



HAL
open science

Le scandaleux désir amoureux : évolution de la représentation et de la réception de l'érotisme dans le film français en France (1956-1974)

Zoé Poupinet

► To cite this version:

Zoé Poupinet. Le scandaleux désir amoureux : évolution de la représentation et de la réception de l'érotisme dans le film français en France (1956-1974). Art et histoire de l'art. 2023. dumas-04317939

HAL Id: dumas-04317939

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04317939>

Submitted on 1 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sujet : Le scandaleux désir amoureux.
**Évolution de la représentation et de la réception de l'érotisme dans le film
français en France (1956-1974)**



Présenté et soutenu par POUPINET Zoé

Mémoire sous la direction de Mr. VASSE David

Remerciements.

Tout d'abord, je tiens à remercier Monsieur David Vasse qui a dirigé ce mémoire. Son intérêt pour le sujet, le temps pris pour nos discussions autour, ses conseils, ses remarques ont rendu ce travail possible et cette expérience véritablement enrichissante.

Je tiens aussi à exprimer ma gratitude à mes deux camarades et amies, Audrey et Lauren, avec qui j'ai partagé cette expérience. Sans leur soutien quotidien, leur aide et leurs relectures, tout ceci aurait été bien plus compliqué.

De même, je tiens à remercier mes proches, Angèle, Salomé et Lazare, pour l'épaule sans faille qu'ils ont été. Enfin, bien sûr, j'adresse mes remerciements à mes parents car, qui sait, si à sept ans je n'avais pas chanté à tue-tête et en boucle 69 année érotique de Serge Gainsbourg, peut-être n'aurais-je jamais choisi ce sujet...

Sommaire.

Introduction.....	5
I. <i>Et Dieu... créa la femme</i> , ou l'affront de la jeunesse.....	10
1. Irruption de la jeunesse à l'écran, préfiguration de la Nouvelle Vague.....	11
1.1. Jeunesse du casting : nouveaux visages, nouveaux gestes, nouvelles façons de parler.....	12
1.2. Faire prendre l'air au cinéma : tournage en extérieur.....	14
1.3. Le désir et la drague comme thèmes à part entière.....	17
1.4. B.B. à l'écran : apparitions musicales et dansantes.....	20
1.5. Un film précurseur : fin de la Maman et la Putain.....	26
1.6. Dialogue érotique ?.....	30
1.7. De la volonté du réalisme.....	33
2. Création d'un mythe : Initials B.B.....	35
2.1. Bardot, personnage érotique : femme-enfant, femme fatale, femme-animale.....	36
2.2. Juliette-Bardot, quand personnage et acteur se confondent.....	40
2.3. Voir Bardot, devenir Bardot.....	43
2.4. Le mythe mis à nu.....	45
2.5. Bardot aujourd'hui ? Le mythe érotique quarante ans après le scandale..	48
3. Censure religieuse, censure d'État.....	51
3.1. Fin des années 1950, où en est la censure ?.....	52
3.2. Censure d'État, l'acceptation sous suppression.....	55
3.3. Censure religieuse, la rencontre avec le Diable.....	57
II. <i>Emmanuelle</i> , ou l'apogée du film de genre érotique français.....	62
1. Le triomphe de l'érotisme soft.....	64
1.1. L'exotisme du film : la Thaïlande comme terre de découvertes.....	65
1.2. Renverser l'établi : remise en question des traditions.....	68
1.3. Réinventer l'amour.....	71
1.4. Réinventer l'amour au cinéma.....	75
1.5. L'érotisme comme parcours initiatique.....	80
1.6. Iconisation et femme-trophée.....	84

1.7. Pulsion scopique et couple voyeurisme-exhibitionnisme.....	87
2. Une commercialisation de l'érotisme.....	91
2.1. Retour en arrière : yéyés, scopitones et érotisme.....	92
2.2. <i>Emmanuelle</i> : préparation d'un scandale.....	93
2.3. L'érotisme en salle : un carton.....	96
2.4. La nudité intégrale et la fin de la parenthèse enchantée.....	98
3. Retour à l'érotisme privée : naissance du classement X.....	99
3.1. <i>Emmanuelle</i> et la censure.....	100
3.2. Âge d'or du film pornographique.....	101
3.3. Naissance du classement X.....	104
Conclusion.....	110
Bibliographie.....	115
Fiches techniques.....	123
Index des films cités.....	125

Introduction.

« - Il y a une chose très importante et ça il faut le faire le plus vite possible. - Quoi ? - Baiser. »
Mots qui conclurent la carrière cinématographique de Stanley Kubrick.

« L'ennui avec l'érotisme, c'est qu'il est plus facile de dire ce qu'il n'est pas que ce qu'il est »¹, nous écrivons ces lignes à la fin de notre travail et après un an sur ce sujet, il nous semble toujours aussi compliqué de donner une définition claire de l'érotisme. Tenter de définir l'érotisme, c'est tenter de définir une émotion, à l'instar de la joie ou de la tristesse, avec ses manifestations physiques, son éveil, ses gradations, etc. et il est plus facile de définir une émotion par ses manifestations que par ce qui fait son essence.

L'étymologie grecque d'érotisme nous vient d'*eros*, qui englobe les notions d'amour et d'érotisme. Pour parler d'amour au sens général, elle se réserve le mot *agapi* qui renvoie à « la « tendresse » qu'on éprouve envers sa mère, sa grand-mère, les petits oiseaux ou une certaine marque de whisky »². L'érotisme, c'est une émotion d'amour sensuel et charnel. Dans la mythologie grecque, Éros est considéré comme la divinité de l'amour, l'incarnation du désir amoureux. L'érotisme incarne le désir amoureux. Il naît d'une forme de beauté, quelle qu'elle soit, une beauté qui trouble, qui perturbe et d'où provient le désir. Le trouble érotique peut survenir à la vue des bas de Marlene Dietrich dans *Der blaue Engel* (*L'Ange bleu*, Josef von Sternberg, 1930), des lèvres de Béatrice Dalle dans *37°2 le matin* (Jean-Jacques Beineix, 1986), de la voix de Jean Reno dans *Le Grand Bleu* (Luc Besson, 1988)... Souvent, il naît du trouble de l'autre. Le contact entre deux peaux, le souffle qui s'accélère, la rougeur du corps, la sueur etc. sont autant d'images de l'émotion érotique de l'autre qui amplifie notre propre trouble érotique. L'érotisme est fondé sur l'éloge du corps. Il sublime, il magnifie. On parle d'émotion érotique car, comme toute émotion, l'érotisme est éphémère. Jamais il ne s'installe, au contraire, « il passe comme un courant d'air »³. Il n'a pas de systématisme, de durée, de cause arrêtée. L'érotisme est une émotion humaine qui se distingue de la simple sexualité. L'acte sexuel est une mécanique animale, l'érotisme est ce qui nous dégage, ce qui nous élève de l'animalité. C'est une expérience intérieure avec sa part de conscientisation, d'intellectualisation, de recherche psychologique.

