, combat qu'ont mené à sa suite Bertolucci, Blier et Breillat. Dans le documentaire, Bertrand Blier rend hommage aux réalisateurs qui l'ont précédé et qui lui ont permis de faire un cinéma cru : « C'est très important d'avoir des copains qui sont derrière et qui ont fait des trucs formidables³⁰⁵. » L'admiration de Truffaut pour la « première nuit d'amour » n'est pas anodine : il n'est pas certain que, sans la rupture amorcée par Louis Malle, Truffaut aurait pu réaliser *Jules et Jim* en 1962, film pour lequel il a aussi fait jouer Jeanne Moreau.

La postérité du film de Louis Malle confirme que le film eut le rôle d'un déclencheur à une époque charnière. Au-delà de ses implications sociales que nous avons déjà soulignées, le film a permis au cinéma français à sa suite de se faire sulfureux et audacieux, attachant à cette réputation le visage de Jeanne Moreau, qui avait un style différent de Brigitte Bardot. Les deux actrices, que Malle réunira dans *Viva Maria !* en 1965, ont donné au cinéma français un souffle de libertés. C'est une de ses spécificités et elle n'est pas négligeable. Elle caractérise le patrimoine cinématographique français et elle fit des envieux. Après avoir rencontré B.B. aux studios de la Victorine, Winston Churchill déclare « le cinéma français est décidément charmant³⁰⁶. »

C) Le souvenir marquant laissé par la fin des *Amants*

L'importance qu'a pu avoir *Les Amants* au niveau individuel sur certains spectateurs peut se mesurer lorsque l'on regarde de près des témoignages contemporains qui évoquent le film. La mémoire collective n'a pas oublié le film, et surtout sa fin.

Dans *Mémoire de fille*, Annie Ernaux replonge dans l'été 1958, celui de sa première nuit avec un homme, nuit qui est restée en elle comme une onde de choc. Elle y évoque le film, sorti la même année, et la manière dont, par sa justesse et par son importance sociale, il a résonné avec sa propre histoire. Nous retranscrivons en intégralité le passage qui concerne le film, pour ne pas en affaiblir le message. À la page 87, Annie Ernaux évoque

« la violence dans le souvenir du bouleversement qui a été le mien un après-midi dans la salle de l'Omnia où passait *Les amants* de Louis Malle : "On aurait dit qu'il l'attendait" : à partir de cette phrase et des premières mesures de Brahms, ce n'est pas Jeanne Moreau, c'est elle, dans le lit, avec H.

³⁰⁴ *Histoires de cinéma, Histoires de sexe*, documentaire réalisé par Florence Platarets, produit par Arte F, diffusé sur Arte le dimanche 6 novembre 2016 à 20h.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ Cité par Jean-Luc Douin, « Bardot », in Janine Mossuz-Lavau, *Dictionnaire des sexualités*, op. cit. p. 89.

Chaque image la dévaste de désir et de douleur. Elle est dans la caverne et elle ne peut s'atteindre, rejoindre son corps dans l'écran, se perdre dans cette histoire qui jette sur la sienne avec une lumière dont je ne peux pas dire, au moment où j'écris, si, ayant traversé les années, elle est définitivement éteinte³⁰⁷. »

Pour la jeune fille (qu'Ernaux désigne par le pronom « elle »), le film se mêle à sa propre histoire au point qu'elle la projette sur l'écran. La puissance évocatrice du film et le message qu'il porte concordent bien avec les interrogations de la jeunesse de 1958. Cela s'est avéré bouleversant pour la jeune fille, et en 2016 Annie Ernaux n'a pas oublié « la lumière » sur l'amour qu'a apporté le film à sa vie. Dans la pensée de l'écrivaine, la jeune fille qu'elle était et la femme qu'elle est toujours sont des sommes d'expériences et de déterminations sociales, historiques, sexuelles. Au regard de ces expériences et de ces déterminations, le film de Malle fut un tournant et a contribué à la transformation de l'expérience violente de la jeune fille en un amour fou. Ce souvenir ému, en même temps qu'il étonne par sa précision, montre que l'œuvre, si elle n'a pas survécu dans l'histoire officielle de la Nouvelle Vague, a « traversé les âges » d'une manière bien plus intense.

Un témoignage que nous avons recolté confirme cette idée. Un échange de mail avec une ancienne amie de Louis Malle, Nadine Cadot-Laborie, nous a permis de voir que le souvenir d'Annie Ernaux n'était pas isolé. Nous retranscrivons aussi ce qu'elle a écrit :

« J'ai vu ce film à Toulouse dans les années 64... bien après qu'il soit sorti, avec mon amie de promo Marie-Madeleine, et je me souviens de l'enthousiasme qui était le nôtre à la sortie du cinéma. Moi j'étais littéralement fascinée... Je me souviens de la dernière phrase de J.-M Bory à Jeanne Moreau : « Jeanne, le soleil ! » Ils sont en voiture , partent après une nuit de passion et voient le soleil se lever. (...) Voilà mon souvenir qui est peut-être transformé. Je n'ai pas vérifié ni revu le film... mais j'en ai parlé à Louis Malle un jour en lui disant que j'avais adoré le film, et lui le reniait un peu m'a-t-il semblé, trouvait qu'il avait fait mieux et que "tout le monde" lui parlait des *Amants*...³⁰⁸ »

Il est intéressant de voir que ce souvenir est lui aussi très précis, et qu'il concorde avec tout ce qu'on avait pu lire sur la manière dont des jeunes avaient été marqués par le film. Le souvenir laissé par la fin du film est en réalité intact, et fait montre de l'importance que le film a eue, pour que plus de 50 ans plus tard, l'on puisse si bien s'en souvenir. L'émotion que laissent transparaître ces témoignages

³⁰⁷ Annie Ernaux, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016, p. 87.

³⁰⁸ Témoignage de Nadine Cadot-Laborie, recolté par mail le 25 février 2017.

ne peut être ignorée³⁰⁹ car elle laisse transparaître une réalité mentale qu'il est difficile de toucher du doigt pour qui fait de l'histoire.

L'évocation du désamour de Louis Malle pour son œuvre concorde avec ce que nous a directement confié Pierre Laborie, qui était également l'ami de Malle : *Les Amants* est un « film qu'il n'aimait pas³¹⁰ ».

La puissance du film, l'éclat du scandale qu'il provoqua, les réactions passionnées et qui parfois le sont restées, ont dépassé l'auteur qui se voyait toujours renvoyé à cette œuvre, malgré les dizaines d'autres. Mais c'était trop tard : le film a constitué pour une génération de spectateurs un moment marquant, d'un point de vue intime. Le film, parfois oublié de l'histoire officielle, est vivement resté dans quelques mémoires, de manière clandestine donc. Les spectateurs ont rejoint les amants dans leur clandestinité et ont décidé de prolonger leur aventure. Les dernières scènes de Jeanne et Bernard, qui tentaient de conjurer le temps, se sont figées dans les mémoires, donnant ainsi un beau *lendemain* à une aventure qui, originellement, était censée n'en avoir *point*.

³⁰⁹ Cf. justement sur ce point, Philippe Artières, Arlette Farge, Pierre Laborie, « Témoignage et récit historique », *Sociétés & Représentations*, janvier 2002, n° 13, p. 199-206.

³¹⁰ Témoignage de Pierre Laborie, récolté par mail le 6 mars 2017.

CONCLUSION

« Passe, maintenant, lecteur ; franchis le fleuve de sang qui sépare à jamais le vieux monde dont tu sors, du monde nouveau à l'entrée duquel tu mourras³¹¹. »

Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*

Les Amants raconte l'histoire du franchissement de la carte de Tendre par Jeanne. Louis Malle a aussi fait voyager ses spectateurs sur cette carte et il les a emmenés vers les Terres inconnues. La rupture qu'il a mise en œuvre, avec la scène d'amour, est une rupture du point de vue de la représentation cinématographique. Ce n'est pas anodin car, en réalité, cette dernière a toujours été très normée. La scène d'amour et la fuite des amants ont constitué une rupture avec les normes morale, sexuelle et sociale alors à l'œuvre en 1958.

Néanmoins, le film a su trouver – dans la jeunesse surtout – un public pour le défendre contre la frange conservatrice des médias et de la société qui s'est érigée contre lui. Le film a surmonté l'obstacle de la censure grâce à ce qui a été souligné depuis 1958 à nos jours comme sa principale qualité : sa belle naïveté. La morale du film est simple : elle indique qu'il faut choisir inconditionnellement l'amour, et suivre ainsi le « soleil », comme le suggèrent les derniers mots des personnages. Mais cette morale, si simple qu'elle soit, n'a rien d'évident dans la France de 1958.

