

Diplôme national de master

Domaine - sciences humaines et sociales

Mention - Histoire, civilisations et patrimoine

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

Et Dieu... créa la femme (1956) de Roger Vadim et La Vérité (1960) d'Henri-Georges Clouzot. Scandales cinématographiques et débats dans la société française.

Paul Bacharach

Sous la direction d'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 très vivement Mme Evelyne Cohen qui a dirigé ce mémoire. Son intérêt pour le sujet et son exigence, ses conseils de méthode pour la recherche ainsi que nos discussions ont rendu ce travail possible et cette expérience intense. L'esprit de ce travail tient pour beaucoup à son enseignement.

Je remercie les personnels de la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque française, de la Bibliothèque Raymond Chirat de l'Institut Lumière et de l'Inathèque à la Bibliothèque Nationale de France qui m'ont orienté dans mes recherches.

J'adresse ma gratitude à ma famille et à mes amis avec qui j'ai pu échanger sur ce travail et qui m'ont relu ou adressé des conseils.

Je souhaite enfin remercier l'ensemble du département Livres et Manuscrits de Sotheby's et tout particulièrement Anne Heilbronn pour sa bienveillance au cours de mon stage et pour nos discussions sur Sautet, Lelouch, Malle et les autres...

Résumé : À la fin des années 1950, une série de films français bouscule la société française par la nouveauté des représentations sociales proposées et leur traitement cinématographique. En 1956, *Et Dieu... créa la femme* de Roger Vadim sort en salles. Le film propulse Brigitte Bardot au rang d'icône mondiale et scandalise car il montre une héroïne fière d'exhiber son corps et qui revendique une liberté amoureuse, se moquant des jugements portés sur elle par les garants de la morale. Un débat s'ouvre dans la société sur la place de la moralité, celle des jeunes et sur la liberté des femmes. Il est suivi de nombreux films qui vont creuser ces questions et donner des difficultés à la censure. Parmi eux, en 1960, *La Vérité* d'Henri-Georges Clouzot donne à Brigitte Bardot un rôle tragique dans un cinéma plus classique et dénonce à son tour la morale portée par l'opinion publique. Ce mémoire se propose d'étudier l'histoire de ces films et leur contenu, ainsi que les débats suscités tels qu'ils ont été médiatisés dans la presse.

Descripteurs : *Et Dieu... créa la femme ; La Vérité ; Vadim ; Clouzot ; Cinéma ; Scandales ; Presse ; Télévision ; Censure ; Société ; Débats ; Années 1950*

Abstract : At the end of the 50s, several French movies shook up the country by picturing changes in society in a groundbreaking way. In 1956, Roger Vadim's *And God Created Woman* was released in theatres. As a result, Brigitte Bardot became iconic all over the world. The movie sparked controversy by showing a heroine who takes pride in showing off her body and claiming her sexual freedom, brushing off comments from so-called protectors of morals. This controversy initiated a national conversation on morals, women's rights and youth. Following this debate, many movies exploring similar themes came out, challenging censorship. Among those, Henri-Georges Clouzot's *The Truth* was released in 1960. In this more formal movie, Brigitte Bardot played a tragic character facing hardships caused by morals and the influence of public opinion. In this dissertation, I will analyse these movies and the debates surrounding them, as portrayed in the media at the time.

Keywords : *And God Created Woman ; The Truth ; Vadim ; Clouzot ; Cinema ; Scandals ; Press ; Television ; Censorship ; Society ; Debates ; 1950's*

Droits d'auteurs



Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « **Paternité-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

SIGLES ET ABREVIATIONS.....	9
INTRODUCTION.....	11
<i>Contexte et méthode</i>	<i>19</i>
PREMIERE PARTIE : <i>ET DIEU... CREA LA FEMME</i> (1956) DE ROGER VADIM.....	23
Chapitre 1 : Composition et analyse générale	23
<i>Ouverture : le bain de soleil de Juliette.....</i>	<i>23</i>
<i>Les projets de Carradine et la famille Tardieu</i>	<i>24</i>
<i>La soirée du bal.....</i>	<i>24</i>
<i>Départ manqué : la menace de retourner à l'orphelinat</i>	<i>26</i>
<i>Déclaration, demande en mariage et cérémonie</i>	<i>27</i>
<i>La vie d'après le mariage</i>	<i>28</i>
<i>Le retour d'Antoine</i>	<i>28</i>
<i>Dénouement et épilogue</i>	<i>30</i>
Chapitre 2 : « Et Vadim créa Bardot ». Le film et sa légende	31
<i>Contextualisation de la production et de la sortie du film</i>	<i>31</i>
<i>Genèse du film et sortie en salles</i>	<i>37</i>
Chapitre 3 : Analyses de détail	43
<i>Le charme des détails</i>	<i>43</i>
<i>Juliette : le corps, la danse et la musique</i>	<i>46</i>
<i>Les visages de l'opinion publique.....</i>	<i>48</i>
Chapitre 4 : D'un scandale l'autre (1956-1960). Entre <i>Et Dieu créa la femme</i> et <i>La Vérité</i>	50
<i>Les scandales après le film de Vadim</i>	<i>50</i>
<i>L'évolution de la censure : durcissement et protection de la jeunesse ..</i>	<i>52</i>
DEUXIEME PARTIE : <i>LA VERITE</i> (1960) D'HENRI-GEORGES CLOUZOT	57
Chapitre 1 : Composition et analyse générale	57
<i>L'ouverture du procès</i>	<i>57</i>
<i>Premières accusations contre Dominique Marceau.....</i>	<i>59</i>
<i>Légèreté de Dominique et jalousie de Gilbert</i>	<i>63</i>

<i>Succession de malheurs et désespoir amoureux.....</i>	65
<i>De l'assassinat au suicide</i>	68
Chapitre 2 : Le « Bardot-Clouzot ». <i>La Vérité</i> et sa légende	71
<i>Contextualisation de la production et de la sortie du film</i>	71
<i>Genèse et sortie en salles</i>	77
Chapitre 3 : Analyses de détail	86
<i>La cour d'assises</i>	86
<i>La construction de l'opinion publique</i>	94
<i>Les distractions de Dominique : Clouzot en dialogue avec la modernité</i>	97
<i>La vérité dans <i>La Vérité</i></i>	101
TROISIEME PARTIE : LA RECEPTION D'<i>ET DIEU... CREA LA FEMME</i> ET DE <i>LA VERITE</i> : DEBATS DE LA SOCIETE FRANÇAISE.	105
Chapitre 1 : Réceptions générales des films	105
<i>Et Dieu... créa la femme.....</i>	105
<i>La Vérité.....</i>	112
Chapitre 2 : La sexualité, la morale et l'opinion publique	120
<i>Sensibilité libertine.....</i>	120
<i>Des « ingénues perverses » ?.....</i>	122
<i>Le pied de l'héroïne.....</i>	122
<i>La société face à l'immoralité</i>	125
Chapitre 3 : La jeunesse au cinéma et dans la société	126
<i>Les jeunes et la sexualité dans les années 1950.....</i>	126
<i>Et Dieu... créa la femme et <i>La Vérité</i> : nouvelles représentations de la jeunesse.....</i>	127
<i>Clouzot, Vadim et la jeunesse</i>	129
Chapitre 4 : Les femmes à travers le prisme de la séduction... Une libération ?	134
<i>Le corps de Brigitte Bardot et le regard des hommes</i>	134
<i>Des réalisateurs ambigus ?</i>	136
CONCLUSION	139
SOURCES	145
<i>I) Films (corpus principal) :</i>	145

II) Documents provenant de la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque française	147
III) Documents provenant de l'Institut Lumière à Lyon	149
V) Documents provenant du web	153
VI) Ouvrages ayant caractère de source	153
BIBLIOGRAPHIE	155
I) Cinéma et image : histoire, études, méthode	155
II) Histoire : corps, émotions, représentations	157
III) Et Dieu... créa la femme et La Vérité	160
ANNEXES	162
TABLE DES MATIERES	165

Sigles et abréviations

BnF : Bibliothèque nationale de France

CCC : Centrale catholique du cinéma

CCR : Centrale catholique du cinéma et de la radio

CCRT : Centrale catholique du cinéma, de la radio et de la télévision

MFPF : Mouvement français pour le planning familial

MRP : Mouvement républicain populaire

ORTF : Office de radiodiffusion-télévision française

RTF : Radiodiffusion-télévision française

UFOLEIS : Union française des œuvres laïques pour l'éducation par l'image et le son

INTRODUCTION

« La relation que chacun de nous construit avec l'amour, la haine, la dignité, la justice ou la liberté s'inscrit dans la mémoire des films dont les images rassemblées constituent une sorte de documentaire sur les fictions qui nous construisent, nous soutiennent, nous maintiennent même en vie. [...] Ce que nous produisons, ce que nous regardons surgit et danse, me semble-t-il, devant les yeux comme une hypothèse ailée, une rêverie sensorielle, un régime inassignable de la mémoire ou comme le fantôme de la liberté¹. »

Et Dieu créa la femme sort en salles le 28 novembre 1956. Il s'ouvre sur une scène devenue culte : sur la terrasse d'une maison qui surplombe St-Tropez, des draps et du linge sont étendus et laissent apparaître les pieds d'une femme. Nue, sur le ventre, Brigitte Bardot prend un bain de soleil. L'homme qui arrive en voiture et s'approche d'elle ne la dérange pas.

Lorsqu'on découvre cette scène pour la première fois, Brigitte Bardot n'est pas inconnue : elle a déjà posé adolescente pour la couverture du magazine *Elle* en 1950 et son mariage avec Vadim en 1952 avait occasionné une double page dans *Paris Match*². Elle a joué dans quelques films, notamment de Michel Boisrond et Marc Allégret. Quand son époux lui fait tourner cette scène, elle a 21 ans, et c'est là que commence véritablement le « mythe B.B. ». La réalisation et les dialogues de Vadim mettent en valeur le ton et le jeu de l'actrice : il s'agit d'une œuvre extraordinairement nouvelle dans le paysage cinématographique français de l'époque.

Après-guerre, le cinéma français avait pris le tournant de la « qualité française ». Les représentations de l'amour, de la femme et de la conjugalité y étaient plutôt conventionnelles. Une petite idiote, une ménagère, une jeune fille sage, ou une femme à la sensualité gentille et qui amuse, voilà les stéréotypes qui enfermaient les personnages féminins, interprétés par des actrices plutôt « sages ». On voit parfois une fille aux mauvaises mœurs, mais elle est châtiée, et elle meurt. Et les amours d'une Martine Carol « resteront toujours costumées, irréelles en quelques sortes³ ». Dans *Et Dieu créa la femme*, Brigitte Bardot ne meurt pas. Et elle ne joue pas non plus, car ce que filme Vadim est moins un personnage que

¹ M.-J. Mondzain, *Images (à suivre)*, Montrouge, Bayard, 2011, p. 18 et 26.

² C. Ghys, *Vadim, le plaisir sans remords*, Paris, Stock, 2017, p. 65 et 81.

³ P. Murat, « Les unes l'autre. Les actrices et la naissance du mythe B.B. », in J.-L. Passek, *D'un cinéma l'autre : notes sur le cinéma français des années cinquante*, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1988, p. 44.

« ce visage qui boude, ce corps qui bouge⁴ ». Le ton et la gestuelle aussi sont nouveaux et forment une rupture radicale avec les précédentes actrices. Après une sortie en salles timide, le succès est lancé aux États-Unis, et démarre en France : il totalise 3 918 638 entrées dont 1 043 215 pour les salles parisiennes⁵.

Après le film de Vadim, un souffle de liberté porte le cinéma français et crée de vives réactions dans la société française. Deux ans plus tard, *Les Amants* de Louis Malle brise le tabou de l'adultère et propose une scène d'amour qui est filmée sans ellipse. Bardot apparaît dans *Les Bijoutiers du clair de lune* (1958) de Vadim, *En cas de malheur* (1958) d'Autant-Lara, ou encore *Babette s'en va-t'en guerre* (1959) de Christian-Jaque. Mais si *En cas de malheur* rencontre un grand succès et comporte une scène culte, aucun de ces films avec Bardot ne révèle une facette du personnage qu'*Et Dieu créa la femme* n'avait pas déjà dévoilée. Dans la lignée de ces films, Clouzot sort *La Vérité* en 1960. Cette-fois ci, Bardot est métamorphosée. Ses traits n'ont pas bougé mais son jeu a évolué. Elle interprète une femme passionnée qui est jugée pour avoir assassiné son amant, et qui va finir par mettre fin à ses jours. Le film totalise 5 694 993 entrées dont 1 280 611 pour les salles parisiennes⁶, et fait renouer Clouzot avec le succès populaire, deux ans après l'échec des *Espions*. Contrairement au film de Vadim, mais à la manière du film de Malle, *La Vérité* ne constitue pas un renouvellement de l'esthétique cinématographique. Clouzot est un cinéaste de « qualité française », mais il intègre cette fois ci des thèmes ainsi qu'une vision de la société qui concordent pleinement avec les deux autres, que la Nouvelle Vague a pris pour références.

L'amour hors-mariage et les mœurs légères condamneront le personnage de Dominique dans *La Vérité*. Pourtant, le point de vue du réalisateur ne condamne pas plus son personnage que dans *Et Dieu... créa la femme*. Le mal n'est pas en elles, mais dans l'opinion publique, que les deux films se plaisent à caricaturer, et qui jugent la jeune femme affranchie selon une morale périmée. Dans un cas, ça finit bien : le personnage fait fi de tous les avis qu'on lui donne, elle reste mariée à celui qu'elle aime, même si on ne sait pas si ça durera ; c'est la fin d'*Et Dieu... créa la femme*. Pour l'autre, ça tourne mal : elle n'attend pas le jugement rendu à la fin de son procès et se suicide. Les médisances et les humiliations ont eu raison d'elle, et sachant qu'on ne cherche pas à la comprendre, elle se donne la mort ; c'est la cruelle fin de *La Vérité*.

Alors pourquoi s'attacher à comparer ces deux films ? L'un est une comédie en couleurs, premier film d'un réalisateur encore jeune et qui s'affirme comme l'un des pionniers du « jeune cinéma ». L'autre est une tragédie en noir et blanc, dixième long-métrage d'un cinéaste classique, maître du suspense, qui est peut-être

⁴ *Ibid.*, p. 92.

⁵ Entrées cumulées en 2011. S. Simsi, *Ciné-passions. Premier guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2011, p. 21.

⁶ *Ibid.* p. 25.

au sommet de sa gloire. Le film de Vadim est considéré comme précurseur ou fondateur de la Nouvelle Vague ; celui de Clouzot est ignoré par celle-ci. De Clouzot, on retiendra sa « légende noire » qui s'est fondée sur ses relations exécrables avec une partie du monde du cinéma, malmenant les autres et lui-même. De Vadim, c'est plutôt sa « légende rose » qui serait restée : un dandy populaire dans son milieu, qui fit cinq mariages et produisit des films obscènes. Alors, un génie contre un imposteur ? Pas vraiment, et les acteurs qui connurent Vadim peuvent attester de ses connaissances, y compris techniques, contre l'image d'un « mauvais réalisateur » qui lui est restée parfois collée. Comme l'explique Jean-Louis Trintignant dans une interview pour l'INA, « il voulait tourner très vite [...] et il faisait très bien. Il avait une nonchalance qui faisait partie de son élégance⁷ ». Homme créatif, il a su parfois se montrer en avance sur les modes. C'est en cela qu'il s'oppose à Clouzot, qui est un homme extrêmement besogneux, perfectionniste, au point d'en devenir presque fou. Selon beaucoup il lui manquait l'inspiration, qu'il a toujours dû puiser chez d'autres. À propos de lui, Simone Signoret expliquait : « C'est un homme qui peut tout apprendre, l'élève le plus appliqué du monde⁸ ».

Alors pourquoi assimiler deux œuvres d'hommes aussi différents ? Plusieurs points communs les rassemblent, malgré leurs méthodes et leurs personnalités si contraires. Leur talent et leur goût pour l'écriture les ont amenés à vouloir écrire et maîtriser les scénarios de la plupart de leurs films. Leur contrôle s'exerçait aussi sur leur image : comme peu de réalisateurs, ils maîtrisaient l'image que les médias ont donnée d'eux et ont assuré de cette manière la promotion de leurs films. Iconiques chacun à leur manière, ils ont travaillé un style qui fut largement commenté, à un moment où les noms des réalisateurs pouvaient être facilement évincés au profit des stars qui jouaient dans les films, y compris dans la presse. Cela ne les empêcha pourtant ni de « lancer » des comédiens, ni d'être reconnus pour leur talent dans la direction d'acteurs.

Même si leur style diffère et s'oppose, leur vision de l'homme et la société se rejoignent sur plus d'un point. Les deux films que nous questionnons mettent sous les yeux du spectateur le même personnage, qui est devenu un personnage-type avec le film de Vadim : une jeune femme légère mais libre de ses actes, qui devient un « individu à corriger » aux yeux de l'opinion publique, voire un « monstre humain » au corps indompté, et qu'il conviendrait de tenir renfermée. La famille de Juliette dans *Et Dieu... créa la femme* tente de la tenir cloîtrée dans sa chambre ou de la renvoyer à l'orphelinat, tandis que le crime commis par Dominique dans *La Vérité* la tient incarcérée dans une prison de femmes. Ce nouveau personnage-type apparaît dans le cinéma à la fin des années 1950 et crée une rupture vis-à-vis

⁷ J. Roy, D. Toscan du Plantier, « Interview de Jean-Louis Trintignant à propos de Roger Vadim », chaîne INA, 7 octobre 2010.

⁸ Citée par Th. Clerc, « Le mal du génie », in Noël Herpe (dir.), *Le Mystère Clouzot*, p. 178.

des stéréotypes rabâchés par le cinéma d'après-guerre. Et dans les deux films, ce décalage du personnage par rapport à la société est montré au grand jour. Comme l'explique Foucault à propos des « monstres humains », dont il se propose d'étudier certains cas de l'Ancien Régime dans son séminaire intitulé « Histoire des systèmes de pensée », dispensé au Collège de France :

« Ce qui fait qu'un monstre humain est un monstre, [...] c'est le trouble qu'il apporte aux régularités juridiques [...]. Le monstre humain combine l'impossible et l'interdit⁹. »

En laissant le corps et le jeu de Brigitte Bardot se déployer librement, Vadim, suivi par les autres, prouve qu'un nouveau rapport au corps et à la sensualité se fait jour sous les yeux d'une société qui voudrait s'en faire le joug. Les scandales provoqués le montrent bien, et l'attaque en règle de l'opinion publique que proposent les deux films ne fait que renforcer leur dimension scandaleuse. Les films jouent sur une nouvelle gamme d'émotions autour du plaisir transgressif pour ranger de leur côté le spectateur. Mais ces nouvelles représentations du corps, de la femme et de la sexualité ne concordent pas encore avec les pratiques dominantes :

« Ainsi, quand le cinéma de la fin des années 1950 vante le libertinage amoureux, les sondages de l'époque mettent en avant des usages plus traditionnels (virginité préservée, défense du mariage comme institution)¹⁰. »

De ce décalage entre représentations et pratiques, le film de Vadim constitue le premier véritable choc, tandis que le film de Clouzot propose de faire de ce choc la cause véritable de l'infortune de son personnage principal. Mais paradoxalement, les films montrent que c'est dans la contrainte que va se jouer une séduction émancipatrice. Ce que montrent l'un film comme l'autre c'est que :

« Séduire, être séduit ou séduite font naître des modes d'oppression. [...] dans le plaisir et l'émotion ressentis jaillissent aussi des possibilités d'émancipation, telles que l'appropriation du pouvoir de séduire et la reconnaissance du désir féminin¹¹. »

L'hypothèse de recherche à la source de ce travail, visant à rapprocher ces deux films dans leur genèse et leur perception par la société, partait d'une simple intuition, mais certains résultats de la recherche m'ont confirmé qu'elle n'était pas complètement impertinente, et qu'elle trouvait son fondement historique.

⁹ M. Foucault, *Histoire des systèmes de pensée*, « 5. Les anormaux », Paris, Gallimard, 1999, p. 335.

¹⁰ S. Le Pajolec, « Les amours juvéniles dans le cinéma des Trente Glorieuses », in V. Blanchard, R. Revenin, J.-J. Yvorel, *Les jeunes et la sexualité. Initiations, interdits, identités (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Autrement, 2010, p. 130.

¹¹ A. Farge, C. Dauphin, *Séduction et sociétés, approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, p. 10.

Dans le déferlement médiatique que suscite la sortie du « Bardot-Clouzot », on trouve un article de deux pages écrit par l'un des seuls jeunes cinéastes qui prend la défense de Clouzot. C'est Roger Vadim. Son article s'intitule : « *La Vérité*. "J'ai eu envie de parler de ce film parce qu'il a le visage de l'amour et que je suis amoureux de l'amour" » et paraît dans *L'Express* le 3 novembre 1960, lendemain de la sortie du film de Clouzot. Vadim voit dans *La Vérité* le prolongement de l'ambition qui l'avait animé lui dans *Et Dieu... créa la femme*, et qui continue d'ailleurs de l'animer pour ses autres films. Ce prolongement est perceptible dans la manière dont Clouzot a dirigé Bardot. Il explique que « "Si Dieu créa la femme" fut une naissance, "*La Vérité*" est aujourd'hui son apothéose », car Clouzot « a su laisser à Brigitte son style de langage en l'adaptant de façon très adroite¹² ». La lecture de son article permet de comprendre qu'une réflexion profonde unit les deux réalisateurs quant à la relativité des absolus que sont le bon et le mauvais : il s'agit là de constructions culturelles. « La barrière qui sépare le bien du mal est une abstraction qui change avec les temps, les civilisations et les races¹³ », écrit encore Vadim. La perversion n'est pas dans la jeune fille, mais dans le regard que la société porte elle. Selon Vadim, Clouzot a poussé plus loin la dénonciation qu'esquissait déjà *Et Dieu... créa la femme* :

« Cette créature folle de vie, génèreuse d'elle-même jusqu'à en mourir, sans égard pour ce que la société respecte où elle ne voit que le mensonge et l'hypocrisie, [...] cette jeune fille sans masque condamnée par son amour d'elle-même et qui, décrite par les rapports de police et les procès-verbaux d'huissiers, devient une putain sans envergure, amoral, insensible, orgueilleuse et rancunière¹⁴. »

Vadim et Clouzot montrent comment l'opinion publique renvoie aux individus une image à partir de laquelle ils forment leurs émotions et leurs perceptions, y compris celle qu'ils ont d'eux-mêmes. Dans le cas de la femme fautive : « chaque action, chaque mot est déformé par le miroir impersonnel de l'opinion publique¹⁵ ». Habités tous deux des scandales (en 1959, Vadim vient d'avoir de nouveau affaire à la censure avec ses *Liaisons dangereuses*), les deux réalisateurs savent que leurs films passent, comme leurs personnages, au crible de l'opinion publique. Leur réflexion sert à faire reculer les préjugés, mais pour ne pas au contraire les renforcer, il faut émouvoir. L'étude de la réception de ces films nous permettra de comprendre si leur pari a fonctionné.

¹² R. Vadim, « *La Vérité*. "J'ai eu envie de parler de ce film parce qu'il a le visage de l'amour et que je suis amoureux de l'amour" », *L'Express*, 3 novembre 1960.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

Mais le pari que cette réflexion allait prendre dans la société, et que, quelque part, la société était prête à la recevoir, c'est un troisième homme qui le fait. C'est le producteur des deux films : Raoul Lévy. Il sait qu'il doit le succès d'*Et Dieu... créa la femme* autant à son ami talentueux qu'est Vadim qu'à l'icône qu'il promeut : B.B. Il l'impose à Clouzot en 1960, année à laquelle le contrat de Raoul Lévy et de Brigitte Bardot se termine¹⁶. À la sortie de *La Vérité*, on sait que Raoul Lévy surfe encore sur la vague B.B. qu'il a initiée avec *Et Dieu... créa la femme*. Un journaliste de *France-Observateur* s'interrogera : « On ne sait trop s'il faut attribuer à Clouzot ou plutôt à Lévy certaines réminiscences trop évidentes de *Et Dieu créa la femme*¹⁷. »

Car, à l'étude de la réception de *La Vérité*, on se rend compte que les comparaisons possibles entre les deux films sont nombreuses, car ils traitent du même sujet : la jeune femme coupable de ses vices, symbole d'une jeunesse contemporaine en perte de repères. Les bonnes comme les mauvaises critiques forment une comparaison des deux films, que ce soit pour louer ou dénigrer la présence de ce nouveau thème au cinéma. Si l'on ne pense pas nécessairement à rapprocher ces deux films aujourd'hui, alors que la presse de l'époque le fit, c'est que l'histoire classique du cinéma s'est constituée par une étude des courants, parfois peu sensible aux circulations entre les différents mouvements cinématographiques : selon cette vision, impossible d'imaginer que le vieux Clouzot puisse s'inspirer du jeune Vadim. Cependant, la lecture que nous proposons n'est bien sûr pas la première à relire et comprendre ces représentations selon leur impact sociologique. Dans un article de 2010 intitulé « Les amours juvéniles dans le cinéma des Trente Glorieuses », le chercheur Sébastien Le Pajolec, rattaché au courant de l'histoire culturelle, proposait déjà de lire conjointement le message transmis par *Et Dieu... créa la femme* et *La Vérité* :

« Dans la France d'avant la libération sexuelle, on blâme les jeunes filles qui pratiquent l'amour hors-mariage. Cette condamnation est souvent prononcée par des personnages féminins, plus âgées que les "fautives". Dans *Et Dieu... créa la femme*, l'attitude de Juliette est dénoncée par sa mère adoptive : "... dévergondée [...] Sais-tu ce que l'on raconte de toi dans le pays ?" Lors du procès de Dominique, dans *La Vérité*, on l'accuse de ne pas avoir épousé les codes de la société traditionnelle [...]. En contrepoint de la jeune fille respectable, les cinéastes reprennent la figure de la garce, qui repose sur une érotisation outrancière de la jeune fille¹⁸. »

¹⁶ « Bardolatry », s. d. Coupure de presse conservée dans le dossier de presse d'*Et Dieu... créa la femme* à la bibliothèque Raymond Chirat de l'Institut Lumière.

¹⁷ L. Marcorelles, « "La Vérité" : B.B. tragédienne et martyre », *France Observateur*, 5 novembre 1960.

¹⁸ S. Le Pajolec, « Les amours juvéniles dans le cinéma des Trente Glorieuses », *op.cit.* p. 132.

Une partie de la presse s'indigne de ces nouvelles représentations et de leur banalisation, reprochant au passage la clémence de la censure, alors même qu'entre 1959 et 1961 se produit un durcissement du régime de censure¹⁹. À travers l'étude de la réception et de ces scandales, on comprend que dans ces années 1950 le cinéma est encore le grand *mass media* qui fabrique et constitue les imaginaires, jusqu'à ce que la télévision inverse cette domination au début des années 1970²⁰. La presse et la télévision nourrissent alors un intense dialogue avec le cinéma. Ils rendent compte du pouvoir des représentations du cinéma en les interrogeant, en les commentant, ou les augmentant. Et le cinéma, plus spécifiquement encore dans le cas de Vadim et Clouzot, se construit de ce dialogue avec les médias. Ce n'est pas dans la presse seule, ni dans le cinéma seul, ni moins encore dans la télévision seule que le mythe B.B. s'est créé ; les légendes se créent dans les échanges médiatiques. Il s'agira donc de montrer que si le cinéma suscite une importante activité de la presse, son processus créatif lui-même est nourri par le rapport qu'il entretient avec la presse. Cette imbrication modèle les images qui nous sont proposées au cinéma, car les scandales médiatiques sont recherchés par les deux réalisateurs. À cela, il faut ajouter que Vadim a commencé journaliste chez *Paris-Match*, aux débuts du magazine fondé en 1949, tandis que le Clouzot chansonnier et scénariste d'avant-guerre et de l'Occupation provoquait déjà les journalistes et l'opinion publique.

Dans le cas de ces deux films, les interactions médiatiques se font autour d'un phénomène qu'elles favorisent : le *star-system*. Car à l'origine du phénomène Bardot, il y a sa manière de rester « elle-même » à l'écran. Or, dans cet avènement, la frontière entre fiction et réalité perd de son épaisseur et devient sensiblement plus poreuse. Les deux films où elle occupe le rôle principal participent de cette confusion : ce sont des rôles pour Brigitte, où elle pourra être Bardot. De là, naît un jeu, où les réalisateurs s'inspirent des médias, et où les médias traquent dans les histoires et dans les tournages tous les éléments qui pourraient s'avérer significatifs pour la vie privée de la star. Cette dimension-là est loin d'être anodine. Constitutive de ces films, elle donne à ces scandales une couleur bien « réelle » : l'icône de la modernité, que la presse met en une, incarne si bien la jeunesse que la jeunesse la prendra pour modèle. On n'est plus dans le « purement fictif ».

Pourtant, l'influence de ce cinéma sur les pratiques des jeunes gens, si elle s'avère difficilement quantifiable, ne fut certainement pas immédiate. Cela n'empêche pas certains d'évoquer une « décadence » de la société d'après la Reconstruction. Et c'est parce que ces nouvelles représentations mêlent fiction et réalité en promouvant un *star-system* qu'elles frappent d'autant plus les imaginaires. En attestent des attaques particulièrement violentes à l'encontre des

¹⁹ F. Hervé, « Encombrante censure », in D. Vezyroglou (dir.), *Le cinéma une affaire d'état : 1945-1970*, Paris, La Documentation française, 2014, p. 123-132.

²⁰ S. Le Pajolec, « Les amours juvéniles dans le cinéma des Trente Glorieuses », *op.cit.* p. 129.

films, de leur réalisateur ou de leurs stars. Françoise Arnoul, celle qui avait précédé Bardot et incarné la star sexy et le péché moderne, en donnera un témoignage tout à fait explicite dans une interview pour *Télérama* en 1987 :

« Attention, le mythe érotique de l'époque reste tout de même Bardot ! Quand Brigitte arrivait – c'est un signe qui ne trompe pas – elle se faisait insulter par les femmes, souvent très inquiètes pour leurs maris. Ça ne m'est jamais arrivé à moi ! Je jouais les victimes vous comprenez ! Je mourais toujours. Il m'arrivait des choses épouvantables. J'étais punie en somme. La morale était sauve²¹. »

Mais les nouvelles représentations dangereuses trouvent aussi des défenseurs ardents et passionnés : les dossiers de presse consultés montrent qu'après la médiatisation de l'évènement, les films ont suscité un débat dans la critique. Ce débat porte avant tout sur la place de la jeunesse dans la société, et sur les modèles qu'elle peut prendre : la moralité doit-elle y avoir une place ? On s'interroge aussi sur le modèle de femme hypersexuée et libre que représente Bardot dans ces films. Pour d'autres, le débat doit être déplacé sur les manières bien différentes qu'ont chacun des deux réalisateurs de faire du cinéma, mais dans ce cas le débat s'avère violent lui aussi.

Dès lors, qu'est-ce qui peut expliquer, dans la genèse, le contenu et la médiatisation de ces deux films les différentes et violentes émotions qu'il suscite ? Que pointent-ils du doigt pour que la société y réagisse aussi sensiblement ? Les scandales prouvent-ils un rejet ou au contraire un impact profond de ces représentations sur les mentalités ? Quels facteurs expliquent la diversité de la réception de chacun des deux films ? Dans l'histoire des débats de la société française sur la place de la moralité, de la jeunesse, de la liberté des femmes, et des représentations de la sexualité, peut-on dire que ces deux films ont constitué un moment important, ou qu'ils ont fait date ?

Le film de Roger Vadim sera étudié dans son contenu et l'histoire de sa création, pour déterminer ce qu'il constitue de nouveau pour le cinéma et pour la société à la fin des années 1950. Dans cette optique et avec cette méthode, le film d'Henri-Georges Clouzot est étudié en second lieu, dans sa structure, puis dans l'histoire particulière de son projet jusqu'à sa sortie en salles, et enfin dans ses thématiques. Les réceptions croisées des deux films, et les débats qu'ils engendrent dans la société feront l'objet de la dernière partie, pour tenter d'en déterminer l'importance sociale.

²¹ Citée par P. Murat, « Les unes l'autre. Les actrices et la naissance du mythe B.B. », *op.cit.*, p. 46.

Contexte et méthode

La préparation de ce mémoire s'est trouvée inscrite dans une actualité éditoriale et cinématographique qui a alimenté la réflexion de ce travail.

En 2016 et en 2017 ont paru deux biographies de Roger Vadim : la première d'Arnaud Le Guern, et la seconde, très belle, de Clément Ghys, tous les deux journalistes. Les deux biographies s'attachent à faire revivre le personnage « Vadim », son style et l'époque qu'il incarnait, mais aussi ses films qui furent souvent oubliés, à l'exception du premier et de quelques autres.

En 2017-2018, Henri-Georges Clouzot a été à l'honneur d'une tournée d'événements et de rétrospectives intitulée « Le Mystère Clouzot » se déroulant au Festival de Cannes, au Festival Lumière et à la Cinémathèque française où une exposition a également eu lieu²². L'événement a occasionné la ressortie en salle de tous les films de Clouzot dans des restaurations en 4K, ainsi que d'une intégrale DVD éditée par TF1 Vidéo (qui exclut mystérieusement *La Vérité*). « Le Mystère Clouzot » a appuyé la réalisation d'un documentaire²³ et l'édition de deux livres sur Clouzot : le catalogue de l'exposition²⁴, et une biographie intellectuelle du réalisateur²⁵. L'un des objectifs de cette rétrospective était de mieux faire connaître Clouzot, souvent rattaché à une image de « raconteur d'histoires efficaces²⁶ », et dont le travail de recherche formelle n'est que peu connu. Le mémoire tente également d'en rendre compte.

Si cela ne concerne pas directement notre travail, il faut aussi noter que le fait divers à l'origine de *La Vérité*, l'affaire Pauline Dubuisson (1951) sur laquelle on reviendra, avait aussi engendré deux récits en 2015 : *Je vous écris dans le noir* de Jean-Luc Seigle, et *La petite femelle* de Philippe Jaenada. Leur parution montre que ce fait divers, déjà médiatisé par le film de Clouzot, possède un caractère social fort encore aujourd'hui. Mais il s'agit pour les auteurs de régler leurs comptes avec le réalisateur. Pour Jean-Luc Seigle, Clouzot n'a pas anticipé les conséquences que le film pouvait avoir sur Pauline Dubuisson (qui s'exile au Maroc après la sortie du film), conséquences qui tiennent selon lui à la misogynie du réalisateur, qu'il tenterait de dissimuler en choisissant son épouse, Véra Clouzot, pour scénariste du film. Philippe Jaenada dénonce lui un film mensonger et reproche à Clouzot d'être le responsable de la tentative de suicide de Brigitte Bardot à l'issue du tournage du film.

²² Exposition Le Mystère Clouzot, Cinémathèque Française, 8 novembre 2017 – 29 juillet 2018.

²³ P.-H. Gibert, *Le scandale Clouzot*, France, 2017, 60 min.

²⁴ N. Herpe (dir.), *Le Mystère Clouzot*, Paris, Liénart, Cinémathèque française, 2017, 211 p.

²⁵ Ch. Folens, *Les métamorphoses d'Henri-Georges Clouzot*, Paris, Vendémiaire, Ciné Patrimoine Concept, 2017, 300 p.

²⁶ N. Herpe, « Le Mystère Clouzot », in Noël Herpe (dir.) *Le Mystère Clouzot*, op.cit., p. 7.

Ces relectures, de même que celle que l'on fait parfois du cinéma de la Nouvelle Vague à travers le seul prisme de la misogynie, nous semblent faire passer la dimension critique avant la dimension historique. Si l'écriture de ce mémoire reçoit de l'actualité « les moyens de ce travail et la détermination de son intérêt²⁷ », comme l'écrit Michel de Certeau à propos du « lieu d'écriture », la méthode choisie vise au contraire à comprendre la formation et la réception de ces représentations dans le contexte mental et social de l'époque et à resituer les personnages et les représentations du passé dans leur présent fait d'incertitude. Lorsque l'on s'intéresse à la fiction, ce lieu d'écriture de l'histoire se situe « sur le bord de la falaise²⁸ », selon l'expression de Michel de Certeau reprise par Roger Chartier pour montrer que :

« C'est seulement par le déchiffrement de la logique gouvernant les pratiques de la représentation, qui ne sont jamais neutres, qui sont toujours prises dans des enjeux, des stratégies et des conflits spécifiques, qu'on peut accéder d'une certaine manière aux pratiques représentées et en conduire une analyse, difficile et instable²⁹. »

Il faut donc préciser que la réflexion s'est constituée en parallèle d'une réflexion actuelle sur la place des femmes, de la liberté sexuelle et de la moralité dans le cinéma, à la suite de l'affaire Harvey Weinstein, qui a éclaté dans la presse en octobre 2017, suivie du mouvement militant *MeToo* dénonçant l'agression et le harcèlement sexuels dans le milieu professionnel du cinéma. Ce courant a lui-même été suivi de prises de positions polémiques, notamment celle de plusieurs anciennes icônes du mouvement de la libération sexuelle qui voyaient dans cette campagne un retour à un moralisme despotique³⁰. Si ce mouvement et ses critiques ont contribué à la réflexion autour de notre sujet, nous n'avons pas voulu orienter notre travail dans le sens d'une révision critique des films selon une nouvelle grille d'analyse qui consisterait à dire : dans le premier film Bardot est dénudée par son mari et c'est un objet sexuel ; dans le second elle est violentée par un réalisateur misogyne qui condamne son personnage à mourir. Cependant, notre travail a tout de même tenu compte de ce type de lectures pour montrer l'ambiguïté des représentations étudiées.

²⁷ M. de Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque des Histoires », p. 18.

²⁸ M. de Certeau, *Histoire et psychanalyse entre récit et fiction*, Paris, Gallimard, 1987. Cité par R. Chartier, « La vérité entre fiction et histoire », in A. De Baecque, Ch. Delage (dir.), *De L'histoire Au Cinéma*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1998, coll. "Histoire du temps présent" (IHTP-CNRS), p. 31.

²⁹ R. Chartier, « La vérité entre fiction et histoire », *ibid.*, p. 31.

³⁰ Collectif, « Nous défendons une liberté d'importuner, indispensable à la liberté sexuelle », *Le Monde*, 9 janvier 2018.

Le travail précédent sur *Les Amants* de Louis Malle tendait vers l'analyse de sa postérité comme objet de recherche, car l'existence de cette postérité posait question (pour un film écarté des histoires de la Nouvelle Vague comme de celles du cinéma français). Ici au contraire, les deux films ont engendré une postérité certaine, et leur caractère « mythique » aujourd'hui (mais aussi polémique pour les raisons évoquées) nous a plutôt poussé au mouvement contraire, c'est-à-dire à creuser sous le mythe pour comprendre la place occupée par les films à leur sortie.

Sources

Et Dieu... créa la femme a été visionné à la Bibliothèque du film de la Cinémathèque française, sur DVD, édité en mars 2000 par René Château, et sur format numérique, sur la plateforme de VOD UniversCiné. Les deux versions, certainement issues d'une mauvaise numérisation, ne comportent pas de sensible différence, et offrent toutes deux une qualité moyenne de visionnage.

La Vérité a été visionné dans sa version restaurée pour le cinéma en 4K, datant de 2007, et sur la plateforme de VOD LaCinetek, qui propose une version numérisée d'une copie analogique en excellent état. La version restaurée propose elle aussi une grande qualité, dont le rendu est différent et plus lisse. La copie proposée par LaCinetek, plus authentique mais certainement nettoyée, donne une image stabilisée mais qui laisse tout de même voir le grain de la pellicule.

Pour l'étude des réceptions, nous avons consulté les fonds de la Bibliothèque française du film de la Cinémathèque française et de la Bibliothèque Raymond Chirat de l'Institut Lumière. Ils comprennent deux dossiers de presse qui se complètent car les dossiers constitués par Raymond Chirat contiennent de très nombreuses coupures d'une presse plus populaire. Les supports physiques de revues ont également été consultés. Toujours pour l'étude des réceptions, nous avons consultés les fonds audiovisuels de l'INA, depuis les postes Inathèque de la BnF – François Mitterrand, et depuis le site ina.fr, afin d'inclure dans l'état des sources des liens vers les vidéos qui sont en libre consultation sur le site.

En revanche, malgré plusieurs tentatives, les dossiers de censure des films n'ont pu être consultés car seuls les dossiers se situant au Bois d'Arcy, aux Archives françaises du film, peuvent être consultés, mais une grande partie d'entre eux sont bloqués au Centre des archives contemporaines de Fontainebleau où ils ne sont pas communicables. Néanmoins nous avons pris appui sur les travaux de Frédéric Hervé qui a consulté le dossier de censure d'*Et Dieu... créa la femme*.

Nous avons aussi utilisé des témoignages à propos des films comme sources de travail : Truffaut, Duras, Barthes et Bardot. Nous faisons enfin allusion à des œuvres littéraires ayant inspiré les réalisateurs, dans la littérature contemporaine, de Sagan à Drieu la Rochelle, ou chez les libertins du XVIIIe siècle, de Marivaux à Crébillon Fils.

Enfin, nous faisons référence à plusieurs films de l'époque, qui constituent un corpus secondaire des films à scandale, ou abordant les mêmes thématiques, tout en nous limitant aux films français : *En effeuillant la marguerite* (1956) de Marc Allégret, *Les Tricheurs* (1958) de Marcel Carné, *En cas de malheur* (1958) de Claude Autant-Lara (1958), *Prisons de femmes* (1958) de Maurice Cloche, *Les Liaisons Dangereuses 1960* (1959) de Roger Vadim, *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard, *Vie privée* (1962) de Louis Malle, *Le Feu follet* (1963) de Louis Malle, *Le Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard, *Une femme mariée* (1964) de Jean-Luc Godard et *Viva Maria !* (1965) de Louis Malle.

PREMIERE PARTIE : *ET DIEU... CREA LA FEMME* (1956) DE ROGER VADIM

La présentation générale du film suit l'ordre des séquences en en décelant les aspects implicites, en s'arrêtant sur l'analyse des images signifiantes. Elle permet d'aborder ensuite l'histoire de la conception, de la production et de la sortie du film dans le contexte historique et cinématographique particulier en 1956. Nous nous attacherons ensuite à analyser des séquences et thèmes-clefs du film sur lesquels s'appuieront les critiques du film à sa sortie. Nous verrons enfin quels autres scandales vont surgir dans la société, une fois que Vadim aura donné le *la*.

CHAPITRE 1 : COMPOSITION ET ANALYSE GENERALE

Une musique de jazz ouvre le film, et le générique apparaît sur un fond de tweed en lettres blanches, dont la police de caractères évoque la machine à écrire.

Ouverture : le bain de soleil de Juliette

Un court panoramique cadre l'arrivée d'une voiture de luxe sur un paysage méditerranéen. Éric Carradine (Curd Jürgens) arrive dans un jardin, va sur la terrasse et s'approche des pieds nus qui dépassent des draps étendus, derrière lesquels la caméra passe, et qui dévoilent Juliette Hardy (Brigitte Bardot).

Figure 1 : Le bain de soleil de Juliette qui voit Carradine s'approcher : « Monsieur Carradine, vous avez un culot du diable ».



À travers ce plan où sont prononcés les premiers mots du film, on comprend que le corps de Brigitte Bardot, dont le visage est caché par la chevelure, sera l'objet du film. L'éclairage multiple, qui crée un jeu d'ombres invraisemblables, permet de rendre de la peau de Juliette d'un aspect brillant et bronzé, et surtout de sentir la présence, en ombres chinoises, de Carradine s'approchant du linge étendu.

Carradine lui apporte une voiture (miniature) et se montre tout de suite grivois, et en lui touchant le menton :

CARRADINE : Avec cette bouche-là tu peux avoir tout ce que tu veux :

JULIETTE, *en chantonnant* : J'suis une croqueuse de diamants...

Quand Mme Morin (Jane Marken), la tutrice de Juliette arrive, en robe longue et en revenant du marché, on apprend que Juliette sort de l'orphelinat. Elle l'accable de reproches : « Ça fait une demi-heure que tu devrais être à la librairie. Naturellement tu préfères te montrer nue devant des hommes ». Quand Carradine intercède en faveur de Juliette, Mme Morin lui répond : « L'honneur de cette maison n'est pas à vendre ». M. Morin, paralytique, observait Juliette depuis la fenêtre. Il prend son écharpe dans la fenêtre et sa femme découvre son occupation de voyeur. Mme Morin dispute Juliette, qui se sert du fauteuil roulant du vieux paralytique pour se protéger de sa tutrice. Elle réussit à s'échapper à vélo, sous les menaces de sa tutrice.

Les projets de Carradine et la famille Tardieu

Dans un bureau attenant à un bar sur le port de St-Tropez, avec son employé Roger et un architecte, Éric Carradine discute de la future construction d'un casino, projet contrarié par le refus de vente d'un terrain appartenant à la famille Tardieu. C'est l'aîné, Antoine (Christian Marquant), qui s'oppose à la vente.

On retrouve ce dernier dans un car qui arrive à St-Tropez. Juliette marche, tenant son vélo, au milieu de la route. « Elle a le cul qui chante », s'exclame un passager, avec l'accent du sud-est. Elle monte dans le car bondé, parce qu'elle a crevé, et se trouve collée contre Antoine, qui lui caresse lui aussi le visage en lui parlant. Elle ira au bal ce soir.

Antoine arrive au carénage, et l'on découvre la famille Tardieu avec la mère, et ses deux frères, Michel (Jean-Louis Trintignant) et Christian (Georges Poujouly). La famille, sans père, est fière de son aîné. En évoquant Juliette, Antoine hérisse sa mère, tandis que Michel admet lui aussi la trouver à son goût, quand il la voit à la librairie. À la librairie justement, Juliette dit à son amie Lucienne (Isabelle Corey) avoir hâte de sortir avec Antoine. Elle lui apprend à danser le cha-cha-cha, sans prêter attention à une cliente qui entre.

La soirée du bal

Juliette, en robe rouge moulante, est invitée par un danseur, avant l'arrivée d'Antoine, qui est remarqué par les jeunes filles. Juliette l'invite. Les deux jeunes

frères d'Antoine les regardent danser et s'embrasser, sur un slow (« Dis-moi quelque chose de gentil », de Solange Berry). Antoine et Juliette se donnent rendez-vous sur le port. Quand Juliette est aux toilettes, elle entend Antoine qui se vante de l'avoir déjà conquise.

Figure 2 : Juliette écoute Antoine : « Tu sais ce genre de fille on se les envoie un soir et après on n'y pense plus ».



La tristesse de Juliette se lit sur son visage. Dans ce plan qui dure une dizaine de secondes, et pendant lequel on entend la conversation d'Antoine, le frémissement des lèvres de Bardot et le vague de son regard permettent de comprendre qu'elle se sent déçue. L'inscription gravée sur le mur des toilettes, la simplicité du décor rappelle qu'on est à un bal populaire, et l'héroïne y ressent une déception qui s'assimile visuellement au choc des couleurs bleu-rouge.

Elle s'échappe du bal et gagne le port où sa robe rouge brille dans l'obscurité, avec les devantures des cafés en arrière-plan. Elle rejoint Carradine dans son yacht, où il la présente à ses riches amis, les Vigier-Lefranc. Alors que Monsieur énumère ses titres de richesse industrielle, Juliette fait tomber les éléments d'un château de cartes. Voyant qu'elle s'en moque, il s'exclame : « Elle arrivera jamais à rien cette petite elle aime pas l'argent ! » À travers le hublot elle aperçoit Antoine, qui a essayé de la retenir et qui l'attend sur le quai. Vigier-Lefranc la blesse maladroitement avec une fléchette : Éric lui embrasse la main ; il essaye de la retenir, mais elle sort. Antoine la rejoint, et l'embrasse sur une voiture. Il voudrait l'avoir pour la nuit, mais elle préfère lui donner rendez-vous le lendemain matin au bus.