1 LEVERRIER Laurent, « L'érotisme », *Positif*, n°61-62-63, août 1964, p. 73

2 KYROU Ado, *ibid.*, p. 9

3 DELORME Stéphane, « Érotisme (encore) », *Les Cahiers du cinéma*, n°713, juillet-août 2015, p. 5

Parce qu'il s'est révélé être le média le plus adapté pour représenter l'érotisme, le cinéma s'en est très rapidement saisi. En effet, parce que c'est un art qui permet à la fois de représenter le chemin de la pensée et de montrer des corps en mouvement (le nu pictural n'est que rarement érotique), il est devenu le moyen idéal de provoquer l'émotion érotique. Le cinéma permet de vivre l'expérience intérieure des personnages en parallèle de notre propre expérience de spectateur par des mécanismes d'identification et de projection. Dès lors, l'émotion érotique n'est que plus intense. Seulement, cette intensité n'est pas bien reçue par tous les spectateurs et beaucoup ont vu dans ce média un moyen de pervertir les pensées. Les images font peur et très vite on choisit de les censurer pour s'en protéger. Le cinéma devient un média dangereux dont il est bon de se tenir à l'écart. Pourtant, malgré les interdictions, les représentations érotiques se succèdent et vont de plus en plus loin : en 1896, *The Kiss (Le Baiser, William Heise)* affiche un baiser un gros plan ; en 1915, Annette Kellerman apparaît nue dans *Daughter of the Gods (La Fille des dieux, Herbert Brenon)* ; en 1927, Clara Bow apparaît nue dans *Hula* de Victor Fleming et devient un des premiers sex-symbols de l'histoire ; en 1933, *Extase* de Gustav Machatý est interdit d'importation aux États-Unis car l'actrice Hedy Lamarr nage nue et que son visage apparaît en gros plan pendant l'orgasme ; en 1966, *Blow-Up* de Michelangelo Antonioni laisse apercevoir des poils pubiens ; en 1967, on se presse pour aller voir des rapports sexuels simulés dans *Jag är nyfiken - en film i gult (Je suis curieuse – jaune, Vilgot Sjöman)*... Cette succession ininterrompue de films érotiques nous laisse à penser qu'il y a quelque chose dans ces films qui plaît et ce peu importe les époques. C'est que le cinéma, comme les rêves, crée un univers où tous nos fantasmes hors de notre portée prennent vie, « le cinéma permet de goûter sans danger à l'excitation, à la passion et à la concupiscence qui doivent être réprimées dans l'organisation humaine de la vie »⁴. C'est un lieu où tout est permis et sans conséquences pour le spectateur qui voit ses fantasmes sur écran géant, mais à l'abri de l'ombre de la salle de cinéma.

Si ces représentations s'enchaînent, leur contenu va lui toujours plus loin dans ce que la censure peut accepter. On passe du simple baiser en 1896 au premier nu en 1916 puis au premier orgasme simulé en 1933 etc. C'est que l'érotisme est profondément lié à la notion d'interdit et à la transgression de cet interdit. Aussi, tant que la censure refuse telle ou telle représentation, elle sera source d'excitation. Alors, quand en 1974 en France, la censure est

4 JUNG Carl cité dans DOUGLAS Keesey et DUNCAN Paul, *Le cinéma érotique*, Cologne, Taschen, 2005, p. 9

totalelement levée pendant un temps, l'érotisme pullule avant de s'essouffler, faute d'interdits, mais nous développerons ce fait par la suite.

Étudier la représentation de l'érotisme, ce n'est pas seulement se pencher sur la représentation du désir, mais aussi sur ce qui le provoque. Or, ce qui le provoque, communément, c'est la représentation des femmes. Bien entendu, un homme peut aussi bien être l'objet du désir d'une femme que l'inverse ; cependant, la représentation au cinéma étant pensée, dans la majorité des cas, pour un spectateur masculin hétérosexuel, ce sont les désirs de ce spectateur que l'on va essayer de mettre en images. La représentation de la femme au cinéma a toujours suivi, d'une part, un certain nombre de codes de représentation et d'autre part, les évolutions sociales et politiques du pays. De même, s'intéresser à la représentation du désir, c'est s'intéresser à la façon dont il naît et dont il se matérialise à l'écran. Une représentation qui dépend encore une fois de codes et d'un contexte politico-social, avec ce que la censure autorise ou non par exemple. Ainsi, notre corpus, *Et Dieu... créa la femme* (1956) de Roger Vadim et *Emmanuelle* (1974) de Just Jaeckin, nous amènera à nous interroger sur la manière dont sont représentées les femmes et dont est représenté le désir.

Quant à l'étude de la réception, elle nous permet d'inscrire les films dans ce contexte dont nous parlions de façon à mieux comprendre comment il a pu influencer la représentation, mais aussi la réception du film. Représentation et réception sont profondément liés. Aussi, en abordant les décennies 50 et 70, nous nous intéresserons aux changements sociaux de cette époque que reflètent nos deux films. Par la même, la manière dont ils sont reçus nous donnera des indications sur les mentalités de l'époque.

Notre corpus portera sur deux films français, sortis à presque vingt ans d'écart et qui ont tout les deux été objets de scandale à leur sortie. *Et Dieu... créa la femme* est un film qui met en scène la libération des mœurs amenée par la jeunesse d'après-guerre des années 1950 et l'émancipation des femmes. Il scandalisera de par la manière dont il traite du désir, des relations de couple, du mariage et par la façon dont il montre son actrice, Brigitte Bardot, comme véritable objet de désir. Quant à *Emmanuelle*, le film s'inscrit dans la période de libération et de révolution sexuelle post-68 et qui s'accentuera encore dans la décennie 70. Le film est un véritable phénomène de société, la France entière se rue dans les salles voir ce film qui sera un carton au box-office. Ces deux films, même si bien différents, traitent tout les deux de l'érotisme, de la libération des mœurs, notamment sexuelles et de l'émancipation des femmes, allant jusqu'à reproduire un schéma narratif commun, nous le développerons. S'intéresser à eux, c'est s'intéresser à deux véritables phénomènes de société de l'époque et

c'est en cela qu'ils sont révélateurs à la fois de la manière dont on pouvait représenter et recevoir les images de désir. Dans une perspective d'étude à la fois esthétique et sociologique, *Et Dieu... créa la femme* et *Emmanuelle* paraissent donc des choix intéressants, car ils sont révélateurs de la pensée de leur époque. De même, s'il existe énormément d'ouvrages sur Bardot et *Et Dieu... créa la femme* (on peut citer notamment le mémoire de Paul Bacharach sous la direction d'Evelyn Cohen qui s'intéresse aux scandales qu'ont été *Et Dieu... créa la femme* et *La Vérité* (1960) d'Henri-Georges Clouzot ou encore le chapitre qu'Antoine de Baecque consacre à l'actrice dans son ouvrage *La Nouvelle Vague* (2019)), les études sur *Emmanuelle*, tant sur un plan esthétique que sociologique sont très peu nombreuses (la plus connue étant certainement celle de Marc Godin analysée dans *Histoires d'Emmanuelle* (2019)). À sa sortie, assez peu d'articles ont été consacrés au film, encore moins dans des revues cinématographiques. À la mesure de l'ampleur du phénomène qui a suivi, cela a été corrigé, mais comme nous le disions, rarement dans une analyse qui articule esthétique et réception. De plus, il n'existe, à notre connaissance, aucune étude comparative entre les deux films. Nous ne nous proposerons pas de réellement comparer les films entre eux, mais nous essaierons d'établir des liens entre leur représentation et aussi la manière dont ils ont été reçus. Nous pourrions nous questionner sur l'intérêt d'une telle étude aujourd'hui, soit presque cinquante ans après la sortie d'*Emmanuelle* ; c'est que, s'intéresser à la manière dont été représenté et reçu le désir hier, c'est comprendre nos représentations et nos réceptions actuelles. Les films ne sont pas des produits bruts, ils sont le résultat des représentations d'un réalisateur et d'un spectateur ayant connus un contexte défini. S'intéresser à un film permet à la fois de comprendre une époque, mais aussi de comprendre comment celle-ci a pu influencer notre actualité. Aujourd'hui, il semblerait que nous observions un certain retour en arrière quant à la représentation du désir au cinéma (en atteste les très nombreuses plaintes de l'association Promouvoir qui attaque maintenant davantage les films avec des scènes de sexe que des scènes de violence) et s'intéresser aux films qui ont conditionné nos représentations et nos réceptions pourrait nous permettre de comprendre ce fait.

Aussi, nous chercherons ici à analyser la représentation et la réception de l'érotisme dans le cinéma français en France et ce à travers deux films représentatifs de leur époque, *Et Dieu... créa la femme* et *Emmanuelle*. Pour cela, nous avons choisi d'étudier chaque film indépendamment, de façon à pouvoir aller plus loin dans leur analyse. Nous nous intéresserons donc d'abord au film de Vadim en nous penchant sur la représentation de la jeunesse à l'écran, puis nous aborderons un des résultats de ce film, la création du mythe B.B.

avant de nous arrêter sur la censure qui a régit le film. Dans un second temps, nous nous intéresserons au film de Jaeckin en essayant de voir cette fois comment celui-ci a créé un nouveau genre français « le film érotique soft », puis en nous penchant sur la manière dont il a proposé une commercialisation de l'érotisme qui s'accroîtra encore dans son sillage avant de nous arrêter, là aussi, sur la manière dont la censure a agi sur le film, notamment via la création du classement X.

I. Et Dieu... créa la femme, ou l'affront de la jeunesse.

Et Dieu... créa la femme sort en 1956, soit seulement un peu plus de dix ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Alors que la France est en pleine reconstruction, Roger Vadim va prendre part à cette édification et réaliser le film qui fera éclater les carcans moraux et religieux établis depuis des décennies.