Cela a suffi à déclencher une petite révolution : le film allait en faire naître d'autres, et la société allait très rapidement les accepter, si bien que le « parfum de scandale » du film s'est assez vite évaporé. Le spectateur du film, comme le lecteur de Chateaubriand au moment où ce dernier évoque la Révolution, vit ainsi un passage d'un monde ancien à un monde nouveau.

Le film est l'histoire d'une aventure : celle de Jeanne et Bernard sur la carte de Tendre, mais aussi celle de Jeanne Moreau et Louis Malle, et enfin celle de nombreux spectateurs qui ont projeté sur ce film leurs propres désirs et leur propre histoire, car pour beaucoup le film a montré la vérité essentielle de l'amour. L'aventure à 2CV de Jeanne et Bernard, que Louis Malle n'a pas finalement pas voulu arrêter, a emporté les spectateurs à son rythme. On a mentionné sa volonté de ne pas « boucler la boucle ». Il semble que le réalisateur a, du début à la fin, voulu conserver la fraîcheur d'un élan qui fait les qualités et les défauts du film, mais surtout son irrésistible charme.

³¹¹ Chateaubriand, *Mémoires d'outretombe*, Volume 1.

Dans la vie du film *Les Amants*, depuis sa naissance, son tournage, jusqu'à sa consommation et sa réception, puis dans le souvenir qu'il a laissé, tout fut un rapport charnel : le rapport de Malle à son œuvre et au cinéma, sa manière d'y imbriquer la littérature, sa manière de changer la fin au dernier moment et de filmer la scène d'amour, les réactions très vives que le film suscita que ce soit à son encounter ou pour le défendre, et le souvenir brûlant qu'il a laissé chez celles et ceux qui l'avaient vu dans les années 1960.

Le film, s'il est une lointaine adaptation de *Point de lendemain*, a réactualisé et retenu ce qu'il y avait d'essentiel dans le libertinage. En effet, le libertinage galant constituait, pour ceux qui l'écrivaient au XVIIIe siècle, un joli rêve. Louis Malle en a rendu la dimension utopique et a invité ses spectateurs à oublier, au moins le temps d'un film, l'obsession du long terme. Le cinéma et le libertinage invitent à la même chose : jouir d'un temps en suspens.

Le film a beaucoup fait parler de lui car il présentait, avec sa rupture aux deux tiers du film, un objet curieux et jamais vu jusqu'alors. La naïveté de la caméra de Louis Malle a beaucoup étonné, et elle a permis à l'aventure d'être vécue de manière intense, comme si le film était transparent de la vie réelle. Pour Louis Malle, le combat pour la liberté des mœurs s'est assimilé avec un combat pour la liberté de création. Il a pris cette liberté seul, au moment du tournage, dans un acte de rupture qui a entraîné avec lui toutes les autres ruptures que le film a constituées.

Le scandale provoqué par « la première nuit d'amour du cinéma français » fut bien réel, mais une étude détaillée de la réception montre que ce n'est pas le côté scandaleux que la plupart ont retenu. Le scandale a bien son origine dans les milieux catholiques, et il se comprend par le fait que le film touchait à un tabou sexuel et à la morale bourgeoise. Mais le scandale est aussi autoentretenu par la « société médiatique », qui naît pendant ces années-là. Le film fut donc le terrain d'un affrontement moral et nécessairement politique au prix parfois d'écarts avec la vérité. En effet, le film a déchaîné les passions, entraînant beaucoup de lyrisme chez ses défenseurs, et beaucoup de cynisme chez ses détracteurs.

Pour arriver à ces conclusions, il fallait nécessairement passer par une étude détaillée du film, pour comprendre comment, cinématographiquement, étaient traités les enjeux nécessairement sociaux et sociétaux. Ces enjeux font que le film était un objet privilégié pour analyser ses réceptions car la société était justement amenée à s'exprimer de différentes manières sur le contenu du film, et surtout sur la place qu'il devait avoir ou non dans la société. Et malgré les réticences, le film s'est fait une place de choix dans le patrimoine cinématographique français, même si beaucoup continuent de l'ignorer. L'analyse de l'histoire de la vie de cette œuvre, à laquelle est restée attachée sa réputation sulfureuse, amène à montrer que la notion d'obscène varie selon les âges, les milieux, mais surtout selon les époques. C'est l'œil qui rend érotique.

C'est notre analyse qui nous amène à cette réflexion, mais c'est aussi la réflexion portée par le film lui-même. En faisant irruption dans l'intimité des amants, Louis Malle a interrogé les notions du regard et du voyeurisme au cinéma. Les différents miroirs que la société tend à Jeanne l'amènent à s'interroger, et à interroger en retour cette société qui conditionne son regard : le regard qu'elle porte sur les autres, sur elle-même, et sur sa vie. Lorsqu'elle en prend conscience, elle tente de s'affranchir de ce poids.

Le cinéma reflète pour le spectateur la même chose que ces miroirs tendus à Jeanne. Il amène à s'interroger sur les normes qui pèsent dans notre manière de voir le monde. L'interrogation que porte le film de Malle sur le conditionnement de notre regard est peut-être la plus profonde et la plus subversive des réflexions portées par le film.

SOURCES

I) Corpus

- *Les Amants*, film de Louis MALLE, adapté par Louise de Vilmorin, produit par les Nouvelles Éditions de Films, d'une durée de 87 min. Présenté au Festival du Film de Venise le 6 septembre 1958 et sorti en salles le 5 novembre 1958. Source : DVD Arte Éditions sorti le 20 octobre 2005 qui comprend en bonus une interview de Louis Malle par François Chalais (1963 - 10 min), une interview de Jeanne Moreau (1958 - 3 min) et une interview de Louise de Vilmorin (1965 - 3 min).

Fiche technique :

Production Déléguée : NEF - Nouvelles Éditions de Films
Distribution France : Lux Compagnie Cinématographique de France
Exportation / Vente internationale : Gaumont
Réalisation : Louis Malle
Assistants à la réalisation : Alain Cavalier, François Leterrier
Auteur de l'œuvre originale : Dominique Vivant, baron de Denon
Scénaristes : Louis Malle, Louise de Vilmorin
Ingénieur du son : Pierre-André Bertrand
Musique : Sextuor à cordes n°1 en si bémol majeur, op. 18, de Brahms : extrait des 1er et 2e mouvements.
Directeur de production : Irénée Leriche
Assistants monteuses : Madeleine Bibollet, Kenout Peltier
Décorateur : Jacques Saulnier
Photographe de plateau : Vincent Rossell
Dialoguiste : Louise de Vilmorin
Producteur : Jean Thuillier
Directeur de la photo : Henri Decaë
Cadreur : André Villard
Monteuse : Léonide Azar
Scripte : Francine Corteggiani
Chef décorateur : Bernard Evein
Régisseur général : Hubert Mérial

Interprétation :

Jeanne Tournier : Jeanne Moreau
Henri Tournier : Alain Cuny
Bernard Dubois-Lambert : Jean-Marc Bory
Maggy Thiébaud-Leroy
Raoul Florès : Jose-Luis Villalonga
Coudray : Gaston Modot
Marcelot : Claude Mansart
Marthe : Georgette Lobbe
Catherine : Patricia Garcin
Chantal : L. Hamon

- *L'avant-scène cinéma*, n°2, 15 mars 1961. Ce numéro comprend la fiche technique du film (p. 3), des photographies du tournage (p. 4-6, p. 15-16, p. 27-28), une interview de Louise de Vilmorin : « Louis Malle, un homme qui m'est inconnu... » (p. 7), une biographie de Louis Malle et de Louise de Vilmorin (p. 8), le découpage du film avec les dialogues, in extenso, (p. 9-35), et une courte revue de presse (p. 36).

- DENON Vivant, *Point de Lendemain*, Paris, Gallimard, 1995, coll. « Folio », 224 p.

II) Documents provenant de la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque française

- États du scénario entre janvier et juillet 1958 : dossiers MALLE1B1, MALLE2B.

- Revue de presse internationale du film composée de coupures de la presse américaine, brésilienne, et haïtienne : dossier MALLE12B3.