À son retour chez elle, Mme Morin lui fait des reproches sur sa veillée tardive, sur la ménagerie qu'elle tient avec ses deux animaux, et lui annonce qu'elle va devoir retourner à l'institut Sainte-Marie, son orphelinat. Juliette, insolente, fredonne « Dis-moi quelque chose de gentil », et on comprend implicitement qu'elle est heureuse car elle va fuguer le lendemain, et partir avec Antoine.

Départ manqué : la menace de retourner à l'orphelinat

Elle libère son oiseau et son lapin Socrate en voyant le bus arriver. Mais il ne s'arrête pas, car Antoine, qui se moque d'elle, n'a pas demandé au chauffeur de la prendre. Elle souhaite alors récupérer ses animaux, et court pieds-nus sur un terrain viticole après son lapin : « Oh mais quel cornichon ce lapin ! ».

Tout en contraste, le plan suivant montre l'envoyée de l'évêché, étriquée et chapeautée, qui tente de s'entretenir avec Carradine au sujet de Juliette. Mais le bateau part et Carradine se moque d'elle. Le plan qui s'éloigne la fait rétrécir et la rend ridicule. Elle se rend ensuite à la librairie, où elle demande *La Veillée des chaumières* à Juliette, désinvolte car absorbée dans sa lecture. L'envoyée se présente : elle est chargée d'une enquête sur elle, et la paresse de Juliette lui confirme sa réputation. Elle lui propose de montrer qu'elle est encore vierge en passant une visite médicale. Juliette la remet vertement en place : « Je ne savais pas que l'amour était une maladie. En tout cas vous, vous ne risquez rien, vous vous êtes fait vacciner ».

Figure 3 : Juliette, en mordant dans son biscuit, joue la provocation devant l'envoyée de l'évêché.



La gouaille de Juliette s'oppose à l'attitude de l'envoyée. Sa robe ouverte, courte, ses pieds nus que l'on voit l'instant d'après s'opposent en tout point aux vêtements de l'envoyée, à qui Juliette suggère qu'elle est une vieille fille. Juliette, toute en décontraction, apparaît imperturbable aux dires de la « bonne femme ». Le mouvement de caméra, un travelling latéral vers la gauche qui montre Juliette presque de face, semble signifier qu'elle prend le pouvoir dans cet échange.

Furieuse, l'envoyée s'en va, tandis que Juliette se montre beaucoup plus tendre envers une petite fille qui vient lui acheter *Le Provençal*.

Carradine, dans son yacht, étudie les moyens d'éviter à Juliette de retourner à l'assistance, et son secrétaire lui apprend la solution du mariage : pourquoi pas avec un « homme de paille » ? Quand Carradine rend visite aux Tardieu, il tente de

faire d'une pierre deux coups en persuadant Antoine de lui céder le carénage et d'épouser Juliette. Mais c'est Michel, le benjamin de la famille qui écoutait derrière, qui réalise que ce serait une bonne idée.

Déclaration, demande en mariage et cérémonie

À la librairie, Juliette expédie un client. La caméra découvre Michel à gauche de l'écran. Embarrassé, il tente de lui dire quelque chose. Sur le port, il évoque l'idée du mariage.

MICHEL : Tu ne ferais pas une bonne épouse ?

JULIETTE : J'aime trop m'amuser.

Michel lui annonce qu'il veut l'épouser et qu'il veut qu'elle reste. Juliette, après avoir refusé, réplique enfin : « Tu vois la tête de ta mère quand tu vas annoncer la nouvelle ! ». Le plan suivant montre la colère de sa mère à l'annonce de Michel, qui ne réjouit pas non plus les Morin ensuite, ni le curé.

Le mariage a lieu à l'église, et Juliette regarde d'abord Antoine avant de dire « oui » à Michel. Antoine part au car de Toulon. Au port, des jeunes gens se moquent du couple formé par Juliette et Michel. Michel perd une bagarre. Juliette y laisse ses souliers et son bouquet de fleurs et emmène Michel.

Ils rentrent chez les Tardieu qui les attendent pour le repas de noces, mais Michel est blessé.

Figure 4 : « Laissez-nous je vais m'occuper de lui ». Les mariés ignorent le repas de noces et montent dans la chambre de Michel.



Les deux mariés s'empressent de monter, sans considération pour les invités dont ils savent de toute façon qu'ils étaient opposés à l'idée de leur mariage. La blessure de Michel leur fournit une bonne excuse pour échapper à ce moment. On comprend que le mariage était le moyen d'arriver à leurs fins, et non une fin en soi comme pour la société traditionnelle.

Dans la chambre, ils consomment leur union tandis que les invités entament le repas de noces. Juliette redescend en peignoir pour préparer un plateau à Michel.

La vie d'après le mariage

Chez les Tardieu, Juliette énerve en écoutant l'autoradio : « Perdición, qué ritmo, cha cha cha », puis « Mon cœur éclate » (1956) de Gilbert Bécaud. Plus tard, sur le carénage, elle emprunte cent francs à sa belle-mère, qui aimerait la voir travailler. « J'travail à être heureuse » répond Juliette, qui s'échappe en fredonnant un air : il s'agit des « Lavandières du Portugal », chanson assez libre de Luis Mariano de 1955, interprétée par Solange Berry³¹. C'est pour aller au jukebox du bar que Juliette veut cet argent. De son bureau, Éric Carradine entend la chanson « Dis-moi quelque chose de gentil » et comprend que Juliette est au bar, devant le jukebox. Il la rejoint, tente de lui prouver qu'elle n'est pas heureuse dans son mariage : « Nous sommes de la même race tous les deux ». Mais c'est elle qui parvient à lui faire comprendre quelque chose : les Tardieu ne se sentiront pas pauvres s'ils ont l'impression d'avoir quelque chose à eux.

Carradine, dans son bureau, leur propose 30 % des parts de revenu de son projet. Antoine accepte, s'il revient ici et dirige le chantier sur le carénage. Juliette hors d'elle, tente d'obtenir de Carradine qu'Antoine ne revienne pas à St Tropez.

Le retour d'Antoine

Le soir chez les Tardieu, Juliette énerve tout le monde : la mère en cassant une assiette et les deux beaux-frères en batifolant avec Michel.

³¹ Non créditée au générique.

Figure 5 : Michel, qui pliait des vêtements, est entraîné par Juliette dans le lit.



Vadim se sert à nouveau du drap pour créer de l'érotisme à l'écran. L'objet laisse deviner les formes de Bardot, que Michel peut voir entièrement. Il cède à la tentation, rendant Bardot irrésistible pour le spectateur, par un phénomène de triangulation du désir. À l'origine d'un désir : « le spectacle d'une autre désir »³².

Une partie de cartes tendue entre Antoine et Christian montre qu'Antoine voudrait encore posséder Juliette, et est jaloux de Michel. Pendant la nuit, Juliette sort sur le port. Une fois sur le sable, elle fait part de son inquiétude à Michel qui est venu la rejoindre. Michel comprend qu'elle reste attirée par Antoine.

Sur le chantier du carénage, Juliette tire sur des bouteilles et Carradine la désarme. Dans la chambre d'Antoine, Juliette entre en pyjama, et découvre sa photo de son mariage avec Michel, dont Antoine ne s'est vraisemblablement pas remis. Elle refuse les avances d'Antoine. Michel doit partir pour Marseille tôt le lendemain matin ; Juliette veut l'accompagner pour ne pas rester seule avec Antoine, mais ne se réveille pas. Un appel anonyme de Carradine montre qu'il n'a pas perdu espoir de conquérir Juliette. Ils sont trois à désirer cette femme.

Seule sans Michel, Juliette décide de prendre un canot du carénage pour s'aventurer sur la mer. Quand Antoine apprend la nouvelle, il réalise qu'elle a pris un canot défectueux. Il la rejoint en 4X4 ; l'explosion du moteur du bateau le pousse à la rejoindre à la nage. Ils doivent laisser le bateau incendié, et rejoindre la plage. Après une longue distance, ils s'écroulent sur le sable. Juliette, en robe mouillée et ouverte, provoque Antoine et lui passe son pied sur son visage. Elle le

³² Voir René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1977, p. 119.

couvre de baisers, il la prend dans ses bras et l'embrasse. Au plan suivant, ils viennent de faire l'amour. Elle se rhabille alors qu'il s'éloigne.

De retour à la maison, tout le monde est au courant : Christian, près de Juliette, tente de la consoler et dispute Antoine. Pour la mère Tardieu, elle a eu « ce qu'elle voulait », en rompant l'ordre et la paix familiale. Au retour de Michel, on lui annonce ce qu'il s'est passé, mais Juliette a disparu.

Dénouement et épilogue

Elle se dirige vers le bar l'Esmeralda. Elle tente de se soûler, et se demande « Est-ce que je suis folle ? ».

Dans le bureau des chantiers du carénage, Michel prend le pistolet avec lequel s'amusait Juliette, et menace son frère. Ils en viennent aux mains mais Michel réussit à s'échapper avec le pistolet.

Au sous-sol du bar, des musiciens répètent des morceaux de jazz.

Figure 6 : L'homme qui joue des maracas lui enseigne quelques pas



Prévenu par Lucienne, l'amie de Juliette, Carradine débarque au bar où se trouve Juliette. Il tente de l'emmener, mais elle lui échappe, et continue de danser un cha-cha-cha endiablé. Michel arrive et voit la scène, ce qui le rend fou. Il veut tirer sur Juliette, mais Carradine s'interpose et prend une balle. Antoine emmène ce dernier en voiture à Nice voir un médecin que connaît Carradine, qui ne veut pas que la police s'en mêle. Sur la route côtière, Antoine s'amuse à doubler un convoi militaire et manque de renverser la voiture dans le ravin.

À St Tropez, Michel et Juliette repartent vers la maison. Le plan des maisons sur le port clôt le film. On comprend que Juliette restera l'objet du désir d'Antoine et de Carradine.

CHAPITRE 2 : « ET VADIM CREA BARDOT ». LE FILM ET SA LEGENDE

Au moment où le film paraît, il va constituer une rupture esthétique et thématique avec le cinéma d'alors. Mais la société et le cinéma, s'ils ne se sont pas assouplis à proprement parler, ont préparé les conditions d'émergence d'*Et Dieu créa la femme* : Bardot et Vadim ne surgissent pas de nulle part, et sont déjà installés dans la société médiatique et dans le cinéma. Et les polémiques du film « prennent » dans la société, c'est qu'elle a déjà commencé à se poser la question de la sexualité des jeunes, et surtout des jeunes femmes.

Contextualisation de la production et de la sortie du film

Qui sont Roger Vadim et Brigitte Bardot ?

En 1956, les noms de Roger Vadim et Brigitte Bardot ne sont pas parfaitement inconnus. L'un a 28 ans, l'autre 22, et pourtant leur présence médiatique est déjà affirmée.

Vadim a commencé l'art dramatique aux cours de Charles Dullin à l'après-guerre et fréquente les milieux artistiques de Saint-Germain-des-Prés. Rapidement, il va travailler pour Marc Allégret, avec qui il fait passer des essais à Brigitte Bardot. Vadim et Bardot s'éprennent l'un de l'autre, et vont devoir ruser auprès de la famille de Brigitte Bardot – une famille bourgeoise du XVI^e arrondissement. Ils rencontrent dans la vie ce qui sera le problème de Juliette à l'écran. On vit encore dans un « jeu de dupes, où il s'agit de faire illusion, de croire que les jeunes gens resteront vierges jusqu'au mariage, qu'ils respecteront les mêmes valeurs que leurs parents³³. » Comme dans le film, la situation stable est d'une importance capitale pour le mariage, et Vadim fait jouer ses relations pour pouvoir en offrir une à Brigitte. Il sollicite son ami Hervé Mille qui dirige l'hebdomadaire *Paris-Match*, et lui offre un poste de *rewriter*. Roger Plemiannikov de son vrai nom devient vite reporter, et signe ses articles Roger Vadim. On lit ses articles : il n'est pas encore connu mais « son nom s'entoure du parfum des célébrités sur lesquelles il écrit, de l'ambiance des salons, des coulisses, des tournages de films, des soirs de première³⁴. »

Son mariage avec Brigitte Bardot le 19 décembre 1952 à l'église Notre-Dame de Passy est donc un petit événement médiatique : la *cover-girl* a déjà posé deux fois en couverture de *Paris-Match* ainsi que dans *Elle* puisque sa mère est une

³³ C. Ghys, *Vadim, le plaisir sans remords*, op.cit., p. 77.

³⁴ Ibid. p. 80.

amie d'Hélène Lazareff, qui dirige le journal. « Brigitte a trouvé son mari à *Paris-Match* » peut-on lire dans une double page de l'hebdomadaire.

Figure 7 : À peine mariés, Roger Vadim et Brigitte Bardot posent en couverture du numéro de fin d'année du magazine *Elle* (29 décembre 1952), qui titre « Heureuse et amoureuse année ! ».

Vadim a le visage couvert de l'ombre de Bardot, comme s'il la mettait en avant.



Leurs amis sont issus du monde du cinéma : Christian Marquand, Maurice Ronet, Daniel Gélin, Danièle Delorme... Ils vont au Festival de Cannes en 1953, et fin 1954, Vadim met fin à sa carrière de journaliste chez *Match*. Vadim coécrit des scénarios, dont certains rôles pour Bardot : *Futures vedettes* avec Jean Marais, ou *Cette sacrée gamine* de Michel Boisrond en 1955 que Vadim écrit seul. L'année suivante, il écrit aussi *En effeuillant la marguerite* pour Allégret : Bardot se spécialise dans les rôles comiques. Son dernier rôle la dénude déjà. Le projet d'Allégret est antérieur à *Et Dieu... créa la femme* mais son film sort au cinéma très peu de temps avant celui de Vadim (qui est produit sur un laps de temps très court). Quand le projet de Vadim va démarrer, leur couple est donc déjà connu, que ce soit dans le monde du cinéma, ou bien par certains Français qui connaissent leurs visages. Mais Vadim écrira plus tard dans l'une de ses autobiographies, intitulée *Mémoires du diable* : « Sans être une vedette, Brigitte Bardot était déjà connue et on m'appelait souvent : "Monsieur Bardot". [...] Je réussissais brillamment comme scénariste, mais l'idée ne serait pas venue aux producteurs de me confier une mise en scène³⁵. »

Dans ses débuts au cinéma, Brigitte Bardot a déjà fait quelques remous : dans *Manina, la fille sans voile* (1952) de Willy Rozier, elle apparaît en bikini. Son père, soutenu par l'Église, fait un procès aux auteurs du film. Il obtient une amputation du film, au nom de la « protection de la famille et de la natalité françaises »³⁶. Elle apparaît nue en contre-jour dans *La Lumière d'en face* (1956) de Georges Lacombe lors d'un strip-tease devant une fenêtre qui éclaire sa chemise

³⁵ R. Vadim, *Mémoires du diable*, Paris, Stock, 1975, p. 132.

³⁶ J.-L. Douin, *Films à scandale !*, Paris, Éditions du Chêne, 2001, p. 25.

en nylon par transparence. Truffaut, qui soutient pourtant la plupart des films scandaleux, y voit de la pornographie, et le conseil municipal de Bromley dans le Kent, demande que le film soit retiré de ses salles. Peu de temps avant la sortie du film de Vadim, le 6 mars 1955, les affiches d'*En effeuillant la marguerite* font scandale au Vatican, où le pape demande à ce qu'elles soient retirées, accusant le gouvernement italien de violer le Concordat.

Le couple a donc déjà une réputation médiatique certaine, et surtout Bardot, à qui s'attache une image plutôt sulfureuse.

Contexte cinématographique

Au niveau des mœurs, il est nécessaire de rappeler que le cinéma hollywoodien est régi par le code Hays mis sur pied en 1937 pour ne pas qu'il heurte les liges de vertu, comme le rappelle Jean-Luc Douin³⁷. Il sera en vigueur jusqu'en 1966. Le nu passe en contrebande, mais pas uniquement. Il est interdit de montrer le nombril, le sexe ou le regard d'un personnage sur le corps. On surveille donc les exhibitions indécentes et les déshabillages non nécessaires à l'intrigue, les mouvements inconvenants, les décolletés de dos qui vont plus bas que la taille, les décolletés de face (seins-naissance du cou), les systèmes pileux (on rase le torse de Tarzan), et les longueurs des jupes³⁸.

La codification hollywoodienne influe le cinéma mondial, même si des audaces sont commises ailleurs : *Monika* d'Ingmar Bergman raconte l'amour naturiste d'un couple en 1953, et même si la censure retire des scènes, le film fixe un modèle scandinave légèrement plus libre. Le cinéma français n'échappe pas à la normalisation générale, malgré les audaces de certains réalisateurs : la censure interdit de voir Arletty nue sous la douche dans *Le Jour se lève* (1939) de Marcel Carné ou de voir les seins de Martine Carol dans *Lucrèce Borgia* (1953). Anarchiste opposé aux idées socialistes et marxistes, Claude Autant-Lara fait scandale par son antimilitarisme et son anticléricalisme qui protestent contre l'injustice et les pouvoirs en place. Avant *En cas de malheur* en 1958 où il reprendra Bardot, ce sont deux adaptations de romans du XXe siècle – dont le contenu avait déjà posé problème – qui font scandale : *Le Diable au corps* (1947) qui exprime le désarroi de la jeunesse et les illusions perdues, adapté de Raymond Radiguet, et *Le Blé en herbe* (1954), adapté de Colette.

Mais le cinéma est un cinéma d'acteurs vieux comme l'explique Antoine de Baecque. Ses références sont Gabin, le « héros bourru », et Pierre Fresnay qui est « collet monté³⁹ ». Du côté des femmes, le cinéma des années 1950 a ses deux « grandes dames », selon l'expression de Pierre Murat : Danielle Darrieux et

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.* p. 22-23.

³⁹ A. de Baecque, « La Nouvelle Vague. Portrait de jeunesse », in A. De Baecque, Ch. Delage (dir.), *De L'histoire Au Cinéma*, op.cit. p. 166.

Michèle Morgan⁴⁰. Cependant, il est notable que dans certains de leurs rôles, elles réussissent à inverser le système d'oppression masculine qui pèse sur les femmes, par exemple quand Danielle Darrieux, dans *La Vérité sur Bébé Donge* d'Henri Decoin (1952), tue son mari qui ne lui a rien fait. Elle répond au juge : « Il vivait sa vie. Quand il me regardait, il n'avait jamais l'air de me voir⁴¹. »

Le renouvellement qu'on attend du cinéma ne passe pas seulement par ses acteurs. Pour l'historien du cinéma Joël Magny, le vieillissement des structures explique le sentiment d'avoir eu « trente ans d'années trente⁴² » : les films de qualité française sont moins bons, la plupart des studios (dix sur quinze) ont été construits avant 1933. Leur vétusté à l'après-guerre, quand l'industrie cinématographique ne se conçoit pas sans le studio, fait prendre conscience d'une « pitié des studios français⁴³ » par rapport à Hollywood, Cinecittà ou Pinewood. Ils sont la règle pour une profession corporatiste et qualifiée, mais ils menacent le cinéma. En 1956, une aide aux studios français doit permettre de combattre leur vétusté et la réduction de leur nombre. Malgré cela le président de la Chambre syndicale des studios français s'oppose à Autant-Lara, sur l'adaptation des studios à la stéréophonie, à la couleur, ou encore l'installation de salles de montage⁴⁴.

Cependant, un grand intérêt pour le cinéma continue de parcourir la société. Le rôle des revues dans le fleurissement du cinéma doit être souligné. *Image-Son*, édité par l'UFOLEIS, ou encore la revue *Cinema*, complètent le champ couvert par *Positif* et les *Cahiers du Cinéma*. Les ciné-clubs sont très fréquentés des cinéphiles. Parallèlement, un grand public se rend au cinéma pour y voir des starlettes, qu'on peut ensuite traquer dans les magazines populaires comme *Cinémonde*.

Le vieillissement des structures du cinéma et la péremption de certaines représentations créent le besoin d'un renouveau, pour lequel certaines conditions sociales semblent s'être réunies.

Contexte socio-culturel

Et Dieu... créa la femme s'inscrit dans un contexte social et culturel bien particulier, dont il propose un éclairage en tant que « document sociologique⁴⁵ » – c'est ce qu'on vit dans le film déjà à l'époque. Mais il se propose surtout de déconstruire et de renverser ce modèle.

⁴⁰ P. Murat, « Les unes l'autre. Les actrices et la naissance du mythe B.B. », *op.cit.*, p. 47.

⁴¹ Cité par P. Murat, *ibid.*

⁴² J. Magny, « La chute des valeurs ou la fin des années trente », *op.cit.*, p. 56.

⁴³ J.-P. Touati, « Le Celluloïd et le staff, Notes sur les studios et les décors dans le cinéma français des années cinquante », in J.-L. Passek (dir.), *D'un cinéma l'autre : notes sur le cinéma français des années cinquante*, *op.cit.*, p. 26.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ P. Sengissen, « Et Dieu... créa la femme », *Radio cinéma télévision*, 15 décembre 1956.

Les années 1950 ne sont pas favorables à la jeunesse. Elle n'est pas considérée par les producteurs de cinéma comme un atout dans la conquête du public. Dans son autobiographie, Vadim écrit : « J'avais vingt-six ans et la jeunesse ne représentait aucune valeur commerciale. [...] L'âge et l'expérience étaient seuls respectés des producteurs⁴⁶. » Ce mépris se retrouve plus largement dans la société. L'avènement de la jeunesse semble poser problème à la génération qui a connu la guerre et l'on voit surgir des réactions violentes contre cette partie de la population. Ainsi en 1956, le journaliste François Nourissier publie un pamphlet anti-jeunes : *Les Chiens à fouetter*⁴⁷. Ce discours qui vise soi-disant à « protéger » la jeunesse tend surtout au conservatisme. Déjà en 1949, la loi sur « les publications destinées à la jeunesse » a surtout permis de censurer la thématique sexuelle au cinéma et en littérature⁴⁸.

La société promeut pourtant une certaine idée de la jeunesse, bien éloignée de sa réalité sociologique. Le début des années 1950 est marqué par un phénomène littéraire : « une petite fille aux yeux adorables et aux boucles blondes⁴⁹ » écrit des vers mignons qui émeuvent dans la presse et dans les librairies ; elle s'appelle Minou Drouet et a 8 ans en 1955. On émet vite des doutes sur l'authenticité de ses poèmes et « l'affaire » suscite diverses polémiques dans la presse et l'intelligentsia, si bien que l'année suivante le journaliste André Parinaud, directeur de publication de *La Parisienne* (revue littéraire mensuelle qui paraît de 1953 à 1958), en tire un livre : *L'affaire Minou Drouet. Petite contribution à une histoire de la presse*⁵⁰. Les figures « jeunes » promues par la société ne le sont pas : ce sont déjà des « vieux bébés⁵¹ », et les vers de Minou Drouet sont certainement écrits par sa mère.

Car le tabou réside dans la sexualité des jeunes. Dans un article sur « Le Mouvement français pour le planning familial et les jeunes », l'historienne Marie-François Lévy montre les réticences que le MFPPF suscite en évoquant la sexualité des jeunes. La loi de 1920 à propos de la contraception condamne toute personne qui a « décrit ou divulgué, ou offert de révéler des procédés propres ou encore facilité l'usage de ces procédés⁵² ». Mais entre le 13 et le 26 octobre 1955, le journaliste Jacques Derogy publie dans *Libération* une enquête en série sur les avortements clandestins, destinés à soutenir le mouvement. Le débat remue l'opinion publique, dans la presse et à la télévision, avec notamment une émission

⁴⁶ R. Vadim, *Mémoires du diable*, op.cit., p. 132.

⁴⁷ A. de Baecque, « La Nouvelle Vague. Portrait de jeunesse », op.cit., p. 172.

⁴⁸ E. Pierrat, « Censure », in J. Mossuz-Lavau, (dir.), *Dictionnaire des sexualités*, Paris, Robert Laffont, 2014, p. 163.

⁴⁹ P. Murat, « Les unes l'autre. Les actrices et la naissance du mythe B.B. », op.cit., p. 47.

⁵⁰ A. Parinaud, *L'affaire Minou Drouet. Petite contribution à une histoire de la presse*, Paris, Julliard, 1956, 246 p.

⁵¹ P. Murat, « Les unes l'autre. Les actrices et la naissance du mythe B.B. », op.cit., p. 47.

⁵² Cité par M.-F. Lévy, « Le Mouvement français pour le planning familial et les jeunes », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°75, mars 2002, p. 76.

de François Chalais et Frédéric Rossif intitulée *Édition spéciale : Les femmes jouent leur destin*, qui voit s'opposer Françoise Giroud et Jean Cayeux, un député MRP⁵³. Le 8 mars 1956 est créée l'association « La Maternité heureuse », qui deviendra en 1960 le MFPF.

Le mouvement « La Maternité heureuse » est créé en 1956, et deviendra le MFPF en 1960. L'association promeut l'intérêt individuel des femmes et des jeunes dans la contraception, ce qui la démarque du malthusianisme. Elle souhaite accompagner un mouvement social bien réel : « la poussée des jeunes manifestant des attitudes et des aspirations inédites au regard de l'amour et de la sexualité⁵⁴ ». Pour Marie-Françoise Lévy, la sortie du film *Et Dieu... créa la femme* se comprend dans ce contexte-là puisqu'il montre l'inégalité entre les genres dans leurs comportements sexuels avant le mariage, et la difficulté qui en surgit :

« La mise en échec de ce désir confronté aux interdits est bien le motif de ce film : l'histoire d'une impasse où le mariage – comme institution hiérarchique et système de normes – s'avère l'unique espace relationnel. Et un modèle à bout de souffle⁵⁵. »

Cette nouvelle représentation est corrélative d'un débat politique qui s'avèrera essentiel pour le mouvement de libération de la femme, à un moment-charnière pour la place de la jeunesse dans la société. Il est intéressant de constater que le cinéma est l'un des initiateurs de ce mouvement. Car si la jeunesse est mise de côté, elle peut se retrouver dans les salles obscures, comme le notait déjà Edgar Morin à l'époque :

« Ce sont les gens âgés et les enfants qui sont le plus captés par la télévision : la dominante juvénile du public cinématographique s'accroît : pour les jeunes en effet, le cinéma demeure une des grandes "sorties" hors du foyer familial⁵⁶. »

Une nouvelle littérature promeut également de nouveaux personnages féminins libres, dont un qui aura certainement inspiré Vadim : en 1954 paraît *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan. L'attitude de Cécile ouvre un nouveau champ de possibles et provoque un scandale mondial, suscitant par exemple l'ire de François Mauriac sur le « dévergondage de l'adolescence féminine, plaie d'une époque où les plaies ne se comptent plus⁵⁷ ». Sagan, qui a 18 ans quand sort son premier roman, est une amie de Vadim, et elle partage avec lui les mêmes

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁵⁶ E. Morin, « Conditions d'apparition de la Nouvelle Vague », *Communications*, 1961, vol. 1, n° 1, p. 139.

⁵⁷ F. Mauriac, « *Bonjour Tristesse* », *Le Figaro*, 1^{er} juin 1954.

aspirations. Dans un texte qu'elle publie dans *Elle* en 1975, elle montre comment le film de Vadim allait prolonger l'écho de son roman :

« On vit une femme, en 1954⁵⁸, faire l'amour parce qu'elle en avait envie, aimer un homme puis un autre, et ne ressentir de tout cela aucune honte mais plutôt, au contraire, un sentiment de liberté qui était grisant⁵⁹. »

La superposition des histoires imaginées par Sagan et par Vadim est troublante, de même que celle de la personnalité de leurs auteurs : deux hédonistes dont les excès et les œuvres montrent qu'ils ne cherchaient qu'à s'émanciper d'un système de normes devenu étouffant. Dans un reportage de 2017 sur Roger Vadim dans l'émission *Stupéfiant!*, Jean-Louis Trintignant, qui joue le jeune Michel dans le film, raconte que Roger Vadim c'était « Françoise Sagan en cinéaste, en homme⁶⁰ ». Et Vadim adaptera en 1963 son *Château en Suède*, avec Jean-Louis Trintignant et Françoise Hardy.

Dans la société, le rôle du cinéma et la place que tiennent les médias vont permettre à un réalisateur tel que Vadim de monter son projet. Mais le caractère nouveau de ce projet, tant dans sa méthode que dans son rendu final, provoqua une série d'obstacles qui ont aussi participé à former – ou déformer – le film.

Genèse du film et sortie en salles

Un projet un peu fou

Telle que la raconte Roger Vadim, l'histoire de la création d'*Et Dieu... créa la femme* est rocambolesque. Il a saisi le potentiel de Bardot et souhaite faire un film pour elle. Il est ami depuis peu avec Raoul Lévy, qui a six ans de plus, qui n'a presque pas produit, et qui rencontre des difficultés de financement. Lévy veut produire Vadim, et il connaît lui aussi le talent de Bardot.

Ils rencontrent des professionnels qui refusent de soutenir le projet. Le jeune âge de Vadim et Lévy n'aide en rien. Ils souhaitent imposer Bardot, ce qui n'arrange pas leur cas : « les vedettes de l'époque étaient Michèle Morgan, Martine Carol, Dany Robin et François Arnoul⁶¹ ». Le producteur Ray Ventura accepte de coproduire le film qui n'a pas encore de titre ni d'argument. Vadim sait ce qu'il veut y dire, et le film aura bien un propos social.

⁵⁸ Sagan se trompe de date et donne au film de Vadim la date de *Bonjour Tristesse* !

⁵⁹ Cité par A. Le Guern, *Vadim : un play-boy français*, Paris, Séguier, 2016, p. 61.

⁶⁰ G. Auda, « Vadim, L'homme qui créa B.B. », *Stupéfiant!*, France 2, 15 mai 2017.

⁶¹ R. Vadim, *Mémoires du diable*, op.cit., p. 133.

Comme Clouzot pour *La Vérité* quatre ans plus tard, Vadim trouve le propos dans un fait divers : « trois frères, un village, une surprenante créature, un crime⁶² ». Mais contrairement à Clouzot qui se tient aux faits, Vadim brode : « Le fait divers n'avait servi que de support au scénario, comme l'échafaudage d'une maison qu'on enlève, le toit terminé⁶³. »

L'ambition du projet ne s'arrête pas là : Vadim veut tourner cette comédie dramatique intimiste en Cinémascope et en couleurs. Mais le Cinémascope, qui crée une anamorphose de l'image diffusée dans un format large, est réservé aux grandes productions hollywoodiennes. Les procédés de couleurs évoluent : Technicolor disparaît au profit d'Eastmancolor, qui demeure très coûteux. On le réserve à des comédies musicales ou à des films spectaculaires, comme *Le Monde du silence* du Commandant Cousteau et de Louis Malle qui sort en France le 26 mai 1956 et qui est le second film sous-marin en couleur. On ne valorise pas forcément la nouveauté : le jury du festival de Cannes 1955 ne prime pas *À l'est d'Eden* d'Elia Kazan, en scope en couleurs, pour lui préférer *Marty*, un film plus classique⁶⁴.

La Columbia accepte de donner l'argent pour un film en Cinémascope et en couleurs si le film inclut l'acteur Curd Jürgens, qui est alors une star mondiale : Lévy et Vadim, dans le train vers Munich pour rencontrer l'acteur, lui écrivent un rôle. Vadim a 48 heures pour repenser entièrement le scénario. Pour le « motiver », Lévy lui envoie une *call-girl* à son hôtel, Maria. Celle-ci aura un rôle décisif. C'est une secrétaire de formation, et Vadim lui dicte le scénario. Le rôle de Curd Jürgens prend consistance : un homme riche et attirant, fasciné par l'héroïne. Mais pour que cette dernière ne passe pas pour une putain, il faut qu'elle se moque de l'argent de cet homme, suggère Maria. Grâce à elle, le film évite la misogynie. Vadim présente un scénario inachevé d'une soixantaine de pages à Jürgens, qui prend le risque d'accepter ce rôle secondaire. Le contrat stipule qu'il doit cependant figurer en tête du générique et des affiches, ce à quoi il renoncera, geste que les médias souligneront comme d'une grande élégance envers Brigitte Bardot⁶⁵.

Tournage du film

Le tournage démarre à St-Tropez, le 3 mai 1956. Vadim connaissait ce village, et tout y est joué ou presque : les rushs sont montés au studio de la Victorine à Nice. Vadim est toujours marié à Bardot, mais il se rend compte sur place qu'elle n'est pas insensible au charme de son partenaire, Jean-Louis Trintignant. Pourtant Vadim continue de jouer sur l'image de son couple avec

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, p. 134.

⁶⁵ R. Chazal, « ...Et Dieu créa... la modestie », *Paris-Presse*, 2 septembre 1956.

Bardot et convoque des amis journalistes chez *Paris-Match* sur les lieux du tournage.

Figure 8 : La photographie du tournage qui paraît dans plusieurs journaux, *Paris-Match* notamment, en août 1956.

À l'instar de Clouzot, Vadim sait que le « mythe » se prépare en amont.



Mais rapidement, la publicité du film se fera autour de l'histoire de Brigitte Bardot et Jean-Louis Trintignant, que la presse va mettre en avant. Comme quatre ans plus tard pour le tournage de *La Vérité*, la presse traque et médiatise la « confusion entre la fiction et la réalité, la vie professionnelle et la vie privée⁶⁶ ». Les réalisateurs savent jouer de cela.

En août, on tourne les scènes d'intérieur aux studios de La Victorine à Nice. Une projection du *Monde du Silence* de Cousteau et Malle organisée par Mme Cousteau dans ces mêmes studios donne lieu à une anecdote qui sera relevée dans la presse, et qui montre que le rayonnement de Brigitte Bardot commence pendant le tournage. En référence à l'un des poissons mis en valeur à la fin du film aquatique, Winston Churchill, présent, dit à Bardot : « J'ai bien aimé Jojo-le-Mérou, mais je vous trouve plus... aimable. Décidément le cinéma français est charmant⁶⁷ ».

Vadim visionne les derniers rushes pour les envoyer au montage à Paris. La fin du tournage le laisse esseulé, à la manière du personnage de Jürgens qui n'arrive pas à obtenir de Bardot ce qu'il veut dans le film. Dans *Avec mon meilleur souvenir*, qu'elle publie en 1984, Sagan se souviendra de la fin de ce tournage et de « tout ce jeune monde créateur, et déchaîné, il faut bien le dire⁶⁸ » à l'hôtel de La Ponche. Décidément, l'idéal de fête et de liberté qu'allait célébrer le film se trouvait déjà là, dans sa conception. L'élan fou qui avait lancé le projet devait être conservé jusqu'au bout, et la sortie en salles n'allait pas décevoir cette ambition.

Censure et sortie en salles

Avant de sortir, le film doit passer par la case censure. Les censeurs signifient à Raoul Lévy que le film ne peut sortir en l'état. Il s'agit là, pour l'historien Frédéric Hervé, de la création d'un « nouveau protocole associé à la

⁶⁶ *Ibid.*, p. 142.

⁶⁷ Communiqué d'Unifrance Films : « Winston Churchill (sur la côte d'Azur), a beaucoup apprécié le charme de Brigitte Bardot et l'humour de Jojo-le-mérou », n°104, 5 août 1956.

⁶⁸ F. Sagan, *Avec mon meilleur souvenir*, Paris, Gallimard, 1984, coll. Folio », p. 160.

stratégie du repentir, celui de la fausse interdiction totale⁶⁹ ». Ce procédé, utilisé pour la première fois, sera utilisé par la censure dans les années 1960 et à foison dans les années 1970. Le film a le droit à un public, mais l'État invite la production au repentir, c'est-à-dire à la coupure. Dans les scènes coupées, on voit Bardot se dévêtir de sa robe rouge d'après le bal, ou encore un cunnilingus qui est suggéré par un plan sur le visage de Bardot... comme deux ans plus tard dans *Les Amants*, où la scène entre Jeanne Moreau et Jean-Marc Bory survivra à la censure. Il faut quatorze coupes, et trois tentatives différentes, pour que Raoul Lévy puisse obtenir le visa, mais le film est frappé d'une interdiction aux moins de 16 ans. Vadim s'amuse certainement de cette interdiction, dont on peut penser qu'il l'avait prédite, puisque dans le film, le petit frère des Tardieu, Christian, voyant Juliette et son frère Michel commencer à s'ébattre, crie : « Interdit aux moins de 16 ans, je suis là moi ! ».

Au niveau de la cotation catholique, le film obtient l'interdiction suprême et la côte 5. Pour une partie des catholiques, l'éducation au cinéma est une nécessité et a vu des tentatives naître dès les années 1920. Il faut donc donner un avis sur l'ensemble des films qui paraissent au cinéma. La centrale catholique du cinématographe (CCC), qui devient la Centrale catholique du cinéma et de la radio en 1934⁷⁰, puis la Centrale catholique pour le cinéma, la radio et la télévision (CCRT), se donne ce rôle en publiant ses côtes dans *Les Fiches du cinéma*. L'appréciation morale de la CCRT écrite en gras et en majuscules est mise en chapeau de la critique : « IL EST DEMANDÉ DE S'ABSTENIR DE VOIR CE FILM ». C'est un véritable bandeau d'avertissement qui est suivi par :

« Malgré des coupes (qui n'ont pas été toutes faites dans la publicité et la bande-annonce), la sensualité qui domine ce film oblige à le désapprouver fortement. Les images sont sans cesse à la limite de ce qu'a toléré la censure pourtant bien large. – Les situations sont d'une moralité très basse, toute centrée sur la jalousie, et surtout le désir⁷¹ ».

Le film sort le 28 novembre 1956 au cinéma Normandie sur les Champs-Élysées. Le film a du succès dans la salle, mais ce n'est pas le triomphe que Vadim escomptait. Avec 70 000 spectateurs la première semaine, 50 000 la deuxième, et 40 000 la troisième, le film quitte bientôt l'affiche⁷². Comme on le verra, la critique est plutôt mauvaise, malgré quelques défenses vigoureuses du film. En janvier 1957, Lévy et Vadim partent à New-York, puis à Los Angeles pour

⁶⁹ F. Hervé, « Stratégies censoriales et professionnelles dans le cadre du contrôle des films en France (1945-1975), in L. Martin, *Les censures dans le monde, XIX^e-XXI^e siècle*, Rennes, PUR, 2018, p. 124.

⁷⁰ C. Bonafox, « Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, n° spécial, 2012

⁷¹ J.H., « Et Dieu créa la femme. Appréciation morale de la CCRT. », *Les Fiches du cinéma*, janvier 1957.

⁷² C. Ghys, *Vadim, le plaisir sans remords*, op.cit., p. 111.

proposer et défendre l'idée d'une sortie américaine. Le film sort aux États-Unis en 1957 car il plaît à Harry Cohn, le directeur de la Columbia⁷³. Mais on le juge immoral, et il sort dans des versions souvent largement coupées. Comme pour *Les Amants* deux ans plus tard, ce sont des censeurs locaux et des ligues de vertu qui se chargent de couper le film. Pourtant, le succès est retentissant : huit millions d'entrées aux États-Unis. *Cinéma* note : « B.B. vient de battre un record à New-York ». Avec 325 000 entrées vendues au cinéma Paris-Théâtre à New York, elle aurait rapporté 216 millions de francs⁷⁴. Une autre coupure de presse intitulée « Bardolatry », anonyme et sans date, conservée à l'Institut Lumière, évoque les recettes du film à Baltimore, et la programmation du film pendant vingt semaines dans les salles de cinéma New York. Déjà B.B. serait devenue un « péril ambulancier pour tous les hommes ». On dit qu'elle éclipsait Marilyn Monroe ou Sophia Loren, et qu'elle pourrait tourner à Hollywood pour 150 millions de francs, ou 300 000 dollars, si elle n'était pas sous contrat avec Raoul Lévy.

L'affiche américaine de 1957 indique « And God created Woman... *but the Devil invented Brigitte Bardot* ». La phrase amusante rend le propos du film plus acceptable : Bardot n'est pas *la* femme créée par Dieu, mais une curieuse créature du diable. Et cette actrice, plus naturelle que celles d'Hollywood, va fasciner le pays. Le film ressort en France et fait quatre millions d'entrées, dont un rien qu'à Paris. Deux millions de recettes pour la Columbia aux États-Unis, et beaucoup dans le reste du monde : au Japon, les recettes en yen non-exportables auraient poussé la Columbia à investir dans d'autres domaines et financer la construction d'une usine Air Liquide, selon Roger Vadim⁷⁵. Une coupure anonyme d'un journal daté du 1^{er} août 1958 a pour titre « B.B. est une sorcière ». L'article évoque des émeutes, interventions de la police et embouteillages à cause du film. Un exploitant de salle à Bogota déclare : « Cette fille est une sorcière. Le nombre de spectateurs est incroyable⁷⁶ ». Des scènes similaires sont décrites en Californie, et dans d'autres endroits du monde. Les journaux de la presse populaire française évoquent les pays qui censurent le film de manière « féroce », comme la Grande-Bretagne⁷⁷.

En France, deux expressions vont consacrer le film et l'ancrer rapidement dans la culture populaire. On lit qu'*Et Dieu... créa la femme* aurait rapporté « plus de devises que la Régie Renault » grâce à Bardot⁷⁸. Antoine Pinay, alors ministre

⁷³ *Ibid.*, p. 112.

⁷⁴ « B.B. vient de battre un record à New-York », *Cinéma*, 31 juillet 1958.

⁷⁵ R. Vadim, *Mémoires du diable*, *op.cit.*, p. 150.

⁷⁶ « B.B. est une sorcière », 1^{er} août 1958.

⁷⁷ « Les Anglais : B.B., le boulet de feu française, nous embarrasse terriblement », *Paris-Presse*, 14 mars 1957.

⁷⁸ Par exemple dans F. Lacassin et R. Bellour, *Le procès Clouzot*, Paris, Éd. Losfeld, 1964, p. 10. Clouzot « a fait une comédienne d'une anatomie filmée dont l'exportation assurait une rentrée de devises supérieure à celle de la Régie Renault. »

des finances du général de Gaulle, serait à l'origine de cette phrase. C'est le début d'un mythe. Le matériel publicitaire suggère à la presse une autre expression, qui sera reprise maintes fois : « Et Vadim créa Bardot ». Ce rapport démiurgique, Vadim ne le revendiqua pourtant pas, allant même jusqu'à expliquer que c'est Allégret qui avait découvert Bardot⁷⁹. Dès lors, il semble bien que ce soit dans la presse que se construise la légende du film. La télévision ne joue pas un grand rôle dans la promotion du film, et on ne retrouve de cette année à propos du film qu'une interview de Brigitte Bardot par François Chalais peu après la sortie du film, le 9 décembre 1956. Il est notable qu'on ne lui parle pas de ses rôles, mais on lui pose en revanche des questions plutôt désobligeantes et infantilisantes : lit-elle les scripts ? Au dernier moment pour être le plus naturel, répond-elle. « Ça me vient comme ça ». Pourquoi ne se rend-elle pas aux rendez-vous ? Mais c'est faux, elle s'est bien rendue ici, rétorque-t-elle. Les questions, lourdes de préjugés, donnent au journaliste un ton très paternaliste, qui semble ainsi dire que ce genre d' « actrice » n'est pas à sa place dans le cinéma français.

Femme-objet ? Objet de désir ? Objet sexuel ? Le personnage et le film se sont entourés d'une légende qui s'est construite par les médias, quand l'ambition de Vadim est de déployer dans toute sa puissance et sa liberté un sujet sexuel. Il convient désormais d'entrer dans l'analyse de certains détails du film pour tenter d'en dégager la signification historique.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 70.

CHAPITRE 3 : ANALYSES DE DETAIL

Les analyses seront axées autour de plusieurs thématiques sur lesquelles s'appuieront les critiques à la sortie du film, comme on le verra. Les petits détails et inventions du film feront le bonheur des « Jeunes Turcs ». Le rapport au corps de Juliette, dans son traitement pictural et dans ses gestes sera quant à lui le point d'achoppement des critiques qui y verront une impudeur libératrice ou tout simplement de la pornographie. Enfin, la caricature de l'opinion publique et de la « vieille France » sera le centre des débats des critiques. Avant d'entrer dans ces débats, nous nous proposons d'analyser ces thématiques pour tenter de dégager les intentions de Vadim et leur résultat à l'écran.

Le charme des détails

Vadim s'appuie sur un cinéma à la fois théâtral et réaliste où les ressorts de la comédie tiennent à des détails du décor, l'écriture des dialogues, le ton des acteurs, ou encore des enchaînements rapides de plans. L'ensemble donne au film son impertinence et fait sa cocasserie. Les couleurs elles-mêmes suivent une « utilisation dramatique⁸⁰ » qui avait poussé Vadim à faire le choix de la technique Eastmancolor. Le « charme » du film opère donc dans cet ensemble de détails, et autres petites inventions que la jeune critique se plaira à énumérer au moment de la sortie du film. Truffaut, dont nous analyserons plus loin les articles à propos du film (voir III – 1, « Réceptions générales des films »), se demande comment ne pas apprécier :

« ...la franchise de Vadim qui, le premier dans l'histoire du cinéma, ose nous montrer des jeunes mariés se comportant en jeunes mariés, c'est-à-dire se caressant, jouant comme des enfants (ou des animaux, peu importe), faisant l'amour dans la journée (eh oui !)⁸¹. »

Selon Truffaut, ce nouveau cinéma appelle une nouvelle critique de cinéma, qui ne se contenterait pas seulement de produire un commentaire du scénario selon des exigences littéraires, comme le font selon lui Simone Dubreuilh (*Libération*) ou Louis Chauvet (*Le Figaro*). Cette nouvelle critique doit pouvoir dire quelque chose du style, du ton, de l'emploi du cinémascope ou de la vitalité des dialogues. Et le cinéma de la Nouvelle Vague suivra Vadim dans ce sens, jusqu'à changer notre perception-même du cinéma.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 134.

⁸¹ F. Truffaut, « Les critiques de cinéma sont misogynes. BB est victime d'une cabale. », *Arts*, 5 décembre 1956.

Notre analyse thématique tente de se conformer à cette approche, pour exprimer le sens historique et esthétique des images à l'écran. Après le film de Vadim, comment comprendre le cinéma autrement que, comme l'exprime Jacques Rancière, comme :

« ...une poétique des signes, une poétique fondée sur la puissance de signification variable des signes et des assemblages de signes qui forment le tissu de l'œuvre : puissance d'expression par laquelle une phrase, un épisode, une image s'isolent pour exprimer par eux-mêmes la nature et la tonalité de l'ensemble⁸². »

Les couleurs et la vie de St-Tropez

À la sortie du film, les critiques seront quasi-unanimes sur un point : la beauté et la qualité de la photographie qui met en valeur le petit port de la Méditerranée qu'est encore Saint-Tropez, ici capturé baignant dans sa lumière du matin. Les couleurs donnent à la ville un réalisme et une diversité accentués par la présence de nombreux figurants. Vadim a voulu rendre à l'écran les activités portuaires ordinaires, le passage des gens, la vie des cafés et la couleur des enseignes et des publicités.

Figure 9 : La vie du port de Saint-Tropez



La tendresse de Juliette : ses animaux, ses expressions

Le rapport de Juliette aux animaux montre que, loin de l'image que la société voudrait faire d'elle, elle est un être sensible, et même particulièrement vulnérable.

Dans sa chambre, Juliette installe une véritable « ménagerie », comme le regrette Mme Morin, quand Juliette rentre du bal. « La maison n'est pas un cirque... Demain ce lapin va passer à la casserole... Enfin, on verra ». Juliette décide alors de prendre le lapin et l'oiseau en cage avec elle pour les libérer, avant de prendre le bus pour Toulon. Quand le bus ne s'arrête pas, un gros plan filme le désespoir sur le visage de Juliette. Le plan dure quelques secondes, le temps que le

⁸² J. Rancière, "L'historicité du cinéma", in A. de Baecque, Ch. Delage, *De L'histoire Au Cinéma*, op.cit. p. 49.

vent balaie ses cheveux dans plusieurs sens. Elle a abandonné ses animaux pour rien et c'est désormais elle qui se sent abandonnée.