La période 1945-1956 est un temps d'intenses bouleversements où la France, qui se réveille au lendemain d'une guerre qui l'a complètement affaiblie, va rapidement s'industrialiser et voir son mode de vie chamboulé.

Du côté de l'industrie d'abord, après des années très difficiles, le pays va investir massivement dans la production automobile, l'agro-alimentaire et les hydrocarbures, permettant une forte augmentation du taux de croissance de l'économie. De par les progrès techniques, de nombreux records sont battus dans la vitesse ferroviaire et aérienne, mais aussi des records de profondeur et d'altitude. On multiplie les échanges internationaux et venue tout droit des États-Unis, la publicité fait son entrée (notamment dans le domaine de l'électroménager). Le territoire s'urbanise, on assiste à la fois à un exode rural et à une véritable crise du logement en ville avec des habitations surpeuplées et insalubres.

Du côté de la population, les écarts sociaux s'aggravent, mais après les nombreuses grèves ouvrières en 1947, le bilan encourageant de l'industrie permet l'augmentation des salaires et la création du SMIG (Salaire Minimum Interprofessionnel Garanti). C'est la naissance de la sécurité sociale, on veille à une bonne alimentation et une lutte contre l'alcoolisme est menée. De Gaulle et ses « 12 millions de beaux bébés qu'il faut à la France en 10 ans » assigne les femmes à un rôle naturaliste qui débouche sur une période de baby-boom (on passe d'un peu plus de 500 000 naissances vivantes en France en 1942 à presque 900 000 en 1949). Les femmes doivent être de bonnes mères et des fées du logis, une idée que le cinéma promouvra : « Au stéréotype des années 30' de la jeune employée qui finit par épouser un homme d'âge mûr (l'union de la secrétaire et de son patron étant le summum), il oppose les héroïnes des Trente Glorieuses qui ont un métier qualifié et choisissent le mariage en abandonnant leur métier »⁵. Pourtant, dans le sillage du *Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir, une vague féministe née dans les années 50, notamment liée au contrôle des naissances. Alors que perdure la répression judiciaire quant à l'avortement, considéré en 1946 comme un « fléau social », des associations comme le Mouvement des Jeunes Femmes va se

5 LEJEUNE Dominique, *Les années 50 en France, une nouvelle « Belle Époque » ?* [séminaire], Université de Briançon, France, 11 octobre 2017, p. 50

réunir pour parler de sexualité, de contraception... Pour autant, la pilule contraceptive ne sera légalisée en France qu'en 1967. Encore largement sous influence religieuse, la morale des Français reste soumise aux diktats de l'Église catholique qui connaît un nouveau souffle : jusqu'en 1950, la pratique poursuit une courbe ascendante, on baptise neuf enfants sur 10, on marie huit couples sur 10 et plus de 1600 prêtres seront ordonnés en 1946.

Quant à la culture, un petit monde se forme dans le quartier de Saint-Germain-des-Près où se rejoignent des écrivains comme Marguerite Duras et Jean-Paul Sartre, des poètes (Jacques Prévert), des artistes (Salvador Dalí) et des cinéastes comme Jean-Luc Godard et François Truffaut. Là-bas, ils nourriront leurs réflexions intellectuelles et politiques. Au cinéma, malgré une crise de la fréquentation avec un recul du nombre d'entrées, le nombre de salles Art et Essai et de ciné-clubs augmente. C'est la naissance des *Cahiers du Cinéma* et du célèbre texte de François Truffaut « Une certaine tendance du cinéma français » (1954) qui fera beaucoup de bruit de par sa critique du cinéma de « qualité française » et ses grands noms, Claude Autant-Lara, Jean Auranche ou Pierre Bost. Cette nouvelle génération de cinéastes et de critiques qui cherche plus de liberté, de réalité, de fraîcheur annonce le mouvement de la Nouvelle Vague naissant à la fin des années 1950 dont nous parlerons à présent, *Et Dieu... créa la femme* en étant un des précurseurs.

1. Irruption de la jeunesse à l'écran, préfiguration de la Nouvelle Vague.

Et Dieu... créa la femme naît donc dans une société à deux vitesses, avec d'une part une mutation du quotidien (changements des modes de consommation, des industries, du confort...) et d'autre part une morale religieuse étouffante qui bâillonne le pays.

À vingt-huit ans et avec son premier film, Roger Vadim va faire éclater ce que l'Église et l'État s'efforçaient de garder contenus : la liberté des mœurs, la jeunesse, l'émancipation. Finie l'instruction rétrograde de papa-maman – enfin, surtout de papa d'ailleurs, rappelons que la famille subissait le joug du patriarcat. Finie la bien-pensance religieuse. L'heure est à ce que les rétrogrades appelleront la « débauche », c'est l'affront de la jeunesse.

Roger Vadim, tantôt journaliste et photographe-reporter pour *Paris Match*, tantôt assistant puis scénariste de Marc Allégret, s'apprête à tourner le film de la transgression. Au centre de cette œuvre, sa femme, Brigitte Bardot, âgée de seulement vingt-deux ans. La jeune actrice n'a alors joué que de petits rôles, plus exposée pour son corps que pour son jeu, à l'instar de *Manina... la fille sans voiles* (1953) de Willy Rozier où elle apparaît en bikini – ce

qui vaudra aux auteurs du film un procès sommé par le père de l'actrice, encore mineure. Avec elle, Vadim désire « réinventer la femme contemporaine, [...] faisant de son épouse « le rêve impossible des hommes mariés », l'équivalent français de Marilyn Monroe »⁶. Ça ne manquera pas, Bardot restera pendant plus de vingt ans une star mondiale, à la fois sex-symbol et égérie de l'émancipation et de la liberté sexuelle des femmes. Alors, quelle a été la recette pour que ce jeune homme inexpérimenté, jusqu'ici resté dans l'ombre, réalise un film qui change profondément les mœurs et propulse au rang de vedette sa femme ?

1.1. Jeunesse du casting : nouveaux visages, nouveaux gestes, nouvelles façons de parler.

D'abord, il y a le casting des quatre acteurs principaux : d'un côté les nouveaux visages, Brigitte Bardot, Jean-Louis Trintignant et Christian Marquand, tous âgés à l'époque de moins de trente ans et n'ayant fait que de petits rôles et de l'autre, Curd Jürgens, acteur autrichien déjà bien implanté d'une quarantaine d'années. Ce choix de casting se distingue de la majorité de la production, on est bien loin des figures traditionnelles de Jean Gabin, Simone Signoret ou Bourvil qui dominaient largement les écrans des années 1950. Vadim apporte fraîcheur et nouveauté, il conçoit Juliette comme la personnification de la jeunesse, une jeunesse vivante, désirable, insouciante, libre et cela permet enfin une figure d'identification possible pour des jeunes qui ne se reconnaissent pas dans les films de leur époque. Ici, il prendra nettement le parti de la jeunesse, présentant Carradine comme un « vieux beau », vers qui Juliette se réfugie de temps en temps, bien que tous les deux savent qu'il ne se passera rien entre eux. La critique se rangera davantage du côté de ce personnage, le seul reproche qui lui est fait étant sa participation au film : « Rien à dire de Curd Jürgens, sauf qu'il doit avoir du temps à perdre pour s'égarer en ces parages-là et qu'il ne se considère plus comme une grande vedette puisqu'il passe après Brigitte Bardot au générique »⁷. De la même manière, le réalisateur présente Antoine comme « l'homme », l'aîné fort et viril qui se vante de « posséder » Juliette et qui la fera souffrir avec mensonges et condamnations. Celui qu'elle choisira, c'est Michel, qui, à l'instar de la jeune femme, est dépeint dans toute la spontanéité et l'intensité propres à la jeunesse : il propose de l'épouser sur un coup de tête, il frappe un copain qui se moque de leur mariage, il se saisit d'un revolver en apprenant la tromperie... Comme elle, il

6 RETAILLAUD Emmanuelle, « Chapitre 8. Les mœurs d'un modèle (de 1944 à la fin des années 1970), *La Parisienne*, Paris, Le Seuil, coll. L'Univers historique, 2020, p. 306

7 ARLAUD Rodolphe-Maurice, « Concertos en dodo mineur », *Combat : organe du Mouvement de libération française*, 6 décembre 1956, p. 2

s'affranchit totalement de l'autorité de ses parents en se battant avec son frère et en désobéissant à sa mère pour retrouver celle qu'il aime. Ainsi, Vadim filme le gouffre qui sépare les générations et se place clairement du côté de la jeunesse, accentuant encore la possibilité d'identification pour le jeune public.