- *Les Cahiers du Cinéma*, n° 88, octobre 1958
- *Les Cahiers du Cinéma*, n° 89, novembre 1958
- *Les Cahiers du Cinéma*, n° 90, décembre 1958
- *Les Cahiers du Cinéma*, n° 91, janvier 1959
- *Les Cahiers du Cinéma*, n° 92, février 1959
- *Les Cahiers du Cinéma*, n° 94, avril 1959

- Revue de presse numérisée et articles de périodiques numérisés qui couvre une grande partie des critiques de la presse française parues peu après la sortie du film, entre novembre et décembre 1958. Les numéros des pages, des journaux ainsi

que parfois les auteurs des articles n'étaient pas mentionnés. Les articles se présentent dans cet ordre (ordre alphabétique par journal) :

- ROHMER Éric, « *Les Amants*, finesse et rigueur », *Arts*, 12 novembre 1958
- GARSON Claude, « Les Amants », *L'Aurore*, 6 novembre 1958
- VOLMANE Véra, « Les Amants », *Aux écoutes*, 14 novembre 1958
- DUTOURD Jean, « Les Belles Amours, *Les Amants*, film de Louis Malle », *Carrefour*, 12 novembre 1958
- MAGNAN Henri, « Les Amants », *Combat*, 10 novembre 1958
- ROCHEREAU Jean, « À propos d'un film de Louis Malle. Corps sans âme », *La Croix*, 14 novembre 1958
- FAVALLELI Max, « Les Amants », *Dernières nouvelles d'Alsace*, 15 novembre 1958
- VINCENT Denis, « Les Amants », *L'Express*, 6 novembre 1958
- CHAUVET Louis, « Les Amants », *Le Figaro*, 8 novembre 1958
- MAURIAC Claude, « Les Amants », *Le Figaro littéraire*, 15 novembre 1958
- BESSEGES André, « Les Amants, Un film condamnable non sans franches explications », *France catholique*, 4 décembre 1958
- DONIOL-VALCROZE Jacques, « Les Amants », *France-Observateur*, 13 novembre 1958
- FAROCHE, « Les Amants, L'amour est enfant de "poème" », *France-soir*, 8 novembre 1958
- DELTOUR Jacques, « La leçon d'amour dans une barque », *L'Humanité*, 8 novembre 1958
- CASA Claude, « Les Amants », *Juvénal*, 14 novembre 1958
- SADOUL Georges, « Enfin, un film d'amour », *Les Lettres françaises*, 14 novembre 1958
- JEANDER, « Les Amants, L'Amour avec un grand "A" », *Libération (1944)*, 10 novembre 1958
- DE BARONCELLI Jean, « Les Amants », *Le Monde*, 9 novembre 1958
- DEVIL Gérard, « Les Amants », *Noir et blanc*, 14 novembre 1958
- « Les Amants », *Nouveaux jours*, 14 novembre 1958
- CHANRENSOL Georges, « Entre la vie et l'amour », *Les Nouvelles littéraires*, 13 novembre 1958
- BAZIN André, « Les Amants », *L'Observateur littéraire*, 1 novembre 1958
- AUBRIANT Michel, « Les Amants », *Paris-press*, 5 novembre 1958
- SICLIER Jacques, « Les Amants, Verroterie au clair de lune », *Radio cinéma télévision*, 19 novembre 1958
- REBATET Lucien, « Les Amants », *Rivarol*, 28 novembre 1958
- CARTA, Jean, « Les Amants », *Témoignage chrétien*, 14 novembre 1958

La revue de presse comporte d'autres articles numérisés, que nous avons séparés car ils concernaient le film sans être les critiques parues au moment de la

sortie du film. Il s'agit souvent de courts articles qui n'ont pas nécessairement d'auteurs :

- Interview de Louis Malle par François Truffaut, « Louis Malle : “Je ne me prends pas pour un phénix” », *Arts*, 10 août 1958.
- « La première nuit d'amour du cinéma français », interview de François Truffaut, *Arts*, 10 septembre 1958
- *Beaux-arts*, 20 décembre 1959
- GUINAND Jean, « *Les Amants* », *Dernières nouvelles d'Alsace*, 26 février 1959
- *Education nationale*, 2 octobre 1958
- *L'Événement du jeudi*, 1 octobre 1992
- Brève de *L'Express*, 19 mars 1959
- Interview de François Leterrier, *L'Express*, 6 novembre 1958.
- *L'Express*, 10 septembre 1958
- *France-Observateur*, 10 septembre 1958
- *France-Observateur*, 6 novembre 1958
- *France-Observateur*, 26 février 1959
- *France-soir*, 21 février 1959
- BORDE Dominique, « Ma nuit chez Malle », *France-soir*, 2 octobre 1992
- *Journal de Genève*, 12 janvier 1959
- *Les Lettres françaises*, 10 septembre 1958
- DUBREUILH Simone, « L'accueil fait par Venise aux *Amants* de Louis Malle : Hypocrisie ou incompréhension ? », *Libération (1944)*, 8 septembre 1958
- *Le Monde*, 2 juillet 1959
- FAVALELLI Max, « Les jurés de Venise sont jugés : pas de Lion d'Or pour *Les Amants* », *Paris-Press*, 8 septembre 1958.
- MURAT P., "L'art d'aimer dans le cinéma français, Le producteur des *Amants* nous écrit", *Paris-Press-l'intransigeant*, 11 novembre 1958

III) Documents provenant de l'Institut Lumière à Lyon

Dossier de presse constitué par Raymond Chirat. Il comporte de nombreux éléments présents déjà étudiés à la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque Française. Le dossier comprend aussi :

- De nouvelles coupures de presse qui apportent de nouveaux éléments sur le tournage du film, sur la réception en France et à l'étranger, et sur la postérité du film, mais les noms des articles et les auteurs ne sont pas nécessairement mentionnés dans ces courtes coupures. Nous les présentons donc par ordre alphabétique du journal :

- FAVREAU Michèle, « *Les Amants* ont vieilli ! », *Au Canada*, 1965.

- « Nouvelles passions pour Jeanne Moreau, Ophélie provençale », *Cinémonde*, 10 juillet 1958, n°1248, p. 14-15
 - « Jeanne Moreau n'aime plus du tout les fraises ! », *Cinérevue*, 13 juin 1958.
 - Brève de *Cinérevue*, 11 juillet 1958.
 - « La Bastille s'est mise en fête pour voir Jeanne Moreau tourner *Les Amants* », *Cinérevue*, 1^{er} août 1958
 - Jean-Louis Caussou, brève de *Combat*, 9 avril 1960
 - Brève de *L'Express*, 28 janvier 1960
 - « Jeanne Moreau et Jean-Marc Bory : Deux grands acteurs, une Française et un Suisse », couverture de la revue illustrée hebdomadaire suisse *L'Illustré*, 27 novembre 1958, n° 48 (voir annexe)
 - Brève du *Figaro*, 8 juillet 1958
 - Brève du *Figaro*, 21 avril 1959
 - Brève du *Figaro*, 16 mai 1960
 - J.S., « Les Amant », *Le Monde*, 23 novembre 2005.
 - JEANDER, « Le public aime ça », *Libération (1944)*, 1958.
 - Brève de *Paris-Press*, 10 septembre 1958
 - Brève de *Paris-Press*, 16 septembre 1958
 - Brève de *Paris-Press*, 27 septembre 1958
 - « Les critiques new-yorkais : “pas d'accord sur les *Amants*” », *Paris-Press*, 29 octobre 1958
 - « Avec *Les Amants*, Patate et les Frères Jacques à Londres », *Paris-Press*, 6 novembre 1958
 - « Il devient dangereux de projeter les *Amants* », *Paris-Press*, 8 avril 1960
 - PANTEL Monique, « *Les Amants* reviennent, mais ne font plus scandale », *Paris-Press l'intransigeant*, 10 septembre 1965.
 - BARKAN Raymond, « Justement couronné à Venise le dernier film de Louis Malle *Les Amants* », *Le Progrès*, s.d. (certainement septembre 1958)
 - LE GRIX Yves, « Et Malle filma l'amour », *TéléObs*, 19 novembre 2005.
 - SICLIER Jacques, « Les Amants », *Télérama*, 23 septembre 1992.
- Des informations pour la promotion et la distribution du film éditées par Unifrance films :
 - Brochure Unifrance films, 15 juin 1958, n°141 : « Louis Malle tourne son second film : *Les Amants* », « Des chauves-souris pour... *Les Amants* »
 - Brochure Unifrance films n° 142, 20 juin 1958 : « Savez-vous danser le SEGA ? »
 - Brochure Unifrance films n° 150, 17 novembre 1958, « Lettre de Paris »
 - La plaquette de promotion du film éditée par la société de distribution française du film « Lux Compagnie Cinématographique de France » : cette plaquette présente l'affiche du film (voir annexe), le matériel de publicité, ainsi qu'une bande-dessinée

qui résume le film.