Figure 10 : Le désespoir de Juliette, les cheveux dans le vent (25:31)



La gaîté qui caractérisait son personnage a disparu le temps d'un plan, un des seuls où le soleil méditerranéen s'est échappé, et l'un des seuls dans ces tonalités grises. Mais c'est dans le plan suivant, en retournant à ses animaux, et en courant pieds nus derrière le lapin qui a fui que Juliette retrouve l'insouciance de son personnage : « Quel cornichon ce lapin ! ».

En contraste avec la séquence d'après, et avec le reste des images que le film donne de Juliette, ce gros plan vise avant tout à rendre le personnage touchant. Pour Bergman, le gros plan est un devoir au cinéma pour ces raisons : « La possibilité de s'approcher du visage humain est l'originalité première et la qualité distinctive du cinéma⁸³ », car pour lui « Personne n'a la patience de regarder le visage de l'autre⁸⁴ ». Vadim donne ainsi de l'humanité à son personnage.

Les petites expressions de Juliette sont ce qui « confèrent au film l'émotion des commencements : “J'aime pas dire au revoir”, “Je travaille à être heureuse” ou encore “Quel cornichon ce lapin !”⁸⁵ » selon Antoine de Baecque. Elles créent la sensibilité du personnage et sa fraîcheur. Sa sensualité est toute animale, et Vadim s'amuse quand il fait croquer à Juliette une carotte plus loin dans le film, lorsque Michel demande à sa mère s'il peut l'épouser. Juliette est un être dont on comprend instantanément la sensibilité, sans que cela passe même par le langage.

⁸³ *Cahiers du cinéma*, octobre 1959, cité par H. Belting, *Faces. Une histoire du visage*, Paris, Gallimard, 2017, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », p. 331.

⁸⁴ I. Bergman, *Lanterna magica*, 1991, Paris, Gallimard, p. 249. Cité par H. Belting, *ibid.*, p. 332.

⁸⁵ A. de Baecque, « La Nouvelle Vague. Portrait de jeunesse », *op.cit.*, p. 167.

Les petites « inventions » du film rendent le personnage hyper-expressif ; on comprend immédiatement ses émotions, et l'actrice a l'intelligence de les exprimer corporellement. Dans cette même scène où elle mange une carotte, voyant que la mère de Michel s'énervé, et en oublie le lait sur le feu, Juliette dit en chantonnant : « ça dé-borde-euh ! ». Avec son impertinence et ses postures, elle montre qu'elle se fout du jugement des autres : dans le plan suivant, elle ouvre et ferme un parapluie, avachie sur le fauteuil, alors que les Morin préviennent Michel que c'est une mauvaise idée de l'épouser. Les moindres de ses gestes donnent à voir le décalage de son comportement avec ce que l'on attendrait d'elle. Comme l'écrit Jean Epstein dès les années 1920 à propos du cinéma : « Ceci le distingue qu'à travers les corps il enregistre les pensées⁸⁶. »

Juliette : le corps, la danse et la musique

L'impudeur

Le corps de Juliette est toujours donné à voir dans son impudeur, et le mariage ne change rien à ses habitudes naturistes : elle prend un bain de soleil chez les Tardieu, sur la carcasse du bateau en réparation. L'incendie sur le bateau qu'elle prend, le jour où Michel part à Marseille, donne lieu à une nouvelle scène de ce genre : quand elle échoue sur la plage avec Antoine, elle se prélassé dans une robe mouillée et ouverte pour tenter d'attirer Antoine à elle.

Figure 11 : Juliette se relève et suit Antoine, qui ne s'est pas arrêté devant son corps allongé. Sa robe ouverte et transparent laisse voir ses seins. (1:08:18)



Les couleurs de sa robe et de son corps bronzé rappellent celle du sable, où les deux personnages vont finir par s'allonger pour faire l'amour. Sur la plage, Juliette semble

⁸⁶ J. Epstein, *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*, Paris, Seghers, 1974. Cité par J. Rancière, « L'historicité du cinéma », *op.cit.*, p. 50.

dans son élément ; c'est au milieu de la nature que son corps peut parfaitement s'épanouir, loin des regards réprobateurs de la société.

La danse

La danse apparaît à plusieurs moments du film et constitue un exutoire pour le personnage. La première fois, c'est quand Juliette apprend à Lucienne à la librairie quelques pas de cha-cha-cha, puis ensuite au bal, où elle danse dans les bras d'un homme, sur la chanson triste de Solange Berry. Quand Lucienne lui rend à nouveau visite chez les Tardieu après son mariage, elle esquisse à nouveau des pas en chantonnant d'une voix un peu maladroite, sur la chanson qui passe à la radio : « Perdición, que ritmo perdición, cha-cha-cha, ta-la-la-la-la-la ». Mais Mme Tardieu, qui était déjà venue baisser le volume, coupe cette fois-ci totalement le son. C'est dans la dernière scène de danse que se joue la véritable libération du corps de Juliette : c'est celle où elle danse, ivre, pendant la répétition des musiciens dans la cave du bar. Cette scène qui résout provisoirement le drame constitue un brusque changement de ton et un atteint un paroxysme de tension dramatique. La danse érotique, exaspérée et frénétique constitue l'échappatoire de Juliette à une situation qu'elle ne supportait plus.

Figure 12 : La danse finale de Juliette. (1:21:00 – 1:26:30)



La scène est longue de plus de cinq minutes. Les plans sont très courts et très rapprochés : les mains des musiciens, les parties du corps de Juliette, son regard, celui de Michel... Tout s'enchaîne très vite, et la succession des plans fait se mêler la frénésie de la danse et la folie du regard jaloux de Michel. Clouzot s'en souviendra dans la scène où Dominique danse au Sputnik (voir fig. 19).

Cette scène est devenue une scène mythique du cinéma français par sa puissance évocatrice qui dit tout ce qui était contenu dans le film par le personnage principal. On y retrouve en effet les éléments qui font le tissu de l'œuvre : l'amour

de Michel pour Juliette, sa jalousie devant l'exhibition de son corps, le corps spectacle de tous les yeux, mais propriété unique de celle qui l'agit, la libération par la musique, et enfin la folie. Car avant d'aller danser, Juliette se demandait : « Est-ce que je suis folle ? ». Il semble que l'expérience de cette danse frénétique la fasse douter un peu plus : quand elle monte sur la table, le regard déchiré, elle serre les dents. Mais elle a surtout fait l'expérience que la danse permet de se libérer des préhensions que la société exerce sur son corps et sur sa personne.

En somme, le corps est ici l'objet du désir et le marqueur du pouvoir : l'argent de Carradine tente de l'acheter, et Michel veut l'abattre d'un coup de pistolet quand il réalise qu'il ne le contrôle pas. Il est marié à Juliette mais ce corps lui échappe...

Les visages de l'opinion publique

Vadim montre à plusieurs reprises les visages de l'opinion publique pour en démasquer l'hypocrisie : c'est Mme Morin, qui injurie sa propre fille adoptive, mais c'est aussi la cliente de la librairie qui est outrée et repart quand Juliette ne remarque pas son entrée, et c'est encore tous les invités au repas de noces de Michel et Juliette. « Dévergondée », « paresseuse », « une grue »... On ne compte pas les injures qui viennent infliger la honte au personnage de Juliette. Mais cette dernière décide de s'en moquer : elle semble sourde à toutes ce qu'on peut penser d'elle, y compris quand, juste après son mariage avec Michel, elle se promène avec lui sur le quai, et qu'un jeune homme se met à chanter « Il est cocu le chef de gare... » pour signifier à Michel qu'il a épousé une catin. Elle ignore aussi ce que l'on peut bien dire d'elles quand elle descend de la chambre nuptiale pour rejoindre le repas de noces, sans s'arrêter : elle prépare simplement un plateau pour son pique-nique amoureux avec Michel, prenant au passage les plus beaux morceaux de poulet que reluquait M. Morin.

Vadim utilise un comique de situation pour ridiculiser ces personnages. Au début du film, Juliette essaie d'éviter de se faire courroucer par Mme Morin. Pour lui échapper et faire obstacle à sa tutrice, elle se sert du fauteuil roulant de M. Morin, sur lequel il est assis, dans une scène digne de Molière ou Beaumarchais. Enfin, l'altercation avec l'employée de l'évêché dans la librairie où Juliette travaille montre qu'au-delà d'ignorer, Juliette joue avec ces personnages une attitude provocante, seule arme qu'elle a trouvé pour ne pas se laisser faire.

L'opinion publique se montre plus agressive envers Juliette que le contraire. La menace de l'enfermement est partout, y compris quand Juliette est sur le carénage avec la famille Tardieu et qu'elle veut s'échapper pour écouter de la musique. La mère demande : « On se demande où elle va... », et le jeu du petit Christian avec l'échelle, qu'il doit soulever pour que Juliette puisse partir à vélo, matérialise cet enfermement de la jeune femme. Même en plein air, la famille et le

mariage peuvent constituer une prison, et la jeune femme n'est plus libre de ses mouvements.

Il lui faut danser...

CHAPITRE 4 : D'UN SCANDALE L'AUTRE (1956-1960). ENTRE *ET DIEU CREA LA FEMME* ET *LA VERITE*

On le lit dans presque toutes les histoires du cinéma ou de la Nouvelle Vague : *Et Dieu... créa la femme* lançait en France une nouvelle ère du cinéma, et entre 1957 et 1962, environ 150 cinéastes allaient faire un premier film⁸⁷. Les femmes, les jeunes et la sexualité ne seraient plus représentés de la même manière dans le cinéma. Du point de vue de la censure, la nouvelle méthode visant à faire se repentir les réalisateurs allait continuer à s'exercer, poussant les réalisateurs du « nouveau cinéma » comme ceux de l'ancien (Autant-Lara ou Clouzot) à limiter leurs audaces. La censure connaît un certain durcissement et s'applique à de plus en plus d'œuvres, ce qui va s'accroître avec le passage à la V^e République, et une « offensive forcée des censures municipales⁸⁸ ». Dans ce « mouvement » de films libertaires, Roger Vadim a joué un rôle prépondérant, et Clouzot s'en inspirera fortement pour ce qu'il souhaitera montrer dans *La Vérité*.

Les scandales après le film de Vadim

Dans une critique d'*En cas de malheur* (1958) parue dans le journal d'extrême-droite *Rivarol*, l'écrivain Lucien Rebatet se plaint d'une chute des valeurs qui touche l'époque et le cinéma. Le film d'Autant-Lara est selon lui représentatif de « l'abaissement général d'une époque et d'un moyen d'expression⁸⁹ ». L'œuvre du cinéaste, habitué des scandales, contient notamment une séquence où la jeune accusée, Yvette (Brigitte Bardot) montre ses cuisses à Me André Gobillot (Jean Gabin), l'avocat qui accepte de la défendre. Pour Rebatet, ce film qui dénonce la corruption d'institutions de la société aussi importantes que la justice a trouvé dans la société un assentiment et rencontré « la faveur du progressisme ⁹⁰ » que l'écrivain s'attache à combattre depuis son engagement fasciste dans les années 1930.

S'il n'y avait que le film d'Autant-Lara, on ne pourrait parler d'un véritable mouvement du cinéma puisque la volonté de scandaliser se retrouvent déjà dans son cinéma des années 1940 et des premières années 1950, et répond à un positionnement politique particulier. Il se met à la page, un peu comme le fait le réalisateur américain Otto Preminger qui adapte la même année le livre scandaleux de Sagan, *Bonjour Tristesse*. Le film connaît un succès et un accueil mitigés avec 1 344 624 entrées et un reproche de manque d'originalité⁹¹. Une nouvelle image de la jeunesse est proposée par *Les Tricheurs* de Marcel Carné, film qui lui assure son

⁸⁷ J.-L. Douin, *Le cinéma français*, Paris, La Martinière, 2014, p. 113.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 115.

⁸⁹ L. Rebatet, « En cas de malheur », *Rivarol*, 28 novembre 1958.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ S. Simsi, *Ciné-passions. Premier guide chiffré du cinéma en France*, op.cit., p. 23.

plus grand succès après-guerre. Il s'agit d'un film classique, qui montre un groupe de jeunes gens ayant son quartier général à Saint-Germain-des-Prés et dans les bars. Leur refus de travailler, leur complaisance dans l'alcool, la danse, l'acte sexuel et la vitesse en fait une addition d'anti-héros problématique. Cette représentation d'un groupe de révoltés va interroger les intellectuels comme Edgar Morin qui y voit un regard de vieux sur les jeunes⁹², mais aussi et surtout dans la presse, notamment avec la parution d'un numéro spécial de *L'Express*.

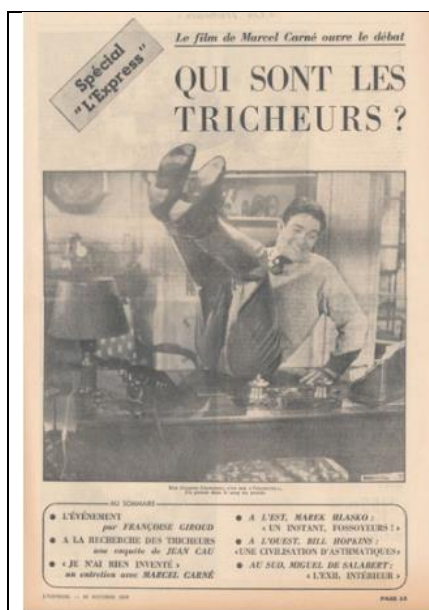


Figure 13 : Un évènement médiatique : la sortie en salles des *Tricheurs* de Marcel Carné. Couverture du numéro spécial de *L'Express*, 16 octobre 1958, n° 383.

La couverture demande : *Qui sont les tricheurs ?* Ce supplément d'onze pages s'ouvre sur un article de Françoise Giroud qui tente de prouver que le film constitue « qu'il plaise ou non, un évènement⁹³ ».

La même année, le regard porté sur les femmes dans plusieurs films pose problème à l'État ou à l'Église. Dans *Prisons de femmes* (1958) de Maurice Cloche, les *Fiches du cinéma* émises par la Centrale catholique du cinéma décèlent la « complaisance de l'auteur pour l'exhibitionnisme, le strip-tease, voire l'homosexualité » qui cote le film 4A (films pour adultes, avec des réserves) ou 4 (films pour adultes (ne convient pas aux enfants, ni généralement aux adolescents) après coupures). Dans ces années 1950, les scandales font aussi prendre conscience à la population du pouvoir du cinéma sur les mentalités. L'audace de Louis Malle avec le personnage de Jeanne Tournier dans *Les Amants* fut permise directement par *Et Dieu... créa la femme*, selon Jean-Luc Douin. Ce personnage de femme adultère qui choisit la liberté sur le contrôle de son mari relève directement des mêmes problématiques. Jeanne « n'a plus – et c'est en cela qu'elle rejoint et prolonge la Juliette de Vadim – la notion du péché⁹⁴ ». Nous ne revenons pas sur le scandale mondial suscité par ce film, objet d'un premier mémoire.

⁹² E. Morin, « Amants et tricheurs », *La Nef*, n° 22, novembre 1958, p. 124-127.

⁹³ F. Giroud, « Qui sont les tricheurs ? Numéro spécial. " L'évènement", *L'Express*, 16 octobre 1956.

⁹⁴ J.-L. Douin, « Deux ou trois choses que je sais d'elles », in J.-L. Douin (dir.), *La nouvelle vague 25 ans après*, Paris, Cerf, 1983, p. 71.

Après Vadim, à nouveau Vadim. En 1959, la sortie des *Liaisons dangereuses* 1960 est l'occasion d'un grand scandale. La perversité des personnages – quand bien même ce sont les mêmes que ceux du roman de Laclos – et l'ambiguïté de certaines scènes, là où le roman n'en comportait pas, par exemple entre Volanges et Merteuil, apparaissent aux yeux de la société comme une atteinte aux bonnes mœurs.

La même année, *L'Avventura* d'Antonioni montre explicitement les coucheries entre gens du monde tandis que *La Dolce Vita* contient de nombreuses scènes décadentes, dont une orgie finale. En France, *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard proposera une vision neuve du couple qui situe le film dans ce même courant. Il est interdit aux moins de 18 ans à sa sortie.

Au-devant des scandales : Brigitte Bardot

À la suite d'*Et Dieu créa la femme*, Brigitte Bardot devient l'un des objets médiatiques favoris. Son attitude est scrutée à l'écran comme en dehors. La presse et la télévision se plaisent à créer du scandale dès qu'il est question d'elle. « B.B. boude le festival de Cannes » titreront de nombreux journaux en 1957. En effet, elle a organisé une « BB Party » à St Tropez, qui éloigne de Cannes un nombre de stars important et attire le magazine *Reflets de Cannes* de Chalais⁹⁵.

Les tournages auxquels elle participe avant *La Vérité : Une parisienne* (1957) de Boisrond, *Les Bijoutiers du clair de lune* (1957) de Vadim, *En cas de malheur* (1958) d'Autant-Lara, ou *Babette s'en va-t-en guerre* (1959) de Christian-Jacque reçoivent tous une forte médiatisation.

L'évolution de la censure : durcissement et protection de la jeunesse

Après *Et Dieu... créa la femme*, qui a inauguré le protocole censorial de fausse interdiction, la période cinématographique est marquée par une augmentation des productions censurées qui durera jusqu'à *La Religieuse* de Rivette en 1966, année qui marque son envol, avec un pic lors de la vague érotico-pornographique en 1974. En effet, à partir de 1958, plus de 10 productions par an subissent une ou plusieurs restrictions de la part de la censure, soit 10 % de rendement censorial⁹⁶. La transgression va devenir une des stratégies pour lutter contre la baisse de la fréquentation et la concurrence de la télévision.

⁹⁵ F. Chalais, *Reflets de Cannes*, 15 mai 1957, 1^{ère} chaîne.

⁹⁶ F. Hervé, « Stratégies censoriales et professionnelles dans le cadre du contrôle des films en France (1945-1975), *op.cit.*, p. 133.

L'évolution de la censure est étroitement liée à la question de l'inquiétude de la société, y compris des sociologues, pour la jeunesse⁹⁷. En 1959 trois scandales cinématographiques en lien avec la thématique de la jeunesse provoquent trois affaires de censure : *Les Liaisons dangereuses* 1960, *La Jument Verte* d'Autant-Lara et *J'irai cracher sur vos tombes* de Michel Gast. Le premier des trois donne lieu à la plus grande affaire de censure, car la commission de contrôle le considère comme une « somme de perversités et de dépravations dans une ambiance dont la réalisation fait croire à la réalité toute normale et actuelle ». L'autre problème vient de la transposition du roman à l'époque contemporaine : « La contemporanéité est un facteur aggravant en matière de censure⁹⁸. » La censure considère donc que la « transposition en ces temps actuels de l'œuvre littéraire à laquelle il se rattache » rend le film « extrêmement dangereux pour les jeunes⁹⁹ ». Pour la commission de contrôle des films, trois scènes du film constituent des outrages aux bonnes mœurs.

Mais le fait qu'aucune des trois œuvres citées n'ait été frappée d'interdiction totale est considéré en 1959 comme du laxisme par certains, comme le prouvent les courriers courroucés reçus au Ministère de l'Information, étudiés par Frédéric Hervé¹⁰⁰. La censure municipale, qui se répand sous la V^e République, comme nous l'avions montré pour *Les Amants*, frappe à nouveau. Le 30 décembre 1959, *Les Liaisons dangereuses* 1960 sont interdites à Beauvais. En mars 1960, les maires de Tarbes, Pau et Lourdes interdisent les films de Vadim, Autant-Lara et Gast.

Le 9 janvier 1959 une ordonnance permet aux préfets d'interdire aux mineurs de 18 ans les salles de spectacle et le cinéma. Roger Frey, alors ministre de l'Information, déclare dans une réponse aux questions d'actualité à l'Assemblée Nationale :

« Je ne cacherai pas mon inquiétude devant la génération spontanée de films scabreux ou qui frôlent la pornographie, devant la surenchère d'érotisme et de violence à laquelle se livrent certains producteurs, sans l'excuse de la moindre considération artistique. L'effet de répétition qu'engendre cette accumulation risque d'avoir des conséquences désastreuses dans deux domaines : dans le monde de l'adolescence et à l'étranger, où notre pays se verrait devenir le pourvoyeur attitré de films licencieux. »

Le 5 mai, le ministère a menacé de relever l'interdiction à 18 ans au lieu de 16 si la production n'est pas moralisée (et de généraliser l'interdiction à l'exportation). La sortie du film le 9 septembre crée tout de même un tel scandale

⁹⁷ Nous nous appuyons sur plusieurs travaux de Frédéric Hervé pour cette partie, mais notamment de son article « Encombrante censure », *op.cit.*

⁹⁸ F. Hervé, *Censure et Cinéma dans la France des Trente Glorieuses*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2015, coll. « Histoire et Cinéma », p. 295.

⁹⁹ Jean Vingtain, avis de censure, 22 juillet 1959, dossier de censure du film, Archives du CNC. Cité par F. Hervé, « Encombrante censure », *op.cit.*, p. 124.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 124.

que le 10 octobre, on vote la possibilité de l'interdiction des films au moins de 18 ans. Le 13 décembre, le gouvernement annonce réformer le contrôle des films. Une commission d'enquête ad hoc est créée. Les films de 1959 « n'ont pas créé mais renforcé une volonté préexistante des pouvoirs publics de durcir le régime de censure et, peut-être, accéléré sa mise en œuvre¹⁰¹. »

Cette « Commission d'enquête et d'étude sur la réforme de la réglementation du contrôle cinématographique », est composée de deux membres avec un conseiller d'État (Henry de Ségogne) et un chef au service du Ministère de l'Information (Robert Touzery). On tente de mettre en place les éléments d'une politique générale de censure, car désormais il faut que le contrôle fasse partie de la politique même du CNC, dont les actions ont varié en fonction de sa direction. Par exemple, Jacques Flaud, issu du MRP, a, pendant son septennat au CNC de 1953 à 1960, essayé d'aider les producteurs victimes de la censure.

La réforme n'aboutira pourtant qu'en 1961 après un enlisement des débats, chaque ministre voulant être représenté au sein de la commission (sauf Malraux). Les barons du gaullisme notamment souhaitent prendre une part active dans cette moralisation du cinéma. Edmond Michelet, Garde des Sceaux, veut contrôler et interdire tout le matériel de publicité des films interdits aux moins de 18 ans. Ces anecdotes montrent une partie importante du débat : qui doit avoir le dernier mot de la censure entre le ministre et le CNC ? Michel Debré fait basculer l'arbitrage en faveur du ministre, rendant ainsi possible l'une des plus grandes histoires de censure du XX^e siècle, puisque *La Religieuse* sera finalement interdit sur décision du ministre. En effet le 31 mars 1966, le secrétaire d'État à l'Information, Yvon Bourges, prendra la décision d'interdire le film, contre l'avis de la commission de contrôle qui préconisait une interdiction aux moins de 18 ans.

Dans les débats aboutissant à la réforme de 1961, la censure semble pourtant une question embarrassante pour le ministère, qui peine à acter les changements décidés. Frédéric Hervé y voit un paradoxe au moment où s'installe cette politique dans le sens de la sévérité et de la moralisation du cinéma et de la jeunesse¹⁰².

En 1961, la réforme crée un troisième collège de l'enfance au sein de la commission. Le matériel publicitaire des films est désormais soumis à la censure. Un second palier d'interdiction, à 13 ans, est institué. La précensure est rendue obligatoire. Les censeurs examinaient un prédécoupage dialogué depuis 1945 qui n'était pas obligatoire. Désormais le président de la commission peut intercepter les projets sulfureux. Cela obligera les réalisateurs à ruser et à ne communiquer que très tard des notes d'intention, au lieu des découpages de dialogue qui sont réclamés.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 125.

¹⁰² *Ibid.*, p. 126.

La réforme de 1961 n'endigera pourtant pas le mouvement transgressif initié dans le cinéma français par le premier film de Roger Vadim. Les changements dans la censure n'ont pas empêché ce mouvement de s'épanouir, d'autant que leur application a posé problème au sein même du gouvernement. Ainsi pour Malraux, souvent interpellé sur la question de la censure, déclarait au Sénat, le 8 décembre 1959 :

« Je l'ai dit à l'Assemblée, je crois fort peu à la censure. La censure peut agir. Elle peut être indispensable dans certains cas. Elle reste cependant un moyen incertain, fragile, et peu applicable¹⁰³. »

Malraux relativise le pouvoir de nuisance du cinéma, et précise qu'il croit au contraire à une éducation au cinéma. Mais l'attitude de Malraux, à qui on a imputé des levées d'interdictions en 1958-59, pourrait avoir provoqué la volonté des gaullistes de durcir la censure.

Le censure est aux yeux du pouvoir à la fois nécessaire et encombrante, lorsqu'en 1960 sort *La Vérité*. Les scandales de la fin des années 1950 ont provoqué une volonté de contrôle de la part de l'État, mais dont il faut bien voir qu'elle se mêle à de l'embarras et de la lassitude. Quand Clouzot décide à nouveau de scandaliser, en inscrivant sa volonté dans la continuité de ces scandales, mais aussi dans la logique de sa propre œuvre, la réforme de 1961 n'a pas abouti, et l'État marche à tâtons : son œuvre est l'occasion, comme nous allons le voir, d'une nouvelle méthode de censure : l'avertissement du ministre.

Et Dieu... créa la femme, de par ses audaces, fait entrer le cinéma dans un nouveau champ de problématiques : sa critique féroce de l'opinion publique ne constitue pas une première, mais elle pointe du doigt de nouveaux problèmes sociétaux. Au premier rang d'entre eux : la place des jeunes dans la société et leur liberté sexuelle, surtout quand il s'agit de femmes. Les scandales et la censure montrent qu'il s'agit là d'une question importante, renvoyant à un non-dit dans la société des années cinquante. Le mouvement initié par ce film se poursuit avec *La Vérité*, dans un film où Clouzot a emprunté beaucoup à Vadim pour noircir le tableau. Le cinéaste classique s'approprie ces thèmes « Nouvelle Vague », pour les adapter à son cinéma. Et à nouveau, pour incarner cette volonté de « neuf », c'est Brigitte Bardot qui s'impose à Clouzot. Après Vadim, il sait que le scandale se joue dans la société médiatique : il ne faut pas prendre Bardot comme une simple comédienne, mais comme la porte-parole de cette critique, et comme la figuration même de cette jeunesse. Comme Vadim, il sait que la charge que peut comporter le cinéma doit trouver appui dans les médias. Le contenu et l'histoire de *La Vérité* s'inscrivent dans cette même logique du scandale.

¹⁰³ Cité par F. Hervé, *ibid.*, p. 128.

DEUXIEME PARTIE : *LA VERITE* (1960) D'HENRI-GEORGES CLOUZOT

Si *Et Dieu... créa la femme* est construit selon un scénario plutôt lâche, le film de Clouzot possède une intrigue beaucoup plus resserrée, et que l'on doit expliquer linéairement d'abord, pour pouvoir comprendre en second lieu sa genèse et sa signification historique au moment de sa sortie. Dans une perspective historique, nous étudierons enfin cette œuvre comme une violente dénonciation et le témoignage d'une société en mutation.

CHAPITRE 1 : COMPOSITION ET ANALYSE GENERALE

Ce chapitre se propose de détailler linéairement la composition du film et d'en décrire l'action, en cinq actes. Nous y restons au premier degré de l'analyse, pour pouvoir par la suite s'attarder sur les détails importants que l'on ne pourra saisir que si l'on a compris la place qu'ils occupent dans l'intrigue générale et dans le procès. Nous nous sommes arrêtés sur quelques plans du film pour proposer des analyses d'image.

L'ouverture du procès

Après un générique de début sur *Le Clavier bien tempéré* de J.-S. Bach, le film s'ouvre sur la première des deux temporalités du film : celle, au présent, du procès de Dominique Marceau (Brigitte Bardot), jugée pour avoir assassiné son amant Gilbert Tellier (Sami Frey), tandis que la deuxième temporalité est constituée des flashbacks des faits qui l'ont amenée au crime.

La première séquence a lieu dans la prison, quelques heures avant le procès. Une nonne ouvre l'ensemble des portes des cellules. Dans l'une d'entre elles, se trouve Dominique Marceau, en compagnie d'autres femmes qui savent qu'une journée difficile l'attend.

Dans la salle d'audience du tribunal, l'agitation est à son comble : on se prépare et on discute. Maître Éparvier (Paul Meurisse), avocat de la partie civile, entre dans la salle, suivi de la mère de la victime et de son assistant. Les journalistes présents commentent la mise en scène autour de la « mère éplorée ». L'avocat de la défense, Maître Guérin (Charles Vanel), échange avec son assistante (Jacqueline Porel) à propos de leur cliente :

ME GUERIN : Comment l'avez-vous attifée ? Pas trop putain non ?

L'ASSISTANTE : Au contraire, mais... elle est difficile à enlaidir.

ME GUERIN : Ben ça tombe mal, regardez les jurés... *Ils les regardent défiler.* Vous récuserez les femmes.

Le plan permet de découvrir un jury composé de membres tous âgés, appartenant à la génération de l'avocat, mais pas à celle de l'accusée. Son entrée dans la salle permet de découvrir l'apparence qu'on lui a choisie : robe noire, manteau droit, cheveux attachés en arrière. Les jurés sont tirés au sort, les femmes sont récusées par l'avocate de la défense.

Figure 14 : Le serment du jury, composé uniquement d'hommes (08:34)



Les plans d'ensemble, qui englobent un grand groupe de personnages et de figurants, sont récurrents dans l'œuvre de Clouzot qui s'en fait le spécialiste : ces plans rassemblent un grand nombre d'informations¹⁰⁴. Au moment des serments les jurés forment un véritable mur, après qu'ils ont défilé, impassibles, devant une Dominique Marceau apeurée. À gauche, de trois-quarts dos, les journalistes prennent des notes, tandis que l'avocat général à gauche et les greffiers devant le banc des juges s'ennuient de la longueur de la procédure. La mère de la victime, en noir au milieu, reste attentive.

Le public de l'audience jase, et aux yeux des journalistes, Dominique est déjà une « garce », qui a prémédité son coup. On pense que Me Guérin va plaider le crime passionnel, mais on redoute le talent de Me Éparvier, qui pourrait lui faire prendre « perpette ». Pendant que le greffier relève les charges à l'encontre de l'accusée, qui risque la peine de mort, les avocats, ennuyés par la longueur et la répétition du procédé, évoquent la stratégie à adopter.

¹⁰⁴ Sur ce point, voir les commentaires dans *Plan large*, « Henri-Georges Clouzot et ses mystères », France Culture, émission d'Antoine Guillot, 11 novembre 2017, 59 min.

L'ASSISTANTE : Avec une jeune fille comme ça on devrait peut-être plaider la vérité pour une fois.

ME GUERIN : Quelle vérité ?

L'ASSISTANTE : J'sais pas moi. Une histoire de gosses vous pourriez leur faire comprendre.

ME GUERIN : On dirait que vous ne les connaissez pas. Mais non je vais pas ramasser des gamelles pour faire plaisir à cette petite imbécile. Y'a qu'un moyen de marquer des points : Gilbert est un salaud, il lui racontait des salades pour la baiser... une pauvre idiote qui marchait dans un rêve quoi. Quand il lui a ouvert les yeux elle a tiré. Voilà la vérité.

L'ASSISTANTE : Toujours la même quoi...

ME GUERIN : Aux assises y'en a qu'une.

Premières accusations contre Dominique Marceau

A mesure que le greffier énonce les charges, un retour en arrière permet de découvrir les lieux du crime : la découverte du cadavre de Gilbert Tellier dans son appartement par son ami et la concierge de l'immeuble. Il a reçu six coups de pistolet et Dominique Marceau gît dans la cuisine, où elle a tenté de se suicider après coup en provoquant une fuite de gaz.

Le procès se poursuit. Dominique Marceau encourt la peine de mort. Agrippée à la barre du box des accusés, elle écoute le récit de son enfance par le président de la cour d'assises (Louis Seigner) : un père officier longtemps absent, une mère ayant le sens du devoir, qui a surveillé son éducation. Le récit sert à montrer comment s'était ancrée en elle, dès l'enfance, une déviance qui allait faire naître le désir criminel : jalouse de sa sœur, dont elle avait assassiné la poupée, elle court la ville. « Annie, elle, travaillait » : la sœur de Dominique (Marie-Josée Nat), studieuse, violoniste, apparaît comme l'archétype de la fille rangée. « À Rennes votre tenue fait scandale ! ». Dominique introduit aussi au collège le livre *Les Mandarins* de Simone de Beauvoir, ce qui motive son renvoi, et provoque un débat autour de la moralité du livre lors du procès. Quand Annie entre au conservatoire à Paris, Dominique veut la suivre, ce qui déclenche un esclandre dans la famille Marceau, restitué par un flashback. À la suite du refus parental, Dominique tente de se suicider : en absorbant deux grammes de Véronal, dose mortelle, mais insuffisante pour convaincre l'avocat de la partie civile qu'il ne s'agit pas là d'une mise en scène.

Dominique fuit sa famille et se retrouve avec Annie, porte de la Chapelle, dans un « environnement sain et aéré » selon le président. Il lui reproche son oisiveté parisienne, faite d'errance entre les boutiques des Champs-Élysées, et les cafés du Quartier latin. La voix du président recouvre les images de cette vie antérieure. La dénonciation de « l'atmosphère douteuse » de la Rive Gauche et de

la « familiarité de mauvais aloi » contraste avec les images d'insouciance et de chaleur qui se dégagent de cette jeunesse, dans laquelle Dominique parvient à s'intégrer facilement. Le président lui reproche son habitude des veillées et l'abandon de son travail à l'institut de beauté ; pour lui, ces « habitudes de veulerie, de licence et d'oisiveté qui vous mèneront au crime ». Dominique se lie d'amitié avec Michel (Jean-Loup Reynold), qui est fasciné par l'idée décadente du suicide. Ils couchent ensemble.

Ce mode de vie contraste avec celui d'Annie qui s'énervait contre le « bordel » et la musique que met Dominique dans l'appartement. Quand Annie part faire les courses, Dominique met un morceau de musique : « Yo tengo una muñeca »¹⁰⁵ et nue, elle danse un cha-cha-cha dans l'appartement. Quand Gilbert Tellier, le petit ami d'Annie, arrive, elle est sous les draps, et continue ses mouvements de bassin. Il est surpris et gêné, d'autant que sa présence n'arrête pas Dominique. Il dit détester les « orchestres typiques », tandis qu'elle répond « Moi ça m'excite... ». Un échange se noue tout de même, et Gilbert n'est pas insensible à son impudeur.

Figure 14 : Gilbert accepte d'allumer la cigarette de Dominique (26:44)



Le premier plan qui réunit Gilbert et Dominique donne à voir l'assemblage des contraires : elle nue et allongée, lui debout, vêtu jusqu'au cou (il s'est levé un dimanche, elle est restée au lit). Sur le mur, des posters de stars américaines, adulées par Dominique, mais aussi une carte postale d'un tableau représentant Adam et Ève, et semblable à celui de Lucas Cranach l'Ancien. Sur le mur déjà, les univers d'Annie et de Dominique entrent en tension.

DOMINIQUE : Vous l'avez déjà sautée ?

¹⁰⁵ Juanito Tremble, « Yo tengo una muñeca » (extrait), éd. Semi.

GILBERT : Alors là franchement vous y allez un peu fort ! Annie est une fille bien vous savez.

DOMINIQUE : Justement, qu'est-ce que vous attendez, ça la rendrait peut-être un peu plus vivable !

Annie arrive juste après, et congédie Gilbert. Elle s'énerve contre Dominique, qui lui fait honte, et lui explique que Gilbert, chef d'orchestre prometteur du conservatoire, est « le plus doué de l'école ». Dominique doit partir de chez sa sœur, et quitte l'immeuble en faisant traîner son panier en osier dans l'escalier.

Durant le procès, Dominique explique qu'elle trouve une chambre à partager avec Daisy (Barbara Sohmers), une amie américaine de la bande de Michel, à l'hôtel Boileau, dans le quartier de l'Odéon. Elle n'emménage pas chez Michel mais il vit à côté. On voit Gilbert rendre visite à Dominique, après s'être défendu auprès d'Annie qu'il voulait revoir Dominique. Le prétexte de sa visite est l'inquiétude d'Annie pour sa sœur, ce qui est faux. Il finit par lui demander si tous les garçons veulent coucher avec elle. On comprend qu'ils couchent ensemble juste après, et on les voit ensuite au café, avec les amis de Dominique.

Figure 15 : « Quand vous aurez fini de vous faire tripoter ! » (34:13)



Gilbert, qui se met à fréquenter Dominique, passe du temps avec sa bande d'amis. De passage chez elle, il plaisante ici sur le fait qu'elle semble lui échapper (ici shampooinée par son amie Daisy). Cet aspect est accentué la mise en scène, mais d'une manière légère, puisque le paravent forme un rempart entre Dominique et Gilbert, qu'il surplombe. Cette séquence courte en un plan est suivie par d'autres : les moments joyeux sont rapides.

Du café au cinéma en passant par la chambre d'hôtel, ils vivent une histoire d'amour naissante, même si elle lui exprime sa peur de s'engager. Durant l'audience, on lui demande pourquoi elle se refuse à Gilbert. Le fait-elle attendre parce qu'elle l'aime, comme tente de le montrer la défense, ou le fait-elle courir, comme veut le prouver l'accusation ? À charge contre elle, on lui rappelle l'épisode du tour à mobylette avec son ami Louvier : devant le café Spoutnik, avec sa bande d'amis, Gilbert tente de la retenir, et après avoir refusé, elle se laisse tenter par la proposition de Louvier. Gilbert les attend trop longtemps, refuse de croire qu'elle est partie avec lui, et dit qu'ils ont peut-être eu un accident. « Des accidents comme ça on n'en meurt pas, va » lui rétorque Michel.

L'élément sert à l'avocat de la partie civile à montrer que Dominique n'aimait pas Gilbert, et qu'elle profitait de lui. Dans ce sens, Me Éparvier évoque l'amour persistant de Gilbert : on le voit attendre toute une nuit devant l'hôtel Boileau le retour de Dominique, qui n'arrive que le lendemain matin à dix heures vingt en taxi, quand Gilbert se décidait à partir. Gilbert la force à remonter dans le taxi, et la fait s'expliquer avec lui pendant son concert d'orgue à l'église d'Épinay. Elle répond vaguement à ses questions sur la nuit qu'elle a passé, et il lui crie, tout en jouant de l'orgue : « Salope ! ». À leur retour à l'hôtel, ils réveillent Daisy et l'expulsent de la chambre pour pouvoir faire l'amour. Dominique dit alors « J'aurais jamais cru... J crois que j'suis amoureuse ».

Figure 16 : L'amour de Dominique et Gilbert en clair-obscur (45:45)



Les corps à la renverse suggèrent une scène d'amour, dont on ne voit presque rien. L'éclairage partiel et le contraste fort laissent deviner l'ambivalence de ce sentiment amoureux. Les deux visages sont à l'opposé de l'écran, séparés par une zone d'ombre complète, irréductible. Ce choix de photographie, qu'on retrouve pour le corps sans vie de Dominique Marceau à la fin du film, accentue le tragique.

Elle retrouve Gilbert en classe de direction d'orchestre, où elle voit Annie, qui joue du violon dans l'orchestre de Gilbert. À la fin de la classe, celle-ci vient dire à Dominique que c'est une « sale dégueulasse », pour lui avoir volé Gilbert, et oser venir ici. Gilbert se soucie peu de cette discorde, préoccupé par son ambition personnelle, satisfait d'apprendre qu'il dirigera d'ici peu son propre orchestre. « On va se marier » annonce-t-il à une Dominique qui était restée muette. Mais elle ne veut pas, « pas à vingt ans ». Il lui montre un petit agenda, sur lequel il a écrit « Dominique Marceau », puis l'a rayé sur une autre page, puis a écrit « Dominique Tellier », et enfin « Madame Gilbert Tellier ». Dominique éprouve un malaise, et sent sa propre identité niée devant l'ambition et les projections de Gilbert.

Ce point devient un point de reproche au procès :

LE PRESIDENT : Pour vous le bonheur n'est pas compatible avec une vie honnête.

DOMINIQUE : J'vois pas ce qu'il y a d'honnête à se faire épouser.

Par ailleurs pour Me Guérin, Gilbert n'a pas les moyens de l'épouser, il s'agit d'une proposition en l'air, dont il se sert pour pouvoir amener la fiancée chez sa mère, dont la logeuse veille au bon comportement de son fils.

Légèreté de Dominique et jalousie de Gilbert

Figure 17 : « T'as pas un *Cinémonde* ? » demande Dominique ennuyée à Gilbert, excédé. (54 :01)



Quand Dominique est chez Gilbert, elle doit opter pour un style plus sage : nattes, habits noirs, ballerines. Elle ne se sent vraisemblablement pas à sa place dans cet intérieur à la décoration vieillotte et ne peut se satisfaire de rester assise auprès de Gilbert et du tourne-disque ; il lui faut une autre distraction. Comme dans les autres

scènes d'intérieur, l'objet autour de laquelle l'action se produit se situe au milieu de l'image.

Gilbert et Dominique divergent sur plusieurs sujets : il aime Bach, elle aime Marlon Brando. Elle s'ennuie en écoutant de la musique, il s'énerve contre les navets qu'elle l'emmène voir, il lui fait trop l'amour, elle ne sort pas assez ; ils rompent.

Mais ils reviennent tous les deux l'un à l'autre. Il comprend qu'entre-temps elle est allée avec un autre : son ami Jérôme, dont elle porte la chemise. Il la violente. La logeuse de la mère de Gilbert écoute à la porte mais n'intervient pas. Au procès elle prend la défense de Gilbert et déclare que la garce « poussait des cris à ameuter le quartier ». Ce point constitue un nouveau point d'achoppement entre la défense et l'accusation, qui voit dans cette fidélité défailante une preuve de la duplicité de Dominique. « Je voudrais savoir si on la juge parce qu'elle s'est montrée légère, ou parce qu'elle a tué un homme », demande alors Me Guérin.

Sur cette question, une nouvelle séquence s'ouvre avec le passage à la barre d'un nouveau témoin : M. Ludovic Toussaint (André Oumansky), 30 ans, patron du Spoutnik, une boîte de nuit. Dominique recherche un emploi, il lui fait une proposition : être fille de vestiaire. Gilbert la somme de refuser. Elle accepte, et Gilbert se montre assez vite colérique quand il vient la voir. Leurs horaires ne sont pas les mêmes, il est jaloux des hommes qui l'interpellent par son prénom, ou de ceux qui dansent avec elle.

Figure 18 : Un client fait danser Dominique au Spoutnik (1:03:50)



La scène a lieu sous les yeux de Gilbert, dont ce plan exprime le point de vue au moment où il entre au Spoutnik avec un bouquet de muguet qu'il souhaitait lui offrir

pour le 1^{er} mai. L'alternance entre ce plan d'ensemble et des gros plans traduit la fièvre de cette danse et la jalousie de Gilbert, qui reste invisible aux yeux de Dominique.

Ludovic, le patron du Sputnik, qui tantôt la ramène en voiture ou tantôt lui colle une main aux fesses, lui renouvelle des propositions qu'elle refuse à chaque fois. Il lui dit trouver Gilbert ambitieux et égoïste. Un diamant de la chaussure de Dominique retrouvé dans la voiture du patron entraîne une nouvelle crise de jalousie chez Gilbert, qui précipite une rupture avec Dominique. Elle part avec Ludovic, qui l'emmène boire un verre. Au procès, il admet avoir profité de sa colère pour l'emmener à l'hôtel. N'y a-t-il eu qu'une seule fois ? C'est ce qu'affirment Dominique et Ludovic, mais ce dont doutent la partie civile et le président de la cour d'assises. La défense tente d'expliquer qu'elle était amoureuse de Gilbert, mais qu'il lui rendait la vie impossible.

Succession de malheurs et désespoir amoureux

Expulsée de chez elle et ne pouvant plus payer le loyer, elle doit loger chez des amis, ce qui s'avère de plus en plus difficile. Au café où elle a l'habitude de retrouver ses amis, on lui conseille de se faire entretenir par un Américain qui fréquente le café ; ainsi, elle aura une salle de bains. Mais à la mort de son père, elle rentre à Rennes, où un nouvel élément la fait basculer dans le malheur : Annie s'est fiancée à Gilbert. Pour consoler Dominique, Michel essaie de relativiser sur le couple formé par Annie et Gilbert : « un vrai sujet de prix de Rome ».

Passant à son tour à la barre des témoins, Michel essaie d'expliquer l'attitude de Dominique :

« C'était pas une de ces bourgeoises organisées qui demande le pognon au mari [...]. Dominique ne croyait pas à la morale hypocrite de nos parents, comme nous tous. Au fond c'est ça qu'on lui reproche ».

Figure 19 : Michel, à la barre, se fait porte-parole de la jeunesse (1:22:03)



Trop grand et voûté dans son costume en tweed, Michel apparaît en décalage avec la société qu'il dénonce, dont les visages sont ceux qui se tiennent derrière lui : une assistance qui se tient bien, parfois en chapeau, et qui réagit vivement aux propos de Michel.

Mais le président appelle Michel à s'en tenir aux faits : cette charge contre la société bourgeoise n'a pas lieu d'être au tribunal. On se concentre alors à nouveau sur la raison de la dépression de Dominique. Parce qu'elle aimait Gilbert ? Pour Éparvier, la nouvelle des fiançailles d'Annie et Gilbert l'attriste car elle comprend qu'elle a perdu son « jeu » : arracher Gilbert à sa sœur qu'elle détestait. Me Guérin, qui sait sa cliente éplorée derrière lui par les attaques de l'accusation, tente de montrer que sa grande affliction était au contraire la preuve de son amour.

Dominique essaie de montrer qu'elle est restée amoureuse à ce moment-là. Elle évoque le carnet qui l'avait d'abord effrayée, mais qu'elle a conservé, et feuilleté parfois. Elle cherche à revoir Gilbert : elle se rend à l'église pour voir s'il y joue de l'orgue, puis au conservatoire, où elle prend sa nouvelle adresse et son numéro de téléphone. Dans un rêve, elle voit le succès de Gilbert dirigeant un orchestre sur les écrans de télévision, en vitrine d'une boutique. Au réveil, elle sait qu'elle doit le retrouver. À trois heures du matin, elle se retrouve chez lui. Il l'insulte : c'est une « putain amoral ». Elle a les mains serrées et ne sait pas pourquoi elle est venue. Puis les mains se délient : ils s'aiment, et au petit matin, alors qu'elle pense l'avoir retrouvé, il la congédie, et lui annonce ne l'avoir jamais aimée. Le désespoir de Dominique est à son paroxysme : elle déchire le carnet qu'elle avait retrouvé. Un autobus la renverse.

Au procès, on cherche une preuve que cette nuit d'amour a eu lieu. Témoin à charge, la concierge de l'immeuble de Gilbert certifie ne pas avoir vu entrer Dominique cette nuit-là. Mais petit rebondissement : la déposition du chauffeur du bus qui l'a renversée constitue la preuve qu'elle était bien dans la rue de Gilbert le lendemain matin. Le passage à la barre d'Annie sème un doute : elle est sûre qu'il n'a jamais revue Dominique. Les deux sœurs, en pleurs, se prennent à parti, pensant toutes deux qu'elles avaient le cœur de Gilbert, et qu'il n'aimait pas l'autre. Annie soutient que Dominique ment, et qu'elle était jalouse de son bonheur, qu'elle a voulu lui voler.

ANNIE : C'est moi qui l'épousais !

DOMINIQUE : Pour repriser ses chaussettes...

Dominique ne prend pas garde à la menace du président de l'expulser si elle interrompt Annie. Annie prétend que Dominique a assassiné Gilbert pour lui dérober son amour. Dominique hurle qu'il n'a jamais aimé qu'elle, qu'il n'aimait pas Annie, et ne lui a jamais fait l'amour. Au moment où les gardes l'expulsent, en larmes, elle continue, en se débattant : « Avec moi cent fois tu entends, mille fois ! ». Annie, affligée, lui répond : « Mais tais-toi ! Tu me l'as tué ! ».