Ce qui est intéressant avec ces nouveaux acteurs, c'est qu'ils amènent avec eux de nouvelles façons de parler, de nouveaux gestes, de la légèreté, qui seront essentiels au mouvement naissant de la Nouvelle Vague. On filme Juliette quand elle danse, quand elle prend le soleil en remuant ses pieds, quand elle marche, quand elle fait du vélo, quand elle fait l'amour... On prend le temps de la regarder, de la suivre, d'être avec elle. Vadim est au plus près des mouvements et des expressions de son actrice dont il suit les demandes et les envies pour proposer un portrait en temps réel de la jeunesse. Bardot devient modèle pour les uns (on sait comme son style vestimentaire a pu être repris) et sujet de désir pour les autres, car il y a dans sa façon de parler, de se mouvoir, d'être, quelque chose de profondément érotique. Elle porte en elle un mélange de nonchalance, d'insoumission et de profonde liberté inédit à l'époque et c'est cette alliance de beauté et de transgression qui lui donne cette intensité purement érotique.

Bien que la modernité des expressions de ces nouveaux acteurs puissent faire grincer des dents, Samuel Blumenfeld rappelle dans son article comme le timbre de Bardot a pu être critiqué dans sa carrière : « un phrasé d'une lenteur d'abord exaspérante, comme d'autres traînent les pieds, une voix d'enfant gâtée et boudeuse »⁸, les jeunes critiques y voient, eux, enfin, la marque du présent : pour Jean-Luc Godard, « Roger Vadim est « dans le coup ». C'est entendu. Ses confrères, pour la plupart, tournent encore « à vide ». C'est entendu aussi. Mais il faut néanmoins admirer Vadim de ce qu'il fait enfin avec naturel ce qui devrait être depuis longtemps l'ABC du cinéma français. Quoi de plus naturel, en vérité, que de respirer l'air du temps ? Ainsi, inutile de féliciter Vadim d'être en avance car il se trouve seulement que si tous les autres sont en retard, lui, en revanche, est à l'heure juste »⁹.

Côté corps et attitudes, les critiques affluent et les plus conservateurs reprocheront au film d'être « basé sur la mise en valeur des avantages physiques d'une jolie fille, de ses impudeurs et de ses trémoussements »¹⁰, alors que les jeunes critiques des *Cahiers du Cinéma*

8 BLUMENFELD Samuel, « Dans « Et Dieu... créa la femme », Brigitte devient Bardot », *Le Monde*, 8 août 2021

9 Cité dans DE BAECQUE Antoine, « Brigitte et les jeunes Turcs », *La Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, coll. Champs – Art, 2019, p. 36

10 LANG André cité dans SELLIER Geneviève, « Chapitre IV. Une réception contrastée », *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, coll. Cinéma et audiovisuel, 2005, p. 47

assistent à la transposition de leur quotidien : « Je remercie Vadim d'avoir dirigé sa jeune femme en lui faisant refaire devant l'objectif les gestes de tous les jours, gestes anodins comme jouer avec sa sandale ou moins anodins comme faire l'amour en plein jour, eh oui !, mais tout aussi réels. Au lieu d'imiter les autres films, Vadim a voulu oublier le cinéma pour « copier la vie », l'intimité vraie »¹¹. En vérité ce n'est pas tant le corps de Bardot qui pose problème que la liberté avec laquelle elle en joue, c'est cet affranchissement, cette transgression pure qui lui donne ce caractère si provocateur et désirable. Des figures d'icônes, on en avait vu, de Michèle Morgan à Danielle Darrieux, mais des femmes comme elle, dont l'esprit est partagé entre désirs et morale et dont le corps décide de s'exprimer en dehors des règles, jamais. La scène de mambo est tout à fait démonstrative en ce sens, ce n'est plus Juliette qui danse, elle est soumise à quelque chose de plus fort qu'elle, dans une sorte de transe qui la pousse à continuer et alors les regards ne peuvent plus la quitter. Juliette ne se met pas en scène, c'est une jeune fille dont le corps ne peut assumer les carcans de son époque et s'en affranchit dans une totale liberté. *Et Dieu... créa la femme*, en proposant les attitudes et les phrasés de jeunes acteurs, s'offre comme un film enfin destiné à la jeunesse et en cela, il constitue une révolution.

1.2. Faire prendre l'air au cinéma : tournage en extérieur.

Les décors sont eux aussi porteurs du changement amené par Vadim : on tourne en extérieur et en décors naturels. Fini l'enfermement et l'académisme du studio qui formalisent les films, il faut de l'air frais ! Air de l'extérieur et du temps. Cette volonté de sortir, ce sera une des grandes révolutions de la Nouvelle Vague. Dans le documentaire de Claire Denis, *Jacques Rivette, le veilleur* (1990), celui-ci compare cette volonté à celle de l'impressionnisme au XIXe siècle¹². Alors que sont créés les tubes de peinture, les artistes peuvent s'installer en plein air pour peindre et, en reproduisant ce qu'ils voient au dehors, le sujet de leurs toiles va changer. De la même manière, avec l'arrivée de nouvelles techniques de prises de vue et de son (pellicule 16mm, Nagra...), les cinéastes de la Nouvelle Vague vont pouvoir sortir du studio et de ses conventions : « Les films Nouvelle Vague apportent cette fraîcheur, même dans les anecdotes, dans les histoires, qu'apportait l'impressionnisme, cette façon de laver le regard par rapport au cinéma de studio, [...] de faire une image nettoyée »¹³.

11 TRUFFAUT François cité dans DE BAECQUE Antoine, « Brigitte et les jeunes Turcs », *La Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, coll. Champs – Art, 2019, p. 32

12 *Jacques Rivette, le veilleur* (Claire Denis, 1990)

13 *Ibid.*

Alors, on part à Saint-Tropez, qui n'est pas encore la station balnéaire que l'on connaît aujourd'hui et l'on y filme la vie, notamment celle des jeunes : village aux toits en tuiles, le port, ses bateaux et ses quais, plages désertes et toutes sortes de lieux de rencontre, bars, librairie, église... Pour Vadim, les conditions de tournage seront plus compliquées que pour ses successeurs et s'il a la chance de pouvoir tourner avec une pellicule Eastmancolor de chez Kodak (connu pour ses teintes chaudes) qui reproduit assez fidèlement les couleurs – et quelles couleurs ! : « Les couleurs (captées par le grand opérateur Thirard) sont fraîches, jolies, précises »¹⁴ – ; il doit en revanche utiliser une lourde caméra 35mm, ce qui limite grandement ses mouvements d'appareil et coûte très cher. Le film nécessitera un budget de cent quarante millions d'anciens francs de par les besoins techniques et le cachet de Curd Jürgens. Quant à eux, les cinéastes de la Nouvelle Vague parviendront à faire des films au budget bien moindre (trente-cinq millions d'anciens francs pour *Les Quatre cents coups* de François Truffaut (1959) et trente millions pour *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard (1960)) grâce à des équipes réduites, de jeunes acteurs inconnus, des décors naturels et surtout le manque d'autorisations officielles du CNC.