- Une correspondance manuscrite entre un critique de *Libération* (Jeander) et un lecteur du journal (Jean Mars). Elle est composée de deux lettres de Jean Mars datées du 10 et du 17 novembre 1958, d'une carte postale de Jean Mars datée du 18 novembre 1958, et du brouillon de réponse de Jeander daté du 17 novembre 1958.

IV) Documents qui proviennent du web

Documents trouvés sur le site ina.fr

- *Discorama* : émission du 3 juillet 1959, magazine réalisé par Jean Kerchbron, produit par l'Office national de radiodiffusion télévision française (ORTF), présenté par Pierre Tchernia. Elle a été diffusée sur la première chaîne et l'entretien de Louis Malle avec Jean Desailly dure 3min 12s. Disponible sur <http://www.ina.fr/video/I04310816/la-musique-des-amants-vue-par-louis-malle-video.html> (consulté le 10 décembre 2016). Source : Ina.
- *Double jeu* : émission du 14 décembre 1991, réalisée par Dominique Colonna, et présentée par Thierry Ardisson, produite par Antenne 2. L'interview « who's who » de Jeanne Moreau, où elle évoque notamment Louis Malle, dure 5min 30s. Disponible sur <http://www.ina.fr/video/I00001324/interview-who-s-who-jeanne-moreau-video.html> (consulté le 23 mars 2017). Source : Ina.
- *Journal Télévisé 20H* : émission du 3 avril 1959, produite par Radiodiffusion Télévision Française (RTF), présenté par (?). Elle a été diffusée sur la première chaîne et comporte une interview de Louis Malle par Cécile Ibane de 3min 59s. Disponible sur <http://www.ina.fr/video/CAF97500445/interview-de-louis-malle-video.html> (page consultée le 14 novembre 2016). Source : Ina. Le texte est également consultable à l'adresse suivante : http://www.lysdanslavallee.fr/sites/default/files/interview_louis_malle.pdf (page consultée le 5 janvier 2017)

Articles trouvés sur d'autres sites internet

- Décision de la Cour Suprême des États-Unis, JACOBELLIS v. OHIO, (1964), No. 11, disponible sur <http://caselaw.findlaw.com/us-supreme-court/378/184.html> (page consultée le 17 juin 2017).
- MORIN Edgar, « Amants et tricheurs », *La Nef*, n° 22, novembre 1958, p. 124-127. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-1895-2015-1-page-124.htm> (page consultée le 19 novembre 2016)

Articles trouvés sur le site Europresse

- « Lovers, The, *Les Amants* », *Monthly Film Bulletin*, 1^{er} janvier 1959, p. 154.
- « 60 millions au film de Louis Malle " Les Amants " », *Le Monde*, 30 novembre 1958

V) Témoignages utilisés

Ouvrages ayant caractère de source

- CHAPIER Henry, *Louis Malle*, Paris, Seghers, 1964, coll. « Cinéma d'aujourd'hui » 189 p.
- ERNAUX Annie, *Mémoire de fille*, Paris, Gallimard, 2016, 151 p. La page 87 évoque son visionnage des *Amants* et l'impact que le film a eu sur elle et sur toute sa génération.

Témoignages collectés ad hoc

Témoignage d'anciens amis de Louis Malle :

- celui de l'historien Pierre Laborie, récolté par mail le 6 mars 2017
- celui de Nadine Cadot Laborie, récolté par mail le 25 février 2017

BIBLIOGRAPHIE

I) Cinéma et image : histoire, études, méthode

Histoire

- DARRE Yoann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte, 2000, coll. « Repères », 128 p.
- MANZONI Laurent, *Trois siècles de cinéma, de la lanterne magique au cinématographe*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1995, coll. « Collections de la cinémathèque française », 272 p.

Études

- BELTING Hans, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004, coll. « Le Temps des Images », 352 p.
- BELTING Hans, *Faces. Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 432 p.
- DELAGE Christian, GUIGUENO Vincent, *L'Historien et le film*, Paris, Gallimard, 2004, coll. « Folio Histoire », 368 p.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Sentir le grisou*, Paris, Éd. de Minuit, 2014, coll. « Sentir le temps », 112 p.
- DUMONT Renaud, *De l'écrit à l'écran : réflexions sur l'adaptation cinématographique. Recherches, applications et propositions*, Paris, L'Harmattan, 2007, 145 p.
- FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 28^e année, N. 1, 1973. pp. 109-124. Disponible sur : http://www.persee.fr/doc/ahess_0395-2649_1973_num_28_1_293333 (page consultée le 15 janvier 2017)
- FERRO Marc, *Cinéma, une vision de l'histoire*, Paris, Éd. du Chêne, 2003, 163 p.
- MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Éd. du Seuil-Gallimard, 1994, coll. « Hautes Études », 396 p.
- NACACHE Jacqueline, « Le personnage filmique », *Cours « Théorie littéraire »*, 2008-2009. Disponible sur : <https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/personnage-filmique.pdf> (page consultée le 9 mars 2017).

- RANCIERE Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, coll. « La Librairie du XX^e siècle, 256 p.
- RANCIERE Jacques, *Les écarts du cinéma*, Paris, La Fabrique éditions, 2011, 168 p.
- SIMSI Simon, *Ciné-passions. Premier guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2000, 384 p.

Censure et obscénité

- BAYON Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Champs visuels », 289 p.
- BURCH Noël, SELLIER Geneviève, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, collection « Philosophie et cinéma », 128 p.
- DOUIN Jean-Luc, *Dictionnaire de la censure au cinéma*, Paris, PUF, 1998, coll. « Perspectives critiques », 520 p.
- GARREAU Laurent, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975), Et Dieu créa la censure...*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, coll. « Perspectives critiques », 347 p.
- HERVE Frédéric, *Censure et Cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, coll. « Histoire et Cinéma », 544 p.
- HERVE Frédéric, « Un couple épatant : l'auteur de la Nouvelle Vague et le censeur du cinéma », *Le Temps des médias*, 2/2012 (n° 19), p. 22-36.

Nouvelle Vague

- DE BAECQUE Antoine, *Les Cahiers du Cinéma, Histoire d'une revue*, 2 vol., Paris, Éd. des Cahiers du cinéma, 1991, 316 p. + 382 p.
- GROSSMAN Evelyne, « Roland Barthes et les Cahiers du cinéma » in Hélène BATY-DELALANDE, Jacqueline NACACHE et Pierre-Olivier TOULZA (dir.), *L'expérience du cinéma*, Hermann, 2015, pp.1-7. Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01421416/document> (page consultée le 1er juin 2017).
- MARY Philippe, *La Nouvelle Vague et le cinéma d'auteur*, Paris, Seuil, 2006, coll. « Liber », 212 p.
- SELLIER Geneviève, *La nouvelle vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005, coll. « Cinéma et audiovisuel », 203 p.
- SELLIER Geneviève, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, octobre 1999. Disponible : <http://clio.revues.org/265> (page consultée le 10 mai 2017).

Ressources audiovisuelles

- *Histoires de cinéma, Histoires de sexe*, documentaire réalisé par Florence PLATARETS, produit par Arte F, diffusé sur Arte le dimanche 6 novembre 2016 à 20h. Disponible sur <http://cinema.arte.tv/fr/article/histoires-de-cinema-histoires-de-sexe-de-florence-platarets-dimanche-6-novembre-23h00> (page consultée le 15 novembre 2016).

Méthode

- GOETSCHER Pascale, JOST François, TSIKOUNAS Myriam (dir.), *Lire, voir, entendre : la réception des objets médiatiques*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2010, coll. « Histoire Contemporaine », 400 p.
- GOLIOT-LETE Anne, VANOYE Francis, *Précis d'analyse filmique*, 3e édition, Paris, Armand Colin, 2012, 128 p.