Figure 20 : « Non j'avais pas, j'avais pas, j'avais me tuer moi, pas lui » (1:42:14)



La séquence, qui alterne les gros plans sur les visages en larmes de Dominique et d'Annie, et sur celui du président, se clôt sur l'expulsion de Dominique du procès. Au moment où les gendarmes l'expulsent, le mouvement de caméra permet de découvrir les réactions de l'assistance à l'arrière-plan, que l'on entendait déjà s'agiter. L'intensité dramatique de la scène n'en est que redoublée.

De l'assassinat au suicide

Michel découvre un revolver que possède Dominique : « ma corde à moi » lui avoue-t-elle. De bouche à oreille, le bruit que Dominique possède une arme parvient à Gilbert. Veut-elle se suicider ou bien l'assassiner ? Un ami de Gilbert lui conseille de rester sur ses gardes. C'est trop tard : Dominique est sur le palier, et elle parvient à se faufiler dedans quand l'ami de Gilbert sort. Gilbert et Dominique se retrouvent seuls chez lui ; désormais elle veut « en finir pour de bon ». Gilbert n'y croit pas et lui crie : « Est-ce que tu te fous de ma gueule ? ». Quand il la jette vers la sortie, il croit l'avoir désarmé en lui enlevant son sac. Mais elle sort le revolver de la poche de son manteau et le pointe vers elle. Gilbert croie à la comédie : « Tu me dégoutes tu comprends, tu me fais vomir, tu me sors par les yeux. Alors si tu veux mourir, meurs, mais que ce soit pour de bon ! ». Il ne s'attend pas à ce qu'elle puisse passer à l'acte, se retourne, et elle tire vers lui les six balles du chargeur. Voyant qu'il ne lui en reste plus pour elle, elle passe des larmes au rire, avant d'ouvrir le gaz dans la cuisine.

Pour étayer la thèse de la préméditation, l'avocat de la partie civile souhaite effectuer une reconstitution de la scène de l'assassinat, alors que l'avocat de Dominique plaide pour que l'on s'attarde sur la « vérité humaine ». Le médecin affirme que la première balle est arrivée de dos, permettant à Éparvier d'affirmer qu'il a raison et qu'elle joue « la comédie de l'amour, du désespoir, du suicide ». En effet, si c'était vrai, elle aurait réussi son suicide, à la « troisième ou quatrième fois. Décidément vous ne réussissez que vos assassinats ! » La dernière phrase provoque la colère de Guérin, qui reproche à l'autre avocat son manque de cœur. Il soutient que Gilbert n'aimait pas Dominique, et il l'a utilisée autant qu'il pouvait. Ce n'est pas une « vamp », et ce n'est pas sa faute si elle est poursuivie par les hommes. Cette dernière plaidoirie émeut l'assistance, qui pour la première fois se prend de pitié pour Dominique Marceau.

C'est lorsque le procès est à son sommet d'intensité que Dominique, accrochée à la barre du box des accusés, décide de se lever, et commence une tirade qui change la donne, où elle admet, sa faute, reconnaît ne pas avoir été digne de l'amour qu'on lui portait :

« Mais si Gilbert m'a aimée, mais ça vous ne voulez pas l'admettre, ça vous gêne. C'est la vérité, la seule. [...] Vous êtes là, déguisés, ridicules. Vous voulez juger, mais vous n'avez jamais vécu, jamais aimé. C'est pour cela que vous me détestez. Parce que vous êtes tous morts... morts ! »

Figure 21 : Dominique Marceau, dans sa détresse, s'en prend à l'hypocrisie qui la juge (1:57:30)



L'assistance semble tétanisée au moment où l'accusée interrompt son avocat et ruine les arguments de la défense. Le plan dure jusqu'à ce que le président estime les injures intolérables, et qu'il lève l'audience : « C'est un scandale ! ». La fixité du plan exacerbe la puissance du cri et des larmes de Dominique libérant la rage qu'elle a intériorisée, causée par les humiliations endurées pendant le procès. La main de Me Guérin ne suffit plus à apaiser celle qui a décidé d'acter un « suicide social », devant lequel la société reste impassible, comme au spectacle.

Quand l'audience est levée (pour reprendre le lendemain), Me Guérin et un journaliste s'en prennent tour à tour à Me Éparvier. Ce dernier justifie la violence de son réquisitoire par le fait qu'il représente la mère de la victime.

Dans sa prison, le soir, Dominique écrase un miroir avec le pied de son tabouret pour se tailler les veines avec un morceau tranchant. Lorsqu'une nonne entend le bruit suspect et vient voir ce qu'il se passe dans le cachot, Dominique se cache sous ses draps. « Je jure que c'est vrai, que j'ai voulu me tuer après lui » : lors de la reprise d'audience, quand elle est hospitalisée, le président lit sa lettre écrite pendant la nuit. Elle fait repentance, reconnaît ses torts et avoir toujours eu tort vis-à-vis de tout le monde. Elle demande pardon, notamment à la mère de Gilbert, mais réaffirme son amour.

« Lui aussi m'a aimé, seulement on ne s'est pas aimés au même moment. C'est pour ça qu'il est mort, et que je vais le rejoindre. J'ai essayé de vous expliquer... ».

La lettre n'est pas lue jusqu'au bout car une missive apprend au président qu'elle n'a pas survécu. Cette fois elle a réussi son suicide. Des journalistes s'empressent de partir. L'action publique est éteinte.

L'AVOCATE ASSISTANTE, *à l'oreille de Guérin, en regardant Me Éparvier* : Je voudrais pas être à sa place.

ME GUERIN : Nous y serons la semaine prochaine

ME ÉPARVIER, *s'approchant de Guérin* : Sale coup hein...

ME GUERIN, *en lui tapotant l'épaule* : Les aléas du métier.

Le dernier plan, qui mêle travelling arrière et zoom arrière, laisse voir la salle du tribunal se vider, où continuent les conversations des uns et des autres.

CHAPITRE 2 : LE « BARDOT-CLOUZOT ». *LA VÉRITÉ* ET SA LEGENDE

Au moment-même où le film est annoncé, les médias soulignent s'empressent de souligner le caractère inédit du projet. C'est le choc de deux univers, de deux monstres sacrés : Clouzot et Bardot, dont la confrontation ne peut que produire des étincelles.

Lorsque le film sort en salles, il a déjà fait l'objet depuis quelques mois d'une véritable tempête médiatique. Le tournage a suscité de nombreux articles de presse et a attiré les caméras de télévision, que ce soit à propos des conditions de production du film, de l'attitude et de la santé de Clouzot, de ses relations avec ses acteurs, de l'état de Brigitte Bardot, ou encore de l'hospitalisation des compagnons de Brigitte Bardot et d'Henri-Georges Clouzot. Après la fin du tournage, la tentative de suicide de Brigitte Bardot émeut une partie de la presse et de la société, d'autant que l'on connaît le rôle qu'elle incarne dans *La Vérité*. Les anecdotes du tournage sont déjà connues, amplifiées, déformées.

Quelle est la part du hasard dans cette promotion qui n'a rien d'ordinaire ? Quelle est la part du calcul ? Quelles sont les raisons de la tempête médiatique ? À ces raisons le film doit-il son succès ?

Contextualisation de la production et de la sortie du film

Au moment où on tourne *La Vérité*, le public possède déjà des a priori et des attentes sur ce projet médiatisé. Que peut déjà signifier à ses yeux ce projet d'une fiction judiciaire tragique, mise à scène par un réalisateur « diabolique » ?

Qui est alors Henri-Georges Clouzot ?

Henri-Georges Clouzot (1907-1977) est un metteur en scène déjà installé, et a déjà connu un succès critique et populaire à la parution de *La Vérité* le 2 novembre 1960. Il a 53 ans, et n'appartient pas à la même génération que Vadim, et moins encore à celle des Jeunes Turcs. L'important de sa carrière est déjà derrière lui. Il a exécuté huit longs-métrages de fictions : *L'assassin habite au 21* (1942), *Le Corbeau* (1943), *Quai des Orfèvres* (1947), *Manon* (1948), *Miquette et sa mère* (1949), *Le Salaire de la peur* (1952), *Les Diaboliques* (1954), et *Les Espions* (1957). En 1955, il a également filmé un peintre au travail, dans *Le Mystère Picasso*, documentaire avec une forte tension dramatique.

Il s'était d'abord lancé dans le cinéma en écrivant des scénarios, pour Jacques de Baroncelli, Carmine Gallone, Viktor Tourjanski, Anatole Litvak, ou Carl Lamac¹⁰⁶. Deux adaptations – *Le Dernier des six* (1941) de Georges Lacombe,

¹⁰⁶ C. Gauteur, *Clouzot critiqué*, Paris, Séguier, 2013, coll. « Carré Ciné », p. 9.

d'après Stanislas-André Steeman, et *Les Inconnus dans la maison* (1942) d'Henri Decoin, d'après Georges Simenon – contribuent à le faire connaître dans le milieu du cinéma.

C'est pourtant en gravitant autour des milieux de théâtre, d'opérette et de chanson qu'il avait débuté sa carrière, avant la guerre. La musique fut sa première ambition, jusqu'en 1941. Il apprend le métier de parolier auprès de René Dorin ou de Maurice Chevalier. La noirceur et l'ignoble se font déjà sentir dans ses textes. En novembre 1933, un brûlot écrit pour Marianne Oswald avec Jean Villard, intitulé « Jeu de massacre », sur une musique de Maurice Yvain, « invite les pauvres gens, les ratés, les sans-pain, les sans-talent, à s'en prendre aux effigies des curés, des adjudants, des notaires, des élus : “Ah, visez bien leur pauvre gueule / Puisque vous êtes tous trop veules / Pour taper sur les puissants”¹⁰⁷ ». Le scandale qui s'ensuit réjouit Clouzot, ce qui préfigure le rapport qu'il allait entretenir avec son public et les médias.

Ses films aussi vont provoquer plusieurs esclandres, et des passages par la censure. Pour Boileau et Narcejac, dont les livres furent portés à l'écran notamment par Clouzot :

« Peut-être a-t-on oublié, aujourd'hui, ce que représentait à l'époque [1953] le nom de Clouzot. Clouzot était l'un des tout premiers. Chacun de ses films avait secoué le monde du cinéma. (...) Violence du ton, puissance de l'image, et un non conformisme qui le poussait à une sorte de provocation permanente. D'où un impact extraordinaire sur les foules.¹⁰⁸ »

En effet, le nom de Clouzot sonne déjà tout particulièrement aux oreilles des Français depuis ses débuts au cinéma : ses deux premiers films, *L'assassin habite au 21* et *Le Corbeau* furent tournés sous l'Occupation et produits par la Continental, société de production financée par l'Allemagne nazie et créée en 1940 par Joseph Goebbels. *Le Corbeau* relate une histoire de lettres anonymes dans une petite ville de provinces : signées « Le Corbeau », elles diffament plusieurs habitants de la ville, et en particulier le docteur Germain, qui est soupçonné par l'auteur des lettres de pratiquer des avortements clandestins. Même si le film adapte à l'écran un fait divers authentique qui s'est déroulé à Tulle de 1917 à 1922, le film est interdit à la Libération pour l'image trop noire qu'il donne des Français pendant l'Occupation. Georges Sadoul y voit une « œuvre de propagande

¹⁰⁷ Ch. Folens, "L'art de diriger, ou Clouzot musicien", in Noël Herpe (dir.), *Le Mystère Clouzot*, Paris, Liénart, Cinémathèque française, 2017, p. 114.

¹⁰⁸ Boileau-Narcejac, *Tandem ou 35 ans de suspense*, Denoël, 1986, p. 78 et 86. Cité par Claude Gauthier, *Clouzot critique*, op.cit., p. 7-8.

antifrançaise financée par Goebbels¹⁰⁹ » et compare le film à *Mein Kampf*. La commission de contrôle des films a probablement cédé aux pressions de l'épuration et du comité de moralisation du cinéma français en interdisant le film sur le territoire national et à l'exportation¹¹⁰. Le réalisateur est aussi suspendu *sine die*. Grâce à ses défenseurs, parmi lesquels on retrouve Jean-Paul Sartre, le réalisateur revient sur les écrans avec *Quai des Orfèvres* en 1947, année où *Le Corbeau* se voit aussi lever l'interdiction d'exploitation, suite à une décision du ministère de la Jeunesse, des Arts et des lettres¹¹¹.

À partir de là, le metteur en scène continue de jouer sur sa réputation sulfureuse. Le côté spectaculaire du *Salaire de la peur* en 1953, et la vraisemblance effrayante dans *Les Diaboliques*, thriller confinant au film d'horreur, assurent à Clouzot de très larges recettes. La charge politique du *Salaire de la peur* déplâit aux distributeurs américains qui font supprimer une partie du film à sa sortie aux États-Unis. *Les Diaboliques* subit une interdiction d'âge, aux moins de 16 ans. Enfin, la presse a pris l'habitude de couvrir largement les divers scandales touchant aux films de Clouzot, et le nom du réalisateur s'entoure assez vite d'une légende. Dans *Les Diaboliques*, Vera Clouzot joue le rôle d'une femme que son mari (Paul Meurisse) et la maîtresse de celui-ci (Simone Signoret) vont faire mourir de peur, la sachant cardiaque. Henri-Georges Clouzot a engagé son épouse pour ce rôle, qui n'était pas comédienne : il charge Paul Meurisse de lui infliger de vraies claques sur le tournage, elle qui était cardiaque comme son personnage, et qui mourra d'une crise cardiaque, un mois après la sortie de *La Vérité*.

Clouzot a montré qu'il peut surprendre. Son documentaire *Le Mystère Picasso* le montre directement donner des instructions à Picasso. C'est le verso de la peinture qui est filmé : Picasso peint à l'envers sur un papier suffisamment fin pour que le spectateur voie directement les traits de pinceau, mais suffisamment opaque (grâce à une technique d'éclairage) pour que le peintre reste invisible. Cette trouvaille permet de donner à voir la peinture en train de se faire, et les gestes de l'acteur qu'est l'artiste se décomposer sur la toile-écran.

¹⁰⁹ G. Sadoul, « Faut-il autoriser *Le Corbeau* ? », *Les Lettres françaises*, 1^{er} décembre 1945, cité par Claude Gauteur, *Clouzot critiqué*, *op.cit.*, p. 25.

¹¹⁰ L. Garreau, *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975), Et Dieu créa la censure...*, Paris, Presses Universitaires de France, 2009, coll. « Perspectives critiques », p. 29.

¹¹¹ *Ibid.*

Figure 22 : Rendu final d'une des peintures de Picasso dans *Le Mystère Picasso*.



Pour autant, Clouzot tient une place particulière dans le cinéma à cause de ses mauvaises relations avec nombre de professionnels du cinéma. Comme le rappelle Thomas Clerc, il fut « éreinté par François Truffaut, dédaigné par Éric Rohmer, insulté par Elio Vittorini, injurié par Paul Vecchiali, haï par Serge Daney, remercié par Louis Jouvet, remis à sa place par Simone Signoret, déconsidéré par Paul Meurisse, radié par sa profession¹¹² ». Celui à qui on a reproché de ne pas être un cœur tendre ne s'est pas arrêté, jusqu'à *La Prisonnière* en 1968, d'exercer une direction tyrannique sur ses acteurs. Dès lors, c'est aussi la critique qui s'est chargée de l'éreinter. Outre les réserves émises par Georges Sadoul, tantôt idéologiques, tantôt cinématographiques, c'est le jeune François Truffaut qui se montre le plus féroce avec Clouzot. Paru dans les *Cahiers du cinéma* en 1957, son article « Clouzot au travail ou le règne de la terreur¹¹³ », qui fait suite à la sortie des *Espions*, fustige la volonté d'efficacité du réalisateur sur le tournage, et son souci de clarté dans son art, qui le poussent à créer une extrême tension sur le plateau. Le critique Thomas Clerc va même jusqu'à dire aujourd'hui que dans le cas de Clouzot, « la politique des auteurs fut en réalité une morale des metteurs en scène¹¹⁴ ».

Comme on peut s'en douter suite à l'enthousiasme de Truffaut quant au tournage en extérieur du film de Vadim, c'est sur la question du tournage en studio

¹¹² Th. Clerc, « Le mal du génie », *op.cit.*, p. 150.

¹¹³ F. Truffaut, « Clouzot au travail ou le règne de la terreur », *Les Cahiers du Cinéma*, n°77, p. 18.

¹¹⁴ Th. Clerc, « Le mal du génie », *op.cit.*, p. 150.

qu'il écharpe Clouzot. À l'inverse de Vadim, Clouzot ne sait pas faire autre chose que « d'étaler de la crasse artificielle sur des décors¹¹⁵ ». Au-delà de la question de son rapport aux acteurs, Clouzot est pris, avant *La Vérité*, dans une querelle des anciens et des modernes, qui le dépasse et sur laquelle il s'exprime peu, mais qui demeure essentielle pour comprendre les enjeux et les débats qui entourent le film à sa sortie.

Les cas judiciaires à l'écran dans les années 1950

Par-delà la réputation de Clouzot et celle de B.B. (voir I. 4. « D'un scandale l'autre »), le genre cinématographique du film est lui aussi connu du public. Les cas judiciaires à l'écran se sont multipliés dans les années 1950, et Clouzot connaît bien sûr cette fascination.

Le public connaît notamment les films d'André Cayatte, qui rencontrent un succès important. Comme Clouzot, il a démarré son activité de réalisateur sous l'Occupation, employé aussi par la Continental. Après-guerre, ses films continuent souvent de partir de l'évocation d'un fait divers, comme dans *Le Dessous des cartes* en 1948, évocation de l'affaire Stavisky. À partir de 1950, c'est surtout son « cycle judiciaire » qui a marqué les esprits. Son analyse des rouages et des enjeux de la justice à ses différentes étapes donne lieu à quatre films : *Justice est faite* (1950) qui montre un jury d'assises prisonnier de ses préjugés, *Nous sommes tous des assassins* (1952), pamphlet contre la peine de mort, *Avant le déluge* (1954), sur la confrontation de la société à sa jeunesse, et *Le Dossier noir* (1955), qui rend évidentes les limites de l'instruction. Cayatte rencontre un succès populaire, et trouve auprès de la critique une relative bienveillance, par exemple dans le cas d'André Bazin¹¹⁶. Comme Clouzot cependant, il est attaqué par les Jeunes Turcs, et plus particulièrement par le même Truffaut, qui voit dans ses œuvres des « films à thèse¹¹⁷ ». Ces critiques n'empêchent pas la popularité du cinéaste. Surtout, le genre judiciaire tel que le conçoit Cayatte tend à évoluer vers un genre plus spécifiquement télévisuel (avant qu'il se mette à réaliser des téléfilms dans les années 1980).

Dès le milieu de la décennie, la télévision produit des « dramatiques », peut-être à la suite des succès du cycle judiciaire de Cayatte. L'émission la plus connue, *En votre âme et conscience*, en produira soixante-six, entre le 25 octobre 1955 et le 15 décembre 1969. Émission créée par Pierre Desgraupes, Pierre Dumayet et Claude Barma, elle connaît un succès certain pendant sa diffusion sur RTF Télévision puis sur la première chaîne de l'ORTF. Le présentateur expose aux téléspectateurs une grande affaire judiciaire passée et jugée dont les plaidoiries

¹¹⁵ F. Truffaut, « Seule la crise sauvera le cinéma français : il faut filmer autre chose avec un autre esprit et d'autres méthodes », *Arts*, n°652, janvier 1958.

¹¹⁶ A. Bazin, « Évolution du cinéma français », *Revue canadienne de cinéma*, vol. I, no 4-6, Montréal, automne 1956.

¹¹⁷ F. Truffaut, « Le Dossier noir », *Arts*, n° 517, Paris, 25 mai 1955.

sont reconstituées. Myriam Tsikounas, dont nous reprenons les analyses, s'est proposée d'en étudier la portée dans *La caméra explore le crime*, afin de « déceler, en creux, les normes des Trente Glorieuses, leurs peurs, leurs questionnements et leurs indignations¹¹⁸ ».

Ces dramatiques transforment le spectateur en treizième juré, et maintiennent l'émotion le plus longtemps possible. Leur création répond sans doute à un manque, favorisé par la loi interdisant « la radiodiffusion, la télévision et la photographie des débats judiciaires, au nom de la sérénité des débats, la défense des accusés, la dignité des débats et la justice ». Déposée par le député SFIO du Doubs Jean Minjoz, la loi est votée le 2 mars 1954¹¹⁹. En effet, la médiatisation croissante des procès, qui nourrissait les rubriques faits-divers des médias, avait abouti à certains excès. Dès les années 1920-1930, des journalistes de presse, de radio, des cameramen de télévision assistent aux procès, ce qui est accentué après-guerre, notamment lors du procès Marie Besnard du 23 janvier 1953. À la suite de l'interdiction, la RTF s'indigne, et se laisse séduire par le projet de reconstitution de procès d'assises que propose *En votre âme et conscience*.

Tout de suite populaire, l'émission rencontre aussi un succès critique et Bazin en fait aussitôt l'éloge en 1955 dans l'ancêtre de *Télérama*, *Radio-Ciné-Télé*¹²⁰. Les représentations des procès sont très normées, et suivent le procès linéairement : « résumé des faits par l'huissier, interrogatoire par le président, défilé des témoins, réquisitoire et plaidoirie, délibération et verdict. Il est difficile de bouleverser l'ordre du récit¹²¹ ». L'émission tente d'aborder des cas-limites, où sont en jeu les questions de moralité, mais la RTF censure les allusions à la sexualité¹²². La criminalité féminine y est surreprésentée (une dramatique sur trois) et 73% des téléspectateurs la préfèrent à la criminalité masculine selon un sondage de l'époque¹²³. Face à la répétitivité des épisodes, leur monotonie, la longueur des serments, ou l'aveu survenu trop tôt, les premières critiques de l'émission apparaissent à la fin des années 1950, et offrent un boulevard à un cinéaste qui voudrait faire de la même matière une œuvre plus spectaculaire, tout en reprenant nombre de ses procédés.

¹¹⁸ M. Tsikounas, *La caméra explore le crime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, coll. « Histoire », p. 11.

¹¹⁹ *Ibid.* p. 34.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 9-10.

¹²¹ *Ibid.* p. 42.

¹²² *Ibid.* p. 45.

¹²³ *Ibid.* p. 47.

Genèse et sortie en salles

Le projet

À quand remonte le projet de *La Vérité* chez Clouzot ? Le jour de la sortie du film, le 2 novembre 1960, Clouzot est interviewé par Mario Beunat pour le journal télévisé. Quand le journaliste rappelle qu'il y a eu deux ans de travail pour aboutir au résultat visible sur le grand écran, Clouzot répond :

« Deux ans et même beaucoup plus, c'est-à-dire que cela fait dix ans que je veux faire un film sur la difficulté de juger quelqu'un [...]. Il est pratiquement impossible de résumer la vie d'un homme en quelques heures¹²⁴. »

Ce projet répond donc à une interrogation profonde chez Clouzot, quant à la nature humaine. Ce questionnement d'ordre moral trouve sa référence dans la philosophie existentialiste. Il a assisté pendant des années à de très nombreux procès au cours desquels il a pris des notes. Pour mener à bien le projet, Clouzot écrit d'abord un scénario pour Sophia Loren. Raoul Lévy, le producteur d'*Et Dieu... créa la femme*, et qui est sous contrat avec Brigitte Bardot, propose alors à Clouzot de faire le film, mais avec Brigitte Bardot. Les deux hommes sont vus ensemble au festival de Cannes 1958 (dans une archive audiovisuelle, de l'émission *Reflets de Cannes* de François Chalais), et l'idée d'une collaboration Clouzot-Lévy naît possiblement à ce moment-là¹²⁵. Lévy impose Bardot à Clouzot, avec le même scénario, pour qu'il se remette de l'échec commercial des *Espions*, son dernier film de 1957¹²⁶. Clouzot se demande alors comment intégrer Bardot dans un film sur la justice, étant donné tout ce qu'elle représente aux yeux des gens depuis *Et Dieu... créa la femme*. Il renonce d'abord, puis décide de noircir de nouvelles pages blanches – au total 4000, affirme-t-il¹²⁷ – pour créer un scénario complètement différent, mais avec la même idée de départ. Au micro de Mario Beunat, il explique ce qu'il se dit alors : « Mais au fond, elle peut être l'accusée. Et le côté inconscient de Brigitte pouvait amener quelque chose à la démonstration¹²⁸ ».

Pour le scénario, Clouzot s'entoure de plusieurs femmes : Véra, son épouse, Michèle Perrein qui a « fait les premières recherches, étudié comment les femmes réagissent¹²⁹ » et Simone Drieu, une collaboratrice de l'avocat de la partie civile du procès de Pauline Dubuisson. Le scénario est en effet l'adaptation de l'affaire

¹²⁴ M. Beunat, Interview de H.-G. Clouzot, *JT 19H15*, 2 novembre 1960, 1^{ère} chaîne.

¹²⁵ F. Chalais, *Reflets de Cannes*, 11 mai 1958, 1^{ère} chaîne.

¹²⁶ L. Marcorelles, « “La Vérité” : B.B. tragédienne et martyre », *France Observateur*, 5 novembre 1960

¹²⁷ Interview d'H.-G. Clouzot, « Clouzot et Hitchcock : “Cherchez la femme...” », *France Observateur*, 3 novembre 1960

¹²⁸ M. Beunat, Interview de Henri-Georges Clouzot, *op.cit.*

¹²⁹ Interview d'H.-G. Clouzot, « Clouzot et Hitchcock : “Cherchez la femme...” », *op.cit.*

Pauline Dubuisson, condamnée il y a 7 ans. Clouzot utilise une affaire plus récente que ne le font les réalisateurs d'*En votre âme et conscience*, dans le but d'évoquer une réalité sociale plus proche, autre écueil de l'émission télévisuelle. Le 17 mai 1951 à Paris, Pauline Dubuisson abattait son amant, Félix Bailly, de quatre coups de revolvers. Son histoire est reprise dans de nombreux détails pour en faire le personnage de Dominique Marceau : son enfance provinciale, son père dur, et son amant, étudiant sérieux. Pauline Dubuisson fait marcher cet amant, le trompe, repousse ses offres de mariage, puis il se détache d'elle et s'apprête à épouser une autre. Elle veut le reprendre, achète un revolver, le guette, le surprend chez lui puis le tue. Elle ouvre le gaz et attend sa mort. Les pompiers la sauvent, elle qui avait déjà tenté de s'empoisonner à son domicile paternel. Elle comparaît 7 mois plus tard aux assises de la Seine. Elle s'ouvrit les veines le premier jour du procès avec un morceau de verre, sans réussir son suicide. L'avocat de la partie civile, Me René Floriot, la « malmena cruellement », et son propre avocat, Me Baudet, « la défendit avec beaucoup de noblesse », selon *Paris-Presse*, qui publie un article faisant de Pauline Dubuisson « l'oubliée de *La Vérité* »¹³⁰. Avec l'assistance de Simone Drieu, Clouzot reprend même des détails des plaidoiries pour les intégrer dans son film. Selon *Paris-Presse*, la phrase de Me Éparvier qui achève Dominique serait même inspirée de celle que Floriot asséna à Pauline Dubuisson : « Vous réussissez mieux vos assassinats que vos suicides ! ».

Si le fait divers avait obtenu cette médiatisation, dont *La Vérité* se fait en quelque sorte le prolongement, c'est que sa « dimension sociale forte » avait permis d'en faire le révélateur d'une époque. C'est ainsi que certains fait divers prennent dans la société. Ainsi, pour l'historien et écrivain Ivan Jablonka :

« Un fait divers peut être analysé comme un objet d'histoire. Un fait divers n'est jamais un simple "fait", et il n'a rien de "divers" [...] Dans une société en mouvement, un fait divers est un épïcéntré¹³¹. »

En voulant faire un film qui dénonce l'hypocrisie de la société et qui touche à la condition humaine, Clouzot a donc utilisé le fait divers comme fait social total, qui éclaire une dimension cachée de la société qu'elle enfouit sous un vernis de moralité.

L'autre collaboratrice de Clouzot, Michèle Perrein, est une journaliste pour le magazine *Elle* et a aussi suivi le procès Dubuisson en qualité de journaliste. La presse est sensible à ce choix de collaboratrices, et plusieurs journalistes (souvent des femmes) en soulignent l'importance. Ainsi, pour France Roche (*France-Soir*),

¹³⁰ « L'oubliée de "La Vérité" c'est Pauline Dubuisson », *Paris-Presse*, 9 novembre 1960

¹³¹ I. Jablonka, *Laëticia ou La fin des hommes*, Paris, Seuil, 2016, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », p. 8-9.

Clouzot « grâce sans doute à une de ses collaboratrices, Michèle Perrein », a « “pénétré dans ce monde fermé des moins de 25 ans”, tout en restant un “plus de 45”¹³² ». C’est en lisant un de ses livres, *Le Soleil dans l’œil*, que Clouzot l’avait découverte¹³³. Sa popularité et sa sensibilité à la condition des femmes ont certainement influencé le choix de Clouzot, qui lui a laissé une assez grande liberté : lui laissant une partie de l’écriture de la trame, des dialogues, jusqu’à la faire venir réécrire les dialogues sur le plateau de tournage¹³⁴.

Le tournage

Les conditions de tournage de *La Vérité* sont l’une des raisons de son mythe. Très fortement médiatisé, le tournage donne lieu à un suivi régulier, que ce soit dans la presse ou à la télévision. Clouzot pousse à bout ses acteurs selon la presse, et la presse pousse fait vivre un enfer à l’ensemble du plateau selon la télévision. Un dialogue semble s’être instauré entre le cinéma et ses médias, et il nous apparaît que les conditions de ce tournage et les événements qui l’accompagnèrent et le suivirent éclairent d’une lumière particulière ces relations d’un média à l’autre.

Le tournage se déroule en grande partie aux studios Franstudio de Joinville-le-Pont, et pour les scènes extérieures dans les rues de Paris (Quartier latin, Odéon, Champs-Élysées) en en deux temps : on tourne d’abord les flashbacks, puis après une pause, le procès est tourné dans les studios¹³⁵. L’ambiance sur le plateau de tournage est d’une tension extrême. Clouzot joue ainsi sur cette « légende noire » dont il sait qu’elle assure la promotion de ses films¹³⁶. Le dossier de presse du film constitué par Raymond Chirat et conservé à l’Institut Lumière intègre des coupures de la presse populaire qui nous renseignent sur cette prolifération d’articles. Selon *Paris-Presse* ou *France-Soir*, l’ambiance imposée Clouzot aurait eu des répercussions terribles dans la vie privée de Bardot, et dans sa propre vie. « Jacques Charrier (mari de la vedette du fim *La Vérité*) et Véra Clouzot (femme du metteur en scène) entrent en clinique », titre *France-Soir* le 14 mai 1960¹³⁷. L’article, comme celui de *Paris-Presse* paru la veille, racontent comment le mari de Bardot (avec qui elle a eu un enfant au début de l’année) s’est vu refuser l’accès au plateau, ce qui aurait déclenché une crise de nerfs, quelques jours après une première altercation entre Charrier et Raoul Lévy sur le tournage, aussi racontée

¹³² F. Roche, « “La Vérité” (Le meilleur Clouzot) », *France-Soir*, 5 novembre 1960.

¹³³ « À l’ombre de Henri-Georges Clouzot : Michelle Perrein. La jeune romancière fait éclater “La vérité” », *Elle*, 1960, p. 63.

¹³⁴ « Michèle Perrein et H.-G. Clouzot », *France Observateur*, 10 novembre 1960

¹³⁵ J.-M. Laurent, « Derrière “La Vérité”, celle de l’inquiétant Clouzot », *Dernières nouvelles d’Alsace*, 6 janvier 1961.

¹³⁶ P.-H. Gibert, *Le scandale Clouzot*, op.cit.

¹³⁷ « Jacques Charrier (mari de la vedette du fim *La Vérité*) et Véra Clouzot (femme du metteur en scène) », entrent en clinique », *France-Soir*, 14 mai 1960.

par *Paris-Presse*¹³⁸. On sous-entend que Charrier est jaloux à cause de certaines scènes du film ; alors que justement Dominique Marceau dans le film fait face à la jalousie de son compagnon. Les articles rapprochent cette hospitalisation de celle de de Véra Clouzot. Certains vont même jusqu'à dire que, jalouse de Brigitte Bardot, elle a tenté de mettre fin à ses jours, information que démentira Clouzot¹³⁹. Quelques jours plus tard, le malaise de Clouzot qui le force à interrompre le tournage trouve aussi un écho dans la presse¹⁴⁰. On est au moment où le star-system se met réellement en place : la presse se nourrit de tout ce qui peut superposer les plans réel et fictionnel. Elle tend alors à mythifier autant les stars que les films – pour leur impact sur la vie privée des stars.

Mais c'est surtout dans la seconde partie du tournage, celle du procès durant lequel Brigitte Bardot livre une performance spectaculaire, que l'attitude de Clouzot va scandaliser. En août 1960, la journaliste Michèle Manceaux se rend sur les lieux du tournage qui a repris. Son reportage dans *L'Express* relance l'intérêt pour le film en préparation. Ayant assisté à quelques prises du procès, elle est en mesure d'écrire au début de son article que Clouzot fera de Bardot « la plus grande comédienne qu'on ait vu au cinéma depuis des lustres¹⁴¹ ». De Clouzot, elle écrit qu'il agit en « despote poli » et qu'on le surnomme « César » à Joinville. Un despote ? Quand Bardot refuse de jouer une scène et lui explique : « Je ne veux pas. J'ai mal pour de bon. Laisse-moi partir. Je ne veux plus, je ne veux plus¹⁴². », Clouzot l'ignore. Elle pleure entre les prises, notamment celle du passage le plus marquant : « Gilbert m'a aimé ». Mais la tension sur le plateau est telle, que les figurants, eux-mêmes sous pression, applaudissent lorsque l'actrice livre cette performance, comme le racontera l'actrice dans son autobiographie de 1996, *Initiales B.B.* Elle explique comment la pression subie la poussa à se surmonter, se confondant complètement avec son personnage :

« J'attendis une seconde ou deux. Je les regardais, ceux-là, qui me jugeaient parce que j'osais vivre ! Puis ma voix s'éleva. Cassée, rauque, puissante, je leur dis ce que j'avais à leur dire à tous. Ma force venait de mes entrailles, je vibrais, je jouais ma tête, ma vie, ma liberté. Je pleurais, brisée par les larmes, ma voix hoqueta mais je continuai jusqu'à la fin et tombai assise, la tête entre les mains, en proie à une véritable crise de désespoir. Il y eut un moment de silence puis Clouzot cria « Coupez ! ». Alors, toute la salle du tribunal m'applaudit, les figurants pleuraient, les juges étaient émus, les jurés impressionnés. Ce fut une des plus grandes émotions de ma vie. J'étais

¹³⁸ « Ambiance ! », *Paris-Presse*, 8 mai 1960.

¹³⁹ F. Chalais, Interview de Clouzot, *Cinépanorama*, 1^e chaîne, 11 juin 1960.

¹⁴⁰ « Brusque fatigue de Clouzot. Les prises de vue de La Vérité interrompues », *Le Figaro*, 20 mai 1960.

¹⁴¹ M. Manceaux, « Reportage. Michèle Manceaux vous raconte », *L'Express*, 27 août 1960.

¹⁴² *Ibid.*

vidée, à bout, mais c'était réussi. J'avais gagné. Bien sûr, on ne recommença pas¹⁴³. »

La préparation mentale de Bardot donne lieu à une série de commentaires des journalistes, qui amplifient les rumeurs sur l'attitude de Clouzot, qui passe de « despote » à « diable en personne ». Dans les *Dernières nouvelles d'Alsace*, on écrit : « il est maître de l'art de les faire macérer, griller à petit feu et apprêter, comme le cuisinier du diable que la légende a fait de lui¹⁴⁴ ». De nombreux journaux reprennent une information : Clouzot a giflé Bardot, ce dont il se défendra : « On a eu une petite bagarre qui a duré une heure et c'est tout, à propos d'une scène qui est d'ailleurs coupée¹⁴⁵ ». Bardot a giflé Clouzot ? D'autres versions apparaîtront : Odette Berroyer, maquilleuse sur le plateau, dira plus tard qu'il l'a giflée, et qu'elle lui a rendu, en lui écrasant un pied¹⁴⁶. Brigitte Bardot elle-même, dans une interview de 1989, évoquera un « être diabolique », mais qui ne l'a jamais giflée : « La seule paire de claques, c'est moi qui la lui ai donnée. Il était très vexé, et a arrêté le tournage le reste de la journée¹⁴⁷ ». S'il est difficile de déterminer la vérité, l'important demeure dans cette tension que Clouzot faisait régner sur ses plateaux, et qu'il justifie ainsi, en réponse aux questions des journalistes :

« Il y a une atmosphère de tension parce que c'est indispensable ; si vous ne vous mettez pas tout entier, si vous ne vous tendez pas, tout le plateau se détend et quand vous avez 600 ou 700 figurants je vous assure que ça tourne très mal si vous n'êtes pas tendu parce que c'est très contagieux la détente, il faut que les 700 spectateurs soient constamment aussi tendus que les acteurs ».

L'installation de cette atmosphère explique sa propre angoisse, qu'il communiquait à tout le monde, comme l'ont raconté presque tous les acteurs qui ont tourné sous sa direction. Clouzot en était conscient, et l'exprime dans une interview qui a lieu pendant le tournage. Quand François Chalais lui demande s'il fait le film avec la peau des autres, il déclare : « Je fais peut-être un peu avec la peau des autres, mais surtout avec la mienne¹⁴⁸ ». Ainsi, pour Dominique Vezyroglou :

¹⁴³ B. Bardot, *Initiales B.B.*, Paris, Grasset, 1996, p. 274

¹⁴⁴ J.-M. Laurent, « Derrière "La Vérité", celle de l'inquiétant Clouzot », *Dernières nouvelles d'Alsace*, 06 janvier 1961

¹⁴⁵ Propos de Clouzot tirés de P. Giannoli, « Le geste de désespoir de B.B. : Et vous, Clouzot, n'êtes-vous pas aussi responsable ? », *Paris-Presse*, 2 octobre 1960

¹⁴⁶ P.-H. Gibert, *Le scandale Clouzot*, op.cit.

¹⁴⁷ Propos recueillis par R. Giannorio, « B.B. : "Le mythe Bardot, je m'asseois [sic] dessus" », *France Soir*, 15 novembre 1989.

¹⁴⁸ F. Chalais, Interview de Clouzot, *Cinépanorama*, op.cit.

« La tyrannie bien dosée et l'image bien diffusée permettent de dresser un tableau susceptible de stimuler la critique et les médias, qui se font un devoir d'observer et de rapporter la minutie maniaque et la brutalité insensible qui constituent les marques de fabrique du travail selon Clouzot¹⁴⁹. »

Dans le documentaire *Le scandale Clouzot*, les témoins du tournage racontent comment la relation Bardot-Clouzot avait quelque chose de particulier. Contrairement à Marie-Josée Nat, jouant le rôle d'Annie, qui se serait laissée martyriser¹⁵⁰, Bardot réussit à rester rebelle, ce que Clouzot recherchait aussi en brutalisant ses acteurs. Pour le réalisateur Olivier Assayas, cette indocilité rend le jeu de Bardot autrement plus intéressant que celui de Véra Clouzot, quand elle obéit à toutes les instructions de son mari dans *Les Diaboliques*¹⁵¹. Même si Clouzot dompte Bardot, il n'a pas la maîtrise totale qu'il a d'ordinaire.

Si Brigitte Bardot est poussée à bout par Clouzot, c'est qu'il se permet d'appuyer sur un malheur qui la touche déjà. À bout vers la fin du tournage, elle s'exprime devant la caméra de François Chalais. Le journaliste utilise le ton badin qu'il employait déjà quatre ans plus tôt avec elle, à propos d'*Et Dieu... créa la femme*¹⁵². Très émue lorsqu'il évoque difficulté de son destin, elle répond qu'elle aimerait qu'on parle moins d'elle. Les médias, et la presse en particulier, l'ont enfermée : « ma vie ressemble à une grande prison agréable, mais une prison quand même ». En s'adressant à la caméra les yeux face à elle, elle souhaite reprendre le contrôle d'une image qui lui a échappé : « J'ai rarement l'occasion de pouvoir dire moi-même ce que je pense, ça passe toujours par un journal ou autre chose. ». Derrière cette interview, se forme en creux l'idée que le média audiovisuel serait plus direct et restituerait plus fidèlement la réalité que ne le font les journaux. Convoquer la télévision s'avère dans ce cas être une opération de communication, même s'il ne s'agit plus de promouvoir le film, mais de lancer un cri d'alerte. Les yeux mouillés, elle finit sur des mots qui évoquent cruellement la fin de *La Vérité* et le sort de Dominique Marceau, comme si se confondaient fiction et réalité pour Bardot :

« On ne sait plus quoi faire pour faire surgir la vérité, pour qu'on soit soi-même en règle avec sa conscience, puisqu'on se sent honnête et propre, il n'y a aucune raison que les gens vous salissent inutilement. Et même pour

¹⁴⁹ D. Vezyroglou, « Sir Henri-Georges Von Clouzot, ou les trois quartiers de noblesse d'un auteur en majesté », in N. Herpe (dir.), *Le Mystère Clouzot*, op.cit., p. 186.

¹⁵⁰ Ibid. p. 186.

¹⁵¹ N. Herpe, Conversation avec O. Assayas, "La modernité il la cherche partout ailleurs", in N. Herpe (dir.), *Le Mystère Clouzot*, op.cit., p. 36.

¹⁵² F. Chalais, Interview de Clouzot, *Cinépanorama*, op.cit., 9 décembre 1956, et F. Chalais, Interview de Clouzot, *Cinépanorama*, op.cit., 11 juin 1960.

vendre un journal, même pour faire plaisir au public, ou même parce que c'est la Nouvelle Vague, je trouve qu'on n'a pas le droit de faire ça ».

La vérité surgit quand, peu après la fin du tournage, début octobre 1960, on apprend que Brigitte Bardot a tenté de se suicider. Pour Clouzot, « la presse » est responsable de cette tentative, dans une interview pour *Paris-Presse* que l'auteur, Paul Giannoli, décide de titrer : « Et vous, Clouzot, n'êtes-vous pas aussi responsable ?¹⁵³ ». Le battage médiatique, dénoncé par l'actrice, ne s'achève point avec sa tentative de suicide, même si les articles semblent désormais moins nombreux que les anecdotes de tournage qui avaient pu participer à causer sa détresse. Durant sa convalescence, les caméras restent plantées devant son hôpital à Nice, devant lesquelles Clouzot ne manque pas de s'attarder pour afficher l'amitié qui le lie à la star, nouveau témoignage de ce rapport ambigu qui l'unit à l'actrice et qu'il médiatise¹⁵⁴.

La résonance du sort du personnage de Dominique Marceau et de Brigitte Bardot émeut la presse, à tel point que l'attente est à son comble un mois avant la sortie du film. Le hasard a poussé plus loin la noirceur que Clouzot alimentait déjà savamment, à tel point que la sortie du film constitue un véritable événement. Dernière raison de l'attente du public : le duo d'avocats, incarné par Charles Vanel et Paul Meurisse, forme la réunion des deux acteurs principaux des deux plus grands succès de Clouzot : *Le Salaire de la peur* dans lequel Vanel avait été remarqué, et *Les Diaboliques* où Meurisse s'était montré égal à Signoret. Clouzot a poussé loin une stratégie de promotion du film dont la presse est friande, entretenant d'elle-même la promotion des films et le *star-system*.

Sortie en salles

Le 2 novembre 1960, le film sort d'abord en exclusivité dans deux salles. De nombreux journaux le présentent comme le « Bardot-Clouzot », association de deux noms légendaires, réunion du diable et de la garce. Le sex-symbol s'est mué en « tragédienne » grâce à Clouzot : c'est ce qui s'écrit partout. Le succès est impressionnant et renouvelle le succès du *Salaire de la peur*. Cumulées, le film totalise 5 694 993 entrées dont 1 280 611 pour les salles parisiennes¹⁵⁵. Le film reste à l'affiche pendant vingt-cinq semaines à Paris. Il est sélectionné pour les Oscars en 1961 dans la catégorie « meilleur film étranger » et aux Golden Globes, où il reçoit le prix. À la fin de l'année 1961, Clouzot est récompensé à la télévision

¹⁵³ P. Giannoli, « Le geste de désespoir de B.B. : Et vous, Clouzot, n'êtes-vous pas aussi responsable ? », *op.cit.*

¹⁵⁴ D. Vezyroglou, « Sir Henri-Georges Von Clouzot, ou les trois quartiers de noblesse d'un auteur en majesté », *op.cit.*, p. 186.

¹⁵⁵ Entrées cumulées en 2011. S. Simsi, *Ciné-passions. Premier guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2011, p. 25.

française par deux prix des Victoires du cinéma français : meilleur réalisateur et meilleur film¹⁵⁶.

En dehors des scandales liés au tournage du film, plusieurs autres éclaboussent sa sortie, certainement à la grande joie de Clouzot : le cachet de B.B. de 150 millions de francs passe pour le plus important jamais offert à une vedette française ; Michèle Perrein accuse Clouzot de ne pas avoir signé son contrat¹⁵⁷. Clouzot affirme dans une interview qu'elle a simplement effectué les premières recherches, et elle lui répond alors qu'il a « la mémoire courte¹⁵⁸ ». Enfin, plusieurs journaux se prennent de pitié pour Pauline Dubuisson, laquelle avait réussi à se faire oublier. Comment vivra-t-elle tout le bruit autour de ce film ?

Toutes ces questions agitent la presse au moment de la sortie du film, même si le vrai scandale tourne autour de B.B., de la question de la moralité, et de celle de la jeune génération. Le film ne subit pas une interdiction d'âge, mais Lévy accepte de faire accompagner les affiches de cette note du ministre : « Le réalisme de certaines scènes de ce film et son thème conduisent à la déconseiller aux adolescents et au public familial » (voir Annexe 2). L'initiative est nouvelle, mais elle correspond pour André Besseges, de *France Catholique*, à la forme du film, car selon lui censurer ce film reviendrait à censurer les tragédies de Racine, même si certaines scènes sont trop complaisamment sensuelles¹⁵⁹. En revanche, Jean Rochereau, journaliste à *La Croix*, se scandalise de cette initiative du ministre : « *La Vérité* n'a pas été interdit aux moins de 18 ans ! La firme distributrice était elle-même persuadée que la décision allait être prise¹⁶⁰. » Il rappelle que le film a été côté 5 par la CCRT : « il est demandé de s'abstenir de voir ». Comme *Et Dieu... créa la femme*, le film obtient la cotation suprême, mais pour des raisons différentes, que l'on voit explicitées dans *Les Fiches du cinéma* :

« La thèse de la seule réalité de l'amour-passion, de l'impossible communication profonde entre deux êtres, la négation de toute valeur spirituelle qui ne soit pas l'hypocrisie d'une morale périmée, et l'aboutissement logique et inévitable de tout cela dans l'auto-destruction, conduiront les chrétiens à rejeter catégoriquement cette œuvre dont la lucidité de facade n'éclaire même pas le pessimisme, et qui constitue une contre-vérité de l'amour¹⁶¹ ».

¹⁵⁶ L. Zitronne, *Victoires du cinéma français*, 1^{ère} chaîne, 22 octobre 1961.

¹⁵⁷ J.-M. Laurent, « Derrière "La Vérité", celle de l'inquiétant Clouzot », *op.cit.*

¹⁵⁸ « Michèle Perrein et H.-G. Clouzot », *France Observateur*, 10 novembre 1960.

¹⁵⁹ A. Bessèges : « La Vérité », *France catholique*, 11 novembre 1960.

¹⁶⁰ J. Rochereau, « À propos de La Vérité. Quelle erreur ! », *La Croix*, 18 novembre 1960.