Le tournage aura lieu l'été, entre mai et juillet 1956, permettant un éclairage naturel et des images de l'actrice en tenues légères avec lesquelles Armand Thirard joue pour mettre en valeur le corps bronzé de Bardot magnifié par les rouges et les bleu-gris de ses robes quand il ne contraste pas avec le blanc des draps : jupe fendue, bikini (qu'elle démocratisera grâce à cette scène où elle apparaît de dos, prenant le soleil dans un maillot blanc), décolleté, voire tenue d'Ève et surtout les pieds nus, la marque de fabrique de l'actrice. Dans ce décor, elle incarne la chaleur, la liberté et la sensualité ; ou l'immoralité, selon l'avis de certains sur la question : « Baignade suggestive, vêtements collés au corps, cuisses ouvertes, peau luisante, cha-cha-cha exaspéré, chute des corps les uns après les autres, lits défaits, pieds nus, soupirs, regards, frénésie, soleil, hébétude, jusqu'à une nuit de noces consommée en plein midi, pendant le repas familial desdites noces ! Le produit obtenu est un hybride assez malsain »¹⁵. Malsain, le terme est sévère et bien qu'il concorde avec ce diable au corps dont Juliette se pense atteinte : « *Il y a quelque chose de trop fort en moi qui me pousse à faire des bêtises* », « *- De quoi as-tu peur ? - De moi* »..., il est surtout révélateur de la pensée de l'époque où il était impossible pour une femme de parler librement de ses désirs. Pourtant, aujourd'hui, *Et Dieu... créa la femme* nous semble bien innocent et plus personne ne parlerait de la perversité

14 DONIOL-VALCROZE Jacques, « Et Dieu créa la femme... », *France-observateur*, 13 décembre 1956, p. 2

15 DUBREUILH Simone cité dans DE BAECQUE Antoine, « Bardot », *La Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, coll. Champs – Art, 2019, p. 18

du film, c'est que ce notre rapport à l'obscène est extrêmement relatif et entièrement dépendant de critères fluctuants selon les époques, les cultures et les individus. Aussi, cet objet malsain hier ne présente plus grande indécence de nos jours.

Saint-Tropez est le cadre idéal pour un tel film, mélange de soleil, de sable et de chaleur avec ses corps bronzés et nus, mais aussi d'eau et Vadim joue très bien ici avec les différents liquides ; on peut évoquer le corps de Bardot trempé après qu'elle faillit se noyer, ou la sueur sur son front lors de sa danse fiévreuse, comment ne pas penser alors au corps transi de désir ? Puis, la ville a déjà cet aspect cossu qui en fait le lieu du paraître où l'on vit à travers le regard de l'autre, où l'on vient pour se montrer et pour voir, alors ces corps se rencontrent et se désirent dans une ambiance propice à l'érotisme, aux amours cachés et à ceux inavoués (la Côte d'Azur a été le théâtre des passions de Joseph Kennedy et Marlene Dietrich, Édouard VIII et Wallis Simpson, Picasso et Françoise Gilot...). Le film donnera sa notoriété à la ville qui devient le cadre de nombreux autres (*La collectionneuse* (Éric Rohmer, 1967), *La Piscine* (Jacques Deray, 1969), *L'Année des méduses* (Christopher Frank, 1984), ...) et le point de ralliement de la jet-set, un effet amplifié encore quand Bardot acquiert la villa de La Madrague ; villa qui donnera son nom à la célèbre chanson écrite par Jean-Max Rivière, composée par Gérard Bourgeois et chantée par Bardot elle-même. « Sur la plage abandonnée, coquillages et crustacés... » pouvions nous alors entendre, coquillage qui en rappelle un autre à Roger Tailleur, celui de la *Naissance de Vénus* (1485) de Sandro Botticelli. Dans ce décor où se mêlent vent, sable et eau, Vénus apparaît nue, seulement vêtue de ses longs cheveux et alors comment ne pas songer à l'ouverture du film de Vadim ? Bardot, allongée sous le soleil de Saint-Tropez, la mer pour horizon, sa longue chevelure blonde comme seuls vêtements et qui se dresse « nue, non sur un coquillage, mais sur un drap tendu sur l'herbe »¹⁶, drap blanc qui n'est sans nous évoquer l'écran de cinéma, écran de projection de nos fantasmes.

Aussi, il est peu surprenant que lorsque *Positif* demandait en 1964 à ses lecteurs quel était le film le plus érotique qu'ils aient vu, plusieurs d'entre eux répondent : « *Et Dieu créa la femme...*, [...] Vadim a su entretenir tout au long de son film par la lumière, le découpage, le rythme de montage, une ambiance de chaleur, de sueur, de sensualité, de violence et de désir... autant d'éléments qui participent fondamentalement à la notion d'érotisme. Tous ces éléments bien sûr, entretenus et contrôlés par la présence de Bardot, à la fois saine et perverse,

16 TAILLEUR Roger, « Contradictions sur *Sait-on jamais ?* », *Positif*, n°25-26, septembre 1957, p. 64

petite fille et femme-démon »¹⁷. Quand avec *Le Mépris* (1963), Jean-Luc Godard inscrira de nouveau Bardot sous le soleil brûlant de Capri, c'est une façon de « boucler la boucle, et confirmer que c'était bien elle qui avait allumé la mèche »¹⁸.

1.3. Le désir et la drague comme thèmes à part entière.

Dans ce décor estival où se mêlent jeunesse, chaleur et plage de sable, le désir n'est jamais très loin et quel meilleur instrument pour l'érotisme ? : « L'érotisme [...] carbure au désir et c'est ce désir qui orne et motive les plans »¹⁹. Désir, en voilà encore un gros mot... Étymologiquement, le latin « desiderare » renvoie au regret de l'absence de quelqu'un ou de quelque chose. De nombreux philosophes, hommes d'Église, psychanalystes... se sont penchés sur sa définition et celui-ci restera longtemps cantonné à une idée commune : le désir est avilissement.

Dans *Le Banquet* (380 avant J.-C.), Platon sépare désir (nature animale de l'homme) et amour (nature rationnelle) : pour lui, le désir est un mouvement vers un objet visé dû à un manque et à une envie de possession de cet objet, ainsi comme « le pauvre désire être riche. L'amoureux attend avec anxiété un signe de la personne qu'il désire »²⁰. Au contraire, l'amour véritable est une occasion de connaissance et permet l'émergence du bien dans l'âme, il est « une attirance sensible pour le suprasensible »²¹. Ainsi, le désir ne serait donc qu'une pulsion animale, une idée que les Pères de l'Église (auteurs ecclésiastiques dont les écrits, les actes et l'exemple moral ont établi la doctrine chrétienne) utiliseront à leur tour en différenciant les « passions de l'âme » et les « appétits charnels », d'où le péché originel d'Adam et Ève et l'idée que la sexualité doit être à but procréatif, sans plaisir ni émotion.

Bien des années plus tard, Kant défendra la même théorie : seul le mariage permet d'avoir des relations sexuelles sans se dégrader, le désir sexuel n'est qu'un appétit qui nous abaisse vers l'animalité : « Puisque l'attirance sexuelle n'est plus une inclination pour un autre être humain en soi, mais une inclination pour son sexe, elle est un principe de dégradation de l'humanité »²², peu d'avancées sur la définition donc.

17 COHEN Jean, « L'Érotisme », *Positif*, n°61-62-63, août 1964, p. 84

18 « Comment « Et Dieu... créa la femme » a révolutionné la société et le cinéma français », *CNC*, 6 septembre 2019, URL : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/comment--et-dieu-crea-la-femme--a-revolutionne-la-societe-et-le-cinema-francais_1043398 [consulté le 1^{er} mai 2023]

19 DELORME Stéphane, « L'érotisme », *Cahiers du cinéma*, n°680, juillet-août 2012, p. 9

20 GIASSI Laurent, « Introduction », *Le désir*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2019, p. 3

21 MARZANO Michela, « Chapitre V. Sexualité et subjectivité : l'accomplissement de la chair », *La philosophie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2022, p. 106

22 KANT Emmanuel cité dans *ibid.*

Enfin, il y eut Freud et l'impact de la psychanalyse, pour lui les « pulsions sexuelles » sont des pulsions vitales qui animent l'existence et influencent notre rapport au monde, à la vie, à l'attachement... Désir et sexualité imprègnent notre univers et nous apprenne à la fois le manque et l'envie de possession, on en revient ici à Platon.

Dans la relation à autrui, il y a forcément objectivation de celui-ci, d'où naissent le manque et l'envie de possession : quand on désire quelqu'un, il devient « objet » de désir, mais cela ne le réduit pas à une simple chose, car tout objet de désir est aussi un sujet de désir, c'est une relation intersubjective. En cela, *Et Dieu... créa la femme* est un film sur le désir, les trois hommes ne cherchent qu'à « posséder » Juliette : le prêtre avertit Michel, « *cette petite est un peu comme un jeune animal, il faut la dominer* », on parle de la « *petite protégée* » de Carradine, Antoine sait très bien qu'il la domine déjà, « *je ferai tout ce que tu voudras* » lui dit-elle et Michel crie à son frère « *c'est ma femme, elle est à moi, je veux la reprendre !* » quand il apprend la tromperie... Quant à elle, Juliette est du côté du manque (elle supplie Michel : « *Il faut que tu m'aimes très fort [...] Dis-le moi que tu m'aimes, que je suis à toi, que tu as besoin de moi* », mais cela ne suffira pas et un matin Antoine la trouvera à pleurer dans son lit avant qu'elle ne finisse dans ses bras, un peu plus tard dans la journée) et ses tentatives de possession de l'autre (le moment où elle met son pied sur la tête d'Antoine par exemple) se solderont par un échec (il la renverse).