II) Histoire : méthode, contexte, séduction et sexualités

Méthode

- ARTIERES Philippe, FARGE Arlette, LABORIE Pierre, « Témoignage et récit historique », *Sociétés & Représentations*, janvier 2002, n° 13, p. 199-206. Disponible sur <http://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2002-1-page-199.htm> (page consultée le 3 mars 2017).
- COHEN Evelyne, GOETSCHER Pascale, MARTIN Laurent, ORY Pascal (dir.) *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011, coll. « Papiers », 314 p.
- ERNAUX Annie, *L'Écriture comme un couteau*, entretiens avec [Frédéric-Yves Jeannet](#), Paris, Stock, 2003, 162 p.

Contexte politique et culturel

- D'ALMEIDA Fabrice, DELPORTE Christian, *Histoire des médias en France de la Grande Guerre à nos jours*, Paris, Flammarion, 2010, coll. « Champs Histoire », 512 p.
- CHAPERON Sylvie, *Les années Beauvoir, 1945-1970*, Paris, Fayard, 2000, 430 p.
- RIOUX Jean-Pierre, Sirinelli Jean-François, *Histoire culturelle de la France : Tome 4 : Le temps des masses, Le vingtième siècle*, Paris, Seuil, 2015 (rééd.), coll. « Points Histoire », 505 p.
- ROSS Kristin, *Aller plus vite, laver plus blanc, La culture française au tournant des années soixante*, Paris, Abbeville, 1997, 222 p.
- WINOCK Michel, *Le siècle des intellectuels*, Paris, Seuil, 2015 (rééd.), coll. « Points Histoire », 928 p.

Séduction et sexualités

- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire des émotions* (3 vol.), Paris, Seuil, 2016.
- DAUPHIN Cécile, FARGE Arlette (dir.), *Séductions et sociétés, approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, 345 p.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité : I, La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1991, coll. « Bibliothèque des histoires », 224 p.
- GIRARD René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1977, 320 p.
- MOSSUZ-LAVAU Janine (dir.), *Dictionnaire des sexualités*, Robert Laffont, Paris, 2014, coll. « Bouquins », 1024 p.
- PERROT Michelle, *Histoire de chambres*, Seuil, Paris, 2009, coll. « La librairie du XX^e », 464 p.
- RAUCH, André, *La Luxure, Une histoire entre péché et jouissance*, Paris, Armand Colin, 2016, 239 p.

III) Les Amants de Louis Malle

Sur l'adaptation

- DELON Michel, *Le savoir-vivre libertin*, Paris, Hachette, 2000, 349 p.
- FESTE-GUIDON Aurélie (thèse), *Lacombe Lucien de Louis Malle, Histoire d'une polémique, ou polémique sur l'Histoire ?*, soutenue en 2009 à l'École Nationale des Chartes.
- FRENCH Philip, *Conversations avec Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993,
- GOULEMOT Jean Marie, « Point de lendemain, livre de Dominique Vivant Denon », *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/point-de-lendemain/> (page consultée le 3 février 2017).
- JEFFERSON KLINE Thomas, « Remapping Tenderness : Louis Malle's *Lovers* with No Tomorrow », in *Screening the text : Intertextuality in New Wave French Cinema*, London, Baltimore (Md.), John Hopkins University Press, 1992, 296 p
- SEBBAH Alain ; sous la direction de Jean-Michel Racault (thèse), *L'écran séducteur ou Le personnage du libertin et son adaptation à l'écran dans le cinéma européen des années 1960 aux années 1990*, soutenue en 1999 à La Réunion, 4 vol.

Articles

- ALLIMANN Séverine, « La Nouvelle Vague a-t-elle changé quelque chose à la musique de cinéma ? », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, 2002, n°38. Disponible sur : <http://1895.revues.org/362> (page consultée le 11 janvier 2017)
- BEYLIE Claude, « Malle Louis (1932-1995) », *Encyclopædia Universalis*. Disponible sur : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/louis-malle/> (page consultée le 31 mai 2017).
- BIETTE Jean-Claude, « À pied d'œuvre », *Revue Trafic*, n°4, Automne 1992, p.132
- FILTEAU Claude, « Le Pays de Tendre : l'enjeu d'une carte », *Littérature*, n°36, 1979, p. 37-60.
- LEFORT Sylvain, « Cinéma et littérature (1) Louis Malle et la littérature : une histoire de je(u) », *La Nouvelle Quinzaine littéraire*, 16 au 30 novembre 2016 n°1139, p 20.
- SELLIER Geneviève, « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de Cinémonde », *Communication*, 2013, Vol. 32/1. Disponible sur : <http://communication.revues.org/4951> (page consultée le 19 janvier 2017).

ANNEXES

Table des annexes

ANNEXE 1 : « COLLOQUE SENTIMENTAL », PAUL VERLAINE.....	131
ANNEXE 2 : LA COUVERTURE DE LA PLAQUETTE DU FILM DISTRIBUÉE PAR LUX, <i>LE BAISER</i> DE RODIN	132
ANNEXE 3 : L’AFFICHE QUI FIT SCANDALE	133
ANNEXE 4 : MATÉRIEL DE PUBLICITÉ PROPOSÉ PAR LA SOCIÉTÉ DE DIFFUSION LUX.....	134
ANNEXE 5 : LA CORRESPONDANCE DE JEANDER ET JEAN MARS..	135
ANNEXE 6 : JEANNE MOREAU ET JEAN-MARC BORY EN COUVERTURE DE L’ILLUSTRÉ, HEBDOMADAIRE SUISSE, N° 48, 27 NOVEMBRE 1958.....	141
ANNEXE 7 : LE SUCCÈS EN SALLES DES AMANTS À CHICAGO, LE PUBLIC SE PRESSE POUR JEANNE MOREAU (PAGE 17 DU JOURNAL VARIETY DU 30 AOÛT 1961).....	142
ANNEXE 8 : LA COUVERTURE DE LA JACQUETTE DE LA CASSETTE VHS DES <i>AMANTS</i>, 1990	143

**ANNEXE 1 : « COLLOQUE SENTIMENTAL », PAUL
VERLAINE**

Dans le vieux parc solitaire et glacé
Deux formes ont tout à l'heure passé.

Leurs yeux sont morts et leurs lèvres sont molles,
Et l'on entend à peine leurs paroles.

Dans le vieux parc solitaire et glacé
Deux spectres ont évoqué le passé.

- Te souvient-il de notre extase ancienne?
- Pourquoi voulez-vous donc qu'il m'en souviennne?

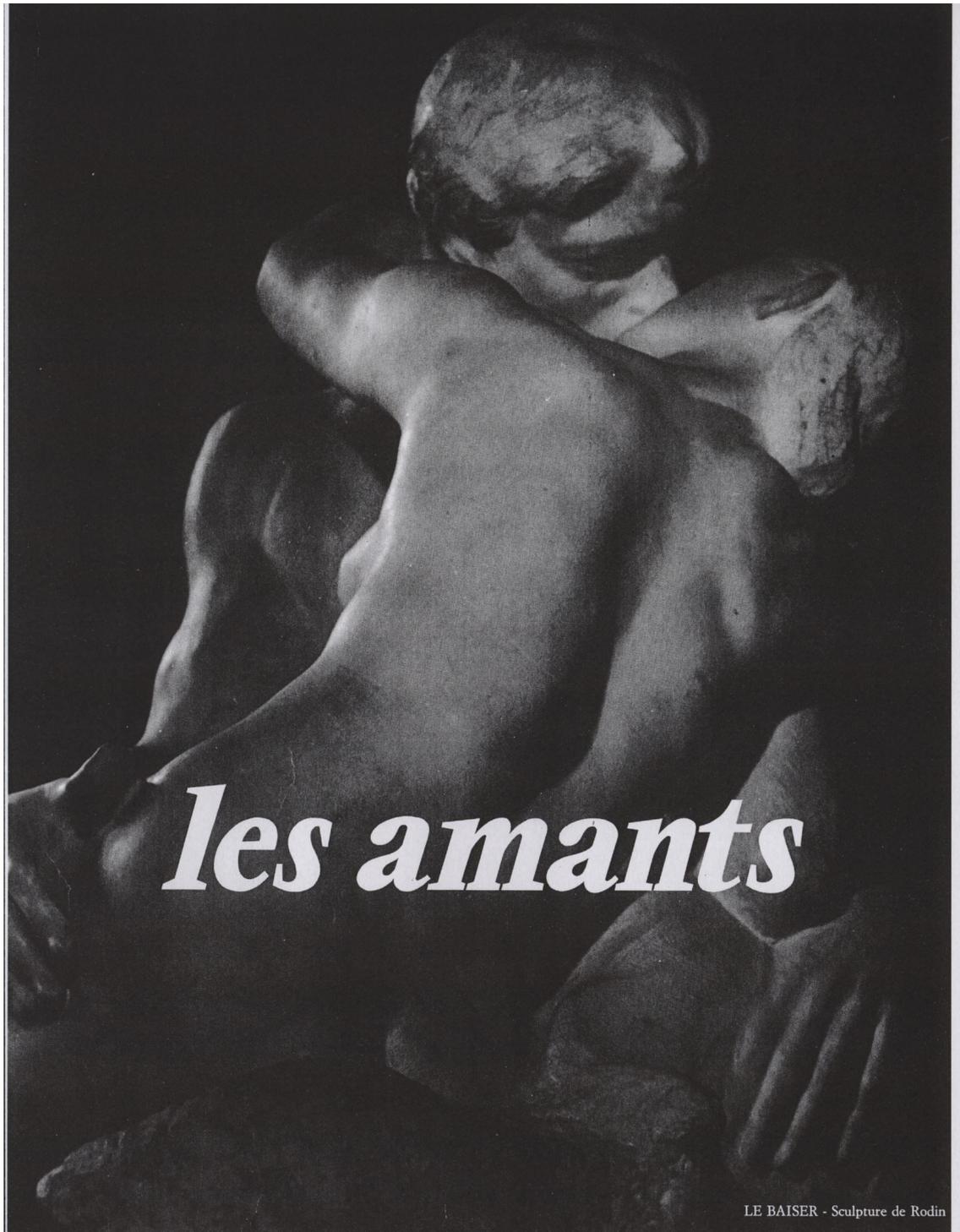
- Ton coeur bat-il toujours à mon seul nom?
Toujours vois-tu mon âme en rêve? - Non.