¹⁶¹ J.M., « La Vérité », *Les Fiches du cinéma*, 1960

En réalité, contrairement à ce que pense Rochereau, personne au gouvernement, excepté le ministre de la santé, Bernard Chenot, ne souhaitait voir le film subir une interdiction d'âge. Le film de Clouzot plaît même aux barons du gaullisme : Roger Frey, ministre délégué auprès du Premier ministre, Pierre Chatenet, ministre de l'Intérieur, M. Michard-Pélessier, membre du Conseil Constitutionnel et le préfet de police Maurice Papon le visionnent en séance spéciale et l'apprécient beaucoup¹⁶². La réputation de Clouzot joue certainement pour beaucoup dans cette relative indulgence, alors que la censure a connu le durcissement que l'on a expliqué. Aussi, peut-être ce cas étaye-t-il l'hypothèse de l'historien du cinéma Joël Magny, selon qui les audaces des films de « qualité française » choquent moins que les films « Nouvelle Vague », car elles se situent alors dans un « contexte abstrait et purement cinématographique¹⁶³ », ce qui toutefois n'est pas exactement le cas dans *La Vérité*. Pour Joël Magny, le scandale est plus fort dans la rue, à l'air libre, que dans un studio où évolue le « faune », dont on connaît bien les mœurs dissolues. Le classicisme de Clouzot met à distance la sensualité, ou tout simplement plaît-il au pouvoir, car on connaît déjà les ressorts de ce cinéma de l'après-guerre.

Si la réputation de Clouzot n'était plus à faire, pas plus que celle de Bardot, l'onde de choc que constituait cette réunion dans le paysage cinématographique de 1960 devait être expliquée historiquement. Face à un public friand autant des histoires judiciaires que des déboires et de la vie privée des stars au moment où certaines d'entre elles subissent une hypermédiation (et Bardot la plus violente de toutes), Clouzot donnait une réponse particulièrement forte en sortant *La Vérité*, dont il convient désormais d'analyser mieux la signification en détail pour comprendre ensuite le débat qui agitera la société française avec ce film, comme avec celui de Vadim.

¹⁶² C. Tessier, « Les potins de la commère. Plusieurs membres du gouvernement : “La Vérité” est un chef d'œuvre », *France-Soir*, 28 octobre 1960.

¹⁶³ J. Magny, « La chute des valeurs ou la fin des années trente », in J.-L. Passek (dir.), *D'un cinéma l'autre : notes sur le cinéma français des années cinquante*, op.cit., p. 70.

CHAPITRE 3 : ANALYSES DE DETAIL

L'analyse que nous proposons suit le même modèle que pour la première partie : études thématiques, qui ne suivent plus l'ordre du film, avec parfois un focus sur une séquence en particulier. Les images du film, à la fois témoignage socio-historique et « contre-analyse de la société¹⁶⁴ », seront interrogées sous un angle à la fois cinématographique, historique et anthropologique.

La cour d'assises

Le film s'ouvre sur l'installation du procès, et se clôt sur l'arrêt de l'action publique, avec le décès de l'accusée. À l'installation, on comprend que l'on va assister à une pièce de théâtre, ou chacun ne fait que jouer un rôle et se déguiser. Le titre du film est bien sûr ironique : ce n'est pas la vérité que l'on plaide au tribunal. Clouzot figure un monde judiciaire cruel, qui fait de l'accusée une victime du système d'accusation, système qui prend la forme d'un système d'humiliation dans le cas du procès de Dominique Marceau. L'opinion publique juge selon un système de valeurs périmé et une grille d'analyse que construisent les médias. La défense de l'accusée, aussi sincère soit-elle, doit se faire fracassante pour trouver un auditoire.

Installation de la cour

Me Guérin reproche à l'avocate qui l'assiste de ne pas avoir placé Mme Boutrot, qui souhaite avoir une bonne place pour assister au procès. « Les laboratoires Boutrot ça fait cinq millions par an, alors à côté de ça les états d'âme de Dominique Marceau... ». Clouzot révèle les conversations privées des magistrats. Si l'on parle des accusés défendus, c'est en termes d'argent ou en termes strictement professionnels : les « clients », ou les « dossiers » à la rigueur, sans se soucier de leurs « états d'âme ». La manière dont on a habillé Dominique revêt beaucoup d'importance : l'accusée aussi va devoir « jouer un rôle » pendant tout le procès. Il est donc important qu'elle ne fasse « pas trop putain », car on comprend qu'elle sera jugée autant pour ses mœurs que pour ses actes.

Le poids moral des accusations

En général, la vérité du prétoire est ternie par les réactions du public : choc, quand l'accusée admet sans sourciller avoir eu une relation sexuelle avec un ami, ou rires, quand l'avocat de la partie civile fait semblant de ne pas la comprendre. Même si l'on a juré de dire la vérité, on comprend que l'on est au spectacle. L'assistance est un personnage à part entière : les plans sur les acteurs du procès

¹⁶⁴ En référence à l'article, déjà étudié dans le mémoire de M1, de M. Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. 28^e année, N. 1, 1973, p. 113.

sont souvent des gros plans, mais certains plans sur l'avocat de la défense ou sur l'accusée permettent de voir les réactions du public. Enfin, ces plans alternent parfois avec des plans de groupe contenant de nombreux figurants, qui montrent uniquement le public et ses réactions.

Le président du tribunal dans son interrogatoire, l'avocat de la partie civile dans sa plaidoirie et l'avocat général dans son réquisitoire utilisent un discours extrêmement normatif, à propos de plusieurs sujets : ce que devrait être une jeune fille auprès de ses parents, l'attitude qu'une fille doit avoir auprès de sa sœur, avec son amant, la durée d'une relation avant que celle-ci puisse être consommée, et avant laquelle celle-ci doit aboutir à un mariage. Le président, exactement comme dans l'émission *En votre âme et conscience*, « ne connaît pas la clause de conscience car, pour lui, loi et morale ne s'opposent jamais. Il est, en effet, imperturbablement, le garant de la norme et des traditions, surtout en matière de sexualité¹⁶⁵. » Il offre une image paternelle et parle à l'accusée comme à une enfant qui aurait mal agi, ce qui est sensible quand il évoque un épisode de son enfance :

LE PRESIDENT : On avait offert à votre sœur une magnifique poupée. Vous lui arrachez les cheveux, vous lui tordez les membres, vous lui crevez les yeux ! Vous vous acharnez sur ses restes, avec une cruauté inquiétante...

ME GUERIN : L'assassinat de la poupée, jolie démonstration.

Figure 23 : Le paternalisme du président de la cour d'assises. (12 :58)



¹⁶⁵ M. Tsikounas, *La caméra explore le crime*, op. cit., p. 92.

Le pincement des lèvres et le froncement de sourcils à la fin de ses phrases laissent entrevoir tout le poids moral dont il charge chacune de ses phrases. L'accentuation de la dernière syllabe du dernier mot de chaque phrase donne l'impression d'un ton accusateur, plein de sous-entendus. Le plan américain permet de contenir les autres magistrats et les jurés : tous chauves ou aux cheveux blancs, ils soutiennent l'accusée du même regard que celui du président. Des sept hommes, on ne voit que les visages dans le tiers supérieur de l'écran ; tandis que le reste de l'écran est occupé par le déguisement : robe, médailles, chapeaux posés sur la table. L'archaïsme semble bien envahissant du côté de la magistrature, en opposition à la simplicité de Dominique, debout, en robe noire, et cheveux attachés. La séquence alterne entre les plans sur le président (qui se rapprochent en gros plan), ceux sur Dominique, celui sur la réaction blasée de son avocat et un plan sur des journalistes qui s'amusent de l'anecdote de la poupée. La caméra semble être posée juste devant Dominique, et ne pas bouger : on voit le président en biais, comme si on le voyait depuis le box, et de même pour les autres personnages, ce qui littéralement, met le spectateur à la place de Dominique.

Le juge adopte la sévérité à laquelle Dominique a échappé avec son père absent. Chaque élément de la vie de Dominique Marceau lui paraît suspect : la jeunesse oisive qu'elle fréquente, les cafés où elle se rend, l'attitude avec sa famille, jusqu'à son amour pour Gilbert.

Contre le poids moral des accusations, l'avocat de la défense tente de discréditer ses adversaires. Il manie l'ironie en s'en prenant aux témoins à charge (la concierge, la logeuse) qu'il accuse de mentir, de se tromper, ou de confondre, de n'avoir que des impressions ou des hypothèses, qui ne valent pas preuve. Comme dans l'émission de Pierre Dumayet, l'avocat de la défense opte pour une stratégie offensive : « assombrir le mort¹⁶⁶ ». Mais surtout il s'offusque des a priori sur lesquels se fonde l'accusation. Il ne comprend pas que l'on s'arrête sur les épisodes de la poupée, ou celui des *Mandarins* introduit par Dominique au collègue – qu'elle juge d'ailleurs plutôt barbant – et demande : « Fait-on le procès de Mme de Beauvoir ? ». Quand on lui demande pourquoi elle se refuse à Gilbert qui la poursuit dans sa chambre pour lui faire l'amour alors qu'elle ne veut pas, l'avocat tente d'éclaircir les préjugés que dissimule l'interrogatoire. Il demande à la cour quelle est la norme pour la durée avant laquelle on se donne à un garçon quand on est une fille.

Comment juger un homme ? Peut-on juger autrement qu'à partir des a priori et des normes ? Clouzot montre en tout cas une cour d'assises qui ne sait pas faire autre chose. L'accusée et son avocat doivent donc se retourner contre l'ancien régime émotionnel, jugé trop contraignant, trop normatif, et plaident pour un passage à un nouveau paradigme émotionnel : désormais on doit pouvoir aimer quand on veut, aussi librement et fortement que l'on veut.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 98.

Faire honte

Comment la société juge-t-elle un être qui ne possède pas les mêmes a priori, et dont l'horizon axiologique est déplacé par rapport à elle ? Une jeune femme adultère est-elle jugée de la même manière qu'un autre criminel ?

Les différents acteurs du tribunal comprennent assez vite, aux réponses de Dominique, qu'elle se situe en décalage par rapport aux normes qui régissent les comportements de la plupart des individus. Qui plus est, elle se moque de ce décalage. Ce n'est pas seulement son comportement qui dérange, mais le fait qu'elle ne s'en excuse jamais.

On lie son inconduite sexuelle à son goût pour la mode, et à ce qui apparaît aux yeux de cette cour comme des futilités. La tournure des questions des magistrats ainsi que leur attitude mettent en évidence un ordre moral duquel ils ne sortent à aucun moment. Cet ordre moral est en décalage avec les images des flashbacks, et les pensées des jeunes personnages, qui ne raisonnent plus dans les mêmes termes. En effet, cet horizon paraît périmé aux yeux des jeunes, car il remonte à la fin du siècle dernier. L'historienne Ute Frevert analyse ce système de contrôle :

« Comment les femmes régulaient leur “instinct sexuel”, avec qui elles couchaient, combien de fois ou jamais, quelles en étaient les conséquences pour le mariage, la famille et la société : ces sujets firent l'objet de vifs et persistants débats autant de la part de juristes et de théologiens que de médecins et d'auteurs de romans¹⁶⁷. »

Clouzot montre donc une justice qui est restée dans le même fonctionnement, s'assignant un rôle qui de fait la dépasse, par exemple lorsque le président du tribunal souligne sa « vie de dissipation », et soupire : « Quel monde à l'envers... enfin. ». Ce contrôle s'assimile à un discours de protection de la spécificité de la femme et de ses fondements naturels. La justice, et les institutions en général « incluent des espaces d'expérience et délimitent des horizons d'attente ; elles prédéterminent ce qu'il est possible de dire ou de ressentir¹⁶⁸ » pour les hommes. Les médias aussi, y compris le cinéma qui, tout en dénonçant cet espace étroit dans lequel la société se meut, propose un nouvel horizon qui se veut moins étroit ; c'est en tout cas ce que fait Clouzot en nous situant du côté de Dominique Marceau dans *La Vérité*. Le film sert à montrer que les cas judiciaires sont souvent des cas extrêmes de personnes qui ne parviennent pas à rester circonscrites à cet espace, que la société délimite. Mais rester en marge de cet espace revient à être désigné coupable, et à subir une punition.

¹⁶⁷ U. Frevert, « Le genre et l'histoire : l'exemple de la honte », in A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (dir.), *Histoire des émotions*, t. 3, Paris, Seuil, 2017, p. 102.

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 103.

Dominique ne rougit pas, ne s'excuse pas, dans une société qui conditionne pourtant les jeunes filles à le faire. Comme on le voit dans les romans du XIXe et du premier XXe siècle, la société a conditionné les jeunes filles à ressentir de la honte selon un mot d'ordre implicite : « Une femme qui n'éprouve pas de sentiment de honte est une femme sans honneur¹⁶⁹ ». Dans cette dialectique de la honte et de l'honneur, il serait bien difficile de situer Dominique Marceau : elle n'est pas honteuse, mais ne se situe pas dans le déshonneur, puisque l'honneur ne constitue pas son horizon. Elle reste étrangère à ce système, et le procès sert alors à lui administrer la honte qu'elle a eu tort de ne pas éprouver.

Le mot de « honte » revient plusieurs fois dans le discours des magistrats. Pourquoi-a-t-elle fait attendre Gilbert et ne l'a-t-elle pas épousé ? Pourquoi l'a-t-elle trompé avec son ami ? On feint tantôt de ne pas comprendre ses réponses, et tantôt d'aller dans son sens, pour mieux retourner les accusations. Cette violente stratégie argumentative est utilisée par Me Éparvier, par exemple quand il lui rétorque : « Quand on trompe son homme à tout bout de champ, bon, c'est une habitude, mais la défaillance unique d'une femme fidèle, bigre, il doit y avoir une explication sérieuse ! ». Il la fait passer pour légère, puis pour l'infidèle d'une seule fois... Bref, il utilise toutes les astuces pour la coincer, et abîmer sa défense. Son réquisitoire mobilise toute une gamme de mimiques et de gestes, donnant l'impression à Dominique d'être piégée dans un théâtre, où chacun, déguisé, joue.

Figure 24 : Les mimiques et les « effets de manche » de Me Éparvier (1:54:50 – 1:55:25)



¹⁶⁹ *Ibid.* p. 106.

1. L'avocat tape de la main sur la table : si Dominique n'est pas allée vérifier que Gilbert était bien mort après les coups de feu, c'est qu'elle ne l'aimait pas.
2. Il prend un air de pitié et fait semblant de se montrer compatissant : « Vous n'avez pas gardé une balle pour vous ? Sage précaution. »...
3. Il reprend un air sérieux pour montrer que Dominique joue la comédie, et feint d'avoir voulu mourir : « Vous pensez toujours à vous, il faut bien le reconnaître ».
4. Fin de la démonstration sur le faux suicide mis en scène, sourire en coin, et regard de défi, après la pique qui clôt sa plaidoirie : « Décidément, vous ne réussissez que vos assassinats ».

Face aux masques des avocats, celui de Dominique se défait. Elle s'effondre, ne sachant plus quel visage montrer à l'audience. Comme l'a montré Claudine Haroche, les méthodes de l'administration de la honte ont persisté à travers l'histoire, de même que les mécanismes pour s'y soustraire :

« Il existe bien des constantes anthropologiques, profondément persistantes, de l'administration de la honte aussi bien que des formes de résistance qui permettent d'y survivre¹⁷⁰. »

Parmi ces constantes :

« La honte se veut spectacle : elle provoque des démonstrations, des cris, des hurlements visant à l'accentuer, à la rendre exemplaire et terrifiante¹⁷¹. »

Le moi humilié perd le masque que chacun revêt en société : sous les larmes de la séquence finale, Dominique révèle le visage de la honte, après avoir d'abord résisté aux humiliations et aux rires de l'assistance. Le génie (ou le sadisme) de Clouzot est de faire coïncider la honte de Dominique avec le désespoir profond que connaît alors Brigitte Bardot, qui tombe le masque, ce qui donne à la séquence toute son intensité. Comme l'écrit l'historien de l'art et anthropologue Hans Belting, le visage authentique apparaît au moment du « voyage à la découverte de mon propre moi¹⁷² » : ici, quand Bardot doit puiser l'énergie du désespoir dans son propre malheur.

Un crime passionnel ?

¹⁷⁰ C. Haroche, « Le sentiment d'humiliation : dégrader, rabaisser, détruire », in A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (dir.), *Histoire des émotions*, op.cit. p. 347.

¹⁷¹ Ibid. p. 344.

¹⁷² H. Belting, *Faces. Une histoire du visage*, op.cit., p. 330.

Face aux stratégies offensives de l'accusation, que relèvent les journalistes à plusieurs occasions : « Il y va fort », « Cette fois il l'a eue... », la défense opte pour une autre stratégie. Les journalistes statuent au début du procès :

« - Guérin va plaider le crime passionnel !

- Il est gonflé. S'il le démontre, il la fait s'en tirer avec cinq ans, dix-huit mois de prévention et elle sort l'année prochaine.

- C'est donné. »

À aucun moment les avocats ne prononcent l'expression de « crime passionnel » : mais Guérin appuie la défense de Dominique sur trois points principaux : l'amour de Dominique, l'émotion avec laquelle elle a agi et la non préméditation, et la duplicité de Gilbert qui se moquait d'elle alors qu'elle l'aimait. Ces éléments suffisent à satisfaire les journalistes, car si l'expression de « crime passionnel » est malvenue au prétoire, elle donne en revanche matière aux journalistes.

En effet, le « crime passionnel » n'existe pas du point de vue strictement juridique et la qualification est née au début du XIX^e siècle, sous la plume des journalistes. Si rétrospectivement, on peut dire qu'il en existe depuis l'Antiquité, le crime passionnel est un fait social, et non un fait de droit, qui s'est épanoui historiquement comme une « construction médiatique » selon l'expression de l'historienne du droit Victoria Vanneau¹⁷³. L'avènement des suppléments illustrés, tirés souvent à un ou plusieurs millions d'exemplaires, popularise cette notion, dont le public se rend assez rapidement avide : « le sang à la une c'est ce qui attire le public¹⁷⁴ ». La cour ne peut reconnaître cette catégorie, et comme l'écrit un président de la cour d'assises du tribunal de la Seine à la fin du XIX^e, Bernard des Glajeux : « Les crimes passionnels ne sont pas dans l'immense majorité des cas ce qu'ils prétendent être ; le plus souvent c'est le dépit et l'amour propre qui est en jeu¹⁷⁵. » Pourtant, du point de vue des jugements rendus aux XIX^e et XX^e siècles, les avocats qui ont fait valoir le crime passionnel ont obtenu de nombreux acquittements, et une relative indulgence de la part de la justice, notamment dans le cas des femmes. Cela est lié notamment au fait que jusqu'en 1941, les magistrats ne participent pas à la décision des jurés qui délibèrent seuls. Souvent émus par les crimes passionnels, ils prononcent un acquittement. Ce changement de 1941 acté dans le droit – et qui est plus ou moins corrélatif à un changement dans les mentalités – provoque la fin de cette indulgence, tradition politico-juridique assez spécifique à la France¹⁷⁶. L'avocat Guérin dans le film doit donc proposer une évaluation sociale de cette conjugalité pour faire valoir sa version ; il alerte

¹⁷³ Propos tirés de l'émission d'Emmanuel Laurentin, « De l'amour (4/4) : La fabrication du crime passionnel », *La Fabrique de l'histoire*, France Culture, 24 mars 2016, 53 min.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Cité dans l'émission d'Emmanuel Laurentin, *ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*

l'opinion en tentant de faire valoir quel mauvais compagnon Gilbert formait pour Dominique. C'est en effet un point sur lesquels les jurés populaires étaient moins sensibles : jusqu'en 1923, la Cour de Cassation doit rappeler que le mauvais comportement des maris est préjudiciable¹⁷⁷.

Le film de Clouzot se fait le révélateur d'une évolution historique et des mentalités face aux crimes passionnels, mais aussi d'une subsistance : le crime passionnel continue d'émouvoir, et la presse continue d'en faire un de ses gagnepains. L'avocat de la défense appuie son plaidoyer sur la sincérité du geste de désespoir de l'accusée, en sachant très bien que l'opinion est plus émue lorsque le criminel passionnel a tenté de se suicider à la suite de son geste.

Figure 25 : Les journalistes notent tous la démonstration de Guérin : Gilbert n'aimait pas Dominique.



Très attentifs, les journalistes se mettent tous à écrire en même temps, tels des élèves sous la dictée de leur professeur. Les filmer de biais permet de distinguer tous les stylos écrivant, accentuant l'impression de l'automatisme du geste. La presse est aussi sensible que le reste de la salle aux séquences émotionnelles du procès, surtout si elles alimentent l'image du crime passionnel que les journalistes souhaitent voir assimilée à l'affaire Marceau.

Ce sera finalement la tirade finale de Dominique Marceau qui donnera satisfaction aux journalistes. Se levant quand Guérin se rassoit, elle commence par « Mais si Gilbert m'a aimé ! Mais ça vous ne voulez pas l'admettre, ça vous gêne... ». Elle reste fidèle à son amour, et c'est finalement sa plaidoirie qui démontre l'intensité de sa passion pour Gilbert, restée vive. Mais elle montre

¹⁷⁷ *Ibid.*

qu'elle serait toujours capable d'un tel crime, et donne ainsi des arguments à l'accusation. Dans le crime passionnel, les avocats plaident généralement que le criminel est quelqu'un de normal qui, dans des circonstances exceptionnelles, a perdu le contrôle de ses moyens. Dominique montre que ces circonstances exceptionnelles pourraient se produire puisqu'elle perd à nouveau ses moyens : elle reste une espèce de monstre, toujours dangereux, quand elle hurle « Vous êtes tous morts » une première fois, et une deuxième fois sous les yeux d'une audience médusée. Dans le théâtre de la justice, ne pas savoir retenir ses émotions ou ne pas savoir feindre revient à rester hors du jeu, incompris, que l'on soit criminel passionnel ou non. Mais c'est pourtant ce cri qui permet de comprendre qu'elle a commis un crime d'amour. Comme le note sensiblement Roger Vadim dans son article qui fait l'éloge de *La Vérité* à la sortie du film :

« Ce n'est pas dans les bras de Gilbert que Dominique a ses plus belles scènes d'amour, mais quand [...] elle le défend, dressée dans son box, quitte à se perdre elle-même¹⁷⁸. »

La construction de l'opinion publique

La vérité que demande l'opinion publique doit pouvoir répondre à ses attentes. L'opinion se construit selon des préjugés, selon une échelle de valeurs préexistante à partir de laquelle la société se plaît à juger. Le film expose ces a priori à de nombreuses reprises : sur les lieux du crime quand un pompier et une concierge aimeraient ne pas réanimer la criminelle (sans même savoir ce qui a pu avoir lieu), quand des journalistes voient en Dominique une « garce » à sa première apparition, ou quand une logeuse est témoin de violences conjugales mais n'intervient pas. Pour Clouzot, la société française n'a pas évolué dans ses jugements hâtifs depuis *Le Corbeau*. Il porte un regard lucide sur cette opinion publique, dont il montre qu'elle est agie par des représentations dominantes dans la société, et qu'elle se construit dans et par la presse.

La jeune fille qui vit une sexualité épanouie hors mariage apparaît aux yeux de la société traditionnelle comme une putain. Comme dans *Et Dieu créa la femme*, c'est le type de la bonne femme que le réalisateur choisit pour incarner cette opinion publique réprobatrice.

¹⁷⁸ R. Vadim, « *La Vérité*. "J'ai eu envie de parler de ce film parce qu'il a le visage de l'amour et que je suis amoureux de l'amour" », *L'Express*, 3 novembre 1960.

Figure 26 : Les regards dur portés par la société sur le comportement de Dominique.

- D'un côté, à gauche, deux personnages typiques de la bonne femme : la logeuse de la mère de Gilbert, et la tenancière du bar, images de la vieille société qui « veille » sur ses jeunes filles. Pour elles, seules l'apparence et les gestes de Dominique suffisent à réprouver son attitude.

- De l'autre, à droite : Annie, la sœur de Dominique (aux mœurs beaucoup plus sages qu'elle) et sa mère. Ici la condamnation morale se double d'une rancœur bien personnelle.



« Comme une duègne, la société des années cinquante veille sur ses filles¹⁷⁹ » écrit le critique Pierre Murat. Quand la tenancière verra Dominique se faire raccompagner par le patron du club qui l'emploie, elle glisse à ses collègues : « elle ira loin la p'tite ». Grâce à cette remarque, on comprend pourquoi ce sont des femmes qui portent le regard moralisant sur la jeune fille libérée : elle représente une forme de vie émancipée face à laquelle leur jugement est motivé pour partie par la jalousie. La bonne femme, contrairement à la jeune fille émancipée, n'a pas su « vivre sa vie », car elle a vécu selon un idéal qui l'empêche d'accomplir ses propres désirs, qu'elle a transformé en aigreur. « Vivre sa vie », titre d'un film de Godard de 1962, c'est peut-être justement ce à quoi invite toute la vague des films libertaires des années cinquante et soixante.

¹⁷⁹ P. Murat, « Les unes l'autre, Les actrices et la naissance du mythe B.B. », in J.-L. Passek (dir.), *D'un cinéma l'autre : notes sur le cinéma français des années cinquante*, op.cit., p. 42.

Figure 27 : De la médisance à la bienveillance de l'opinion pendant le procès.



Arriver, comme la jeune Dominique, à se détacher de ce regard permet de se protéger. Car si l'opinion publique peut se montrer féroce, elle se caractérise surtout par sa versatilité. Durant son procès, les atteintes à la moralité que constituent ses actes, et la manière dont elle y répond tournent l'opinion contre elle. En effet, l'exposé des faits et l'interrogatoire donnent lieu à plusieurs attaques en règle de la part de Dominique Marceau contre les codes de la société traditionnelle, et elle choque dans son appréhension de la famille et du mariage. Elle scandalise les femmes réunies dans le public en répondant à la cour : « Je vois pas ce qu'il y a d'honnête à se faire épouser ». Mais ce public, à mesure que Guérin va avancer sa plaidoirie, se met à prendre en pitié celle dont la cour a fait « une Circé », alors qu'il s'agit d'une amoureuse flouée, abandonnée, et que les circonstances ont vouée à la prostitution.

Face aux masques, aux déguisements et à la honte, Dominique est mise à nu, et ne trouve pas d'autre solution que le suicide. Les conversations de Dominique et son ami Michel abordaient déjà le suicide. Rétrospectivement, celui de Dominique apparaît fatal : pour la jeunesse éduquée du Quartier latin le suicide constitue une espèce d'idéal décadent au second degré, tandis que la jeune femme l'a perçu comme une véritable solution.

Elle brise le dernier tabou, et le suicide se revendique alors comme un acte de liberté, acte vital en comparaison duquel la vie des autres ressemble à la mort : « Vous êtes tous morts, morts ! ». Questionnement existentialiste qui traverse la crise littéraire du XXe siècle, le suicide est théorisé par Drieu La Rochelle dans *Le Feu follet* (1931) et dans *Récit secret* (1945) comme la solution contre l'enfer des autres, contre la stupidité qui empêche de vivre : « Le suicide, c'est un acte, l'acte

de ceux qui n'ont pu en accomplir d'autres¹⁸⁰. » Acte inexplicable, mais que la société doit s'efforcer de comprendre puisqu'il existe, le suicide trouve au cinéma, avec Dominique, ou avec Alain du *Feu Follet* que Louis Malle adaptera en 1963, des « héros » ; ils ont commis un acte désespéré, mais désarmant de sincérité. Il renvoie alors la société à ses limites et à celles du contrôle qu'elle exerce sur les hommes, dont la justice est pourtant la dernière étape. Suicide contre les autres, mais aussi pour soi et retrouver Gilbert. Le dernier geste de Dominique émeut tout de même l'opinion, car il la range du côté des criminels passionnels.

Les distractions de Dominique : Clouzot en dialogue avec la modernité

Le film, par sa construction générale, tient du classicisme cinématographique : deux temporalités, liées par des flashbacks qui sont souvent annoncés par des fondus, et montée progressive de la tension avec un climax final. Pourtant, Clouzot, en faisant ce film sur la jeunesse, a cherché à y intégrer la vie moderne. Pour Olivier Assayas, la seconde partie de l'œuvre de Clouzot « pose éternellement une question : comment intégrer la modernité, dont il est le témoin, au cinéma tel qu'il l'a toujours pratiqué ?¹⁸¹ ». Le choix de Bardot, tout d'abord, est bien celui d'une « icône de la modernité au sein d'un cinéma classique¹⁸² ». En effet, hormis dans *Et Dieu créa la femme*, et plus tard dans le cinéma de Malle ou Godard, Bardot s'est d'abord révélée dans un cinéma classique : celui d'Allégret, Autant-Lara, Boisrond, Christian-Jaque ou Duvivier. Quand Raoul Lévy lui impose Bardot, Clouzot s'inscrit donc autant dans le prolongement de ces cinéastes de qualité française que dans celui de Roger Vadim.

Cependant, dans le prolongement de Vadim, il inscrit son personnage dans le cadre d'une jeunesse moderne, à laquelle il a essayé d'adapter le ton et la forme de son film. L'histoire du cinéma, depuis la rétrospective *Le Mystère Clouzot*, a en effet cessé de faire uniquement de Clouzot le maître d'un cinéma archi-classique, mais l'a requalifié en maître d'un cinéma classique en crise, qui tente des approches de la modernité.

Du mambo au cha-cha-cha

Clouzot reprend à Vadim l'obsession de son personnage pour la danse. Comme Vadim, il choisit des rythmes latino pour faire danser Bardot, d'une manière peut-être plus sensuelle encore que ne l'avait osé Vadim. Le cha-cha-cha dans *La Vérité*, comme le mambo de *Et Dieu... créa la femme*, devient le symbole

¹⁸⁰ P. Drieu La Rochelle, *Le Feu Follet*, Paris, Gallimard, 1976 (rééd.), p. 159.

¹⁸¹ Noël Herpe, *Conversation avec Olivier Assayas*, *op.cit.*, p. 23.

¹⁸² *Ibid.* p. 32.

d'une jeunesse en quête de liberté, qui se soustrait aux codes culturels de la vieille France : avec une musique rythmée, le rapport au corps se transforme et il correspond désormais à une jeunesse en quête de nouveauté et de liberté.

Deux scènes du film donnent lieu à une danse de Dominique : la première, sous les draps, et dans la chambre, et la seconde au Spoutnik, lorsqu'elle danse avec un inconnu et suscite ainsi la jalousie de Gilbert.

Dans la première, la radio joue « Yo tengo una muñeca », dont le rythme provoque chez Dominique l'irrésistible envie de danser. Après un plan sur ses pieds quand elle se lève de son lit, et un autre sur elle qui s'accroche aux rideaux pour danser, on la voit retourner se coucher. En ce dimanche matin, elle ne veut pas sortir de son lit, et elle entame donc un déhanché dans ses draps.

Figure 28 : « Le cha-cha-cha sous les draps » de Dominique (25:50)



La provocation est triple : le déhanché est mis en valeur par le jeu de lumière et Dominique le réalise au lit, à une heure tardive de la matinée, étant donné qu'elle n'aime pas se lever, et qu'elle laisse sa sœur aller faire ses courses seule. Enfin, on sait que Gilbert est en train d'arriver et qu'il va ouvrir la porte que l'on voit à l'arrière-plan... et bien sûr, son arrivée n'empêchera pas Dominique de continuer sa danse. Son sourire dans l'oreiller exprime tout le plaisir transgressif de cette « danse », d'autant qu'elle a lieu dans l'appartement un peu vieillot de sa rigide sœur, qui elle aussi ne va pas tarder à rentrer.

La seconde scène de danse intervient beaucoup plus tard dans le film. Gilbert, se rend au Spoutnik et y trouve Dominique, chargée du vestiaire, danser dans les bras d'un homme. Elle danse si bien que, dans la boîte de nuit pleine, son duo est le centre de l'attention. Gilbert a même du mal à se faufiler, mais une fois qu'il a trouvé sa place, il peut examiner Dominique qui ne le voit pas, et qui

tournoie dans les bras d'un autre. Cette scène de danse et de jalousie est un clin d'œil direct à celle de *Et Dieu... créa la femme*, où Juliette, soûle, ignore Michel qui tire sur Carradine au lieu de tirer sur Juliette. Gilbert, comme Michel, devient maladivement jaloux sous le coup d'une musique fiévreuse, qui soudain accélère le rythme des plans : de plus en plus rapides, de plus en plus gros, ils cherchent à faire ressentir directement au spectateur la perte de contrôle du personnage observant la scène, qui finit par froisser le bouquet de muguet qu'il tient dans ses mains. Le procédé relativement nouveau avec *Et Dieu... créa la femme* est ici imité par Clouzot, montrant qu'il s'ouvre au dialogue avec la modernité. Il sait que pour filmer la jeunesse et les distractions, pour rendre le message du film audible, il faut adapter la forme de son cinéma, et piocher dans la Nouvelle Vague quelques inventions.

Figure 29 : La jalousie de Gilbert trouble sa perception (1:03:28 – 1:04:35)



C'est seulement dans *L'Enfer* en 1964, qu'il poussera très loin les recherches formelles et plastiques (mais ne parviendra pas à finir le film) censées figurer la jalousie injustifiée d'un mari (Serge Reggiani) envers sa femme (Romy Schneider) par des distorsions du son et de l'image¹⁸³. La scène de la jalousie de Gilbert dans *La Vérité* préfigure cette recherche graphique. Quatre ans avant *L'Enfer*, Clouzot nous dit déjà que la perception peut être trompeuse si la conscience est habitée par une paranoïa amoureuse.

¹⁸³ S. Bromberg, R. Medrea, *L'enfer d'Henri-Georges Clouzot*, France, 2009, 96 min.

Les attractions de la ville

Clouzot a tourné les scènes d'extérieur dans la ville, et non pas en studio, comme il le faisait par exemple pour *L'Assassin habite au 21*. Il donne ainsi du réalisme aux aventures de Dominique Marceau dans Paris, aventures qui lui sont reprochées au début du procès. Comme Vadim dans *Et Dieu... créa la femme*, Clouzot comprend que l'atmosphère de la rue doit être rendue dans un film sur la jeunesse, puisque la jeunesse y erre. Les cafés, leurs enseignes et les publicités caractérisent une partie de la vie moderne, et Clouzot décide donc de les filmer. Il sait que Bardot est un phénomène des médias, et que son personnage, pour réussir son film, doit lui ressembler. Mais en dehors de ce calcul, s'il intègre à son film des éléments et des scènes inutiles qui créent un effet de réel, c'est pour essayer la « nouvelle » manière de faire du cinéma et tenter de retravailler l'esprit Nouvelle Vague.

Figure 29 : Dominique prend le métro. En arrière-plan, l'affiche de Charles Loupot pour le quinquina St-Raphaël.



Le cinéaste du suspense laisse pourtant peu d'éléments au hasard. Si Dominique Marceau aime autant le cinéma et Marlon Brando, c'est aussi pour en faire un personnage sympathique auprès du spectateur et pour nous placer de son côté à elle. Durant la séquence où Gilbert et Dominique se rendent au cinéma, on voit qu'elle est complètement absorbée par le film et passe de la concentration à la

frayeur dans les bras de Gilbert qui tente de la réconforter. Comme nous, Dominique est venue chercher au cinéma une « dose d'émotion affective¹⁸⁴ ».

Les lumières de la ville et celle que nous apporte le cinéma sont suspectes aux yeux de l'opinion publique. L'illusionniste qu'est le cinéaste sait combien la lumière peut tromper, et décide d'en jouer.

La vérité dans *La Vérité*

Jeux de lumière

Dans une séquence connue du *Corbeau*, le Dr. Germain fait balancer une lampe qui reste en mouvement plusieurs minutes et crée un effet de clair-obscur sur son visage et celui de son interlocuteur, le Dr. Vorzet. Il provoque ce balancement pour donner à son discours une puissance toute métaphorique :

« Vous croyez que les gens sont tout bons ou tout mauvais. Vous croyez que la lumière c'est le bien, et que l'ombre, c'est le mal. Mais où est l'ombre ? Où est la lumière ? Savez-vous si vous êtes du bon, ou du mauvais côté ?¹⁸⁵ »

L'ambivalence de l'être humain, dont Clouzot n'aura cessé « d'explorer les "zones grises"¹⁸⁶ », se trouve ici résumée. Le Dr. Vorzet, voulant chasser les ombres, cesse le mouvement de balancier de la lampe mais s'y brûle. La part d'ombre est irréductible chez l'homme, alors pourquoi tenter de la dissimuler ?

Dans *La Vérité*, plusieurs séquences montrent l'ambivalence de la lumière dans le cinéma de Clouzot. Elle éclaire les émotions et nous en propose un condensé dans plusieurs cas. Durant l'audience, l'avocat général, avachi sur sa table, actionne d'un doigt la lumière de sa table, et laisse apparaître ainsi l'ennui. Gilbert, quand il passe la nuit devant l'hôtel Boileau à attendre Dominique, reste devant un immeuble dont les lumières s'éteignent, donnant à voir sur l'écran son désespoir. La rue nocturne devient paysage état d'âme.

Quand Gilbert est déjà fiancé à Annie, Dominique perçoit en rêve la vérité de son amour pour Gilbert, dans l'une des plus belles séquences du film. Pendant la nuit, au détour d'une rue, elle entend une musique qu'elle reconnaît, presse le pas et se retrouve devant une vitrine de magasin qui présente plusieurs écrans de

¹⁸⁴ A. de Baecque, « Rire, pleurer et avoir peur dans le noir », in A. Corbin, J.-J. Courtine, G. Vigarello (dir.), *Histoire des émotions*, op.cit. p. 443.

¹⁸⁵ Dans la critique qu'il fera paraître de *La Vérité*, Georges Sadoul fera aussi référence à cette scène, qui explique le cinéma de Clouzot, sur lequel il aura changé d'avis d'ici là. « Les éclairages antithétiques sont ici créés non par un jeu de projecteurs, mais par les témoignages contradictoires qui noircissent ou blanchissent alternativement la meurtrière et sa victime ». G. Sadoul, « L'accent de la sincérité », *Les Lettres françaises*, 10 novembre 1960.

¹⁸⁶ A. Gaudin, « Lumière, espace, montage : les "architectures mouvantes" de Clouzot », in N. Herpe (dir.), *Le Mystère Clouzot*, op.cit., p. 127 ?

télévision devant lesquels se sont déjà attardés deux passants. Simultanément, sur chaque écran, on voit Gilbert diriger un orchestre.

Figure 30 : Dominique, dans un rêve, comprend l'amour qui l'unit à Gilbert à travers les écrans de télévision.



Dominique est séparée de Gilbert par la vitre et par la multitude des télévisions, qui magnifient l'image de Gilbert, mais qui font littéralement *écran* entre elle et lui. Dominique est filmée d'un côté puis de l'autre de la vitrine, spectatrice de la gloire de Gilbert, gloire qui se fera définitivement sans elle. Cette fois, la lumière des télévisions qui l'éclaire la renvoie au succès manqué de leur amour et à son propre échec, rendus d'autant plus sensibles que la musique s'intensifie.

À son réveil, en sursaut, on comprend que cette image ne lui est apparue qu'en rêve. Elle décide de le rejoindre. Gilbert la possède pendant la nuit, et la congédie le lendemain. Dans le cinéma de Clouzot, la lumière tient un rôle particulier. Celle du cinéma ou de la télévision donne des émotions ; les lumières des lampes coïncident avec les états d'âmes des personnages, mais elles ne figent pas leur sort. Les lumières peuvent s'éteindre et basculer à tout moment : ce n'est pas pour rien si l'opinion publique en craint le danger de mystification et y voit le symbole de la corruption, et si le cinéaste joue avec elle.

Les manuscrits

Dans l'œuvre de Clouzot, les inscriptions manuscrites tiennent une place importante et instaurent un nouveau rapport avec le vrai, qui fait pendant à l'utilisation symbolique de la lumière. Clouzot collectionnait et affectionnait, en plus des peintures de Buffet et Hartung¹⁸⁷, des autographes d'écrivain, dont il exposait une partie dans son dernier film, *La Prisonnière*. Dans une séquence, Stanislas (Laurent Terzieff) les projette pour Josée (Elizabeth Wiener), et parsème

¹⁸⁷ Voir vente Christie's, « Collection Henri-Georges et Inès Clouzot », Paris, 1^{er} décembre 2012.

les diapositives de photographies érotiques. Pourquoi ce goût de Clouzot ? Selon Cyril Duret, « l'écriture, c'est l'hypothèse moderniste à laquelle il croit¹⁸⁸ ».

Dans *La Vérité*, ce sont plusieurs manuscrits qui scellent le destin de Dominique. Le premier est prémonitoire : il s'agit des dessins qu'effectue son avocat quand lui aussi s'ennuie, au début du procès. Et que dessine-t-il alors ? Une araignée, enserrée dans sa toile, ainsi que d'autres monstres : symbole de l'incarcération de Dominique, et aussi de ce qu'elle représente aux yeux de la société : un monstre.

Figure 31 : À gauche : les dessins de Me Guérin pendant l'audience. À droite : le carnet de Gilbert, quand Dominique en prend connaissance.



Lorsqu'on demande à Dominique s'il existe une preuve qu'elle est restée amoureuse de Gilbert après leur rupture, celle-ci répond : « son carnet », évoquant le carnet où il avait écrit pour elle « Dominique Tellier », et « Mme Gilbert Tellier ». Elle a gardé ce carnet, et c'est la seule chose qu'il lui reste de lui quand il fréquente à nouveau Annie. C'était ce qui l'avait d'abord effrayé : voir cela écrit lui faisait prendre conscience trop fort des implications de leur relation. Mais après coup, le manuscrit reste pour elle la seule présence sensible de Gilbert : à la fois preuve et relique de son amour pour elle. Une fois que Gilbert l'aura congédiée une nouvelle fois, Dominique déchire le carnet.

Il semble que si Clouzot fait du manuscrit un des pivots de son cinéma, c'est parce qu'il représente l'œuvre de l'homme qu'il contrôle le plus : le manuscrit se produit à la main, il se lit, ou ne se lit pas, se froisse, se plie, se brûle. Dominique le déchire quand il ne dit plus « la vérité », et dans *Le Corbeau*, les lettres de délation finissent bien par cesser.

Dans sa lettre finale, qui est lue dans la dernière séquence du film par le président de la cour, Dominique parvient à exprimer avec calme et sincérité ce qu'elle avait souhaité exprimer pendant son procès. Le président de la cour doit interrompre la lecture de la lettre à un moment important de la lettre : « J'ai essayé de vous expliquer... ». L'une des vérités de *La Vérité* est peut-être contenue dans

¹⁸⁸ C. Duret, « Quoi de neuf ? *Le Mystère Picasso* », in N. Herpe (dir.), *Le Mystère Clouzot*, op.cit., p. 103.

la suite de ce manuscrit, dont le contenu reste mystérieux. Le geste de l'inscription contient l'essence du vrai pour Clouzot, dont on a expliqué qu'il écrivait lui-même beaucoup pour ses scénarios. Aussi, le suicide de Dominique, qui a échoué par deux fois (avec les médicaments, puis avec le gaz), ne réussit que quand elle inscrit ses veines d'un trait, avec la pointe du miroir brisé. Pour Clouzot, chansonnier et scénariste avant d'être réalisateur, le cinéma permet de manifester l'authenticité de l'écriture, tout en la questionnant et en la poussant à ses limites.

Dans *La Vérité*, Clouzot fait de la cour d'assises un théâtre : l'assistance y juge autant que les magistrats, et les médias se chargent d'intensifier le spectacle pour le donner à l'opinion publique. L'accusée est sincère en évoquant son passé ou en assumant pleinement le décalage de ses mœurs avec ce que la société attend d'elle. Le système qui la juge est implacable, et elle paie de sa sincérité.

L'intégration dans le cinéma de Clouzot d'une problématique du cinéma nouveau et d'une nouvelle icône, dont on a vu que la vie privée coïncidait trop avec la fiction, font du film un cas socio-cinématographique qui provoque un débat dans la société médiatique, elle-même en cause dans le film. Le film se conçoit comme une dialectique de la sincérité et de l'hypocrisie jusque dans ses détails et sa structure cinématographique, laissant le choix au spectateur de déceler « la vérité » là où il souhaite la voir. L'ambiguïté et le pessimisme de Clouzot, voilà le véritable scandale : après le suicide de Dominique Marceau la justice et la société produiront-elles la moindre autocritique ? Non, les conversations reprennent, et tout suivra son cours.

Le succès d'*Et Dieu... créa la femme* et celui de *La Vérité* quatre ans plus tard montrent que les mêmes interrogations sur la jeunesse, la moralité et la liberté des femmes agitent la société française. Si deux cinémas de tradition différentes convergent à ce point sur ces éléments, c'est que le cinéma a lancé un débat qui se joue alors dans un dialogue avec elle. Que ce soit avec la légèreté de Vadim ou avec la noirceur de Clouzot, la remise en cause de la société française de la fin des années 1950 est violente : comment y réagit-elle ?

TROISIEME PARTIE : LA RECEPTION D'*ET DIEU... CREA LA FEMME* ET DE *LA VERITE* : DEBATS DE LA SOCIETE FRANÇAISE.

À partir de la réception des deux films, nous pouvons voir en quoi ils participent du même mouvement : les scandales créés dans la presse s'axent autour des mêmes thématiques. Leur réception met en lumière les points communs aux deux films, et bien sûr leurs différences. Mais il s'agira ensuite de montrer comment plusieurs débats s'organisent autour de certaines questions, qui éclairent à chaque fois l'intention des réalisateurs mais aussi la portée historique et sociologique des représentations, c'est-à-dire leur signification pour la société qui les reçoit. Les deux films remettent en cause le statut et la place de la moralité au cinéma comme dans la société. Leur représentation de la jeunesse se veut être un témoignage et aussi une interrogation sur les jugements facilement portés contre elle par la société. Enfin, ils portent un regard nouveau sur un personnage féminin indépendant que la société veut condamner ou contraindre.

CHAPITRE 1 : RECEPTIONS GENERALES DES FILMS

Nous nous proposons d'abord d'analyser individuellement la réception critique de chacun des deux films, afin d'en dégager les grandes lignes communes que nous commenterons dans les chapitres suivants.

Et Dieu... créa la femme

À la sortie d'*Et Dieu créa... la femme*, les critiques de presse portent un jugement globalement défavorable, dans lequel une attaque morale est souvent présente, car d'un point de vue formel et cinématographique, le film rencontre une large adhésion, même parmi les critiques les plus négatives. En réaction, une partie non-négligeable de la presse se hérisse contre l'autre, avec des attaques d'une grande violence, notamment de la part de la nouvelle génération des critiques, emmenée par François Truffaut, qui se propose de défendre Bardot.

Le scandale provient plutôt des journaux orientés à droite, ou bien des journaux catholiques, mais pas exclusivement. Il serait difficile de répartir les différents avis selon la couleur politique des journaux, et la ligne de fracture se fait plutôt selon la conception qu'ont les critiques du cinéma, les plus classiques ne comprenant ni la volonté de Vadim ni le jeu de Bardot. Cela étaye l'idée de Truffaut selon laquelle le film, qui explore un conflit générationnel, en provoque un chez les critiques.

Un film scandaleux pour beaucoup

Le reproche le plus courant est celui de l'exacerbation de la sensualité et du corps de l'actrice, mais il prend plusieurs formes. Certains critiques ont trouvé cela ennuyeux, et d'autres proprement inacceptable.

Ainsi, le critique du *Canard enchaîné* trouve le film mauvais car « le problème consiste [...] à déshabiller B.B. de manière à faire admirer toutes les fesses de son talent¹⁸⁹ », et il évoque des ricanements dans la salle, qu'évoque aussi le critique du *Figaro* Louis Chauvet¹⁹⁰ ou le critique de la revue *Combat*¹⁹¹. Comment expliquer ces rires ? Pour André Lang (*France-Soir*), cela se comprend tout simplement parce que ce film exhibitionniste met mal à l'aise, et oblige les spectateurs à jouer les voyeurs avec une complaisance certaine : « Je ne voudrais pas jouer les Pères la Pudeur, mais vraiment les cartes de ce jeu m'apparaissent un peu trop transparentes¹⁹² ». Il n'est pas le seul à assimiler l'« indécence » à un caractère « malsain ». À cause de cela le film sera « ridicule dans cinquante ans » prédit Simone Dubreuilh, pour le quotidien *Libération*. Sans être entièrement négative, elle regrette cette « étrange produit d'un cinéma et d'une civilisation décadent¹⁹³ ». *L'Express* se montre globalement positif, mais le critique estime que l'analyse psychologique disparaît sous les charmes physiques¹⁹⁴... Il n'est pas le seul à penser que montrer un corps empêche de regarder dans l'esprit. Dans *Les Fiches du cinéma*, le critique J.H. écrit : « L'étude psychologique est acceptable, mais c'est la sensualité qui est au premier plan¹⁹⁵ ».