Dans le désir, il y a sans cesse une perte des limites entre le « je » et le « tu » faisant alterner pulsion fusionnelle et pulsion destructrice, entre la perte de l'autre et celle de soi et c'est ce qui effraie la jeune fille : « - *Je commençais à t'aimer. - Alors qu'est-ce qui t'arrive ? - J'ai peur.* ». Ce qui effraie Juliette, c'est le vide qu'elle ressent dans le manque d'Antoine, car tout dépend à présent de lui, peu importe l'amour que peut lui donner Michel : « S'il ne me regarde pas, je n'existe pas. S'il ne me répond pas, je disparaiss. S'il ne m'aime pas, je meurs. Et, alors, le désir devient infini »²³. Le désir de la jeune fille naît dans sa dépendance à l'autre et dans ce qu'il refuse de lui offrir et quand bien même ces deux-là finissent par faire l'amour, cela ne résout rien, au contraire. C'est que, les désirs de Juliette sont contaminés par certaines mœurs et qu'elle sait pertinemment que ce qu'elle ressent et ce qu'elle fait est mal vu, d'autant plus pour une femme mariée. Avec *Et Dieu... créa la femme*, Vadim réalise un film sur le désir et le vertige dans lequel il nous entraîne, d'autant plus quand il est vicié par un certain ordre moral qui nous pousse à aller contre nos sentiments.

23 MARZANO Michela, « Chapitre V. Sexualité et subjectivité : l'accomplissement de la chair », *La philosophie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2022, p. 116

La drague, la passion, la séduction seront des éléments essentiels du film et, de par la liberté et l'instantanéité qui leur sont associées, résumeront l'esprit du courant de la Nouvelle Vague. Juliette (au prénom tantôt sadien, tantôt shakespearien) n'est pas simplement une jeune femme infidèle et volage, cela va bien plus loin elle « est une femme pour qui les mots « adultère », « abandon du domicile », « fidélité », « réputation », n'ont plus aucun sens. Elle n'a plus la notion du pêché »²⁴. Dès lors, ce n'est plus seulement un cas unique qui est traité, mais celui de la jeunesse des années 1950 qui ne se retrouve plus dans ce vocabulaire et ne supporte plus les carcans dans lesquels on essaie de la maintenir. Juliette est une femme libre, qui vit pour elle, au rythme de ses envies et de ses amours et qui ne se soumet pas. Ni aux figures d'autorité, ni aux contraintes quelles qu'elles soient – bien qu'on puisse objecter ici qu'elle accepte de se soumettre en amour, mais cette soumission n'est jamais totale, il y a des tentatives de prise de contrôle. Or, ce sont cette liberté et cette insoumission nouvelle qui vont scandaliser, car si les jeunes se retrouvent dans ce discours, leurs parents, eux, y sont bien moins favorables : « Ce qui choque et séduit dans la France de la fin des années 50, c'est que cette jeune fille « a le courage de faire ce qui lui plaît quand ça lui plaît » »²⁵.

Dès l'ouverture du film, Bardot est présentée comme objet de désir pour les hommes, mais aussi pour les spectateurs, Vadim nous révèle sa divine créature dans le plus simple appareil : d'abord dissimulée derrière de grands draps blancs (dont nous disions plus tôt qu'ils sont l'écran de nos fantasmes), face à la mer, dans un bain de soleil, seuls ses deux pieds sont visibles. Puis, par un brusque contrechamp, nous rejoignons l'actrice derrière le drap. Alors son corps nu, allongé sur le ventre, nous est offert : « À elle seule, l'image suffirait à légitimer l'utilisation de l'écran scope »²⁶, nous disait Philippe Rouyer, un tantinet sexiste ici. Le teint bronzé de sa peau et la blondeur de ses cheveux contrastent avec le drap blanc, on parle de « cinéma intime et coloré »²⁷, de « cinéma de peintre et de chroniqueur »²⁸, les courbes de son corps sont magnifiées par le panoramique de l'image, Bardot est fétichisée dès sa première apparition. Le plan est inoubliable. Alors qu'elle se lève pour parler avec Curd Jürgens, le spectateur n'aperçoit que le visage de la jeune fille apparaître au-dessus du drap, mais le personnage, lui, la surplombe légèrement, ce qui lui offre un point de vue imprenable sur le corps de Juliette. Nous avons peut-être ici une des plus belles illustrations du « jeu alternatif

24 DE BAECQUE Antoine, « Bardot », *La Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, coll. Champs – Art, 2019, p. 17

25 ROUYER Philippe, « La jeune fille mise à nu : Portrait en quatre pauses », *Positif*, n°652, juin 2015, p. 102

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*

de l'interdit et de la transgression »²⁹ dont parlait Georges Bataille : le corps nu de Bardot, interdit au spectateur, mais offert au personnage ; perceptible et inaccessible à la fois, entre envie de possession et manque.



Et Dieu... créa la femme, 00:03:10

1.4. B.B. à l'écran : apparitions musicales et dansantes.

L'irruption de la jeunesse, de la modernité dans le film se dessine aussi par le rôle de la musique et de la danse. La Nouvelle Vague naissante, « le rôle de la musique dans le film s'est trouvé exposé sous un nouveau jour »³⁰. Alors que la fonction de compositeur est revalorisée au sein de l'industrie cinématographique française dans les années 1950 (participation de compositeurs aux jurys du Festival de Cannes, présence d'un compositeur de film à la direction de la SACEM, enseignement de la composition musicale à l'IDHEC...), la loi sur la propriété intellectuelle du 11 mars 1957 va appuyer juridiquement ce fait en donnant un véritable rôle d'« auteur » au compositeur. La musique devient un élément majeur du film, au même titre que le montage ou le cadrage. De ce fait, de nombreuses relations naissent entre cinéastes et compositeurs, des relations qui dureront parfois des dizaines d'années : Claude Chabrol et Pierre Jansen collaboreront pendant trente ans, de même pour François Truffaut et Georges Delerue, Jean-Daniel Pollet et Antoine Duhmael pendant quarante ans... Ici encore, la Nouvelle Vague réforme les codes : « Ce qui me plaisait chez les réalisateurs de l'époque de la Nouvelle Vague, c'était l'amour qu'ils portaient à la musique, et cela, c'était nouveau

29 BATAILLE Georges, « Le meurtre, la chasse et la guerre », *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. Reprise, 2011, p. 74

30 GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, « Tendances et spécificités de la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague ou les constructions historiographiques de l'innovation en musique de film », in ROSSI Jérôme (dir.), *La Musique de film en France, courants, spécificités, évolutions*, Lyon, Symétrie, coll. Symétrie Recherche, 2017, p. 122

»³¹. *Et Dieu... créa la femme* ne fera pas exception et innovera déjà en ce sens en associant la musique et la danse.

Avec Bardot, on le sait et Thierry Jousse nous l'illustre largement dans son épisode de *Blow Up*³², les apparitions sont musicales : dans *La Bride sur le cou* (Roger Vadim, 1961), elle se dévoile à Claude et Alain sur des airs de guitare et les sifflements de la bamba ; dans *Le Repos du guerrier* (Roger Vadim, 1962), elle est magnifiée aux yeux de son amant et du spectateur par de nombreux gros plans et par les instruments à vent de Michel Magne ; enfin, dans *Don Juan 73* (Roger Vadim, 1973), elle fait son entrée dans une église sur le *Requiem* de Mozart (difficile de marquer davantage l'aspect divin de cette apparition). Pourtant, s'interroge le critique, la musique n'intéresse qu'assez rarement les personnages incarnés par B.B. : dans *Babette s'en va-t-en guerre* (Christian-Jacque, 1959), elle confond les adjectifs attribués aux compositeurs (« *Mozart est olympien. - Oh, il est divin ! Une fois pour toutes ! Ça ne se discute plus. C'est Beethoven qui est olympien* ») ; dans *La Vérité* (Henri-Georges Clouzot, 1960), elle interrompt Sami Frey qui converse sur Bach pour lui demander un *Cinémonde* ; enfin, dans *L'Ours et la Poupée* (Michel Deville, 1970), elle s'impatiente devant Jean-Pierre Cassel qui joue du violoncelle et cherche une bêtise à faire pour l'importuner. C'est que, « pour que ça marche, il fallait que ça danse, tout simplement »³³. Celle qui, petite déjà, était promise à la danse classique (elle entrera à quinze ans au Conservatoire de Paris), se retrouve sans cesse face à son destin dans sa filmographie et *Et Dieu... créa la femme* en est certainement l'exemple le plus marquant.