Ah ! les beaux jours de bonheur indicible
Où nous joignons nos bouches ! - C'est possible.

- Qu'il était bleu, le ciel, et grand, l'espoir !
- L'espoir a fui, vaincu, vers le ciel noir.

Tels ils marchaient dans les avoines folles,
Et la nuit seule entendit leurs paroles.

**ANNEXE 2 : LA COUVERTURE DE LA PLAQUETTE DU
FILM DISTRIBUÉE PAR LUX, *LE BAISER* DE RODIN**



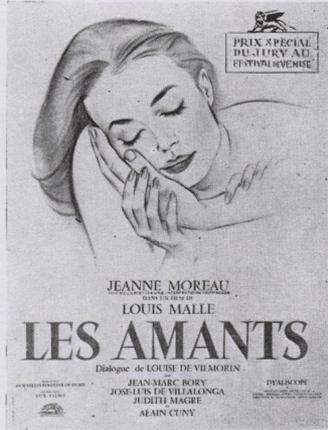
Document du dossier de presse de la bibliothèque Raymond Chirat
à l'Institut Lumière

ANNEXE 3 : L’AFFICHE QUI FIT SCANDALE



Document du dossier de presse de la bibliothèque Raymond Chirat
à l’Institut Lumière

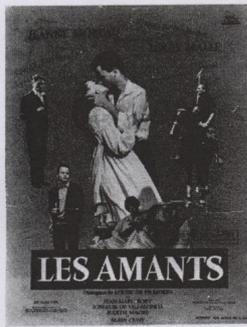
ANNEXE 4 : MATÉRIEL DE PUBLICITÉ PROPOSÉ PAR LA SOCIÉTÉ DE DIFFUSION LUX



AFFICHE 120 x 160



AFFICHE 4 MORCEAUX 320 x 240



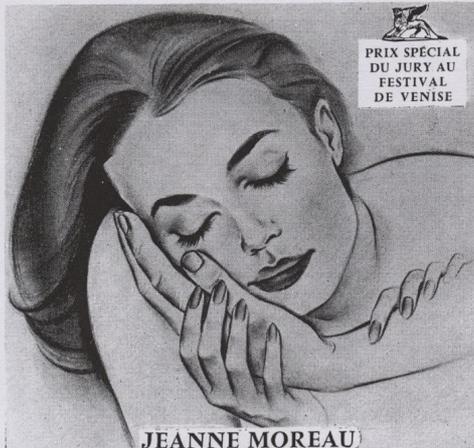
AFFICHETTE 60 x 80

MATÉRIEL DE PUBLICITÉ

AFFICHE 4 MORCEAUX
AFFICHE 120 x 160
AFFICHETTE 60 x 80

ANNONCES
120 LIGNES 2 COLONNES
80 LIGNES 2 COLONNES
39 LIGNES 3 COLONNES

30 photos noir et blanc 24x30
A - JEUX de 10
R - JEUX de 20



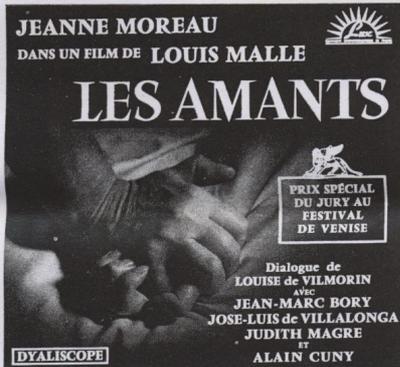
JEANNE MOREAU
DANS UN FILM DE
LOUIS MALLE

LES AMANTS

Dialogue de LOUISE de VILMORIN

AVEC
JEAN-MARC BORY
JOSE-LUIS de VILLALONGA
JUDITH MAGRE
ET
ALAIN CUNY
DYALISCOPE

N. E. F.



ANNONCE 80 LIGNES, 2 COLONNES



ANNONCE 120 LIGNES, 2 COLONNES



ANNONCE
39 LIGNES
3 COLONNES



COMPAGNIE EUROPÉENNE DE PUBLICITÉ

SIÈGE SOCIAL : 14, RUE LINCOLN - PARIS 8^e
TÉLÉPHONE : BALZAC 45-80

GRANDE RÉGION
PARISIENNE
ET STRASBOURG
7, R. DU C^r RIVIÈRE
PARIS 8^e
TÉLÉPH. ÉLY. 47-20

MARSEILLE
OCEANIC FILMS
50, RUE SÉNAC
TÉL. LYCÉE 50-01

LYON
OCEANIC FILMS
35, R. VAUBECOUR
TÉLÉPH. FRANKLIN 63-20

BORDEAUX
OCEANIC FILMS
75, R. LAFAURIE-de-MONBADOIN
TÉLÉPH. 45-95

LILLE
PARIS-NORD Distribution
69, RUE FAIDHERBE
TÉLÉPH. 55-68-13

ALGER
S.I.C.A.L.
20, BOUL. CARNOT
TÉLÉPH. 389-92

BANDE DESSINÉE

Le film raconté sous forme d'une bande dessinée (larg. 2 col., haut. de la page d'un journal) est à votre disposition. Demandez au journal de votre ville s'il désire recevoir gratuitement cette bande sous forme de clichés ou de flans.

"LES AMANTS"

LUX-FILMS présente
Le Prix Spécial du Jury au Festival de Venise
Un film de LOUIS MALLE dialogué par Louise de Vilморin
avec JEANNE MOREAU - ALAIN CUNY
JOSE-LUIS de VILLALONGA - JEAN-MARC BORY
JUDITH MAGRE - GASTON MODOU



Mariah était tout à fait à Henri Tourner, un homme sérieux et distingué, qui demeurait entièrement absorbé par ses occupations pour l'occupation d'elle, épouse s'épanouissant dans sa grande propriété des environs de Dijon. Son unique distraction était de se rendre une fois par mois à Paris, chez son amie Maggy.



Ce fut avec son amie Maggy, une jeune femme, qu'elle fut parvenue à rencontrer un homme, Raoul. Ce fut une double déception. Raoul continuait à lui montrer le même intérêt, ce que lui fit comprendre qu'elle comptait bien pour elle, sa vie. Quant à Raoul, elle était tout à fait l'homme à tout lui sacrifier.



Un jour, par défi, elle invita ses amis pour un dîner. Raoul, bien qu'il ne comprenait pas son comportement, elle ne pouvait pas résister à la tentation de le voir. Elle se rendit à son dîner, mais elle fut surprise de voir Raoul et Maggy y être. Elle fut tout à fait étonnée de voir Raoul et Maggy y être.