Si certains affirment donc que la nudité est dommageable et qu'elle nuit à la qualité du film, d'autres y voient carrément une pornographie dangereuse. Pour *Radio cinéma télévision* (l'ancêtre de *Télérama*) de tradition chrétienne et progressiste, Paule Sengissen se pose la question : faut-il « s'indigner, ou chercher à comprendre ?¹⁹⁶ ». Vadim a condensé et copié le style du « répertoire du cinéma érotique et païen ». Le manque de talent de B.B. et l'arrivisme de Vadim ont donné lieu à « une pornographie certaine » qui rendrait le « film triste ». L'une des charges les plus dures provient de Claude Mauriac pour *Le Figaro littéraire*, qui n'a pas supporté ces scènes, et pour qui Vadim a une lourde responsabilité ; il appelle sa critique « Où l'homme détruit la femme¹⁹⁷ ». Que penser d'un mari qui,

¹⁸⁹ « Et Dieu créa la femme », *Le Canard enchaîné*, 5 décembre 1956.

¹⁹⁰ L. Chauvet, « Et Dieu... créa la femme », *Le Figaro*, 5 décembre 1956.

¹⁹¹ « “Et Dieu créa la Femme”, “La Mariée est trop belle”, Concertos en dodo mineur », *Combat*, 6 décembre 1956.

¹⁹² A. Lang, « Et Dieu... créa la femme (Un certain désir...) », *France-Soir*, 1er décembre 1956.

¹⁹³ S. Dubreuilh, « Brigitte Bardot, radis rose et piment rouge », *Libération*, 4 décembre 1956.

¹⁹⁴ « Et Vadim créa B.B. », *L'Express*, 30 novembre 1956.

¹⁹⁵ J.H., « Et Dieu créa la femme. Appréciation morale de la CCRT. », *op.cit.*

¹⁹⁶ P. Sengissen, « Et Dieu... créa la femme », *op.cit.*

¹⁹⁷ C. Mauriac, « Où l'homme détruit la femme », *Le Figaro littéraire*, 08 décembre 1956.

pour le cinéma, « expose avec cette complaisance le corps de son épouse, publiquement présenté aux regards dans sa quasi-nudité une heure et demi durant ? ». Car selon lui, tout ce que le film donne à voir, c'est que « la bride sur le cou, cette jeune et belle cavale piaffe et caracole. Ses évolutions sont on ne peut plus curieuses ». Pour lui, Vadim n'est pas suggestif et tout serait donné : c'est beaucoup trop direct, et cela provoque le rire. Il manque un voile auquel le cinéma a habitué ses spectateurs, et sans lequel le critique du *Figaro littéraire* ne peut pas prendre de plaisir. Il compare le film avec *La mariée est trop belle*, sorti quasi-simultanément, avec Brigitte Bardot aussi et qu'il trouve « plus discret que les vives couleurs de l'autre film » car « le noir et blanc rétablit le recul sans lequel il n'est point de désir possible ».

Les reproches sur la qualité

Certaines critiques tiennent à la mauvaise qualité supposée du film. Pour Henri Magnan, il ne s'agit là pas véritablement de cinéma : pas de vraisemblance, pas de vrais dialogues, pas d'ossature. À la lecture de cette critique on dirait qu'il s'agirait d'un film non-figuratif. C'est donc au nouveau cinéma que le critique est allergique, également indisposé par la « lippe boudeuse » de l'actrice, « revenue de tout – sans être allée nulle part¹⁹⁸ ».

Aux reproches moraux s'en mêlent donc bien d'autres, et on reproche à Vadim, comme à Clouzot après, de céder à la vanité et à l'opportunisme pour produire un cinéma « commercial », qui va attirer les masses. Louis Chauvet pense que Vadim n'a pas su choisir son style et a produit un mélange qui ne rime à rien, et qui ne mène vers aucun épilogue. À ses yeux, le meilleur acteur est donc le seul qui a un jeu classique : Curd Jürgens.

De belles images

Le point de convergence des bonnes et mauvaises critiques se situe du point de vue de la photographie. Ainsi pour Véra Volman (*Aux écoutes*), on a là un « film écœurant malgré de jolies photos et de belles images¹⁹⁹ ». Une des critiques parues dans *L'Express* évoque dans le même sens un mauvais scénario, mais une solide mise en scène : « les couleurs sont heureuses, le cinémascope bien utilisé²⁰⁰. » Sur cette utilisation du cinémascope, de même que sur les thématiques, on compare le film avec *À l'est d'Eden*, référence revendiquée par ailleurs par Vadim.

¹⁹⁸ H. Magnan, « Et Dieu créa la femme », *Les Lettres françaises*, 13 décembre 1956.

¹⁹⁹ V. Volman, « Et Dieu créa la femme », *Aux écoutes*, 7 décembre 1956.

²⁰⁰ « Ingénue perverse », *L'Express*, 7 décembre 1956.

Le tableau marin, en couleur, a ému plu d'un critique. Pour *Le-Franc-tireur*, Les Trois Masques écrivent un dithyrambe :

« Ce merveilleux village de bord de mer n'a jamais été si bien photographié. Quelle extraordinaire synthèse de la Côte d'Azur, que l'on a coutume, hélas ! de présenter sous un aspect insupportable, offre-t-il à cette occasion ! L'image finale est d'une irradiante beauté, faisant penser à l'une de ces vieilles lithographies des ports méditerranéens, dues aux maîtres d'autre fois, voire à un Corot²⁰¹. »

Un film important

Enfin, pour une partie de la critique, la qualité esthétique et l'audace participent du grand attrait du film et doivent retenir l'attention. Ces critiques, de la nouvelle génération pour la plupart, veulent tirer des leçons de l'évènement que représente la sortie d'*Et Dieu... créa la femme*, dont presque tous s'accordent à dire qu'il n'est pas parfait – et que cela vaut mieux que la perfection recherchée du cinéma dit de qualité française. Le souffle nouveau qu'il apporte au cinéma trouve des éloges particulièrement chaleureux, qu'on retrouvera en 1958 pour *Les Amants* de Louis Malle.

Le premier de ces critiques est François Truffaut, qui inclura un de ses textes sur *Et Dieu... créa la femme* dans son anthologie *Les Films de ma vie* en 1975²⁰². Ce texte est sa critique parue dans *Arts* le 5 décembre 1956 : « Et Dieu créa la femme, "Sincère, amoral, intelligent et puritain"²⁰³ ». Il situe directement le problème posé par le film comme un conflit des générations :

« C'est sur cette question de l'érotisme et des mœurs que les générations s'opposent le plus nettement ; c'est pourquoi, malgré la très vaste audience que trouvera certainement *Et Dieu créa la femme*, seuls les jeunes spectateurs se rangeront du côté de Vadim qui voit les choses comme eux, avec le même regard²⁰⁴. »

Truffaut explique qu'en faisant de ce film une comédie, où le personnage n'est pas un cas social, médical ou judiciaire (ce qu'il deviendra dans *La Vérité*), Vadim n'a pas fait comme d'autres réalisateurs « pour se donner bonne conscience ». Ainsi,

²⁰¹ Les trois masques, « Et Dieu... créa la femme ! », *Le Franc-tireur*, 4 novembre 1956.

²⁰² F. Truffaut, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 2012, p. 328-330.

²⁰³ F. Truffaut, « Et Dieu créa la femme, "Sincère, amoral, intelligent et puritain" », *Arts*, 5 décembre 1956.

²⁰⁴ *Ibid.*

« Vadim n'a pas voulu recourir à ces procédés hypocrites, il a joué la carte du réalisme, de la vie, sans aucun cynisme et sans provocations, et il a gagné à coups d'idées et d'inventions incessantes²⁰⁵. »

Le peu du cinéma classique qui subsiste dans le cinéma de Vadim en prend pour son grade : « Curd Jürgens confirme qu'il est l'un des quatre plus mauvais acteurs du monde²⁰⁶ ».

Dans le même numéro d'*Arts*, Truffaut écrit un deuxième article qui vire au règlement critique avec la vieille critique, et qui fait carrément manifeste. Et sa critique dépasse ici le cinéma, mais elle touche à la société, et il intitule son article : « Les critiques de cinéma sont misogynes. BB est victime d'une cabale²⁰⁷. » Tous les enjeux de la Nouvelle Vague se jouent déjà avec *Et Dieu... créa la femme* et Truffaut en fait un film précurseur. La sortie du film correspond à un moment important dans l'histoire de la critique où cette dernière est en train de se professionnaliser et de se remettre en cause. Truffaut vitupère les critiques de *Libération* ou du *Figaro* car :

« Ceux-ci, dans un film ne considèrent généralement que le scénario et l'évaluent en le rapprochant des romans qui peuvent leur être tombés sous les yeux. De la mise en scène, de la direction d'acteurs, du « ton » de l'entreprise, de son style, ils ne diront rien ou blufferont²⁰⁸. »

Et Dieu... créa la femme donne l'occasion à Truffaut de montrer que les autres critiques ont tort : ici la vérité qui se dégage de l'œuvre ne doit pas être recherchée dans le scénario, mais dans l'emploi du cinémascope chez un réalisateur qui n'a même pas produit un court-métrage avant. Enfin, avec des dialogues laconiques et des personnages sympathiques, ce qui se joue ici est une rupture avec les conventions sociales auxquelles le cinéma nous a habitué.

Car tout provient de la fraîcheur de certaines idées : B.B. soulevant une fille pour lui permettre d'attraper un journal émerveille Truffaut. Il s'insurge de l'animosité des critiques envers les jolies filles, de la non-reconnaissance de Marilyn Monroe, ou encore de certains arguments jugés misogynes comme celui de Claude Mauriac, qui trouve que Vadim a exhibé sa femme. Ces petites inventions sont aussi louées dans la revue *Cinéma* qui lance une critique positive du film car « c'est un film d'auteur, véritablement jeune, d'auteur sérieux et doué²⁰⁹ ». Les trouvailles rendent bien sur l'écran de Cinémascope, et signifient

²⁰⁵ *Ibid.*

²⁰⁶ *Ibid.*

²⁰⁷ F. Truffaut, « Les critiques de cinéma sont misogynes. BB est victime d'une cabale. », *Arts*, 5 décembre 1956.

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ Perez Michel, « Vu pour tous. Et... Dieu créa la femme », *Cinéma*, n° 14, 1957.

que Vadim a ajouté des plans pour le bonheur de faire un film. Michel Perez pense à Bardot assise les jambes écartées ouvrant et fermant un parapluie. Ces images, « tout en étant indispensables à l'agencement dramatique, [...] nous donnent l'impression d'un luxe d'images, d'une superfluité heureuse²¹⁰ ».

Le débat est lancé : à son tour, une semaine plus tard, Doniol-Valcroze défend le film avec vigueur dans *France-Observateur* : Brigitte Bardot n'est pas la « poupée fabriquée » à laquelle certains s'attendaient. Pour appuyer sa remarque, il cite un courrier de lecteur qui lui était parvenu en réponse à sa critique de *Futures Vedettes* : « Votre Brigitte Bardot, me disait-il, n'est qu'une poupée fabriquée, qu'un bébé malsain. À son premier rôle important, on s'apercevra qu'elle est inutilisable²¹¹. » Si on découvre Bardot, c'est que pour une fois elle joue dans une comédie cinématographique française qui n'est pas enfoncée dans ses poncifs. Comme Truffaut, il s'attaque à la société qui voit le problème dans l'indécence du film ou de Bardot. Pour Doniol-Valcroze, ce sont ses trois passages à la censure qui ont donné au film son caractère exhibitionniste, sans quoi on aurait eu droit à des scènes de « nu entier », qui n'ont rien de psychologiquement déstabilisant.

Les deux « Jeunes Turcs » sont-ils isolés ? Pas vraiment. *Les Cahiers du cinéma* n'ont pas publié de critique directement, mais à la sortie du second film de Vadim, *Sait-on jamais ?* qui fait la couverture du numéro d'avril, les *Cahiers* titrent : « Nos lecteurs savent l'importance que nous attachons à *Et Dieu créa la femme*²¹² ». En juillet, dans le numéro 73, Godard rattrape le coup en exprimant son admiration pour Vadim :

« Il faut admirer Vadim de ce qu'il fait enfin avec naturel ce qui devrait être depuis longtemps l'ABC du cinéma français. Il est à l'heure juste car il sait respirer l'air du temps²¹³. »

Les intellectuels et Brigitte Bardot

Un mouvement intéressant s'initie parmi certains intellectuels, qui prennent la défense de Brigitte Bardot. Marguerite Duras l'appelle « la Reine Bardot », dans un article paru dans *France Observateur* en 1958, qu'elle reprend dans *Outside* :

« Même s'ils voulaient l'ignorer, ils n'y arriveraient pas. Du cardinal Spellmann au général de Gaulle, tous la connaissent et la reconnaissent au premier coup d'œil. On peut parler d'elle à peu près tous les jours. Inutile d'en chercher l'occasion dans l'actualité. Elle est *l'actualité même*. L'actualité

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Cité par J. Doniol-Valcroze, « Et Dieu créa la Femme », *France-Observateur*, 13 décembre 1956.

²¹² « Nos lecteurs savent l'importance que nous attachons à *Et Dieu créa la femme* », *Les Cahiers du Cinéma*, n°70, avril 1957.

²¹³ J.-L. Godard, *Les Cahiers du cinéma*, juillet 1957, n° 73.

française même auprès de toute une population mondiale dont le cinéma fait dépendre les aspirations du cœur²¹⁴. »

Pour Duras, « la plus grande célébrité cinématographique du monde entier » fait débat dans les salons en France et beaucoup de femmes ne l'aiment pas et la chassent. Dans ses films, elle « joue son personnage comme personne ne pourrait le faire à sa place, avec la perfection de la coïncidence miraculeuse ». Elle porte la nouvelle vague et joue un rôle important dans l'histoire :

« Elle, toute seule, comme une locomotive de l'histoire de la femme ou du cinéma, comme on voudra [...] Que l'on passe outre de cette façon au mérite, que l'on nie de cette façon toute l'infrastructure morale du monde, vous fait souvent regarder d'un sale œil. C'est le cas de la reine Bardot²¹⁵. »

Bardot représente une beauté préhensible pour l'homme, et en tant qu'elle incarne une idée de la perfection, elle apparaît pour l'homme comme le fantasme de la perfectibilité à l'infini. Elle est ambiguë pour cette raison. Selon Duras, elle est l'aboutissement de la morale, et même la fin de la chrétienté.

Pour Edgar Morin, Bardot fait partie des « conditions d'apparition de la Nouvelle Vague²¹⁶ ». Aujourd'hui, Antoine de Baecque note que son arrivée est contemporaine du mouvement de la cinéphilie, car il s'est constitué un groupe de défense de Bardot face à la critique de cinéma établie.

« L'irruption de Bardot est également importante en cela : elle marque une rupture dans l'histoire du cinéma français en mobilisant les jeunes critiques qui constitueront le noyau de la Nouvelle Vague²¹⁷. »

Un évènement populaire

Mais en même temps, la sortie d'*Et Dieu... créa la femme* constitue un évènement pour la presse populaire. Dans un article intitulé « B.B. censurée », *Cinémonde* s'émeut quand « BB est triste » car beaucoup de scènes du film sont censurées, « mais son mambo restera²¹⁸ ». Le magazine, véritable journal des stars, vante encore dans un autre article « le mambo le plus sensuel jamais réalisé à l'écran²¹⁹ ». Pour les journalistes de *Cinémonde* comme pour les intellectuels, l'apparition de B.B. dans ce film est un véritable évènement. « Comédie cinématographique qui va certainement faire école », le film se fait la synthèse de courants qui se sont esquissés dans les dernières années²²⁰.

²¹⁴ M. Duras, « La Reine Bardot », *Outside*, p. 246. Je souligne.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 247.

²¹⁶ E. Morin, « Conditions d'apparition de la Nouvelle Vague », *op.cit.*, p. 139-141.

²¹⁷ A. de Baecque, "La Nouvelle Vague, Portrait de jeunesse", *op.cit.*, p. 167.

²¹⁸ « B.B. censurée », *Cinémonde*, 22 novembre 1956.

²¹⁹ « B.B. Le mambo le plus sensuel de l'année », *Cinémonde*, 22 novembre 1956.

²²⁰ « Et Dieu créa la femme, le prototype de la comédie sexy », *Cinémonde*, décembre 1956.

Cinérevue tient globalement le même discours et centre ses articles autour de la vedette. On explique bien que le film a été écrit pour elle²²¹. Dans *Paris-Presse* aussi la vedette devient le seul sujet du film, et un critique raconte que Vadim aurait dit à la censure : « Si vous coupez une scène, il faut les couper toutes ; et c'est Brigitte toute entière qu'il faut censurer !²²² »

Il est frappant que le film soit rejeté par les grands quotidiens d'information (*Le Monde*, *Libération*, *Le Figaro*), qui défendent un cinéma plus classique, et que l'apologie du film soit faite à la fois par la presse intellectuelle des revues et la presse populaire qui a déjà médiatisé le tournage du film. La Nouvelle Vague dessine alors déjà ses contours, en tant que mouvement intellectuel, qui aura ses vedettes et se voudra populaire.

Le débat s'insinue donc les médias, et c'est selon exactement les mêmes champs de valeurs qu'il se situera à la sortie de *La Vérité* dont la presse note la continuité avec le film de Vadim, alors même qu'il s'agit d'un réalisateur qu'on situe d'habitude à l'opposé de Vadim dans le paysage cinématographique français.

La Vérité

La réception de *La Vérité*, film « dangereusement attendu²²³ » donne aussi lieu à un partage de la critique, qui se montre globalement plus favorable, mais crée aussi de vives réactions, parfois au sein d'un même journal. Le nouveau Clouzot semble déstabiliser la critique en proposant une alliance du classique et du moderne. On remarque la portée scandaleuse du film et on commente aussi l'évènement médiatique et cinématographique qu'il constitue, ainsi que la méthode Clouzot avec ses acteurs, autre dimension du scandale.

Un film dans la lignée d'Et Dieu... créa la femme et des autres scandales

Nombreux sont les critiques à établir un parallèle entre *La Vérité* et *Et Dieu... créa la femme*, souvent dans le but de montrer les faiblesses de *La Vérité*, nouveau scandale après bien d'autres. Ainsi, Roger Tailleur, dans *Positif*, trouve qu'il y a dans le film « du Vadim vicieux et du Godard cochon, soit la pire

²²¹ J. Aurillac, « Et Dieu créa la femme : Elle avait le visage du Désir et du Péch... », *Cinérevue*, 30 novembre 1956.

²²² R. Chazal, « Et Dieu créa la Femme », *Paris-presse*, 1^{er} décembre 1956.

²²³ G. Deville, *Noir et blanc*, 11 novembre 1960.

camelote²²⁴ », même si cela constitue du bon cinéma américain, mieux que Carné. Clouzot est guéri par « le talisman Bardot²²⁵ ».

Pour Jean de Baroncelli, qui écrit toujours dans *Le Monde*, *La Vérité* constitue d'abord un « portrait typique d'une fille appartenant à une "certaine jeunesse" » déraisonnable, sensuelle, inconsciente, mais capable d'amour.

« Depuis ...*Et Dieu créa la femme* nous en avons vu beaucoup de cet acabit sur nos écrans. Celle-ci est sans doute plus solidement charpentée, plus subtilement dessinée que les précédentes²²⁶. »

André Besseges, pour *France catholique*, dont on a vu qu'il avait émis un avis défavorable à une censure pour ce film, en arguant que ce serait inutile, explique que le film comporte une dimension moralement condamnable. C'est la même Bardot que dans *Et Dieu... créa la femme*, mais « Clouzot l'a mené [sic] jusqu'à l'extrême limite de cette sorte de moralisme²²⁷. » Pour l'auteur, Clouzot a tort de situer le problème du côté de la justice, car il est du côté de « la conception qu'une certaine jeunesse (une certaine frange de la jeunesse) se fait de la vie et de l'amour ». Et « en mettant implicitement le suicide final de son héroïne sur le dos des gens de justice, Clouzot a véritablement fait dévier de façon regrettable le débat ». Selon Besseges, le scandale se situe donc dans la dénonciation que Clouzot fait de l'opinion publique et donc dans cette apologie d'une partie de la jeunesse.

Dans *Télérama*, Jean d'Yvoir note qu'il s'agit là d'un rôle sur mesure pour Brigitte Bardot, même si Clouzot n'a pas su insuffler à son film « la vie », qu'il considère comme la meilleure invention du cinéma actuel.

« Vadim ne s'y est pas trompé en félicitant Clouzot... d'avoir su si bien ressusciter le personnage de son propre film *Et Dieu créa la femme*. Henri-Georges Clouzot, donc, reprend les éléments à succès de Brigitte, amours en chaîne, chairs ondulantes et mieux que prometteuses²²⁸. »

Pour *Le Canard enchaîné* qui y voit un bon film, ce mélange des genres et cette recherche du scandale sont condamnables. La critique s'amuse à formuler à son tour un verdict de procès, avec l'anaphore « attendu que ». La conciliation d'une tradition cinématographique et de la Nouvelle Vague en filmant « la jeunesse couchée » est réussie pour *Le Canard*, mais la critique se conclut sur un verdict défavorable au producteur d'*Et Dieu... créa la femme* et de *La Vérité* :

²²⁴ R. Tailleur, « La Vérité », *Positif*, n° 38, mars 1961.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ J. de Baroncelli, « "La Vérité", de H.-G. Clouzot », *Le Monde*, 5 novembre 1960.

²²⁷ A. Besseges, « La Vérité », *France catholique*, 11 novembre 1960.

²²⁸ J. d'Yvoir, « La Vérité. Toute nue, mais morte au fonds du puits », *Télérama*, 20 novembre 1960.

« Condamnons le sieur Raoul Lévy à la réprobation générale pour tapage indécent autour d'un chef-d'œuvre qui n'avait pas besoin de ça pour s'imposer²²⁹. »

La portée critique et proprement scandaleuse du film est défendue par *L'Humanité* qui y voit « un film explosif ! Il soulèvera bien des controverses et provoquera des discussions à l'infini...²³⁰ ». Comme quatre ans plus tôt dans le film de Vadim et comme dans *Les Tricheurs* de Carné, ce qui est en jeu c'est le « drame des générations déjà traité par Clouzot dans “Les Inconnus dans la maison” que Decoin mit en scène sous l'occupation ». Le critique rappelle que la violence de la société envers ses jeunes est bien réelle avec la condamnation d'un étudiant du Quartier Latin le 27 octobre de la même année, et montre que le film possède une dimension politique importante. C'est pour cela que la tirade de Bardot, «...vous êtes tous morts ! » fait scandale dans les salles. Pour lui, le film de Clouzot constitue un défi à l'ordre établi : « l'habile Clouzot, avec ce film, fait un aimable et irrespectueux pied-de-nez à la censure gouvernementale²³¹. »

Ce qui est positif pour *L'Humanité* est inacceptable pour *La Croix* qui regrette que le film n'ait pas été interdit. Le journal affiche la côte morale (5) du film par la CCRT.

« Comment [le ministre] n'a-t-il pas vu que le film entier crie aux enfants malades de notre temps : “C'est vous qui avez raison. Vos aînés ne nous comprennent pas et sont incapables de déceler votre vérité profonde²³². »

Pour Rochereau, le critique du journal catholique, mais aussi pour d'autres critiques qui crient que cette jeunesse perdue n'est pas représentative, Clouzot a voulu faire croire qu'elle était la norme. Les autres jeunes « plus dignes en tout cas d'affermir leur vocation d'hommes » sont cachés par le réalisateur. Il s'agit malgré tout d'une belle « comédie judiciaire », mais dont le scandale est double :

« ...force nous est de constater les troublantes et gênantes similitudes entre la vie privée (enfin, presque) de l'actrice et les aventures de son personnage. Fiction et réalité ne cessent, aux yeux du spectateur, de se superposer et de s'imbriquer. Et le scandale broche sur le tout, piment supplémentaire qu'on n'ose croire ajouté volontairement²³³. »

²²⁹ J.-P. Grousset, « La Vérité », *Le Canard enchaîné*, 4 novembre 1960.

²³⁰ S. Lachize, « Vue par Clouzot : “La Vérité” en 1960 n'est qu'une pauvre fille traquée », *L'Humanité*, 4 novembre 1960.

²³¹ *Ibid.*

²³² J. Rochereau, « À propos de La Vérité. Quelle erreur ! », *op.cit.*

²³³ *Ibid.*

Claude Mauriac, du *Figaro littéraire*, s'émeut une nouvelle fois de ce qui a été imposé à Bardot par Clouzot (après que Vadim l'a dénudée). Si on nous montre enfin les hommes de la justice tels qu'ils sont entre eux, et pas seulement les plaidoiries, et si « les malheurs de l'héroïne semblent émouvoir beaucoup le public », ce qu'on a demandé à B.B. de faire est en revanche déshonorant. Avec sa tentative de suicide, Bardot a voulu reproduire ce que fait le personnage et c'est là le scandale de *La Vérité* : « Aucun film ni rien ne justifient cela²³⁴ ». *Télé-revue* note que ce film à sensation, qui est « destiné à battre les records de recettes », a fait une « victime réelle » : « une comédienne est offerte en sacrifice au public par un commerçant diabolique qui s'est acharné à désirer que la réalité dépassât la fiction²³⁵ ». Certains critiquent continuent d'amplifier le scandale : aux *Fiches du cinéma*, on sous-entend que l'actrice a été droguée²³⁶.

Pour certains ce scandale et cette immoralité mettent à distance l'aventure de l'héroïne, qui en serait moins touchante. Louis Chauvet, au *Figaro*, se contente ainsi de juger une nouvelle fois l'héroïne sur ses actions. Il n'émet point un jugement moral direct, mais pointe du doigt l'ambiguïté du personnage : si elle avait été une « bonne » personne, elle aurait pu émouvoir...

« On aura peine (...) à trouver bouleversant le cas de cette héroïne des temps nouveaux, collectionneuse d'amants qui s'attache à l'un de ses partenaires occasionnels (après en avoir frustré sa propre sœur), le quitte, le relance, le tue finalement et tente de mettre fin à ses jours. Sa psychologie n'est pas aussi claire qu'on veut bien nous le promettre²³⁷. »

Le meilleur Clouzot ?

La performance de Bardot est presque unanimement soulignée, tant par la presse populaire que par la presse plus intellectuelle. Même Louis Chauvet souligne l'« effort dramatique²³⁸ » de Bardot. Il note que l'aspect judiciaire est bien rendu et qu'il s'agit donc d'un bon film au-dessus de la moyenne, avec des acteurs très bien dirigés. Cette direction d'acteurs est soulignée par Georges Charensol, dans *Les Nouvelles littéraires* pour qui Clouzot ne se contente pas de faire du Vadim²³⁹. Pour Gérard Deville (*Noir et blanc*), « les autres n'avaient su nous montrer que ses fesses, lui a découvert qu'elle avait un cœur²⁴⁰. »

²³⁴ C. Mauriac, « La Vérité », *Le Figaro littéraire*, 5 novembre 1960.

²³⁵ Ph. Durand, « La Vérité », *Télé-Revue*, 20 novembre 1960.

²³⁶ J.M., « La Vérité », *op.cit.*

²³⁷ L. Chauvet, « La Vérité », *Le Figaro*, 3 novembre 1960.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ G. Charensol, « Clouzot : à la manière de... », *Les Nouvelles littéraires*, 10 novembre 1960.

²⁴⁰ G. Deville, *Noir et blanc*, 11 novembre 1960.

La revue *Carrefour* se montre elle aussi très élogieuse : « Sans doute le meilleur film de Clouzot. » Le classicisme participe de cette réussite :

« On sent une volonté inflexible et triomphante, jusque dans les moindres détails, celle de l'artiste qui entend rester seul maître à bord de son œuvre, lui donner la courbe exacte qu'il a rêvée, le ton particulier, les proportions que cette œuvre avait, en principe, dans son cœur²⁴¹. »

Il est intéressant de noter que les critiques vantant le classicisme sont ceux qui emploient un style critique classique, le même que fustigeait Truffaut dans son article pamphlétaire à la sortie d'*Et Dieu... créa la femme*. Ainsi, *Carrefour* livre une analyse littéraire : « On pense naturellement à *L'Étranger* de Camus où le héros est condamné à mort parce qu'un jour, sur la plage, il faisait trop de soleil²⁴² ». Pour la revue, le procès est rendu avec une patte de maître, dans un style naturaliste incomparable. « C'est Daumier. [...] La caricature de Daumier, comme celle de Clouzot, n'est que la réalité un peu agrandie²⁴³. »

D'autres se concentrent sur le coup de jeune qu'a pris Clouzot, qui a suivi Vadim : Louis Marcorelles dans *France-Observateur*, note la modernité de la démarche sociologique de Clouzot. Il observe un « résultat particulièrement révélateur²⁴⁴ » pour cette étude du problème des générations. Il remarque les « réminiscences d'*Et Dieu créa la femme* et *En cas de malheur*. : « Alors, l'éclair d'une seconde, Clouzot retrouve le meilleur du style “nouvelle vague”, ce que j'appellerai la stridence de l'instant ». Dans *L'Auto-Journal*, bimensuel de Robert Hersant, on retrouve Lucien Rebatet, admirateur de Clouzot depuis les débuts, et qui écrit, sous le pseudonyme de Jean Capel, le 17 novembre 1960 : « Clouzot donne à la “nouvelle vague”, sur son propre terrain, une leçon écrasante de tact, d'ampleur, de profondeur ». Clouzot a marché sur les pas de la Nouvelle Vague, sans céder à ses faiblesses, pour l'antimoderne qu'est Rebatet.

Arts publie deux critiques, dont l'une de Paul Guimard, pour qui : « il s'agit d'un aboutissement, d'un sommet ». Le jeu des émotions est à son paroxysme, la fiction a débordé la réalité. « On ne saurait aller beaucoup plus loin dans le réalisme. C'est l'apothéose de la mise en scène considérée comme l'exercice d'une paranoïa²⁴⁵ ». Cette apothéose est permise par « l'évolution émotionnelle » Bardot, ainsi que la nomme Paul Giannoli. Cette évolution est cohérente avec sa propre vie d'actrice et de phénomène médiatique :

²⁴¹ « “La Vérité”, film de Georges-Henri [sic] Clouzot », *Carrefour*, 9 novembre 1960.

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ L. Marcorelles, « “La Vérité” : B.B. tragédienne et martyre », *France Observateur*, 5 novembre 1960.

²⁴⁵ P. Guimard, « Le paradoxe de Clouzot », *Arts*, 2 novembre 1960.

« Depuis quelques années, Brigitte Bardot est comme une accusée dans une cour d’assises. Il y a des témoins qui racontent ce qu’ils savent, ce qu’ils croient savoir, et ce qu’ils imaginent²⁴⁶ ».

Pour lui il s’agit aussi du procès de Brigitte, qui a pour vertu de la rendre plus humaine. Le critique inverse le discours moralisant tenu sur l’actrice dans une grande partie de la presse : « Elle est plus proche, plus respectable, plus chère et plus émouvante, depuis que nous avons vu à son poignet un bracelet de sang²⁴⁷ ».

De manière générale, la presse populaire se montre extrêmement sensible à cette « évolution émotionnelle », comme nous l’avons montré à propos de la couverture médiatique pendant le tournage. Pour *Cinérevue* : « Une grande actrice est née », car elle reste une icône de féminité tout en nous faisant frémir : « cette mort épouvantable apparaît comme celle de la féminité la plus adorable et la plus adorée²⁴⁸. »

Enfin, Georges Sadoul livre pour une fois une critique positive d’un film de Clouzot, avec lequel il a eu une attitude ambiguë : ne cessant de vanter dans certains écrits ses qualités indéniables de metteur en scène, mais critiquant à leur sortie chacun de ses films... Ici, il note à son tour l’émotion que suscite la confusion du personnage et de l’actrice, et qui permet au film d’avoir « l’accent de la sincérité » car Clouzot est resté Clouzot, et n’a pas « sacrifi[é] à la mode²⁴⁹ », bien que cet avis ne soit pas partagé.

Un film de vieux ?

Pour certains, Clouzot a suivi le courant Nouvelle Vague et celui de Vadim, tout en utilisant des procédés classiques comme le retour en arrière, mais dont il a su tirer le maximum²⁵⁰. Pour d’autres, il a produit un film banal, trop vieux, alors que le cinéma contemporain a habitué à autre chose. Dans *L’Aurore*, Claude Garson s’insurge :

« Pourquoi tant de bluff pour un film comme les autres ? Pourquoi, en effet, nous annonce-t-on que l’on fermera les portes de la salle cinq minutes avant la projection, pour assister à un procès photographié, comme nous en avons déjà vus, maintes fois, sur les écrans²⁵¹. »

²⁴⁶ P. Giannoli, « Et maintenant Brigitte Bardot nous fait sangloter », *Paris-Presse-l’intransigeant*, 3 novembre 1960.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ « B.B. : Une grande actrice est née », *Cinérevue*, 26 août 1960.

²⁴⁹ G. Sadoul, « L’accent de la sincérité, *op.cit.*

²⁵⁰ G. Charensol, « Clouzot, à la manière de... », *op.cit.*

²⁵¹ C. Garson, « “La Vérité”, un film comme beaucoup d’autres », *L’Aurore*, 3 novembre 1960.

Le Quartier Latin a déjà été dépeint par Carné et cette fois-ci Clouzot le ferait sans tendresse ni humanité, seulement fidèle dans sa peinture du barreau. Ce reproche est partagé par *Combat*, pour qui cette sécheresse naturaliste « ne laisse aucune place à la vérité dans ses profondeurs²⁵² ». La froideur du traitement est en opposition avec le propos du film pour Jean d'Yvoir (*Télérama*) tant et si bien que le film élabore un système contradictoire :

« Si toutefois il touche par son sujet à tel caractère profond de notre temps, le retour aux forces instinctives, au primat du sang qui anime les chairs ou qui coule d'un cadavre, c'est dans une lucidité si froide, si abstraite qu'elle nie la chaleur vivante de ce qu'elle prétend atteindre. [...] Là gît la contradiction interne du système et de la raison essentielle du caractère démodé de cette *Vérité*²⁵³. »

Car, comme Cayatte ou Autant-Lara, Clouzot a du retard sur « ce que découvre de mieux en mieux le cinéma actuel : la vie²⁵⁴ ». Ainsi, l'autre critique parue dans *Arts* est celle de Jean Domarchi, pour qui Clouzot est « la plus grande imposture du cinéma français²⁵⁵ » pour les mêmes raisons. Ce sont certainement celles qui poussent *Les Cahiers du cinéma* ou François Truffaut à ignorer complètement la sortie de *La Vérité*, pourtant considéré par tous comme un événement cinématographique. Selon le critique Patrice, Clouzot n'a rien à dire, à l'inverse de Resnais, Godard ou Jean Rouch. Pour lui, la qualité de Brigitte Bardot a disparu : car c'était celle de ne pas savoir jouer ! Pour Jean Carta (*Témoignage chrétien*), on a donné à Brigitte Bardot la tête de Jeanne Moreau. La conservation d'un courrier des lecteurs dans le dossier de presse de l'Institut Lumière montre quatre réactions similaires. Pour Pierre Gay : c'est un film insincère, qui malmène le spectateur habilement, et dont on ne retient que le masque de B.B., mais où rien ne se cache derrière. E. Boyer écrit que même si c'est un film bien mené il donne à voir « un univers sans chaleur humaine, où tout est sali et rabaissé ». Pour les deux autres lecteurs, il s'agit là d'un mauvais film indécent.

Le dernier reproche (qui était aussi fait à Vadim) est enfin le côté commercial du film. Pour Jean Carta toujours, « Clouzot se range “du côté de la Jeunesse” avec la même hâte que s'il raccolait [*sic*] des clients²⁵⁶ ». Derrière le reproche de la popularité du film se cache aussi un jugement moral : vouloir faire œuvre populaire c'est se prostituer. Une critique plus mesurée et parue dans le quotidien belge *Le Soir* explique que le film est symptomatique d'un phénomène double : la concurrence du cinéma américain, qui pousse à faire dans le spectaculaire, et celle

²⁵² P. Marcabru, « Le film du jour : “La Vérité” de H.-G Clouzot », *Combat*, 10 novembre 1960.

²⁵³ J. d'Yvoir, « La Vérité. Toute nue, mais morte au fonds du puits », *Télérama*, 20 novembre 1960.

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ J. Domarchi, « La Vérité », *Arts*, 9 novembre 1960.

²⁵⁶ J. Carta, « Super-Cayatte », *Témoignage Chrétien*, 4 novembre 1960.

de la télévision qui pousse à innover et s'inspirer d'elle. Selon André Thirifays, l'auteur de cette critique, la télévision a déjà gagné cette compétition, et il fait notamment référence à l'émission dont s'est inspiré Clouzot, *En votre âme et conscience* : « On est loin [...] du travail de Fonda et Lumen dans *Douze hommes en colère*. On est loin aussi de ces émissions de télévision, dues à Pierre Dumayet et qui s'intitulent : *En votre âme et conscience*. » La véritable innovation se fait désormais à la télévision :

« Nous avons déjà remarqué que l'authentique nouvelle vague ne s'agitait pas sur les grands écrans, mais bien à la T.V. Que valent les "créations" des Chabrol, des Vadim, des Röhmer [*sic*], des Kast, des Godart et de leurs collègues aux côtés des travaux des Stelio Lorenzi, Jean Prat, Jacques Castello, Claude Barma, Jean Kerchbron, Marcel Bluwal etc. »

Selon lui, la télévision ne fait pas de raccrochage par les affiches ou par les vedettes, et est en fait quelque chose de moins commercial. Elle serait plus libre, même si elle connaît aussi des phénomènes de censure.

Il est important de voir que *La Vérité* suscite un débat autour de la notion de modernité, qui est elle-même en jeu au sein du film, comme nous avons tenté de le montrer. On ne s'accorde pas nécessairement sur ce que c'est que cette modernité : est-elle contenue dans les méthodes de la Nouvelle Vague, auquel cas elle exclut Clouzot, dans ses thèmes, auquel cas elle l'inclut, ou bien encore dans la télévision et ses programmes ? En revanche, la modernité d'*Et Dieu créa la femme* n'est pas discutée, et on sait qu'elle a fait des émules, parmi lesquels *La Vérité*. Ce débat recouvre en réalité des questionnements sociétaux communs à Vadim et Clouzot, et qu'il convient désormais d'explorer plus avant.

CHAPITRE 2 : LA SEXUALITE, LA MORALE ET L'OPINION PUBLIQUE

À la sortie de *La Vérité*, la critique France Roche écrivait dans *France-Soir* : « “Avoir un amant”. Ce n’est rien pour les uns. C’est un scandale pour les autres²⁵⁷ ». *Et Dieu... créa la femme* comme *La Vérité* traitent du malentendu des langages et du malentendu des morales. Ils présentent un personnage en décalage avec les normes, comme *Les Amants* entre temps. C’est en cela que le scandale qu’ils firent présente un intérêt historique fort. En effet, comme l’écrit Jacques Rancière, cité par Arlette Farge :

« Il y a de l’histoire pour autant que les êtres agissent en rupture avec “leur temps”, avec la ligne de temporalité qui les met à leur place en leur imposant de faire de leur temps tel ou tel emploi²⁵⁸ »

Ce décalage, le libertinage au XVIII^e siècle en proposait plusieurs grands exemples littéraires, desquels se sont vraisemblablement inspirés les réalisateurs qui nous occupent. Comme au XVIII^e, le personnage vadimien et clouzotien qui s’écarte du modèle de vertu imposé par la société s’expose à une réprobation et une condamnation publiques qui en font un individu à corriger. Vadim se moque du jugement de l’opinion publique, et Clouzot le condamne lourdement. Et pourtant, une partie de la réception des films montre qu’il ne suffit pas de caricaturer l’opinion publique pour la faire évoluer, tant la société se complaît à continuer de juger les personnages fictifs, ou bien même parfois les réalisateurs ou les acteurs bien réels.

Que l’on regarde dans le contenu des films en essayant d’y déceler l’intention des réalisateurs ou dans la réception par la critique, on remarque une constante : Vadim comme Clouzot ont cherché à inverser le rapport courant au vice et à la vertu, généralement assimilés au bien et au mal.

Sensibilité libertine

Dans le numéro 21 des *Échos du cinéma*, une émission qui était diffusée aux Actualités Françaises, Roger Vadim est interviewé par une journaliste qui l’interroge sur sa réputation sulfureuse, sur le mythe B.B, et sur le succès de son

²⁵⁷ F. Roche, « “La Vérité” (Le meilleur Clouzot) », *France-Soir*, 5 novembre 1960.

²⁵⁸ J. Rancière, « Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien », *L’inactuel*. Cité par A. Farge, « Jeu des esprits et des corps au XVIII^e », in A. Farge, C. Dauphin, *Séduction et sociétés, approches historiques*, op.cit., p. 72.

premier film. En réponse, Vadim tente d'expliquer que derrière sa réputation et ses scandales, se cache une philosophie qu'il résume ainsi :

« Le vice à l'état pur n'existe pas. La vertu à l'état pur n'existe pas. Et c'est même encore plus subtil, car en fonction de quels critères déterminer si quelque chose est vertueux ou vicieux ? C'est donc un jeu déterminé par certaines règles de morale qui changent avec les sociétés et les époques²⁵⁹. »

Sa pensée de la détermination des règles de morale selon les sociétés et les époques le situe dans une démarche tout à fait moderne. Et il est remarquable que Clouzot tienne un discours tout à fait similaire sur le vice et la vertu, ne serait-ce que par la séquence du clair-obscur du *Corbeau*, que nous avons mentionnée. Dans une interview reprise dans le documentaire *Le scandale Clouzot*, ce dernier exprime à son tour sa gêne face à ce qu'on attache généralement aux deux catégories du vice et de la vertu. Il finit par exprimer une idée toute personnelle mais qui aide à comprendre l'ensemble de son cinéma :

« Je préfère de beaucoup un garçon qui a certains vices et qui est indulgent aux vices des autres qu'un monsieur qui est parfaitement vertueux et intolérant²⁶⁰. »

Si Vadim et Clouzot attaquent la morale, ce n'est donc pas par la vanité ou par un effet de mode que l'on a voulu voir dans leurs œuvres, et surtout dans celle de Vadim. Ils situent leurs thématiques dans une réflexion sur la tolérance de la société avec les êtres et les comportements-limites, dans une époque marquée par le retour à une moralité considérée par beaucoup comme périmée. La fin de l'Ancien Régime avait donné lieu à un mouvement similaire, avec le libertinage.

Dans ses *Mémoires du diable*, Roger Vadim évoque comment ses lectures et sa formation intellectuelle commençaient déjà à former ce qui allait être l'univers moral de ses films. Jeune, il lisait les romans picaresques du XVIII^e siècle et les romans d'éducation²⁶¹. Vadim allait notamment adapter et transposer *Les Liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos (1782) en 1959, l'œuvre de Sade avec *Le Vice et la Vertu* en 1963, ou encore *Don Juan ou le Festin de Pierre* de Molière (1665) avec *Don Juan 73*, toujours selon le même principe de transposition. Enfin, le prénom de l'héroïne dans *Et Dieu créa la femme* semble moins renvoyer au personnage de Shakespeare qu'à celui de Sade, dans *Histoire de Juliette, ou les Prospérités du vice* (1797).

²⁵⁹ *Les Échos du cinéma*, Actualités Cinématographiques, n° 21, 1961.

²⁶⁰ P.-H. Gibert, *Le scandale Clouzot*, op.cit.

²⁶¹ R. Vadim, *Mémoires du diable*, op.cit., p. 70.

Des « ingénues perverses » ?

Les motifs libertins irriguent les deux œuvres, comme ils inspirèrent Louis Malle qui adaptait *Point de lendemain* de Vivant Denon en faisant parcourir à son spectateur une carte du Tendre dans *Les Amants*. A la sortie d'*Et Dieu... créa la femme*, nombreux sont les critiques qui voient dans le personnage de Juliette Hardy le type de l'ingénue perverse. Simone Dubreuilh (*Libération*) comprend le film de cette manière²⁶². *L'Express* titre même une de ses critiques du film « Ingénue perverse²⁶³ ». André Bazin se sent obligé de corriger ce qui pour lui semble une erreur de lecture : elle est moins une « ingénue perverse » qu'une femme à « l'acidité juvénile²⁶⁴ ».

Pourtant plusieurs éléments, d'ailleurs communs aux deux films, font du personnage féminin la réminiscence de ce personnage-type du XVIII^e. Mais la circulation de cette thématique d'un siècle à l'autre est bel-et-bien modernisée, et Bazin a raison de montrer que ce n'est plus en termes de « perversion » que le personnage de Vadim se conçoit. Dans *Et Dieu... créa la femme*, Juliette est une orpheline, que l'on menace de renvoyer à l'institution Sainte-Marie, avant que Michel ne décide de l'épouser pour empêcher ce retour. Dominique dans *La Vérité* a un père officier absent, ce qui est souligné durant le procès. La littérature libertine avait promu des figures d'orphelin à la sensualité exacerbée. Que ce soit l'enfant trouvé *Tom Jones* de Fielding (1749), ou les *Heureux Orphelins* de Crébillon Fils (1754), pour ne citer que deux œuvres, l'absence d'une figure paternelle semble « permettre » les comportements considérés par le reste de la société comme déviants. Mais pour les auteurs, il s'agissait de montrer des « enfants » au comportement naturel : ce sont les préceptes moraux qui corrompent, pas les aspirations du cœur.

Le pied de l'héroïne

Les personnages de Juliette et Dominique sont donc moins des « perverses » que des jeunes femmes qui laissent aller librement leur sensualité, ce que certaines thématiques communes aux deux œuvres font voir à l'écran, notamment celle du pied de l'héroïne. Dans *La Vie de Marianne* de Marivaux (1731), l'héroïne du roman-mémoires raconte comment, troublée par la pensée d'un jeune homme, elle se blesse le pied en tentant d'éviter un carrosse. Ce jeune homme, Valville, témoin de la scène, la fait porter chez elle, où elle reçoit les soins nécessaires. La jeune femme doit alors montrer son pied :

²⁶² S. Dubreuilh, « Brigitte Bardot, radis rose et piment rouge », *op.cit.*

²⁶³ « Ingénue perverse », *L'Express*, 7 décembre 1956.

²⁶⁴ A. Bazin, « Et Dieu créa la femme. En effeuillant la mariée », *Le Parisien libéré*, 4 décembre 1956.

« À cette proposition, je rougis d'abord par un sentiment de pudeur ; et puis, en rougissant pourtant, je songeai que j'avais le plus joli petit pied du monde ; que Valville allait le voir ; et que ce serait point ma faute, puisque la nécessité voulait que je le montrasse devant lui²⁶⁵. »

Le pied devient la partie intime du corps par laquelle le trouble amoureux de l'héroïne va s'exprimer, et donc un lieu de la communication amoureuse. Quand le chirurgien se penche, Valville, inquiet, en fait de même. Pour la narratrice, c'est de cette manière que les deux êtres qui ne se connaissent pas vont se dévoiler l'un à l'autre : « il ne connaissait rien à mon mal, mais il se connaissait à mon pied, et m'en paraissait aussi content que je l'avais espéré²⁶⁶. » Cette scène, comme le tableau *Les Hasards heureux de l'escarpolette* de Fragonard (1769), attachèrent le thème de l'amour libertin à celui du pied.