La musique est présente presque continuellement dans le film : le générique s'ouvre sur les trompettes, les saxophones, les percussions... de Paul Misraki ; Juliette passe ses après-midi au juke-box ; il y a de la musique qui sort du poste de radio chez les Tardieu... Or, cette omniprésence de la musique amène inévitablement des scènes de danse. D'abord, à la librairie où Juliette et son amie chantent et apprennent à danser le cha-cha-cha. On les voit premièrement de dos, ce qui permet d'observer leurs fesses bouger au rythme de leur déhanché, puis elles se tournent face à la caméra, la robe fendue de Bardot découvre ses jambes qui s'animent. Cette image est intéressante car elle montre déjà le caractère profondément érotique de la danse (rappelons que les scènes de danse symbolisaient autrefois

31 DELERUE Georges cité dans *ibid.*, p. 123

32 *Blow Up*, l'actualité du cinéma (ou presque) – ARTE, *Brigitte Bardot par Thierry Jousse – Blow Up* – ARTE, YouTube, 18 septembre 2014, 7min08, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jT9ckU1W2jE> [consulté le 28 mars 2023]

33 *Ibid.*

l'acte sexuel, on peut penser aux films *Top Hat* (1935) de Mark Sandrich, *La Ronde* (1950) de Max Ophüls, *The Band Wagon* (1953) de Vincente Minnelli...), image d'un corps en mouvement libéré, libéré de ses contraintes, de ses habitudes, des regards, image d'un corps profondément libre : pour Paul Valéry, « la danse est un Art fondamental déduit de la vie même, puisqu'elle n'est que l'action de l'ensemble du corps humain, mais action transposée dans le monde, dans une sorte d'espace-temps qui n'est plus tout à fait le même de celui de la vie pratique »³⁴. Plus tard, Juliette trouvera en Antoine un cavalier lors d'un duo sur les notes de *Dis moi quelque chose de gentil* de Solange Berry. Puis, elle retrouvera sa complice initiale dans un nouveau cha-cha-cha, chanté là-encore et filmé de la même manière : d'abord de dos, où les fesses de Bardot se meuvent dans une jupe serrée avant qu'elle ne se tourne.

Ces scènes présentent la nature libre et érotique de la danse ; cet art du corps en mouvement est le berceau de l'érotisme par excellence, il suffit de penser aux jupes et tutus toujours plus courts, aux effeuilleuses burlesques, aux mouvements suggestifs des danseuses orientales, aux strip-teaseuses... : « dans tous les cas, c'est le même corps qui est en jeu, porteur d'une incontournable charge érotique. En tant qu'art qui met en scène le corps dans ses dimensions sensorielles et esthétiques, la danse est lieu de fantasmes et de désirs »³⁵. Dans *Et Dieu... créa la femme*, la véritable image de ce pouvoir sera la scène mythique du mambo de Brigitte Bardot. Cette scène, « l'actrice se la repasse dans la tête depuis le début du tournage. Comme d'habitude, elle se soumettra à une unique prise. Quatre minutes donc, qui peuvent s'avérer géniales ou ridicules. Au bout, l'oubli ou la postérité. Ce sera la postérité »³⁶.

Alors qu'elle vient de tromper son mari, Juliette est harcelée par les remords. Prise d'une forte fièvre, elle erre dans les rues de Saint Tropez avant d'aller noyer son chagrin dans un bar. Là-bas, elle enchaînera les verres d'alcool jusqu'à ce que des notes de musique provenant du sous-sol ne l'arrête. Au rythme des maracas, des tambours, de la contrebasse et du saxophone, la jeune femme tapote timidement des mains contre une table. Puis, se laissant guidée par la musique, elle commence à balancer son bassin, ces premiers mouvements sont déjà empreints d'érotisme, le bassin étant le lieu symbolique du désir sexuel. L'image d'après, elle apparaît au centre de l'écran, frappant ses mains au-dessus de sa tête et se déhanchant, un

34 Cité dans ANDRIEU Bernard et BOËTSCH Gilles, *Dictionnaire du corps*, Paris, CNRS Éditions, coll. CNRS Dictionnaires, mars 2008, p. 91

35 DUSSAULT Geneviève, « Voulez-vous coucher danser avec moi ce soir ? », in BIENAISE Johanna, HARBONNIER Nicole et MONTAIGNAC Katya (dir.), *Tribunes sur la danse*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, coll. FRÉA, 2 novembre 2020, p. 88

36 BLUMENFELD Samuel, « Dans « Et Dieu... créa la femme », Brigitte devient Bardot », *Le Monde*, 8 août 2021

immense sourire au coin des lèvres, la musique s'empare d'elle peu à peu, comme une sorte de transe. Alors que Carradine tente de la ramener avec lui, elle le repousse pour retourner danser : elle s'affranchit ainsi complètement des hommes pour ne se consacrer qu'à son propre plaisir. Or, au cinéma, les danseuses solitaires sont une exception, on leur préfère l'image du couple, souvent dans un slow, ou de tout un groupe, il y a donc dans cette scène quelque chose de purement transgressif envers les codes établis de ce que les femmes « doivent » aux hommes et des codes même du cinéma.

Alors qu'elle occupe maintenant complètement l'espace de la petite salle, se mouvant dans chaque coin, dansant avec les musiciens, frappant sur des tambours, jouant avec ses cheveux (dont le pouvoir érotique n'est plus à prouver, la preuve en est dans l'obligation de les couvrir de certaines grandes religions), le cadre change. Soudain, on ne voit plus que son corps tandis que, pour gagner en souplesse, elle remonte brusquement sa jupe, la déboutonnant complètement : « Dans le feu du rythme, les boutons de sa jupe sautent, celle-ci s'ouvre largement sur le devant en deux pans symétriques à l'italienne [...] découvrant le décor splendidement sculpté des cuisses qui montent, colonnes au galbe idéal, jusqu'au morceau de tissu noir qui fait frise, dans la hauteur des cintres »³⁷. Apparaissent alors ses deux jambes qui se meuvent sans arrêt, c'est comme si elles étaient détachées de l'actrice, indépendantes. Difficile ici de ne pas faire référence au morcellement évoqué par la critique Laura Mulvey dans son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975)³⁸ : à l'instar de la théorie développée, le gros plan sur les jambes de Bardot, accompagné par un champ/contre-champ sur Carradine qui la regarde (devenant alors figure d'identification pour le public qui contemple lui aussi ce spectacle), place l'actrice comme objet érotique dans ses yeux. Dans son essai, Mulvey illustre le dispositif de la show-girl souvent utilisé dans le cinéma hollywoodien : une femme se présente sur scène pour un spectacle offert aux regards des hommes. Une scène que l'on retrouve dans ici dans sa forme, le corps de Juliette devient spectacle, mais pas dans son fond, elle ne danse pas pour le plaisir des autres, mais pour elle ; ce mambo est l'expression de la libération de son corps, pas de son asservissement. Dans ce dispositif, de par le procédé filmique et le personnage masculin comme figure d'identification, le héros du film et les spectateurs se confondent et le show est offert à chacun

37 FLESICHER Alain, « Bardot (Brigitte) », in BERGALA Alain, DÉNIEL Jacques et LEBOUTTE Patrick (dir.), *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Liège, Yellow Now, coll. Hors collection, 1993, p. 47

38 MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction, n°67, mars 1993 (traduit par HÉBERT Valérie et REYNAUD Bérénice d'un article initialement paru en anglais dans *Screen*, vol. 16, n°3, automne 1975)

des deux. Aussi, les jambes de Juliette qui ondulent constituent un spectacle à part entière pour Carradine et, par la mise en évidence par le gros plan et par processus d'identification, au spectateur masculin.