Après le repas, tandis que les invités rejoignaient leur chambre, Raoul se précipita vers elle. Elle se sentait surveillée à la fois par son mari et son amant, qui se disputaient pour elle. Elle se sentait surveillée à la fois par son mari et son amant, qui se disputaient pour elle.



Ils s'embrassèrent alors, d'un amour violent, passionné. Et à l'aube, lorsque le matin se levait, Raoul était déjà parti. Elle se sentait surveillée à la fois par son mari et son amant, qui se disputaient pour elle.

IMPRIMERIE CINO DEL DUCA - HARRITZ

ANNEXE 5 : LA CORRESPONDANCE DE JEANDER ET JEAN MARS

I) La lettre de Jean Mars à Jeander du 10 novembre 1958. Document du dossier de presse de la bibliothèque Raymond Chirat à l'Institut Lumière.

Ce 10 - XI - 58

Monsieur

Je viens de lire avec stupeur et affliction votre article sur les Amants. Comment avez-vous pu, vous Jeander, commettre ce dithyrambe délirant en faveur d'un navet? Et navet non pas parce qu'il heurte la morale bourgeoise et catholique, mais parce que ce film est mauvais. Croyez que, progressiste de toujours, lecteur de Libé depuis Août 1944, anticlérical et même anti-religieux, non conformiste, etc... Je ne juge pas ce film comme un bourgeois attardé. Mais parce qu'il est mauvais, d'un romantisme bon pour midinettes, ennuyeux, lourd, primaire. Le dialogue est d'une constante platitude. Les acteurs ne sont pas fameux, sauf Jeanne Moreau enlaidie à plain pendant presque tout le film. Villalonga annonce son rôle. Alain Cuny est médiocre, comme tou- jours. J.-M. Bory n'est pas beau. Seule Judith Magre est à louer de l'aven- table partisans de Jeanne Moreau! Ce n'est pas pour les 2 minutes d'extase ^(mais EXTASE était vaine encore) bien résumées qu'il faut recommander ce film. Ni parce que Louis Malle mérite d'être encouragé. Vous lui devez la vérité comme aux lecteurs de Libé. Oui le public riffle mais pas par peur, de la morale outragée mais parce que le film est un navet!

Encore un point = Non! Jeanne Moreau ne s'enforce pas dans son "abjection". Elle reviendra bientôt à son riche mari. Et la morale bourgeoise est satisfaite de le voir (car on nous le fait voir!) - Bien à vous Jeanne

Document du dossier de presse de la bibliothèque Raymond Chirat
à l'Institut Lumière

IV) Retranscription des deux précédentes annexes

Cher Monsieur,

~~Je vous~~ Vous n'aimez pas les « Les Amants ». J'aime ce film encore que j'en aie fait la ~~réser~~ petite réserve qui s'imposait.

Si je n'ai pas réussi à vous convaincre que ce film apportait quelque chose ~~de neuf, et de brillant,~~ d'exceptionnel dans le cinéma français, peut-être Georges Sadoul, dans Les Lettres Françaises, Doniol Valcroze dans France Observateur, Claude Mauriac dans le Figaro Littéraire, Henri Magnan dans Combat, Éric Rohmer dans Arts, Baroncelli dans Le Monde, Denis Vincent dans l'Express etc... etc... trouveront-ils auprès de vous des arguments plus convaincants que ceux que j'ai donnés dans « Libération »?

~~Je nous vous le souhaite~~

Un petit fait (?) d'histoire : Primitivement, en effet, les deux amants devaient se séparer après ~~cette~~ leur nuit d'amour.

~~Mais Louis Malle a compris en cours de tournage que rien~~

Toute la scène tournée dans l'auberge où le couple s'arrête pour (?) son petit-déjeuner amenait cette séparation.

~~Mais Louis Malle a compris que ce Bernard qui, rural dont la 2CV n'est qu'une réaction contre le milieu de haute bourgeoisie auquel il appartient et qui était et qui pourrait lui aussi se payer une Bentley ou une Jaguar que le bonheur ses deux amants pourraient continuer à être heureux vivre ensemble Bernard est un Bois-Lambert qui parce que~~

1° Bernard appartient au même milieu que Jeanne.

2° la 2CV n'est qu'une réaction contre ce milieu. et le fait, pour lui, d'avoir choisi la liberté c.a.d. l'archéologie — au lieu de la (?) et les (?) — n'est qu'une attitude.

~~Ou bien Jeanne épousera la nouvelle conception de vie de Bernard.~~

~~Ou bien Bernard s'achètera une Jaguar ou une Bentley — il en a les moyens.~~

Il a donc logiquement improvisé au moment du tournage la fin qui suggère renoncé à les séparer au dernier moment.

~~Ils peuvent être heureux et avoir beaucoup de petites 2CV ou se payer une Jaguar, au choix...~~

~~Et Jeanne pourrait voir sa fille Catherine (...) après le divorce~~

~~alors que comme il me semble l'avoir expliqué en montrant.~~

~~Aussi. C'est. Et c'est, à mon avis,~~

D'ailleurs, peu importe, l'essentiel à mon sens était dit et bien dit. (marge : J'ai essayé en toute honnêteté d'avoir raison). Vous n'êtes pas de cet avis soit ~~je le regrette mais après tout~~ je ne dis pas que vous avez tort ~~mais pourquoi~~ mais faites-moi la grâce de penser que je peux peut-être aussi avoir raison...

V) La réponse de Jean Mars à Jeander, lettre du 17 novembre 1958. Document du dossier de presse de la bibliothèque Raymond Chirat à l'Institut Lumière.

ce 17-XI-58

Monsieur,

Je vous remercie d'avoir pris la peine de répondre à ma lettre sur les Amants.

Il est impressionnant de se trouver seul, ou presque, contre tant d'avis notoirement critiques cinématographiques, que vous me citez et auquel s'ajoute Daniel Valcroze dont j'aurais de lire dans France Observateur l'écœurant article! A rectifier la dernière contre la suspension!

Mais vous ne répondez pas à mes critiques positives (et non subjectives): Oui ou non les dialogues de Mme de Vilnoir sont-ils, comme je le dis, d'une médiocrité, d'une pauvreté, d'une platitude écœurantes? Écoutez-les à nouveau ou lisez-les!! Oui ou non Alain Cuny est-il mauvais, et l'Espagnol amoureux-t-il son rôle? Oui ou non le film est-il du genre mélo avec la rencontre sur la route d'un jeune homme dont on sait qu'il sera l'aimant? Oui ou non la critique d'un milieu bourgeois riche (et non aristocratique comme écrit Daniel-Valcroze!) est-elle primaire?

Croyez que je suis impartial ne connaissant pas Louis Malle (et même étant bien disposé à son égard) et étant progressiste, anti bourgeois. Et ayant pleinement apprécié la minute d'extase seule bonne séquence du film.

Bien à vous Jean Mars

VI) Retranscription d'une carte postale envoyée par Jean Mars à Jeander dans la foulée, écrite le 17 novembre 1958 (cachet de la Poste du 18 novembre). Nous n'avons pas pu faire de photocopie de cette carte, document provenant de la Bibliothèque Raymond Chirat de l'Institut Lumière

Verso :

Le cachet de la poste indique :

Paris VI 18-11 1958 Rue St Romain

L'adresse mentionnée est la suivante :

Monsieur Jeander

Libération

5 faubourg Poissonnière

Paris 9

Recto :

Monsieur

J'ai le plaisir de vous faire savoir que je n'ai pas été le seul à trouver que les Amants est un film médiocre (et non point parce qu'il choque la morale bourgeoise et catholique). D'autres critiques l'ont écrit.

Et voilà que, dans le *Figaro* de ce matin (je lis divers journaux chaque jour) Jean Jacques Gautier dit de *Deux sur la balançoire* que c'est traduit (par Mme de Vilmorin) en langue plate.

C'est justement cette écœurante platitude que je reproche aux dialogues des *Amants* de la même Mme de Vilmorin, entre autres défauts, graves, de ce médiocre film.

**ANNEXE 6 : JEANNE MOREAU ET JEAN-MARC BORY EN
COUVERTURE DE L'ILLUSTRÉ, HEBDOMADAIRE SUISSE,
N° 48, 27 NOVEMBRE 1958.**



ANNEXE 7 : LE SUCCÈS EN SALLES DES AMANTS À CHICAGO, LE PUBLIC SE PRESSE POUR JEANNE MOREAU (PAGE 17 DU JOURNAL VARIETY DU 30 AOÛT 1961)

with (any) money

CHICAGO LOVES "THE LOVERS"

This photograph was taken in front of the Capri Theatre, Chicago, on Friday evening, August 18, 1961. 289 people were waiting to get in to see "THE LOVERS." Inside the theatre 434 patrons occupied every seat.