Le rapport de Dominique et Juliette au pied n'est bien sûr plus le même : car elles n'ont plus la même pudeur que Marianne, mais bien au contraire. Juliette sert les clients pieds nus dans sa librairie, et danse pieds nus, ce qui est l'objet d'un scandale, et Dominique entame son cha-cha-cha solitaire dans l'appartement pieds nus, en gros plan. La pudeur disparaît, mais cela choque. Et de la même manière que quand Marianne se déchausse, cela favorise la transparence des cœurs, le pied nu de Dominique ou Juliette instaure un rapport plus direct à autrui, débarrassé des convenances sociales. Le pied est resté érotique et scandaleux, et sa vue abolit les obstacles à l'amour sensuel.

²⁶⁵ Marivaux, *La Vie de Marianne*, Paris, Haut Cœur et Gayet jeune, 1825, p. 92-93.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 94.

Figure 32 : Les pieds de Juliette et Dominique.



Pieds nus, Juliette et Dominique assument un rapport à la sensualité plus direct, et aussi une authenticité de leur personnage, nouveau rapport que revendiquait à l'écran en 1954 le personnage de Maria Vargas, dans *La Comtesse aux pieds nus* de Joseph Mankiewicz. En 1958, *Les Amants* de Louis Malle sortait : sur l'affiche, on y voit le visage de Jeanne Moreau, la joue collée contre la main d'un homme. Dans la photographie du tournage dont le dessin pour l'affiche est issu, c'est contre le pied de son amant qu'elle colle son visage, mais cette image fait partie du scandale provoqué par le film : la scène est enlevée, et l'image du pied subsiste par exemple pour l'affiche allemande.

La sensualité que promeut le cinéma à la fin des années 1950 met en avant cette partie du corps, comme le libertinage au XVIII^e le faisait. Ce courant nous dit qu'il faut reprendre possession de cette partie du corps et la valoriser, alors qu'elle est considérée comme ingrate par ceux qui se choquent qu'on puisse en faire un attribut sensuel. Le pied permet aussi de déranger sans que l'on puisse vraiment en interdire l'image, puisqu'il ne la rend pas pornographique.

La société face à l'immoralité

Face à ces représentations qui renouvellent en profondeur l'imaginaire libertin, la société crée un discours visant à les exclure. En caricaturant l'opinion publique, les deux films donnent à voir la fabrication de ce discours, notamment *via* le personnage de la bonne femme, comme nous l'avons montré. Si bien, la perversion semble du côté de ces personnages. Selon Ute Frevert, l'œuvre de Stephan Zweig tendait à montrer comment dans la société des années 1930, la crainte et la prudence, qui conduisaient la société à traquer l'immoralité, font qu'elle est finalement obligée de penser en permanence à l'immoralité²⁶⁷. Une « dégueulasse », une « putain », une « salope », ces mots sont prononcés dans les films par ceux qui sont socialement acceptés : Annie ou Gilbert dans *La Vérité*, la mère Morin ou la mère Tardieu dans *Et Dieu... créa la femme*.

Mais la société réceptrice de ces films prolonge parfois le rôle qu'a l'opinion publique au sein des films. Ainsi, le personnage qui accepte de se dénuder à l'écran et de jouer ce rôle reçoit des jugements durs dans la presse. Pour Bardot, le passage de la comédie de Vadim à la tragédie de Clouzot illustre ce pouvoir de l'opinion publique sur la vie d'une personne, et correspond aussi aux difficultés qu'elle va rencontrer dans sa propre vie. La fiction et vie se mêle, sous le poids des médias, dans un mystère peut être initié par Vadim, et que tentera de percer Autant-Lara, puis Clouzot, et après lui Malle dans le ratage que constitue *Vie privée* (1962) et Godard enfin dans *Le Mépris* (1963), qui fera accepter Bardot plus globalement dans la société.

Car l'opinion publique peut connaître des changements rapides, grâce à la diffusion des nouvelles représentations. Vadim savait que la morale se jouait jeu dans des règles changeantes, et il en fit l'expérience dans sa carrière de cinéaste. Dans ses *Mémoires du diable*, il raconte à propos de son film *Les Liaisons dangereuses* 1960, resté interdit trois ans à l'exportation :

« Qu'auraient-ils pensé, nos censeurs, s'ils avaient su que quatorze ans plus tard ce même film passerait à la télévision, un dimanche, devant un public familial et que personne n'y trouverait la moindre raison de s'indigner ? ²⁶⁸ »

²⁶⁷ U. Frevert, « Le genre et l'histoire : l'exemple de la honte », *op.cit.*, p. 109.

²⁶⁸ R. Vadim, *Mémoires du diable*, *op.cit.*, p. 176-177.

CHAPITRE 3 : LA JEUNESSE AU CINEMA ET DANS LA SOCIETE

Les deux films illustrent le changement du rapport de la société avec sa jeunesse, qui va avoir cours dans la décennie précédente, et que le cinéma a participé à initier. S'ils créent un choc et un scandale, c'est parce qu'ils sont à la charnière de deux époques en ce qui concerne la place de la jeunesse dans les représentations et dans la société. Comme l'écrit Jean-François Sirinelli :

« Longtemps catégorie sociologiquement dominée, la jeunesse était le plus souvent peu audible par les contemporains et les traces laissées à son propos lui étaient extérieures, provenant, par exemple, de la puissance publique ou de la sphère d'élaboration du savoir ; inversement, plus récemment dans le second XX^e siècle, la capacité de la jeunesse à investir la culture de masse et à y opérer des inversions de rapports de force en sa faveur l'a fait passer de ce statut en sourdine à celui de caisse de résonance culturelle engendrant des sources directes bien plus importantes qu'auparavant²⁶⁹. »

Le cinéma a apporté aux débats concernant le « problème de la jeunesse » une contribution décisive.

Les jeunes et la sexualité dans les années 1950

Au début des années 1950, les hommes et les femmes ne connaissent pas leur première expérience sexuelle en même temps : les hommes vers 18-19 ans, et femmes vers 21 ans, qui pour la plupart d'entre elles était liée au mariage ou à l'espérance du mariage. Pour plus de la moitié des femmes nées entre 1922 et 1937, l'année du premier rapport correspond avec l'année du mariage²⁷⁰. La chasteté, la longueur de la fréquentation avec le conjoint et la capacité de l'homme à attendre sont les critères qui permettent aux femmes de choisir leur partenaire.

La peur d'une grossesse malvenue incite les femmes à faire attention au moment où la contraception est interdite et où le MFPF n'en est qu'à ses débuts. On cherche en effet à éviter le « mariage forcé », c'est-à-dire le mariage de réparation avec l'homme qui a fait tomber enceinte la femme. Car si on le redoute, c'est que le fait d'imposer un partenaire n'est plus dans les normes, et que l'on préfère choisir son partenaire. On ne peut pas avoir un mariage avec le grand appareil si c'est un mariage de réparation.

²⁶⁹ J.-F. Sirinelli, « Préface », in L. Bantigny, I. Jablonka (dir.), *Jeunesse oblige, histoire des jeunes en France : XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, PUF, 2009, p. 2.

²⁷⁰ M. Bozon, « De la retenue à la responsabilité de soi (1950-2000) », in L. Bantigny, I. Jablonka (dir.), *Jeunesse oblige, op.cit.*, p. 228-229.

Un « double standard de genre²⁷¹ » impose aux femmes une attitude qui les préserve des relations sexuelles, alors que ce n'est pas spécialement le cas des hommes, comme le montre l'enquête sociologique de l'INED de 1959 intitulée « Le choix du conjoint », portant sur la population mariée âgée de 20 à 65 ans. La référence au sérieux et à l'honneur sont la norme pour la population jeune des années 1950 : on comprend qu'à ses yeux, Dominique Marceau et Juliette Hardy apparaissent comme des fautives. Elles ouvrent un univers émotionnel féminin débarrassé du sérieux et de la honte.

Et Dieu... créa la femme et La Vérité : nouvelles représentations de la jeunesse

On le remarque à la sortie des films : les représentations proposées par les réalisateurs constituent une rupture radicale avec ce qui avait déjà été montré auparavant. André Bazin remarque qu'*Et Dieu... créa la femme* surpasse sur ce point *Les Mauvaises rencontres* d'Alexandre Astruc, sorti l'année plus tôt, et le compare aussi au film de Kazan, *À l'est d'Eden*²⁷².

Le thème de la jeunesse dans les deux films, vu par la presse

Si ce n'est pas le cas dans toute la presse, le regard commence pourtant à changer sur cette jeunesse. Le film de Vadim est « aussi important qu'un livre de Sagan pour juger la jeunesse actuelle²⁷³ » pour Robert Chazal (*Paris-Presse*), tandis qu'il « fait penser aux romans de François Sagan²⁷⁴ » pour cette même raison, selon Michel Perez (*Cinéma*). *L'Express* explique que le film nous fait comprendre ce « personnage désaxé et inconscient » que dans la littérature ou le cinéma d'avant on « aurait peint comme une simple p...²⁷⁵ ». *L'Express*, on l'a vu avec l'engagement de Françoise Giroud pour la jeunesse (c'est son enquête de 1957 qui, rappelons-le, popularise l'expression de « nouvelle vague »), va se spécialiser dans l'étude de cette catégorie de la population, et tient un rôle important dans le passage de la société à un regard plus bienveillant sur la jeunesse. Il n'est pas le seul journal à le faire : deux autres enquêtes paraissent à la même époque, dans *Les Nouvelles littéraires* et dans *Arts*. De même, la sortie du film de Vadim est rapidement suivie de la parution d'un article dans *Monde* par l'universitaire André Piettre²⁷⁶. Il s'agit selon lui du siècle des jeunes.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 229.

²⁷² A. Bazin, « Et Dieu créa la femme. En effeuillant la mariée », *op.cit.*

²⁷³ R. Chazal, « Et Dieu créa la Femme », *op.cit.*

²⁷⁴ M. Perez, « Vu pour tous. Et... Dieu créa la femme », *op.cit.*

²⁷⁵ « Et Vadim créa B.B. », *L'Express*, 30 novembre 1956.

²⁷⁶ A. Piettre, « Regards sur la jeunesse », *Le Monde*, 1er décembre 1956. Cité par A. de Baecque, « La Nouvelle Vague, Portrait de jeunesse », *op.cit.*, p. 171.

La jeunesse prend conscience d'elle-même, mais il faut s'interroger sur sa mentalité et son malaise, à l'heure où elle est plus nombreuse et accède plus difficilement aux postes à responsabilité. Le vrai changement est que l'on devient jeune plus tôt et qu'on le reste plus tard.

Mais pour certains, la jeunesse vantée par Vadim et Clouzot est un repoussoir. Jean de Baroncelli se demande en quoi le film de Vadim symboliserait mieux la jeunesse qu'un autre. En voulant dépeindre « la psychose dans laquelle se trouve la jeunesse après-guerre²⁷⁷ », il aurait tu les nombreux problèmes de celle-ci pour en dépeindre d'autres, plus frivoles... La publication syndicale *Monde Ouvrier* qui paraît au Canada, y voit une jeunesse à ne pas prendre en exemple pour son oisiveté, mais elle concède au film son rôle documentaire sur la jeunesse, tout en émettant ces réserves. Le film de Vadim serait :

« ...une sorte de témoignage sur une certaine jeunesse de notre époque qui, bien qu'elle ne soit pas à citer en exemple, bien qu'il y ait abondamment matière à la discuter, à la condamner et à l'exclure du contexte social, n'en existe pas moins ! ».

La violence du discours envers la jeunesse existe toujours et elle n'est pas le seul fait d'un conservatisme catholique ou des traditionnalistes de droite.

Les jeunes, vus par Clouzot et Vadim

Dans *La Vérité*, les jeunes se démarquent par leur attitude, moins guindée que celle de leurs aînés. La posture à la barre de Michel, l'ami de Dominique, le montre bien. Leur langage aussi, et Vadim émet d'ailleurs une réserve à ce sujet dans sa critique du film de Clouzot : « la façon de parler des jeunes gens, amis de Dominique, fait un peu “tricheurs”, et sonne souvent faux²⁷⁸. » Néanmoins, dans les deux films, il s'agit de la désassimiler de la France corsetée, aux vieilles expressions, et que les deux réalisateurs représentent souvent chapeauté : l'employée de l'évêché dans *Et Dieu... créa la femme*, madame Boutrot (bourgeoise qui assiste au procès) et une grande partie de l'assistance du procès dans *La Vérité*. Le fossé entre les deux catégories de la population apparaît notamment dans les scènes de famille : dans le film de Vadim, la crise avec les Morin donne lieu à la scène comique avec le fauteuil et à la fuite de Juliette à vélo tandis que celle avec les Marceau donne lieu à une tentative de suicide que l'accusation ne prend pas au sérieux pendant le procès du film de Clouzot.

D'autres scènes renvoient à ce décalage de la jeunesse. L'altercation avec l'employée de l'évêché chez Vadim est rappelée dans le film de Clouzot par une altercation de Michel avec une inconnue : dans les deux cas, la laideur et la

²⁷⁷ J. de Baroncelli, « Et Dieu créa la femme », *op.cit.*

²⁷⁸ R. Vadim, « *La Vérité*. “J’ai eu envie de parler de ce film parce qu’il a le visage de l’amour et que je suis amoureux de l’amour” », *op.cit.*

solitude de la « bonne femme » lui sont insolemment renvoyées à la figure par une jeunesse je-m'en-foutiste. Alors que Michel et ses amis chronomètrent dans la rue le tour fait par Dominique en motocyclette, une nouvelle bonne femme apparaît depuis sa fenêtre pour crier contre les jeunes qui font du bruit. Michel lui crie d'aller dormir : « Vous serez moins moche ! », lui lance-t-il. Elle lui jette un sceau d'eau depuis la fenêtre. Ces altercations, tournées en scènes comiques, sont révélatrices de cette faille entre la jeunesse et les plus vieux.

On retrouve souvent ce thème dans la littérature et le cinéma, même à d'autres époques, mais il est notable que dans ces deux films il se caractérise exactement de la même manière. En effet, la nouveauté est que les deux films, et surtout celui de Clouzot, on pose la question de front : « une génération peut-elle en juger une autre ? ». C'est la question à laquelle tente de répondre *La Vérité* selon la coauteure du scénario Michèle Perrein.

Enfin, Juliette et Dominique ont en commun de ne pas aimer se lever, ce pour quoi elles seront punies : Juliette reste dans son lit quand son mari part, et finit par le tromper avec Antoine, tandis que la paresse de Dominique sera un des éléments accablants contre elle, le tribunal n'aimant pas plus la fainéantise que les coucheries. Les distractions des deux héroïnes, de Bécaud à Brando, et du jukebox à *Cinéma*, les rendent sympathiques... et bien éloignées du côté « prix de Rome » de ces jeunes-déjà-vieux que représentent Annie et Gilbert aux yeux de Michel dans *La Vérité*.

Clouzot, Vadim et la jeunesse

On peut donc s'interroger sur le discours des réalisateurs quant à la jeunesse, et sur leurs motivations. Au moment de la parution de leur film, Vadim est un des plus jeunes réalisateurs puisqu'il a 28 ans, tandis que Clouzot porte le regard d'un homme qui a presque 50 ans. C'est bien le problème du « conflit de génération » qu'il a voulu traiter, comme il l'explique à la journaliste Yvonne Baby, pour le journal *Le Monde* :

« Brigitte Bardot se trouve confrontée à des hommes de cinquante ans : ils jugent en elle le comportement quotidien d'une génération qu'ils ne connaissent pas. En travaillant je me suis senti proche des jeunes gens. C'est une question d'ordre sentimental²⁷⁹ ».

À Michèle Manceaux, sur le tournage du film, il expliquait déjà : « Et puis, la justice est surtout très mal outillée pour la jeunesse. Les jurés ont un âge moyen

²⁷⁹ Y. Baby, « Henri-Georges Clouzot nous parle de *La Vérité* : "Les acteurs ne sont pas des robots" », *Le Monde*, 3 novembre 1960

très élevé²⁸⁰. » On a vu que les nouvelles représentations de la jeunesse se corrôlaient de nouvelles perspectives émoionnelles. Clouzot a certainement été sensible à ce qui s'était passé avant lui au cinéma, chez Astruc, Vadim, Carné ou Malle.

Car avant Clouzot, l'engagement de Vadim fut un engagement réellement fort (et c'est certainement ce qui le rend aussi sensible au film de Clouzot). Le 5 juillet 1957, alors que le succès d'*Et Dieu... créa la femme* est toujours vif, Vadim écrit une longue tribune dans *L'Express* : « Les jeunes préparent une surprise²⁸¹ ». Une délégation de parents d'Angers a demandé au préfet d'interdire le film. Vadim se montre alors très offensif envers cette initiative, qu'il juge ridicule :

« Après avoir refermé le journal, je me suis dit que certains parents devaient se trouver bien désorientés pour faire endosser à une paire de jambes trop voluptueuses la responsabilité de la crise d'amoralité et d'«associalité» de leurs enfants²⁸². »

Mais il tient surtout à éclairer à son tour le conflit des générations. Entre les deux générations, la nouvelle et l'ancienne, il y aurait un « divorce provoqué d'abord par une façon différente de voir, de penser, de ressentir, ce qui n'est pas alarmant, loin de là. » Il choisit une perspective historique avancer des raisons à cet écart, dont la principale est pour lui le rythme de la vie moderne, dans lequel a grandi la nouvelle génération :

« L'innovation technique du monde est si rapide qu'il faut avoir grandi avec les transports aériens et la télévision, avoir connu enfant ou adolescent la bombe atomique pour s'adapter de cœur et de peau au rythme actuel, pour évoluer au lieu d'être sans cesse dépassé²⁸³. »

À chaque époque, un code moral subtil mais précis et rigide règle la vie, y compris des jeunes gens, qui un temps le refusent, pour « revenir presque toujours sur ces “erreurs de jeunesse” et accepter les règles du jeu²⁸⁴ ». Dans son film, il n'y a pas de révolte à proprement parler, mais une ignorance de ce code, ce que la vieille génération doit pouvoir accepter – mais qu'elle ne fait pas. La jeune génération n'a ainsi pas d'autre choix que de se mettre en retrait : « le fossé est trop grand. Ils ne cherchent pas à se justifier : ils savent qu'ils ne seraient pas compris²⁸⁵ ».

²⁸⁰ Cité par M. Manceaux, « Reportage. Michèle Manceaux vous raconte », *L'Express*, 27 août 1960.

²⁸¹ R. Vadim, « Les jeunes préparent une surprise », *L'Express*, 5 juillet 1957.

²⁸² *Ibid.*

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Ibid.*

²⁸⁵ *Ibid.*

La génération d'avant ferait donc mieux de se remettre en cause face au malaise de la jeunesse, car si certains jeunes ne reconnaissent pas ce code moral, « c'est parce qu'ils sont victimes d'un malaise, d'une habitude de tout mettre en doute à chaque instant, d'un manque total, absolu, irrémédiable de confiance ou d'admiration pour leurs aînés²⁸⁶ ».

Il explicite les grandes valeurs qu'attaque son film, et qui sont vides de sens pour la jeune génération. « Les grands mots sonnent creux²⁸⁷ » : famille, patriotisme, respect d'autrui, tout cela ne va plus de soi. L'idéal d'une famille en sécurité, au moment des essais atomiques, ne suffit pas à dessiner un bel avenir. Il y a eu des massacres de masse, parfois au nom de la patrie, et les morts se sont comptés par milliers. « On nous a appris depuis quelques années à compter la vie pour trop peu de chose²⁸⁸ », puisqu'on a trouvé des bonnes raisons à ces massacres.

Cette révolte n'est pas passagère, menace Vadim : « c'est un grand voyage²⁸⁹ ». Le dégoût d'une société qui appartient toujours aux aînés doit être remplacé par l'espoir que quand la génération arrivera « à sa maturité sociale, elle réservera une grande surprise²⁹⁰ ». Les parents d'Angers peuvent donc laisser leurs enfants voir son film, car il faudrait mieux chercher ailleurs des sujets d'inquiétude. Vadim assume avoir, dans son film, pointé un problème du doigt et se défend d'en être la source. Si cela perturbe, c'est que le film est d'un genre nouveau, et qu'il bouscule les codes cinématographiques classiques, eux-mêmes porteurs de normes morales. Il conclut son manifeste pour la jeunesse sur un trait d'ironie, en conseillant aux parents d'Angers d'emmener leurs enfants voir des films policiers. « Là au moins, on sait qui est le mauvais, qui est le bon, et on est sûr que le mauvais sera puni. C'est excellent pour la santé de l'esprit. »

L'ambiguïté des hommes et celle des représentations : sur ce point Vadim rejoint Clouzot. Le cinéma de Nouvelle Vague aussi promouvra des héros ni blanc ni noirs, anti-héros paradoxaux.

L'adaptation du ton cinématographique à la jeunesse

Pour s'atteler à son programme de défense de la jeunesse, à la suite de Vadim, Clouzot a voulu lui aussi adapter le ton de son film. Par exemple, la musique et l'enchaînement des plans quand Dominique prend le taxi pour rejoindre Gilbert une dernière fois donnent une impression de surréalisme qui rajoute l'angoisse au suspense, et fait penser aux innovations proposées par Louis Malle

²⁸⁶ *Ibid.*

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ *Ibid.*

dans *Ascenseur pour l'échafaud*, et aux virées nocturnes de Florence Carala (Jeanne Moreau).

Pour suggérer une ellipse, Vadim et Clouzot utilisent aussi des enchaînements de plan très rapides et abrupts, mais en conservant une continuité de l'action ou dialogue, alors que le lieu et la temporalité ont changé. Dans *Et Dieu... créa la femme*, quand Michel propose à Juliette de l'épouser, elle refuse d'abord, et s'apprête à partir. Devant son insistance, elle lui dit : « Tu vois la tête de ta mère quand tu vas lui annoncer la nouvelle » ; au plan suivant, on voit la mère de Michel dire : « Jamais ! », alors que Dominique en arrière-plan croque une carotte. En quatre plans successifs, Vadim accumule tous les obstacles à l'amour de Juliette et Michel. Le cinquième plan constitue la négation totale de ces plans, puisqu'on y retrouve Juliette en robe de mariée. Ce souci de rapidité est une question de style : il permet à Vadim d'être elliptique et percutant. Clouzot pousse plus loin le procédé dans *La Vérité*, donnant une impression de fraîcheur à l'amour de Dominique et Gilbert. Par exemple, quand Gilbert visite Dominique dans sa chambre et qu'ils ne se fréquentent pas encore, elle fait sa toilette derrière un paravent. Faisant tomber le savon, Gilbert le ramasse et lui demande : « Je vous suis très antipathique hein ? ». Le plan suivant, au café avec leurs amis, Dominique répond : « Un peu moins maintenant ». L'ellipse suggère, de manière comique, qu'ils ont couché ensemble.

Le choc entre les deux plans est dû au fait que le plan suivant n'est pas attendu, ou pas de manière si immédiate. Cette technique de l'enchaînement abrupt, qui incarne l'esprit vif de la jeunesse et l'inventivité du cinéma pour la figurer, sera reprise par les réalisateurs de la Nouvelle Vague, comme Truffaut par exemple, dans *Jules et Jim* (1962).

Le rôle des deux films pour la jeunesse

Clouzot, en jouant avec cette technique au sein de son cinéma classique, qu'il pousse vers la recherche formelle quatre ans plus tard avec *L'enfer*, voit son conflit avec la Nouvelle Vague s'estomper. Il a compris que son cinéma ne peut rester le même, et ira même jusqu'à tenter de se faire embaucher comme stagiaire sur un tournage de Claude Lelouch²⁹¹. Truffaut, qui a publié plusieurs critiques assassines sur le réalisateur, reviendra sur son premier avis. Le 6 février 1976, six mois avant la mort de Clouzot, Truffaut apprend qu'il a fait un infarctus et lui écrit :

« Je veux vous dire seulement combien je suis désolé de ce qui vous est arrivé et croyez qu'il ne me faut pas beaucoup d'imagination pour me mettre à votre place et ressentir les mêmes choses. Il y a aussi que j'ai revu, avec

²⁹¹ C. Gauteur, *Clouzot critiqué*, op.cit., p. 70-71.

quelle émotion, à la cinémathèque, *Le Corbeau* dont je connaissais à treize ans tout le dialogue par cœur et que j'allais revoir l'autre soir avec une anxiété et une curiosité incroyables. C'est un chef d'œuvre, il n'a pas bougé, c'est un film parfait et profond et sensible et fort²⁹². »

Finalement, Clouzot avait peut-être réussi à prendre le pli de cette jeunesse, que ce soit par les thèmes recherchés ou par la réflexion et le dialogue qu'il a engagés avec la modernité. Comme Vadim, il a participé à un renouveau de la question sur la jeunesse.

Leurs films ont-ils remplacé une norme par une autre ? On pourrait plutôt avancer qu'ils ont participé au renouvellement des sources des normes : les « “institutions à principes” [...] associées à des appareils de contrôle efficaces (religion, organisation de la famille et du mariage, communautés locales) » ont décliné à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, pour donner lieu à la « multiplication des “sources diffuses” » (médias, œuvres culturelles, école, médecine, enquêtes, etc.) qui n'ont plus le pouvoir d'imposer le respect des normes qu'elles émettent²⁹³ ». Les films de ce mouvement libertaire ont participé à cette multiplication des sources. Ils ont initié un changement de paradigme quant à la sexualité des jeunes : normée par la « retenue », la sexualité juvénile va passer au modèle de la responsabilité de soi pour lequel la décennie 1960 est une période de basculement, avec notamment la baisse de l'âge du premier rapport pour les femmes. Selon Michel Bozon :

« La retenue sexuelle recule chez les jeunes, alors que la contraception est loin d'être installée. La décennie est également marquée par l'essor de la scolarité féminine et une nette hausse de la participation des femmes au marché du travail salarié. Un véritable tournant dans les comportements familiaux et privés se produit vers 1965²⁹⁴. »

Dans ce tournant pris par la jeunesse, les films étudiés ont joué un rôle indéniable. Les ambitions des réalisateurs sont très claires à ce sujet. Peut-on en dire autant des femmes, catégorie de la population tout aussi représentée dans sa spécificité que la jeunesse ?

²⁹² Cité par Th. Clerc, « Le mal du génie », *op.cit.*, p. 178.

²⁹³ M. Bozon, « De la retenue à la responsabilité de soi (1950-2000) », *op.cit.*, p. 226.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 232.

CHAPITRE 4 : LES FEMMES A TRAVERS LE PRISME DE LA SEDUCTION... UNE LIBERATION ?

À propos d'une des morales des *Liaisons dangereuses*, qui est contenue dans la lettre 81, où Mme de Merteuil signe une profession de foi que l'on a perçue comme féministe, Arlette Farge écrit : « L'art de séduire et le désir de plaire des femmes sont la réponse qu'elles font aux hommes qui les ont asservies²⁹⁵ ».

Dans *Et Dieu... créa la femme*, Juliette semble suivre ce précepte : enfermée dans sa chambre ou dans sa librairie, quand on ne la menace pas de la renvoyer à l'orphelinat, elle a compris que la beauté de son corps est ce qui pouvait la tirer de sa situation. C'est en dansant, en ressentant son corps de la manière la plus intense qu'elle se sent heureuse et vraiment libre. Dans *La Vérité*, la danse aussi sert à Dominique à libérer son corps. Quand elle est au Spoutnik, et qu'elle danse avec un client, elle échappe au contrôle que voudrait exercer sur elle son amant, amant qu'elle aime mais qui la prive de son entière liberté.

Mais ces films ne proposent-ils pas un modèle asservissant pour la femme, qui n'existerait qu'à travers le regard masculin qui la désire ? Les femmes ne sont-elles bonnes qu'à la sensualité pour qu'on les dénude, dans un rapport déséquilibré où le réalisateur (masculin) s'est avéré être le mari de l'actrice dans un cas, et violent avec elle dans l'autre ? Ou bien proposent-ils réellement une nouvelle donne pour les femmes ?

Le corps de Brigitte Bardot et le regard des hommes

Sur le corps de Brigitte Bardot, nombreux sont les hommes qui tentent d'exercer une préhension. Dès la première scène d'*Et Dieu... créa la femme*, deux hommes prennent la place d'un voyeur : d'abord Carradine, dont on voit l'ombre s'approcher à travers les draps, et M. Morin, qui est pourtant le tuteur de Juliette, qui regarde depuis la fenêtre. Carradine pose ses mains sur le corps de Juliette sans qu'elle ne demande rien, comme s'il lui était offert, et à plusieurs reprises : dans la scène d'ouverture quand il lui caresse le visage, quand elle vient le voir dans le bateau et qu'il l'empoigne par le bras, quand il lui caresse les cheveux dans la scène du jukebox et qu'il lui reproche de ne pas venir lui dire au revoir (comme si elle était un enfant), ou encore quand il l'empoigne à nouveau pour la faire partir du sous-sol de la boîte, où elle danse avec le groupe de musiciens, sous prétexte qu'elle est soûle. Il lui dit même : « si j'étais ton mari, je te flanquerais une bonne correction ». Antoine, quand il est collé contre elle dans le bus, lui caresse lui aussi

²⁹⁵ A. Farge, « Jeu des esprits et des corps au XVIII^e », *op.cit.*, p. 73.

le visage. Ne supportant pas que d'autres la touchent, il a l'air de penser que le corps de Juliette est de sa possession. Mais la fin du film acte l'échec de ces deux hommes : celui qui pense pouvoir acheter la femme (Carradine) et celui qui pense pouvoir la posséder simplement parce qu'elle n'est pas insensible à son charme (Antoine). La fin est ouverte, et peut-être pourront-ils à nouveau tenter leur chance ? Mais la scène de sa danse finale est très claire : elle se fout d'eux, et y compris de son mari... qui lui inflige une violente paire de gifles pour l'avoir trompé.

Dans *La Vérité*, Dominique est la victime d'une violence conjugale que le réalisateur ne donne pas réellement à voir, mais plutôt à entendre, quand la logeuse de la mère de Gilbert vient écouter la scène à la porte. Gilbert n'hésite pas à la traiter de « salope » pendant qu'il joue de l'orgue à l'église, ou à la prendre par la tête pour la baisser et la cacher des yeux de la gardienne de son immeuble, pour ne pas qu'elle se doute qu'elle a passé la nuit avec lui. Il l'aime, mais il se montre humiliant avec elle, et la brusque physiquement – y compris quand elle apparaît, dans un moment de grande fragilité, en menaçant de se suicider. L'avocat de la défense tente de montrer les aspects sombres du comportement de Gilbert, et finit par obtenir un mouvement de compassion du public de l'audience.

Les personnages masculins ont tendance à s'appropriier le corps de la jeune femme, comme si elle était une poupée. Dans la réception du film, personne ne semble pourtant s'en émouvoir et le notifier. Est-ce donc que le film banalise ce rapport de domination ? Dominique ne reste-t-elle pas amoureuse de Gilbert, malgré cela ? Juliette ne se laisse-t-elle pas faire ? Effectivement, ce type de comportement des hommes y apparaît comme plus ou moins « normal »...

Mais plutôt qu'un regard qui banalise, les réalisateurs n'ont-ils pas plutôt voulu porter un regard sociologique, qui prouve que la société des années 1950 reste patriarcale ? Dans tous les cas, ce que les films donnent à voir, c'est bien que, comme l'écrit Arlette Farge :

« La séduction masculine est une mécanique qui demande soumission de l'esprit, de l'âme. Le corps féminin reste en suspens, suspendu à cette forme d'attrait qui s'occupe à peine de lui puisque le voici soumis à un désir de manipulation dont il ne peut s'échapper, même dans l'aveu de sa captation²⁹⁶. »

Il est difficile de trancher, mais on peut noter que la violence des comportements, si elle n'est pas franchement dénoncée, est pourtant montrée comme telle, comme un état de fait. Les hommes qui les produisent n'obtiennent victoire dans aucun des deux films.

L'héroïne semble plutôt s'en moquer, et continuer de revendiquer la propriété de son corps, en se dénudant si elle le souhaite, débarrassée des corsets qui ont

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 74.

contraint le corps des femmes. Elle prend de nouvelles postures, qui « focalisent l'attention sur la frontière ténue qui protège l'intimité tout en cherchant à séduire²⁹⁷ ». Les postures et le langage de Juliette et Dominique en font des héroïnes modernes, qui travaillent si elles le souhaitent, et recherchent une indépendance économique et amoureuse. Les deux films montrent des femmes qui s'affranchissent des identités sexuées normées pour en proposer une nouvelle, plus sexy, mais qu'elles ont choisi d'elles-mêmes. La maîtrise par les femmes de leur corps est un des événements les plus marquants de leur histoire, et un « déstabilisateur des rapports de séduction²⁹⁸ ». Les deux films en donnent une illustration.

Des réalisateurs ambigus ?

Nous avons expliqué en introduction en quoi l'attitude des réalisateurs envers les femmes, ou plutôt la manière dont cette attitude a été médiatisée, avait pu laisser penser qu'ils avaient avec les femmes un comportement plutôt suspect, ou en tout cas foncièrement misogyne. Et si effectivement on ne peut les considérer comme féministes, il nous semble plutôt que leur cinéma a joué en la faveur du mouvement de libération des femmes. Ils montrent effectivement la différence de genre dans le rapport des personnages à leurs émotions : on essaie en général d'administrer la honte à la jeune fille fautive, qui tente autant qu'elle le peut de s'y soustraire. Elle y parvient dans le film de Vadim, tandis que cela précipite son suicide chez Clouzot. Si bien sûr les réalisateurs ne l'ont pas théorisé en ces termes, on trouve toutefois une remarque intéressante de Vadim, qui montre qu'il a réfléchi à la question. À propos des comportements des personnages dans son film, il expliquait notamment à la presse :

« Cette fois la guerre a touché jusqu'au plus profond. Les filles sont souvent folles, d'une sensualité débridée... On ne croit à rien, surtout pas à l'amour. Les garçons prennent bien soin de cacher ce qu'ils peuvent conserver de romanesque ou d'enthousiasme sous un cynisme de bon ton²⁹⁹ ».

Cette remarque de Vadim montre qu'il n'est pas insensible à ces questions. Son rapport à Brigitte Bardot, si l'on en croit ses biographes et ses propres témoignages, allait également plutôt dans ce sens : après son mariage, il explique l'avoir « aidée en la libérant, en la laissant aller³⁰⁰ », seul mérite qu'il s'accorde dans la naissance du mythe B.B. Il reconnaît à l'actrice son rôle sur la question des

²⁹⁷ C. Dauphin, « Au cœur du savoir-vivre », in A. Farge, C. Dauphin, *Séduction et sociétés, approches historiques*, *op.cit.*, p. 211.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 212.

²⁹⁹ Cité par P. Sengissen, « Et Dieu... créa la femme », *op.cit.*

³⁰⁰ *Les Échos du cinéma*, Actualités Cinématographiques, *op.cit.*

libertés des femmes. Elle est, selon lui, « sur le plan des problèmes de la femme moderne, quelqu'un qui a beaucoup intéressé les gens, même dans son comportement dans la vie³⁰¹. »

Il faut aussi remarquer qu'il s'agit d'un cinéma qui a intégré des femmes à son écriture, sans lesquelles ces films auraient pris des formes bien différentes et n'auraient peut-être pas eu la même importance sociale. Nous avons déjà noté que Louis Malle avait écrit le scénario et les dialogues des *Amants* avec Louise de Vilmorin, qui avait donné aux paroles de Jeanne une plus grande profondeur et rendu sa liberté finale plus éclatante. Vadim aussi a impliqué une femme, en écoutant sa call-girl Maria qui lui a suggéré qu'il fallait que l'héroïne se moque de l'argent qu'on lui propose, pour qu'on n'y voit pas une putain, Clouzot s'est lui entouré de plusieurs femmes pour l'écriture de *La Vérité*, dont la journaliste Michèle Perrein (*Elle*), à qui il avait laissé beaucoup de liberté. Cette dimension est systématiquement tue par les histoires qui se proposent une analyse critique de ces films sous le prisme de la misogynie, à l'instar des travaux de Geneviève Sellier³⁰².

Autre point important : la thématique de l'enfermement des femmes, bien sûr plutôt présente chez Clouzot, n'a rien d'anodin. Certes il s'agit d'un « thème omniprésent dans le champ des arts et de la littérature³⁰³ » comme le note Philippe Artières. Mais le film de Clouzot prête une attention particulière à l'histoire et aux paroles de son héroïne, donnant à entendre son « discours d'enfermé » et donnant à voir son « parcours individuel ». Clouzot montre en quoi le traitement du cas de Dominique Marceau par la justice est particulièrement vicié du fait que c'est une femme, dont on cherche à contrôler la sexualité. Cette démarche est elle aussi bien semblable à celle d'historiens modernes appelée de ses vœux par Michelle Perrot :

« Revisiter la délinquance et son traitement à l'aune de la différence des sexes s'avère une enquête nécessaire, à condition de réfléchir en amont à la construction du droit qui, justement, refuse la plupart du temps de se considérer comme sexué au nom de son fondement, l'individualisme égalitaire³⁰⁴. »

Clouzot montre que le traitement du crime passionnel par la justice fait échec à cet égalitarisme de genre qui est revendiqué. Dans le cas de Vadim, c'est plutôt la structure familiale qui crée un enfermement de la jeune femme, que ce soit chez les Morin ou chez les Tardieu, dont la mère se demande où elle va quand elle part.

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² Nous faisons référence à plusieurs de ses travaux, qui ont alimenté la réflexion de ce travail : *La nouvelle vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005, coll. « Cinéma et audiovisuel », 203 p., ou encore l'article « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, octobre 1999.

³⁰³ Ph. Artières, « L'historienne et l'enfermée », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 26, 2007.

³⁰⁴ M. Perrot, *Les Ombres de l'histoire. Crime et châtimement au XIXe siècle*, Paris, Flammarion, 2001, p. 19.

Nous avons déjà noté le jeu symbolique du petit Christian avec son échelle, qui empêche Juliette de fuir la famille. Même en plein air, les mouvements de la jeune femme sont sous contrôle. Quand son amie Lucienne vient la voir, elle reste dehors à la fenêtre tandis que Juliette parle avec elle depuis l'intérieur, comme si elle était privée de ses mouvements par sa position dans sa nouvelle famille, et donc par son mariage. La fin du film, où elle rentre dans la maison, suivant de loin son époux, semble montrer qu'elle ne s'est pas libérée, sans que l'on comprenne vraiment si elle y trouvera ou non son bonheur...

Le regard des réalisateurs est donc ambigu et ne permet pas de donner une réponse complète à la question que nous posions. Mais l'histoire de la production des films et un éclairage sur les postures des réalisateurs nous permettent de comprendre que leurs intentions allaient plutôt dans le sens d'une libération des femmes, et qu'ils furent reçus comme tels.

Il nous semblait important de rectifier certaines lectures partielles et partiales qui sont faites de ces films, mais ces dernières nous renseignent au moins sur la difficulté, aujourd'hui, de s'approprier complètement ce patrimoine cinématographique, notamment dans la mesure où l'icône de ces deux films et de ce cinéma a par la suite fait valoir, à plusieurs reprises, des positionnements antiféministes notoires.

Cela n'a néanmoins pas empêché *Et Dieu... créa la femme* comme *La Vérité* de jouer le rôle que l'on a montré dans l'histoire de la jeunesse, de la sexualité et des femmes, en se faisant le témoignage et la dénonciation de différents maux. Leur rôle dans les mentalités, s'il n'est pas forcément direct, fut de soulever et d'entretenir des débats dans la société sur la place que doivent ou que peuvent y tenir la moralité, les jeunes et les femmes. Ces débats se sont vus dépasser très largement le cadre du cinéma, mais ils l'ont affecté en profondeur, inaugurant une décennie de libération des représentations.

CONCLUSION

En 1956, *Et Dieu... créa la femme* forme une rupture avec les représentations classiques du cinéma. Il scandalise parce qu'il montre une jeune femme fière de son corps et qui revendique une liberté sexuelle et amoureuse que la société lui refuse. L'opinion publique, garante d'une morale que l'héroïne juge périmée, est totalement ignorée et même provoquée par ce personnage. Son mariage ne sert que sa liberté : elle le contracte pour ne pas retourner à l'orphelinat, et également parce qu'elle est touchée par la sensibilité de Michel qui lui fait sa proposition. Vadim porte sur elle un regard tendre : son goût pour la danse et pour les animaux en font un personnage extrêmement sensible, à l'opposé de la perversion qu'y voit une partie de la société. Elle ne se soustrait pas aux injures et échappe à l'enfermement que l'opinion publique souhaite pour elle.

Le personnage qui est condamné à la fin de *La Vérité* quatre ans plus tard est très similaire à l'héroïne du film de Vadim. À la suite du scandale de Vadim et des autres films qui donnèrent à la censure des difficultés, Clouzot filme à son tour ce nouveau personnage-type : la jeune femme sensuelle, qui est perçue par les autres comme une jeune femme fautive. Conforme à son cinéma, Clouzot assombrit ce qui aurait pu demeurer une histoire légère pour en faire un cas judiciaire qui se mue en une véritable tragédie débouchant sur le suicide final de l'héroïne. Au cours du procès de Dominique Marceau, la jeune fille se voit moins condamnée pour le crime qu'elle a commis que pour ses mœurs légères. Elle n'a pas honte non plus de la jeune femme qu'elle est, et le tribunal se charge de réparer ce tort, puisque ses différents acteurs cherchent à provoquer chez elle une réaction de honte.

Le film de Vadim ne se contente pas seulement de montrer l'évolution d'un personnage qui est totalement nouveau dans le champ des personnages stéréotypés des années cinquante. Il utilise une méthode cinématographique radicalement nouvelle. Il ne s'appuie pas sur un scénario extraordinairement compliqué, ni même très bien ficelé, mais il prête une attention particulière à renouveler les codes de la mise en scène. Il tourne dehors, sur le port ou sur la plage, au moment où la vétusté des studios français se fait sentir, et obtient de pouvoir filmer en Cinémascope et en couleurs pour un drame intimiste. Il en sort une impression de fraîcheur et de réel que le spectateur des années cinquante ne connaît pas du tout, car il n'a pas encore connu la Nouvelle Vague. L'extraordinaire nouveauté du film tient aussi à la manière qu'a eu Vadim de diriger son actrice : Brigitte Bardot reste naturelle à l'écran. Elle n'a aucune difficulté à se dénuder ou se vêtir de peu, et le charme et la sensualité qu'elles dégagent font oublier les autres vedettes qui l'ont précédée. Le succès du film et la médiatisation de l'actrice à la télévision et dans la presse laissent voir qu'elle ressemble au personnage qu'elle incarne. Les moues,

les petites phrases et les danses de Brigitte Bardot font donc autant le bonheur de ceux qui recherchent dans le cinéma une distraction que celui d'une jeune génération intellectuelle qui voudrait renouveler en profondeur le cinéma. Le film constitue une référence importante autant pour les intellectuels que du point de vue du cinéma populaire. La méthode de Vadim inspire les Jeunes Turcs des *Cahiers du cinéma*, et son film est considéré comme le moment fondateur de la Nouvelle Vague, tant pour la nouveauté formelle que pour la remise en cause des codes de la société traditionnelle. En effet, *Et Dieu... créa la femme* attaque au moins trois institutions sources de normes : la famille, le mariage, mais aussi le cinéma, dans la mesure où il est codifié par le cinéma de « qualité française » depuis l'après-guerre.

Clouzot est un tenant de ce cinéma, et *La Vérité* ne le fait pas complètement dévier de ce chemin. Le drame judiciaire, avec le procédé des *flash-backs*, inscrit le film dans la continuité de films assez classiques. Mais pour autant, il engage un dialogue avec la modernité en s'inspirant du format télévisuel de la dramatique, mais aussi des films scandaleux de la fin des années cinquante, et tout particulièrement de *Et Dieu... créa la femme*. Il reprend quelques procédés à Vadim, comme le montage elliptique et percutant qui sert à dire la rapidité de l'amour chez les jeunes gens. Il impose à Bardot un rôle où elle reste dans le type de personnage qu'elle a déjà incarné, mais qui est cette fois-ci réduit à une extrémité malheureuse. Clouzot la conditionne pour qu'elle joue le drame dans toute sa justesse, et il réussit son pari puisqu'elle s'impose aux yeux du public comme une véritable tragédienne, tout en gardant la fraîcheur qu'elle déployait dans le « jeune cinéma » de Vadim. Mais si le film fait scandale, c'est parce qu'il dénonce ces humiliations de l'opinion publique d'une manière particulièrement violente, en portant une charge contre le système judiciaire qui traite les cas selon des préceptes moraux, et possède les mêmes préjugés que l'opinion publique. Le principal de ces préjugés est montré par les deux films : un double standard de genre qui condamne plus fermement la coucherie chez les femmes que chez les hommes. Le film de Clouzot traite donc de problèmes modernes, autant que le film de Vadim, ce qui lui permet de réaliser le succès promis par Raoul Lévy, et d'être admiré d'un cinéaste de la nouvelle génération comme Roger Vadim.

Raoul Lévy avait produit *Et Dieu créa la femme* dans des conditions différentes : il s'agissait d'une idée neuve de Vadim qui avait peu de chances d'aboutir. Vadim souhaitait faire un rôle pour son épouse, où elle puisse rester elle-même à l'écran. Le succès de cette recette pousse les réalisateurs qui font tourner Bardot à imaginer eux-aussi des rôles *pour elle*, et Clouzot saisit que cette logique pourrait rendre quelque chose d'intéressant à l'écran. Au moment où la vie privée et la vie publique de la star se confondent, le procès de Dominique Marceau résonne comme le procès de Brigitte Bardot dans la société et par les médias. La médiatisation du tournage de *La Vérité* donne lieu à une superposition de la réalité et de la fiction pour l'actrice qui ne le supporte pas. Sa tentative de suicide à la fin

du tournage provoque un scandale car elle donne raison au propos du film de Clouzot, en même temps qu'elle donne tort à sa méthode puisqu'on l'accuse d'avoir poussé l'actrice à bout. Le scandale n'a pas lieu que sur l'écran de cinéma : il est entretenu par une presse qui sait que le fantasme de l'imbrication du réel et de la fiction fait vendre. Les deux réalisateurs ont aussi en commun d'avoir favorisé une image particulière d'eux-mêmes auprès des médias en nourrissant consciemment leur légende diabolique. Le mot revient systématiquement dans la presse pour décrire Clouzot, tandis que Vadim nomme son autobiographie *Mémoires du diable*.

Mais il ne suffit pas de vouloir susciter l'attention des médias pour parvenir à trouver le succès. Le scandale et les débats sont les signes d'interrogation et de remises en cause profondes de la société. L'étude conjointe des deux films permet de montrer qu'ils possèdent de nombreux points communs, et que ce sont les mêmes points qui suscitent le débat dans la critique, preuve que la société s'interroge sur ces points. Si les deux films provoquent un scandale, c'est parce qu'ils proposent des représentations qui ne sont pas en adéquation avec les pratiques qui ont cours à l'époque. Mais le succès des deux films montre que la société était prête à recevoir ces nouvelles représentations et qu'elle en avait émis les conditions d'émergence. Ces nouvelles représentations ont « pris » dans la société, peut être en partie parce qu'elles n'étaient pas sorties de l'imagination délirante d'un scénariste, mais de faits divers français et récents : un fait divers trouvé dans le journal par Vadim, et l'affaire Pauline Dubuisson. Le malaise de la jeune génération est au cœur des deux films, et il s'articule sur la question de la liberté sexuelle et de la moralité qui pèse contre elle, donnant lieu à un conflit des générations. La parution de plusieurs enquêtes dans la presse et les interrogations des intellectuels sur la nouvelle génération montrent que la perception que la société a de ses jeunes commence à changer. Le cinéma agit sur les mentalités comme un révélateur.

Les films de Vadim et de Clouzot s'intéressent aussi à la place des femmes dans la société française. Les films montrent, par les gestes, que les hommes exercent sur le corps des femmes un pouvoir certain. Mais en même temps, la jeune femme prend possession de son propre corps en revendiquant une féminité et une sensualité qui ne sont pas sans ambiguïté. On voit son corps à travers le regard masculin des réalisateurs mais il s'agit aussi d'un témoignage sociologique sur la place des femmes et leur condition dans la société moderne. Vadim et Clouzot ont surtout voulu mettre en valeur l'indépendance d'esprit et le courage de deux personnages féminins, qui refusent les humiliations. Les deux héroïnes sont loin d'être parfaites, au contraire, mais leurs défauts permettent aux réalisateurs d'aborder la question de la morale dans le jugement. Elles renvoient les films à une réflexion sur la condition humaine.