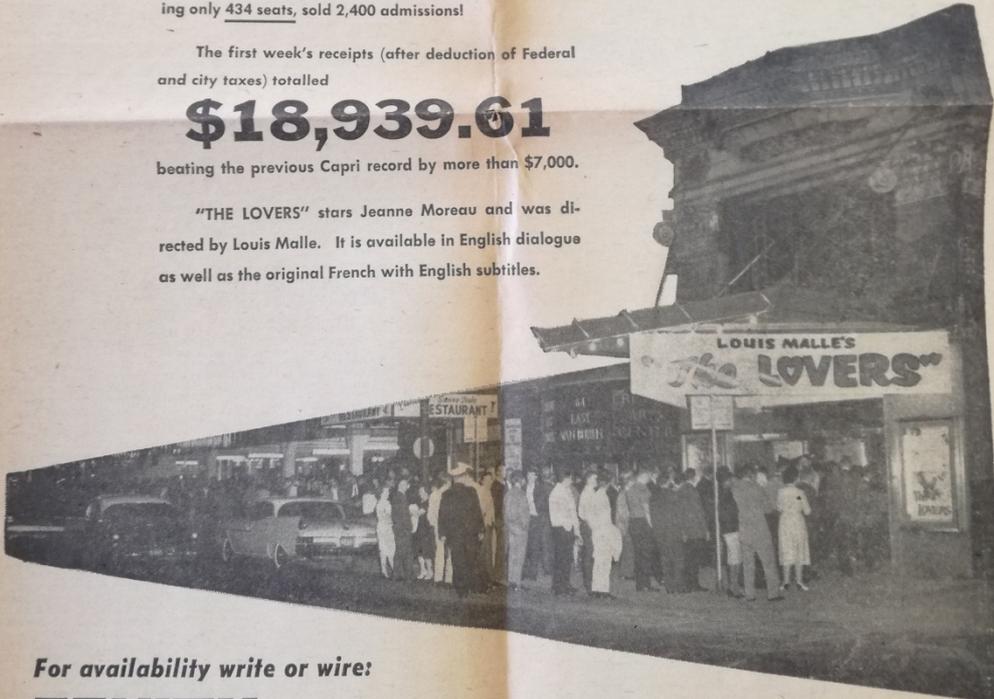
Had this photo been taken five hours earlier, the waiting line would have appeared substantially the same, because, on that day, the Capri Theatre, possessing only 434 seats, sold 2,400 admissions!

The first week's receipts (after deduction of Federal and city taxes) totalled

\$18,939.61

beating the previous Capri record by more than \$7,000.

"THE LOVERS" stars Jeanne Moreau and was directed by Louis Malle. It is available in English dialogue as well as the original French with English subtitles.



For availability write or wire:

ZENITH INTERNATIONAL FILM CORP.

1501 Broadway, New York 36, New York

Document provenant de la Bibliothèque du film à la Cinémathèque Française, dossier MALLE12B3, consacré à la carrière du film.

ANNEXE 8 : LA COUVERTURE DE LA JACQUETTE DE
LA CASSETTE VHS DES *AMANTS*, 1990



Document provenant de la Bibliothèque du film à la Cinémathèque Française,
dossier MALLE12B3, consacré à la carrière du film.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	9
Sources.....	15
PREMIÈRE PARTIE : DU TEXTE A L'ECRAN, ANALYSE DE LA PRODUCTION ET DU CONTENU FILMIQUE DES <i>AMANTS</i>.....	17
Chapitre 1 : Genèse et présentation du film	17
<i>A) Contenu et composition du film.....</i>	<i>17</i>
<i>B) Genèse du film et évolution du travail d'adaptation.....</i>	<i>19</i>
<i>C) Tournage du film et sortie en salles</i>	<i>24</i>
Chapitre 2 : L'histoire d'un basculement : Analyse du film	28
<i>A) Un regard sociologique sur les bourgeoisies provinciale et parisienne et une peinture des mœurs.....</i>	<i>28</i>
Le générique de début : la Carte de Tendre.....	28
Incipit : Jeanne en décalage avec la bourgeoisie parisienne une partie de polo au parc de Bagatelle (1min 53s – 4min 30s).....	31
Jeanne mal à l'aise dans la bourgeoisie provinciale dont elle est issue : le dîner avec son mari (07min 50s – 13 min 36s).....	33
La fête à Paris : un divertissement pour Jeanne (20 min 40s – 23min 51s).....	35
La rencontre avec un inconnu (29min 42 – 32min 57s).....	37
<i>B) Le basculement du film et la fin ouverte.....</i>	<i>39</i>
Métamorphose de Jeanne (54min 35s – 59 min 12s)	39
La promenade poétique de Jeanne et Bernard, du moulin à la rivière (59min 13s - 69min 06s).....	42
La scène d'amour (73min 36s - 84min 14s)	47
La fin du film (88min 16s – 90min 37s).....	49
DEUXIEME PARTIE : SCANDALE ET CENSURE	53
Chapitre 1 : <i>Les Amants</i>, à la fois reflet et contestation des tendances d'une époque.	53
<i>A) Mentalités et contexte socio-culturel : une période d'intolérance vis-à-vis de l'adultère.....</i>	<i>54</i>
La séduction et l'adultère face à la moralité.....	54
Une entorse à la norme sexuelle de l'époque.....	56

La question de l'émancipation féminine.....	57
B) <i>Une œuvre de contestation ?</i>	60
Chapitre 2 : Un éclatant scandale	67
A) <i>Propriétés et caractéristiques du scandale</i>	67
B) <i>Un scandale relatif : défenses du film et attaques contre les conservateurs</i>	71
Chapitre 3 : Les formes de censure qui frappent <i>Les Amants</i>	76
A) <i>État de la censure en France en 1958</i>	76
B) <i>La censure face au cas des Amants en France</i>	78
C) <i>La censure des Amants à l'étranger</i>	80
Coupures du film en Europe	81
Une censure hésitante en Amérique	82
« I know it when I see it » : le problème posé par <i>Les Amants</i> à la justice américaine.....	82
TROISIEME PARTIE : RECEPTIONS ET POSTERITE	85
Chapitre 1 - Réception critique : le triomphe des <i>Amants</i>	87
A) <i>Un film d'une grande pureté</i>	87
B) <i>Un film important pour la modernité</i>	90
C) <i>Pour certains, le film d'un bourgeois esthète</i>	92
Chapitre 2 – Courriers des lecteurs, correspondances : des réceptions différentes en fonction du genre, du statut social et de l'âge	96
A) <i>L'analyse du courrier des lectrices de Cinémonde</i>	97
B) <i>Des spectateurs masculins moins marqués, voire en colère : les correspondances de lecteurs masculins</i>	99
Chapitre 3 - Postérité de l'œuvre	103
A) <i>Une amoureuse au visage inoubliable : naissance de l'icône Jeanne Moreau</i>	103
B) <i>Un film considéré comme un tournant et dont la force subversive s'est nécessairement affaiblie</i>	105
C) <i>Le souvenir marquant laissé par la fin des Amants</i>	108
CONCLUSION	111
SOURCES	115
D) <i>Corpus</i>	115

II) Documents provenant de la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque française.....	116
III) Documents provenant de l'Institut Lumière à Lyon	118
IV) Documents qui proviennent du web	120
Documents trouvés sur le site ina.fr	120
Articles trouvés sur d'autres sites internet.....	120
Articles trouvés sur le site Europresse	121
V) Témoignages utilisés.....	121
Ouvrages ayant caractère de source	121
Témoignages collectés ad hoc.....	121
BIBLIOGRAPHIE	123
I) Cinéma et image : histoire, études, méthode	123
Histoire.....	123
Études.....	123
Censure et obscénité	124
Nouvelle Vague	124
Ressources audiovisuelles.....	125
Méthode	125
II) Histoire : méthode, contexte, séduction et sexualités	125
Méthode	125
Contexte politique et culturel.....	125
Séduction et sexualités.....	126
III) Les Amants de Louis Malle.....	126
Sur l'adaptation	126
Articles.....	127
ANNEXES	129
TABLE DES MATIERES	145