L'impact de ces films sur les représentations est certain : ils contribuèrent à renouveler l'image de la jeunesse et des femmes. Sans *Et Dieu... créa la femme*, il n'y aurait pas eu *La Vérité*. Ils inaugurent une décennie de films scandaleux, qui connaît un accroissement de l'activité de la censure. Car les phénomènes de censure montrent que l'État a voulu limiter le nouveau type de discours, mais qu'il n'a pas voulu complètement empêcher, car il s'agit alors avant tout de protéger la jeunesse, tout en garantissant la liberté d'expression. Les discours qui accompagnent les protocoles de censure ou ceux des côtes morales catholiques montrent que l'on est conscient du pouvoir du cinéma sur les mentalités.

L'intensité des débats au sein de la presse le montre bien, et la médiatisation ne sert pas à uniquement rajouter du scandale au scandale. À travers la presse, le cinéma s'est vu discuter ses enjeux sociaux et sociétaux. La presse se sera montrée réceptive aux enjeux et aspirations de la Nouvelle Vague et du nouveau cinéma. Les réflexions amenées par ce cinéma n'en eurent que plus d'échos, même si a posteriori on peut se demander si ce nouveau cinéma a eu un rôle politique réel. Rétrospectivement, plusieurs réalisateurs s'interrogeront sur ce prétendu rôle qu'a eu la Nouvelle Vague, ainsi que celui de la presse dans la médiatisation du phénomène. Chabrol par exemple, émettra de forts soupçons sur le processus médiatique visant à encourager la Nouvelle Vague, dans une interview de *L'Express* :

« Si la grande presse a tant parlé de nous, c'est qu'on voulait imposer l'équation : de Gaulle égale renouveau. Dans le cinéma comme ailleurs. Le Général arrive, la République change, la France renaît. Regardez cette floraison de talents. Les intellectuels s'épanouissent à l'ombre de la croix de Lorraine... Nous avons été promus comme une marque de savonnettes³⁰⁵. »

La révolution des représentations n'a pas mené à une révolution politique, mais elle irrigue les mentalités de certains révolutionnaires. Sur les murs de la Sorbonne en mai 68, on avait par exemple tagué : « Vive Pierrot le fou ! ». Et Louis Malle, François Truffaut et Jean-Luc Godard allaient s'engager dans le mouvement de mai 68 depuis le festival de Cannes. Roger Vadim qui roulait en Porsche, allait commenter les événements de son côté : « Il est bien évident que ce que nous voulons est l'avènement du socialisme³⁰⁶ ».

Il serait donc difficile d'affirmer que les réalisateurs ont souhaité faire, par le cinéma, une véritable révolution, mais les scandales et les nouvelles représentations qu'ils ont créé participèrent à faire émerger un esprit de

³⁰⁵ Cité par F. Revault d'Allonnes, « Genèse d'une vague bien précise. (Fragments d'un discours amoureux) », in J.-L. Passek (dir.), *D'un cinéma l'autre*, op.cit., p. 76

³⁰⁶ Cité par Jean-Claude Carrière, in « Louis Malle et le tournage de *Milou en mai* », table ronde animée par Frédéric Bonnaud, Cinémathèque Française, 13 mars 2018.

contestation. Dans un film qui se voulait certainement le testament burlesque de l'aventure du nouveau cinéma contre les normes et les codes conservateurs, Louis Malle réunissait les deux icônes de ce cinéma, Brigitte Bardot et Jeanne Moreau, pour leur faire faire la révolution. Dans *Viva Maria !* (1965), les deux actrices incarnent deux chanteuses de cabaret, Maria et Maria, dans un Mexique du début du XXe siècle en pleine révolution. Elles se disputent l'amour du leader du mouvement, avant que ne survienne sa mort. Elles décident alors de s'unir pour défendre sa cause et de poursuivre la lutte, tout en incarnant la féminité que les actrices avaient contribué à faire émerger dans leurs précédents films. La révolution était faite, mais seulement dans une fiction au passé et au second degré.

Les scandales au cinéma à la fin des années 1950 et dans les années 1960 ont eu une importance sociale et politique certaine, et s'il est difficile de jauger le rôle qu'ils ont pu avoir dans l'évolution des pratiques des Français, ils ont favorisé l'émergence de débats et de contestations, sur la place de la jeunesse de la société, la liberté des femmes et la libération sexuelle.

SOURCES

I) Films (corpus principal) :

- *Et Dieu... créa la femme*, film de Roger VADIM, France, sorti le 28 novembre 1956, 95 min, couleur (Eastmancolor), 35 mm, format 2,35:1. Tourné du 3 mai au 7 juillet 1956 au Studio de la Victorine à Nice pour les intérieurs, et à Saint-Tropez et alentours (Gassin, La Croix-Valmer, Ramatuelle) pour les extérieurs. Interdit aux moins de 16 ans lors de sa sortie en France. Visa d'exploitation : 18.160. Nombre d'entrées cumulées : 3 918 638 dont 1 043 215 pour les salles parisiennes.

Fiche technique :

- Réalisateur : Roger Vadim
- Assistants réalisateurs : Paul Feyder, Pierre Boursaus
- Scénaristes : Roger Vadim, Raoul Lévy
- Dialoguiste : Roger Vadim
- Producteurs : Raoul Lévy, Ignace Morgenstern (producteur associé)
- Sociétés de production : Iéna Productions, UCIL - Union Cinématographique Lyonnaise, Cocinor - Comptoir Cinématographique du Nord
- Directeur de production : Claude Ganz
- Société de distribution : Cocinor - Comptoir Cinématographique du Nord
- Photographie : Armand Thirard
- Cadrage : Louis Née
- Son : Pierre-Louis Calvet
- Décors : Jean André
- Maquillage : Hagop Arakelian
- Montage : Victoria Mercanton
- Musique : Paul Misraki
- Script : Suzanne Durrenberger
- Régie : Michel Choquet
- Photographie de plateau : Léo Mirkin
- Distribution : Brigitte Bardot (Juliette Hardy), Curd Jürgens (Eric Carradine), Jean-Louis Trintignant (Michel Tardieu), Mary Glory (Madame Tardieu), Georges Poujouly (Christian Tardieu), Christian Marquand (Antoine Tardieu), Jeanne Marken (Madame Morin), Jean Tissier (Marcel Vigier-Lefranc), Isabelle Corey (Lucienne), Jacqueline Ventura (Madame Vigier-Lefranc), Jacques Ciron (Roger, le secrétaire d'Eric), Paul Faivre (Monsieur Morin), Jany Mourey (la déléguée de l'évêché), Philippe Grenier (Perri), Jean Lefèvre (l'homme qui veut danser), Leopoldo Francés (le danseur), Toscano (René),

Claude Véra (Roger), Guy Henry (un bagarreur), Roger Vadim (l'ami d'Antoine), Raoul Lévy (un joueur au casino).

- *La Vérité*, film de Henri-Georges CLOUZOT, France, Italie, sorti le 2 novembre 1960, 124 min, noir et blanc, format 1.37. Tourné à partir du 2 mai 1960 aux studios Franstudio de Joinville-le-Pont pour les intérieurs, et dans le quartier de l'Odéon (Paris 6^e) et des Champs-Élysées (Paris 8^e) pour les extérieurs. Visa d'exploitation : 25504. Nombre d'entrées cumulées : 5 694 993 dont 1 280 611 pour les salles parisiennes.

Fiche technique :

- Réalisateur : Henri-Georges Clouzot
- Assistants réalisateurs : Serge Vallin, Claude Clément
- Scénario, adaptation et dialogues : Henri-Georges Clouzot, Véra Clouzot, Simone Drieu, Jérôme Geronimi (Jean Clouzot), Michèle Perrein, Christiane Rochefort.
- Producteurs : Raoul Lévy, Roger Debelmas (producteur associé)
- Sociétés de production : Han Productions (Paris), C.E.I.A.P (Rome)
- Sociétés de distribution : Columbia
- Décors : Jean André, assisté de Robert André et Marc Desages
- Photographie : Armand Thirard ; Louis Née (opérateur)
- Son : William-Robert Sivel, assisté de A. Van der Meerenn et Jean Zann
- Montage : Albert Jurgenson, assisté de Éric Pluet et Claude Le Moro
- Musique : Jean Bonal, René-Louis Lafforgue, Robert Valentino, Giorgio Gaber-Tengo (éd. Ricordi). « Yo tengo una muñeca » (extrait) de Juanito Tremble (éd. Semi). *L'Oiseau de feu* (extrait) de Igor Stravinsky (éd. Schott, Mayence), enregistré par les élèves du Conservatoire national supérieur de musique.
- Générique : *Le Clavier bien tempéré* de Jean-Sébastien Bach.
- Distribution : Brigitte Bardot (Dominique Marceau), Sami Frey (Gilbert Tellier), Marie-José Nat (Annie Marceau, sœur de Dominique), Charles Vanel (maître Guérin, avocat de la défense), Paul Meurisse (maître Éparvier, avocat de la partie civile), Louis Seigner (le président de la cour d'assises), René Blancard (l'avocat général), Colette Castel (l'avocate de la défense), Charles Bouillaud (l'avocat d'Annie Marceau), Christian Lude (M. Marceau), Suzy Willy (Mme Marceau), Jean-Loup Reynold (Michel Delaunay), Jacques Perrin (Jérôme Lamy, ami de Michel), Claude Berri (Georges, ami de Michel), Barbara Sohmers (Daisy, amie de Michel), Jacqueline Porel (l'assistante de Me Guérin), Colette Régis (la logeuse de Gilbert), Fernand Ledoux (le docteur

de Gérard, médecin légiste), Louis Arbessier (le professeur au conservatoire), Jackie Sardou (Mme Gaubert, la concierge), Simone Berthier (une locataire, voisine de Gilbert), Betty Beckers (l'étrangère qui prend la chambre de Daisy), Laure Paillette (la religieuse lors du suicide de Dominique), Guy Tréjean (le médecin lors du suicide de Dominique), André Oumansky (Ludovic Toussaint, patron du Spoutnik).

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

- Revues de presse numérisées : sélections d'articles de périodiques numérisés qui couvre une grande partie des critiques de la presse française parues peu après la sortie des films. Des critiques postérieures font partie des dossiers. Les numéros des pages ainsi que parfois les auteurs des articles n'étaient pas mentionnés. Les articles se présentent dans cet ordre (ordre alphabétique par journal).

- Sur *Et Dieu... créa la femme* :
 - TRUFFAUT François, « Et Dieu créa la femme, "Sincère, amoral, intelligent et puritain" », **Arts**, 5 décembre 1956
 - VOLMAN Véra, « Et Dieu créa la femme », **Aux écoutes**, 7 décembre 1956
 - « Et Dieu créa la femme », **Le Canard enchaîné**, 5 décembre 1956
 - « "Et Dieu créa la Femme", "La Mariée est trop belle", Concertos en dodo mineur », **Combat**, 6 décembre 1956
 - « Films interdits aux mineurs », **Education nationale**, 13 décembre 1956
 - « Ingénue perverse », **L'Express**, 7 décembre 1956
 - VADIM Roger, « Les jeunes préparent une surprise », **L'Express**, 5 juillet 1957
 - CHAUVET Louis, « Et Dieu... créa la femme », **Le Figaro**, 5 décembre 1956
 - MAURIAC Claude, « Où l'homme détruit la femme », **Le Figaro littéraire**, 08 décembre 1956
 - DONIOL-VALCROZE Jacques, « Et Dieu créa la Femme », **France-Observateur**, 13 décembre 1956
 - LANG André, « Et Dieu... créa la femme (Un certain désir...) », **France-Soir**, 1^{er} décembre 1956
 - LES TROIS MASQUES, « Et Dieu... créa la femme ! », **Le Franc-tireur**, 4 novembre 1956
 - DUBREUILH Simone, « Brigitte Bardot, radis rose et piment rouge », **Libération**, 4 décembre 1956

- BARONCELLI Jean (de), « Et Dieu créa la femme », *Le Monde*, 5 décembre 1956
 - « Et Dieu créa la femme », *Monde ouvrier*, 12 janvier 1957
 - CHAZAL Robert, « Et Dieu créa la Femme », *Paris-presse*, 1^{er} décembre 1956
 - SENGISSEN Paule, « Et Dieu... créa la femme », *Radio cinéma télévision*, 15 décembre 1956
- Sur *La Vérité* :
 - GARSON Claude, « “La Vérité”, un film comme beaucoup d’autres », *L’Aurore*, 3 novembre 1960
 - GROUSSET Jean-Paul, « La Vérité », *Le Canard enchaîné*, 4 novembre 1960
 - « “La Vérité”, film de Georges-Henri [sic] Clouzot », *Carrefour*, 9 novembre 1960
 - ROCHEREAU Jean, « À propos de La Vérité. Quelle erreur ! », *La Croix*, 18 novembre 1960
 - *Dernières nouvelles d’Alsace*, 11 novembre 1960
 - LAURENT Jean-Marie, « Derrière “La Vérité”, celle de l’inquiétant Clouzot », *Dernières nouvelles d’Alsace*, 06 janvier 1961
 - MANCEAUX Michèle, « Reportage. Michèle Manceaux vous raconte », *L’Express*, 27 août 1960
 - VADIM Roger, « *La Vérité*. “J’ai eu envie de parler de ce film parce qu’il a le visage de l’amour et que je suis amoureux de l’amour” », *L’Express*, 3 novembre 1960
 - CHAUVET Louis, « La Vérité », *Le Figaro*, 3 novembre 1960
 - MAURIAC Claude, « La Vérité », *Le Figaro littéraire*, 5 novembre 1960
 - BESSEGES André, « La Vérité », *France catholique*, 11 novembre 1960
 - ROCHE France, « “La Vérité” (Le meilleur Clouzot) », *France-Soir*, 5 novembre 1960
 - GIANNORIO Richard, « B. B. : “Le mythe Bardot, je m’asseois [sic] dessus”, *France Soir*, 15 novembre 1989.
 - LACHIZE Samuel, « Vue par Clouzot : “La Vérité” en 1960 n’est qu’une pauvre fille traquée », *L’Humanité*, 4 novembre 1960
 - JEANDER, « La Vérité », *Libération*, 4 novembre 1960
 - BARONCELLI Jean (de), « “La Vérité”, de H.-G. Clouzot », *Le Monde*, 5 novembre 1960
 - DEVILLE Gérard, *Noir et blanc*, 11 novembre 1960
 - CHARENSOL Georges, « Clouzot : à la manière de... », *Les Nouvelles littéraires*, 10 novembre 1960
 - « La Vérité », *Paris-presse*, 4 novembre 1960
 - THIRIFAYS André, « À propos de “La Vérité” », *Le Soir*, 16 décembre 1960
 - CARTA Jean, « Super-Cayatte », *Témoignage chrétien*, 4 novembre 1960

- Divers :

- Autres articles de presse :

- BAZIN André, « Évolution du cinéma français », in *Revue canadienne de cinéma*, vol. I, no 4-6, Montréal, automne 1956.
 - REBATET Lucien, « En cas de malheur », *Rivarol*, 28 novembre 1958.
 - TAILLEUR Roger, « La Vérité », *Positif*, n° 38, mars 1961.
 - TRUFFAUT François, « Le Dossier noir », *Arts*, n° 517, 25 mai 1955.
 - TRUFFAUT François, « Seule la crise sauvera le cinéma français : il faut filmer autre chose avec un autre esprit et d'autres méthodes », *Arts*, n°652, janvier 1958

- Numéros des *Cahiers du Cinéma* :

- *Les Cahiers du Cinéma*, n°70, avril 1957
 - *Les Cahiers du Cinéma*, n° 73, juillet 1957
 - *Les Cahiers du Cinéma*, n°77, décembre 1957

- Numéro spécial de *L'Express* : « Qui sont les tricheurs ? », n°383, 16 octobre 1958.

III) Documents provenant de l'Institut Lumière à Lyon

Dossiers 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 de nouvelles coupures de presse qui apportent de nouveaux éléments sur le tournage du film, sur la réception en France et à l'étranger ou sur la postérité du film. Il y a aussi nombreuses coupures, d'une presse souvent plus populaire, mais les noms des articles et les auteurs ne sont pas nécessairement mentionnés dans ces courtes coupures. Dans ces imposants dossiers, et sauf dans certains cas, nous n'avons pas retenu les articles faisant état de la réception internationale ou de la réception tardive, ni toutes les anecdotes de tournage du film ou sur les acteurs (trop nombreuses). Nous présentons donc cette sélection par ordre alphabétique du journal (en gras) :

- *Et Dieu... créa la femme* :

- TRUFFAUT François, « Les critiques de cinéma sont misogynes. BB est victime d'une cabale. », *Arts*, 5 décembre 1956

- PEREZ Michel, « Vu pour tous. Et... Dieu créa la femme », *Cinéma* 57, n° 14, 1957
- « B.B. censurée », *Cinémonde*, 22 novembre 1956
- « B.B. le mambo le plus sensuel de l'année », *Cinémonde*, 22 novembre 1956
- « Et Dieu créa la femme, le prototype de la comédie sexy », *Cinémonde*, décembre 1956
- « Et Dieu créa la femme », *Cinémonde*, 13 décembre 1956
- « B.B. vient de battre un record à New-York », *Cinémonde*, 31 juillet 1958
- AURILLAC Joy, « Et Dieu créa la femme : Elle avait le visage du Désir et du Péché... », *Cinérevue*, 30 novembre 1956
- « Et Vadim créa B.B. », *L'Express*, 30 novembre 1956
- J.H., « Et Dieu créa la femme. Appréciation morale de la CCRT. », *Les Fiches du cinéma*, janvier 1957
- « Un éditeur belge poursuivi par les auteurs du film "Et Dieu créa la femme", *France-Soir*, 21 mai 1957
- MAGNAN Henri, « Et Dieu créa la femme », *Les Lettres françaises*, 13 décembre 1956
- BAZIN André, « Et Dieu créa la femme. En effeuillant la mariée », *Le Parisien libéré*, 4 décembre 1956
- CHAZAL Robert, « ...Et Dieu créa... la modestie », *Paris-Presse*, 2 septembre 1956
- « Les Anglais : B.B., le boule de feu française, nous embarrasse terriblement », *Paris-Presse*, 14 mars 1957
- Autres coupures de presse :
 - « Bardolatry », s. d.
 - AGEL Henri, article de 1957.
 - « B.B. est une sorcière », 1^{er} août 1958.
- Communiqué de *Unifrance Films* : « Winston Churchill (sur la côte d'Azur), a beaucoup apprécié le charme de Brigitte Bardot et l'humour de Jojo-le-mérou », n°104, 5 août 1956.
- *Document Image et Son*, « Et Dieu... créa la femme », fiche culturelle établie par Raymond Lefèvre, éditée par l'UFOLEIS (Union française des œuvres laïques pour l'éducation par l'image et le son), décembre 1958, avec générique, biographies, liste des séquences, analyse dramatique et analyse cinématographique, 12 p.

- *La Vérité* :

- GUIMARD Paul, « Le paradoxe de Clouzot », *Arts*, 2 novembre 1960
- DOMARCHI Jean, « La Vérité », *Arts*, 9 novembre 1960
- « B.B. : Une grande actrice est née », *Cinérevue*, 26 août 1960
- MARCABRU Pierre, « Le film du jour : “La Vérité” de H.-G Clouzot », *Combat*, 10 novembre 1960
- « À l’ombre de Henri-Georges Clouzot : Michelle Perrein. La jeune romancière fait éclater “La vérité” », *Elle*, 1960, p. 63
- J.M., « La Vérité », *Les Fiches du cinéma*, 1960
- « Brusque fatigue de Clouzot. Les prises de vue de *La Vérité* interrompues », *Le Figaro*, 20 mai 1960
- COQUET James (de), « La vérité est à tout le monde », *Le Figaro*, 7 décembre 1960
- « H.-G. Clouzot et la vérité », *France Nouvelle*, 9 novembre 1960
- « Clouzot et Hitchcock : “Cherchez la femme...” », *France Observateur*, 3 novembre 1960
- « Michèle Perrein et H.-G. Clouzot », *France Observateur*, 10 novembre 1960
- MARCORELLES Louis, « “La Vérité” : B.B. tragédienne et martyre », *France Observateur*, 5 novembre 1960
- « Jacques Charrier (mari de la vedette du film *La Vérité*) et Véra Clouzot (femme du metteur en scène) », entrent en clinique », *France-Soir*, 14 mai 1960.
- TESSIER Carmen, « Les potins de la commère. Plusieurs membres du gouvernement : “La Vérité” est un chef d’œuvre », *France-Soir*, 28 octobre 1960
- SADOUL Georges, « L’accent de la sincérité », *Les Lettres françaises*, 10 novembre 1960
- BABY Yvonne, « Henri-Georges Clouzot nous parle de *La Vérité* : “Les acteurs ne sont pas des robots” », *Le Monde*, 3 novembre 1960
- « Ambiance ! », *Paris-Presse*, 8 mai 1960.
- « Jacques Charrier retourne en clinique : nouvelle dépression nerveuse », *Paris-Presse*, 13 mai 1960.
- GIANNOLI Paul, « Le geste de désespoir de B.B. : Et vous, Clouzot, n’êtes-vous pas aussi responsable ? », *Paris-Presse*, 2 octobre 1960
- GIANNOLI Paul, « Et maintenant Brigitte Bardot nous fait sangloter », *Paris-Presse-l’intransigeant*, 3 novembre 1960.
- « Le cha-cha-cha “sous les draps” qui tourne mal », *Paris-Presse*, 3 novembre 1960
- « L’oubliée de “La Vérité” c’est Pauline Dubuisson », *Paris-Presse*, 9 novembre 1960
- YVOIR Jean (d’), « La Vérité. Toute nue, mais morte au fonds du puits », *Télérama*, 20 novembre 1960

- DURAND Philippe, « La Vérité », *Télé-Revue*, 20 novembre 1960
- Autres coupures de presse :
 - MAURIN François, « B.B. au révélateur “Clouzot” (ou l’épreuve de “La Vérité”) », s. d.
 - « La Vérité. Appréciation morale de la CCRT », [*Les Fiches du cinéma ?*], s. d.
 - PATRICE, « Sur un film de Clouzot », s. d.
 - Courrier des lecteurs, 1961.

IV) Documents provenant de l’Ina

Cette dizaine de documents, en plus d’une trentaine d’autres, qui n’ont finalement pas servi pour le corps du mémoire, ont été consultés à l’Inathèque (site BnF – François Mitterrand).

- *Cinépanorama* :
 - Émission du 9 décembre 1956, diffusée sur la 1^{ère} chaîne, magazine de François Chalais, réalisé par Jean Kerchbron. Interview de Brigitte Bardot par François Chalais. Durée : 21 min.
 - Émission du 11 juin 1960, diffusée sur la 1^{ère} chaîne, magazine de François Chalais, réalisé par Frédéric Rossif. Interviews, aux studios de Saint-Maurice, de Henri-Georges Clouzot, Raoul Lévy, et de Brigitte Bardot. Durée : 28 min.
- *Reflets de Cannes* :
 - Émission du 15 mai 1957 diffusé sur la 1^{ère} chaîne, magazine de François Chalais, réalisé par Jacques Planché. Mention de Raoul Lévy et de Henri-Georges Clouzot. Durée : 14 min 49 s.
 - Émission du 11 mai 1958, diffusée le 3 septembre 1958 sur la 1^{ère} chaîne, magazine de François Chalais, réalisé par Jacques Planché. Mention de Raoul Lévy et de Henri-Georges Clouzot. Durée : 18 min 36 s.
- *Journal télévisé – nuit* : émission du 1^{er} juin 1960, diffusée sur la 1^{ère} chaîne. Interview de Brigitte Bardot par Mario Beunat. Durée : 3 min 1 s. Son et retranscription disponibles sur : <https://fresques.ina.fr/jalons/fiche-media/InaEdu01209/brigitte-bardot-sur-le-tournage-de-la-verite.html> (page consultée le 3 juin 2018).

- *JT 19H15* : émission du 2 novembre 1960, diffusée sur la 1^{ère} chaîne. Interview de Henri-Georges Clouzot par Mario Beunat. Durée : 4 min 33 s.
- *Les Échos du cinéma*
 - o Numéro 20, émission diffusée en 1961 aux Actualités Françaises. Durée : 26 min 23 s. Interview de Raoul Lévy.
 - o Numéro 21, émission diffusée en 1961 aux Actualités Françaises. Durée : 27 min 07 s. Interview de Roger Vadim.
- *Victoires du cinéma français*, émission diffusée le 22 octobre 1961 sur la 1^{ère} chaîne, présentée par Léon Zitrone, réalisée par Jacques Nahum. Durée : 17 min 30 s. Attribution du prix du meilleur film français à *La Vérité*, et de celui du meilleur réalisateur français à Henri-Georges Clouzot.

V) Documents provenant du web

Ces différents documents trouvés sur le web (Europresse, Cairn, Persée etc.) complètent la réception des films du corpus.

- o BARONCELLI Jean (de), « B.B. Bis », *Le Monde*, 5 décembre 1956
- o 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)
- o MORIN Edgar, « Conditions d'apparition de la Nouvelle Vague », *Communications*, n°1, 1961, pp. 139-141. Disponible sur http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1961_num_1_1_923 (page consultée le 19 novembre 2017)
- o SULLEROT Evelyne, « Brigitte Bardot et l'OAS », *Communications*, n°2, 1963, pp. 224-227. Disponible sur http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1963_num_2_1_967 (page consultée le 13 décembre 2017)
- o MAURIAC François, « Bonjour Tristesse », *Le Figaro*, 1^{er} juin 1954. Disponible sur <http://www.lefigaro.fr/livres/2017/10/05/03005-20171005ARTEFIG00014-le-dernier-prix-en-1954-francois-mauriac-saluait-francoise-sagan-dans-le-figaro.php> (page consultée le 8 juillet 2018).

VI) Ouvrages ayant caractère de source

- Sur le corpus :

- o BARDOT Brigitte, *Initiales B.B.*, Paris, Grasset, 1996, 560 p.
- o BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, coll. « Points civilisation », 247 p.

- DURAS Marguerite, *Outside, Papiers D'un Jour*, Paris, Albin Michel, 1981, coll. « Illustrations », 298 p.
- SAGAN Françoise, *Avec mon meilleur souvenir*, Paris, Gallimard, 1984, coll. Folio », 220 p.
- TRUFFAUT François, *Les Films de ma vie*, Paris, Flammarion, 2012 (réédition) coll. « Champs Arts », 360 p.

- Sur le libertinage :

- CREBILLON Fils, *Les Heureux orphelins. Histoire imitée de l'anglais*. Paris, Desjonquères, 1995 (rééd.), coll. « Dix-huitième siècle », 272 p.
- FIELDING Henry, *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*, Paris, Gallimard, 2007 (rééd.), trad. Francis Ledoux, coll. « Folio classique », 1152 p.
- MARIVAUX, *La Vie de Marianne*, Paris, Haut Cœur et Gayet jeune, 1825, 517 p. Disponible sur https://fr.wikisource.org/wiki/La_Vie_de_Marianne (page consultée le 7 juin 2018).

- Divers :

- DRIEU LA ROCHELLE Pierre, *Le Feu Follet*, Paris, Gallimard, 1976 (rééd.), 185 p.
- PARINAUD André, *L'affaire Minou Drouet. Petite contribution à une histoire de la presse*, Paris, Julliard, 1956, 246 p.

BIBLIOGRAPHIE

I) Cinéma et image : histoire, études, méthode

Image et représentation

- BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Éd. de l'Étoile – Gallimard – Seuil, 1980, 193 p.
- 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.
- DESANTI Jean-Toussaint, L'EXCEPTION, MONDZAIN Marie-José (dir.), *Voir ensemble : autour de Jean-Toussaint Desanti*, Paris, Gallimard, 2003, coll. « Réfléchir le cinéma », 304 p.
- MARIN Louis, *De la représentation*, Paris, Éd. du Seuil-Gallimard, 1994, coll. « Hautes Études », 396 p.
- MONDZAIN Marie-José, *Images (à suivre)*, Montrouge, Bayard, 2011, 427 p.

Histoire du cinéma

- BAECQUE Antoine (de), DELAGE Christian (dir.), *De l'histoire au cinéma*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1998, coll. "Histoire du temps présent" (IHTP-CNRS), 223 p.
- DEHEE Yannick, *Mythologies politiques du cinéma français*, Paris, PUF, 2000, coll. « La politique éclatée », 305 p.
- DOUIN Jean-Luc, *Le cinéma français*, Paris, La Martinière, 2014, 360 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 novembre 2017).
- SIMSI Simon, *Ciné-passions. Premier guide chiffré du cinéma en France*, Paris, Dixit, 2011, 384 p.

Le cinéma dans les années 1950 et la Nouvelle Vague

- CAPDENAT Constance, « Les enfants terribles de la Nouvelle Vague », *Vingtième siècle, revue d'histoire*, n°22, avril-juin 1989, coll. « Les générations », pp. 45-52.

- DOUIN Jean-Luc (dir.), *La Nouvelle Vague, 25 ans après, dossier*, Paris, Éd. du Cerf, 1983, coll. « 7^e art », 238 p.
- PASSEK Jean-Loup (dir.), *D'un cinéma l'autre : notes sur le cinéma français des années cinquante*, Paris, Éditions Centre Georges Pompidou, 1988, coll. « cinéma/singulier », 127 p.
- SCHWARTZ Vanessa R., « Who Killed Brigitte Bardot? Perspectives on the New Wave at Fifty », *Cinema Journal*, vol. 49, n°4, été 2010, pp. 145-152. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/40801488> (page consultée le 18 novembre 2017).
- SELIER Geneviève, *La nouvelle vague : un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, 2005, coll. « Cinéma et audiovisuel », 203 p.
- SELIER 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).
- SELIER Geneviève, « It's so French », *Mise au point, Cahier de l'association française des enseignants et chercheurs en cinéma et audiovisuel*, mars 2011 (« Sérialité : densités et singularités »), pp. 1-4. Disponible sur : <http://map.revues.org/915> (page consultée le 22 novembre 2017).
- SIMSOLO Noël, *Le Dictionnaire de la Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, 2013, coll. « Pop Culture », 456 p.
- SULLET-NYLANDER Françoise, « Jeux de mots et défigements à la une de *Libération*. (1973-2004) », *Langage et société*, février 2005, n° 112, pp. 111-139. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2005-2-page-111.htm> (page consultée le 16 novembre 2017).
- VINCENDEAU Ginette, *Brigitte Bardot*, Paris, Gründ, 2014, 95 p.

Scandale, censure

- BAYON Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, 2007, coll. « Champs visuels », 289 p.
- BONAFOUX Corinne, « Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance », *Cahiers d'études du religieux. Recherches interdisciplinaires*, n° spécial, 2012. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/cerri/1073> (page consultée le 22 juillet 2018).
- BURCH Noël, SELIER 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.
- DOUIN Jean-Luc, *Films à scandale !*, Paris, Éd. du Chêne, 2001, 167 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.
- HERVE Frédéric, « Encombrante censure », in VEZYROGLOU Dimitri (dir.), *Le cinéma une affaire d'état : 1945-1970*, Paris, La Documentation française, 2014, pp. 123-132.
- HERVE, Frédéric. « Anastasie, fille aînée de l'Église et de l'État ? Censure étatique et cotation catholique des films en France (1945-1966) », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 122, n° 2, 2014, p. 121-134.
- MARTIN Laurent (dir.), *Les censures dans le monde. XIXe-XXIe siècles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2018, 384 p.

II) Histoire : corps, émotions, représentations

Méthode

- COHEN Evelyne, GOETSCHER Pascale, MARTIN Laurent, ORY Pascal (dir.) *Dix ans d'histoire culturelle*, Villeurbanne, Presses de l'enssib, 2011, coll. « Papiers », 314 p.
- CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges (dir.), *Histoire des émotions*, vol. 3, Paris, Seuil, 2017.
- DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, coll. « Bibliothèque des Histoires », 358 p.
- FOUCAULT Michel, *Histoire des systèmes de pensée*, « 5. Les anormaux », Paris, Gallimard, 1999, 351 p.

Femmes et genre

- BABOULENE-MIELLOU Natacha, *Le Créateur et sa créature : le mythe de Pygmalion et ses métamorphoses dans les arts occidentaux*, Toulouse, Presses universitaires du midi, 2016, 354 p.
- LEVY Marie-Françoise, « Le Mouvement français pour le planning familial et les jeunes », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n° 75, mars 2002, p. 75-84. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-3-page-75.htm> (page consultée le 22 novembre 2017).

Sexualités

- DAUPHIN Cécile, FARGE Arlette (dir.), *Séduction et sociétés, approches historiques*, Paris, Seuil, 2001, 345 p.
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité : 1, 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*, Paris, Robert Laffont, 2014, coll. « Bouquins », 1024 p.
- PERROT Michelle, *Histoire de chambres*, Seuil, Paris, 2009, coll. « La librairie du XX^e », 464 p.

Jeunesse

- BANTIGNY Ludivine, *Le plus bel âge ? : jeunes et jeunesse en France de l'aube des "Trente Glorieuses" à la guerre d'Algérie*, Paris, Fayard, 2007, 498 p.
- BANTIGNY Ludivine et JABLONKA Ivan (dir.), *Jeunesse oblige, histoire des jeunes en France : XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, PUF, 2009, 307 p.
- BLANCHARD Véronique, REVENIN Régis, YVOREL (dir.), Jean-Jacques, *Les jeunes et la sexualité. Initiations, interdits, identités (XIX^e-XXI^e siècle)*, Paris, Autrement, 2010, coll. « Mutations », 416 p.

Justice et prisons

- ARTIERES Philippe, « L'historienne et l'enfermée », in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 26, 2007. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/clio/7093> (page consultée le 3 juin 2018)
- DAYEZ Bruno, *Justice & cinéma : quarante méditations sur la justice vue à travers le septième art*, Louvain-la-Neuve, Antémis, 2007, 198 p.
- JABLONKA Ivan, *Laëticia ou La fin des hommes*, Paris, Seuil, 2016, coll. « La Librairie du XXI^e siècle », 400 p.
- PERROT Michelle, *Les Ombres de l'histoire. Crime et châtement au XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, 2001, 427 p.
- RAUCH André, *L'amour à la lumière du crime*, Paris, Hachette, 2009, coll. « Histoire », 247 p.
- TSIKOUNAS Myriam, *La caméra explore le crime*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, coll. « Histoire », 286 p.

Ressource audiovisuelle :

- *La Fabrique de l'histoire*, « De l'amour (4/4) : La fabrication du crime passionnel », émission d'Emmanuel Laurentin, 53 min, produite par France Culture, avec Frédéric Chauvaud, Benoît Garnot, Jean-François Tanguy et Victoria Vanneau, et diffusée le 24 mars 2016. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-l-histoire/de-l-amour-44-l-invention-du-crime-passionnel> (page consultée le 10 décembre 2017).

III) *Et Dieu... créa la femme et La Vérité*

Sur Roger Vadim et Et Dieu... créa la femme

- GHYS Clément, *Vadim, le plaisir sans remords*, Paris, Stock, 2017, coll. « La Bleue », 272 p.
- LE GUERN Arnaud, *Vadim : un play-boy français*, Paris, Séguier, 2016, 259 p.
- VADIM Roger, *Mémoires du diable*, Paris, Stock, 1975, 285 p.

Ressources audiovisuelles :

- *Interview Jean-Louis Trintignant à propos de Roger Vadim*, entretien avec Jean Roy et Daniel Toscan du Plantier, émission de l'INA réalisée par André Halimi, 7 octobre 2010, 28 min 43 s, diffusée sur <http://www.ina.fr/video/CPD07008347> (page consultée le 17 juillet 2018).
- « Vadim, L'homme qui créa B.B. », reportage de Guillaume Auda de 15 min 16 s pour l'émission *Stupéfiant !*, présentée par Léa Salamé et diffusée le 15 mai 2017 sur France 2. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=fANRmBYE9g0> (page consultée le 18 juillet 2018).

Sur Henri-Georges Clouzot et La Vérité

- FOLENS Chloé, *Les métamorphoses d'Henri-Georges Clouzot*, Paris, Vendémiaire, Ciné Patrimoine Concept, 2017, 300 p.
- GAUTEUR Claude, *Clouzot critiqué*, Paris, Séguier, 2013, coll. « Carré Ciné », 87 p.
- HERPE Noël (dir.), *Le Mystère Clouzot*, Paris, Liénart, Cinémathèque française, 2017, 211 p.
- LACASSIN Francis, BELLOUR Raymond (dir.), *Le procès Clouzot*, Paris, Éd. Losfeld, 1964, 154 p.
- Catalogue Christie's, « Collection Henri-Georges et Inès Clouzot », 2012. Disponible sur <https://www.christies.com/collection-henri-georges-et-ines-23915.aspx?lid=1&saletitle=> (page visitée le 18 août 2018).

Ressources audiovisuelles :

- *L'enfer d'Henri-Georges Clouzot*, documentaire de Serge Bromberg et Ruxandra Medrea, France, 2009, 96 min, produit par Lobster Films et France 2 Cinéma, rediffusé du 15 novembre au 15 décembre 2017 sur <https://www.arte.tv/fr>.

- *Le scandale Clouzot*, documentaire de Pierre-Henri Gibert, France, 2017, 60 min, produit par Ciné Patrimoine Concept, Talweg productions et Arte France, diffusé du 15 novembre au 2 décembre 2017 sur <https://www.arte.tv/fr>.
- *Plan large*, « Henri-Georges Clouzot et ses mystères », émission d'Antoine Guillot, 59 min, produite par France Culture, avec Noël Herpe, Philippe Dupuis, et Nguyen Trung Bihn et diffusée le 11 novembre 2017. Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/plan-large/henri-georges-clouzot-et-ses-mysteres-il-est-un-auteur-complet-a-la-croisee-de-tous-les-arts> (page consultée le 10 décembre 2017).

ANNEXES

Annexe 1 : L'affiche originale du film



Annexe 2 : L'affiche originale de *La Vérité*.

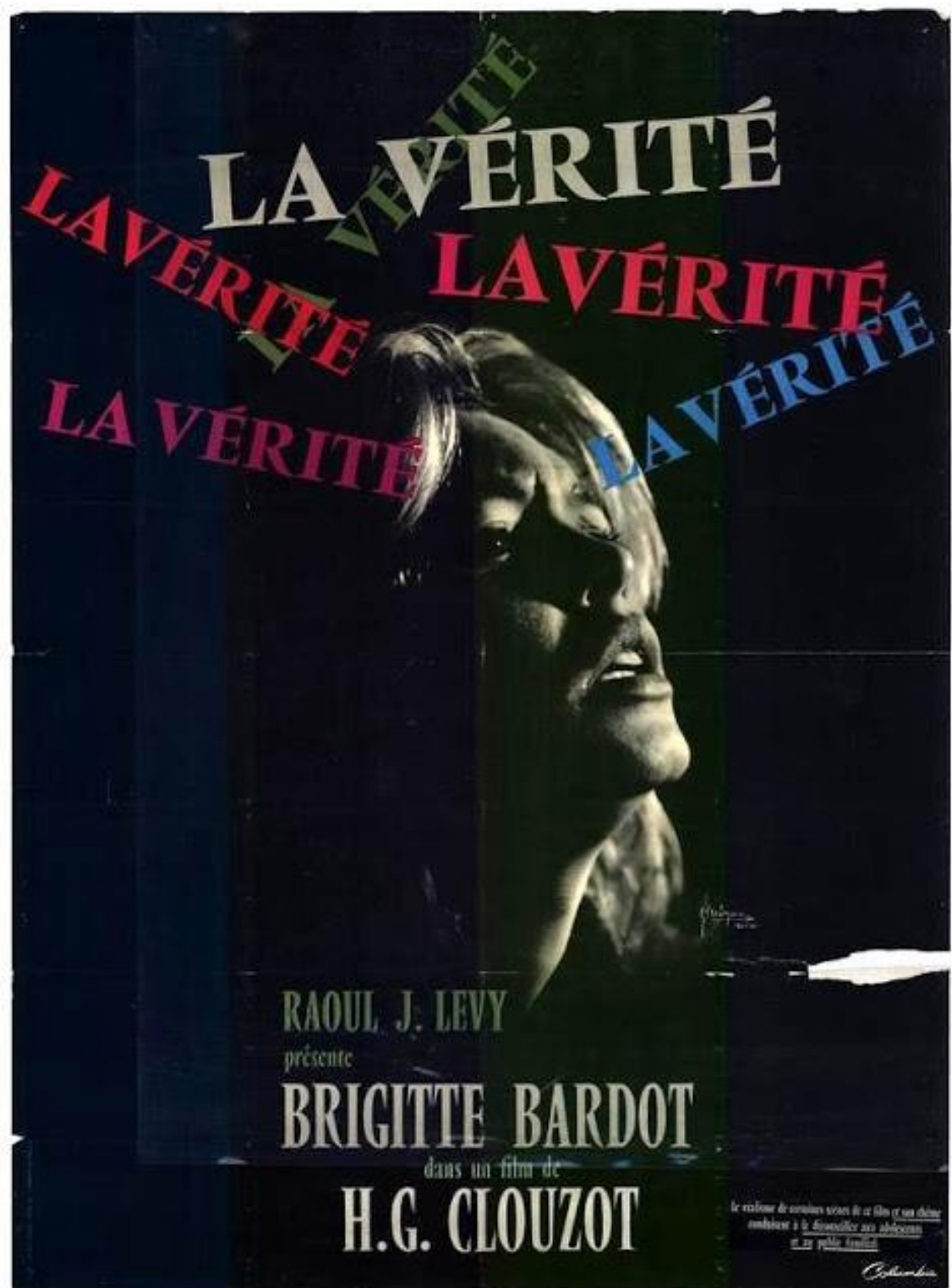


TABLE DES MATIERES

SIGLES ET ABREVIATIONS.....	9
INTRODUCTION.....	11
<i>Contexte et méthode</i>	<i>19</i>
<i>Sources</i>	<i>21</i>
PREMIERE PARTIE : <i>ET DIEU... CREA LA FEMME</i> (1956) DE ROGER VADIM.....	23
Chapitre 1 : Composition et analyse générale	23
<i>Ouverture : le bain de soleil de Juliette.....</i>	<i>23</i>
<i>Les projets de Carradine et la famille Tardieu</i>	<i>24</i>
<i>La soirée du bal.....</i>	<i>24</i>
<i>Départ manqué : la menace de retourner à l'orphelinat</i>	<i>26</i>
<i>Déclaration, demande en mariage et cérémonie.....</i>	<i>27</i>
<i>La vie d'après le mariage.....</i>	<i>28</i>
<i>Le retour d'Antoine</i>	<i>28</i>
<i>Dénouement et épilogue</i>	<i>30</i>
Chapitre 2 : « Et Vadim créa Bardot ». Le film et sa légende	31
<i>Contextualisation de la production et de la sortie du film</i>	<i>31</i>
<i>Qui sont Roger Vadim et Brigitte Bardot ?.....</i>	<i>31</i>
<i>Contexte cinématographique.....</i>	<i>33</i>
<i>Contexte socio-culturel</i>	<i>34</i>
<i>Genèse du film et sortie en salles</i>	<i>37</i>
<i>Un projet un peu fou</i>	<i>37</i>
<i>Tournage du film</i>	<i>38</i>
<i>Censure et sortie en salles.....</i>	<i>39</i>
Chapitre 3 : Analyses de détail	43
<i>Le charme des détails</i>	<i>43</i>
<i>Les couleurs et la vie de St-Tropez</i>	<i>44</i>
<i>La tendresse de Juliette : ses animaux, ses expressions</i>	<i>44</i>
<i>Juliette : le corps, la danse et la musique</i>	<i>46</i>
<i>L'impudeur</i>	<i>46</i>
<i>La danse.....</i>	<i>47</i>

<i>Les visages de l'opinion publique</i>	48
Chapitre 4 : D'un scandale l'autre (1956-1960)	50
<i>Les scandales après le film de Vadim</i>	50
<i>Au-devant des scandales : Brigitte Bardot</i>	52
<i>L'évolution de la censure : durcissement et protection de la jeunesse</i> ..	52
DEUXIEME PARTIE : LA VERITE (1960) D'HENRI-GEORGES CLOUZOT	57
Chapitre 1 : Composition et analyse générale	57
<i>L'ouverture du procès</i>	57
<i>Premières accusations contre Dominique Marceau</i>	59
<i>Légèreté de Dominique et jalousie de Gilbert</i>	63
<i>Succession de malheurs et désespoir amoureux</i>	65
<i>De l'assassinat au suicide</i>	68
Chapitre 2 : Le « Bardot-Clouzot ». La Vérité et sa légende	71
<i>Contextualisation de la production et de la sortie du film</i>	71
<i>Qui est alors Henri-Georges Clouzot ?</i>	71
<i>Les cas judiciaires à l'écran dans les années 1950</i>	75
<i>Genèse et sortie en salles</i>	77
<i>Le projet</i>	77
<i>Le tournage</i>	79
<i>Sortie en salles</i>	83
Chapitre 3 : Analyses de détail	86
<i>La cour d'assises</i>	86
<i>Installation de la cour</i>	86
<i>Le poids moral des accusations</i>	86
<i>Faire honte</i>	89
<i>La construction de l'opinion publique</i>	94
<i>Les distractions de Dominique : Clouzot en dialogue avec la modernité</i>	97
<i>Du mambo au cha-cha-cha</i>	97
<i>Les attractions de la ville</i>	100
<i>La vérité dans La Vérité</i>	101
<i>Jeux de lumière</i>	101

Les manuscrits	102
TROISIEME PARTIE : LA RECEPTION D'ET DIEU... CREA LA FEMME ET DE LA VERITE : DEBATS DE LA SOCIETE FRANÇAISE.	105
Chapitre 1 : Réceptions générales des films	105
<i>Et Dieu... créa la femme</i>	105
Un film scandaleux pour beaucoup	106
Les reproches sur la qualité	107
De belles images	107
Un film important	108
Les intellectuels et Brigitte Bardot	110
Un évènement populaire	111
<i>La Vérité</i>	112
Un film dans la lignée d'Et Dieu... créa la femme et des autres scandales	112
Le meilleur Clouzot ?	115
Un film de vieux ?	117
Chapitre 2 : La sexualité, la morale et l'opinion publique	120
<i>Sensibilité libertine</i>	120
<i>Des « ingénues perverses » ?</i>	122
<i>Le pied de l'héroïne</i>	122
<i>La société face à l'immoralité</i>	125
Chapitre 3 : La jeunesse au cinéma et dans la société	126
<i>Les jeunes et la sexualité dans les années 1950</i>	126
<i>Et Dieu... créa la femme et La Vérité : nouvelles représentations de la jeunesse</i>	127
Le thème de la jeunesse dans les deux films, vu par la presse	127
Les jeunes, vus par Clouzot et Vadim	128
<i>Clouzot, Vadim et la jeunesse</i>	129
L'adaptation du ton cinématographique à la jeunesse	131
Le rôle des deux films pour la jeunesse	132
Chapitre 4 : Les femmes à travers le prisme de la séduction... Une libération ?	134
<i>Le corps de Brigitte Bardot et le regard des hommes</i>	134
<i>Des réalisateurs ambigus ?</i>	136

CONCLUSION	139
SOURCES	145
I) Films (corpus principal) :	145
II) Documents provenant de la Bibliothèque du Film de la Cinémathèque française	147
III) Documents provenant de l'Institut Lumière à Lyon	149
V) Documents provenant du web	153
VI) Ouvrages ayant caractère de source	153
BIBLIOGRAPHIE	155
I) Cinéma et image : histoire, études, méthode	155
Image et représentation	155
II) Histoire : corps, émotions, représentations	157
Méthode	157
III) Et Dieu... créa la femme et La Vérité	160
Sur Roger Vadim et Et Dieu... créa la femme	160
Sur Henri-Georges Clouzot et La Vérité	160
ANNEXES	162
TABLE DES MATIERES	165