Et Dieu... créa la femme, 01:25:15/01:25:30

L'image rend fétiches ses jambes, véritables objets de regard, objets érotiques même, le cadre semble ne montrer qu'elles, leur agitation nous captive. Face à un miroir, Bardot entame alors une danse lascive, laissant glisser ses doigts le long de son corps, affirmant encore son indépendance. Ce moment d'autoérotisme est important, car il nous montre que, bien que Juliette soit à ce moment-là un spectacle pour les hommes, ce n'est pas pour eux qu'elle danse, mais bel et bien pour elle. Cette scène est l'affirmation d'un corps qui s'exprime en dehors des carcans qu'on lui impose et d'une jeune femme qui jouit de la liberté que cela lui apporte, il n'est ici question ni de réification, ni de narcissisme, seulement de libération. Quand Michel Tardieu apparaît et demande à lui parler, elle refuse avant de retourner danser ; les hommes ne comptent plus pour elle, elle ne leur appartient plus, Juliette est une femme qui fait ce qui lui plaît. Alors que le rythme de la musique accélère, elle saute sur une table (qui agit ici comme la scène de notre show-girl), véritable transgression là-encore. On ne cadre plus que ses jambes, à hauteur du visage des musiciens, elle est au centre de l'image, surplombant tout le monde. Pourtant, ici encore, c'est comme si les jambes de l'actrice étaient indépendantes de sa personne, son corps offert au plaisir des spectateurs. Du public, d'une part et des personnages de l'autre : Michel Tardieu la supplie d'arrêter tandis que Carradine ne la quitte pas du regard et semble réaliser l'enjeu de ce spectacle : « *Imbécile, tu ne comprends pas qu'elle t'aime ?* ». En effet ici, bien que Juliette danse pour son propre plaisir, ce corps qu'elle apprivoise sous les regards est illustration de ce qu'elle est vraiment et c'est dans cette totalité, malgré ce corps qu'elle pense malade, fou, perversi qu'elle souhaite que Michel l'aime ; une idée de totalité que l'on retrouvera dans *Le Mépris* quand, alors que Camille demande la validation de son époux pour chacune des parties de son corps (« - *Et*

mes chevilles, tu les aimes ? - Oui. - Tu les aimes mes genoux aussi ? - Oui, j'aime beaucoup tes genoux. - Et mes cuisses ? » etc), celui-ci conclue « *je t'aime totalement, tendrement, magiquement* ».

Les deux hommes sont immobiles, figés face à la scène tandis que Bardot semble légère, complètement libre. De par les envols de sa danse, elle est déjà dans la désobéissance pure : en reproduisant des gestes « plus masculins que féminins »³⁹, elle s'approprie quelque chose d'habituellement réservé aux hommes et sort alors des normes admises. Dans le *Dictionnaire du corps*, Nelly Lacince relève quatre conditions pour sortir de la norme des corps : « que la forme naisse de l'improvisation, que la notion de progressivité ne soit plus recherchée, que le corps s'installe dans l'expressivité, que le moment de pratique soit perçu comme original au sens d'inattendu ou jamais vu »⁴⁰, Bardot répondra à chacun de ces cas de figure. Avec cette scène de danse improvisée et totalement inédite pour son temps, elle propose quelque chose de tout à fait atypique, de surprenant, de sensationnel qui scandalisera son époque.

Tandis qu'elle saute au sol, un plan serré nous amène à suivre sa main qui remonte très lentement le long de sa jambe jusqu'en haut de sa cuisse. On est face à quelque chose d'inouï : une approche frontale du désir charnel. Un brusque changement de plan sur le visage en sueur de Trintignant nous montre son trouble qui naît à la fois du sentiment que Juliette ne lui appartient plus (elle lui désobéit en refusant de lui parler, ne l'écoutant pas, dansant pour son propre plaisir) et de l'excitation érotique ressentie qui agit comme un trop-plein et qu'il ne peut plus endurer (la sortie au même moment de son arme, symbole phallique par excellence, appuie ce point). Vadim remonte le long du corps de Juliette avant de la cadrer en plan poitrine, elle est rougie par l'effort, essoufflée et légèrement transpirante. Elle continue de danser en regardant droit dans les yeux Michel Tardieu, l'intensité érotique de cette scène ne pourra être interrompue que par le bruit d'une balle, symbole cette fois de l'éjaculation. Avec cette séquence de perte totale de contrôle, Bardot va poser un acte qui fera office de point de non-retour : « Tout le patriarcat, toute la société depuis 10 000 ans est fondée sur la maîtrise de la sexualité féminine et là, dans cette scène, elle détruit cette mainmise du patriarcat, donc des hommes, de l'Église, de l'État, de l'autorité, sur les femmes »⁴¹.

39 ZENKINE Serge cité dans ANDRIEU Bernard et BOËTSCH Gilles, *Dictionnaire du corps*, Paris, CNRS Éditions, coll. CNRS Dictionnaires, mars 2008, p. 91

40 *Ibid.*, p. 92

41 BIGOT Yves cité dans BARRACO Léa, BARRAL Vincent et SAUVAGE Benoît, « Le mambo de Brigitte Bardot », *20h30 – Le samedi* [émission télévisée], Paris, France Télévisions, 22 février 2020, 9min



Et Dieu... créa la femme, 01:27:03/01:26:50

À la suite de cette scène, B.B. fera de nombreuses apparitions dansantes au long de sa filmographie : nue avec un rideau pour cavalier dans *La Vérité* (Henri-Georges Clouzot, 1960), dans un mambo avec *Une Parisienne* (Michel Boisrond, 1957) puis dans une mamba avec *La Bride sur le cou* (Roger Vadim, 1961), en duo avec Annie Girardot dans *Les Novices* (Guy Casaril, 1970)..., « tout était bon pour remuer un corps qui s'échappait sans cesse dès qu'on voulait l'attraper, c'est ce que j'aimais chez Bardot et que je voyais éclatant : la liberté absolue et la peur définitivement reléguée au magasin des accessoires. [...] Je me disais que, décidément, Bardot était à la fois le cinéma et la musique, malgré ses films, malgré elle, comme si elle était un film, une danse, une chanson à elle toute seule »⁴². Thierry Jousse termine sa réflexion sur une scène du *Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963) : quelques minutes avant sa mort, alors que B.B. apparaît au centre de l'écran, seule, sous la chaleur étouffante du soleil, la mer pour unique horizon, il conclut « jamais personne n'avait bougé comme ça avant et plus personne ne bougerait comme ça après [...]. Sur cette terrasse de fin du monde écrasée par le soleil de Capri, B.B. est comme une déesse qui va bientôt s'éclipser, sur la musique de Delerue, encore et toujours, encore et toujours... »⁴³.

1.5. Un film précurseur : fin de la Maman et la Putain.

À première vue, il peut nous sembler que le film de Vadim nous propose deux figures de femmes bien connues des normes instituées par le patriarcat des années 1950, celles de la Maman et de la Putain. Depuis toujours, cette représentation des femmes est dominante dans l'art – et plus généralement dans la société : « Dans l'espace de représentation occidental, la femme est soit surnaturelle, sublimée, abstraite, soit naturelle et génitrice (p. ex. les différentes Vénus de Botticelli) ; dans les deux cas elle est mise sur un piédestal. Lorsque la

42 Blow Up, l'actualité du cinéma (ou presque) – ARTE, *Brigitte Bardot par Thierry Jousse – Blow Up* – ARTE, YouTube, 18 septembre 2014, 7min08, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jT9ckU1W2jE> [consulté le 28 mars 2023]

43 *Ibid.*

peinture occidentale se dégage de cette mimesis et commence à naître touche par touche, le sujet tombe littéralement de son socle et la femme devient putain (*Olympia* de Manet) »⁴⁴, mais le cinéma d'après-guerre va appuyer ces stéréotypes.

Si l'on se penche sur la période « classique » du cinéma, des années 1930 aux années 1950, soit de l'arrivée du parlant au début de la Nouvelle Vague, trois grandes représentations des femmes se détachent : entre 1930 et 1940, l'image du couple associé de jeunes femmes avec un homme d'âge mûr (*Mon gosse de père* (1930) de Jean de Limur, *Fanny* (1932) de Marc Allégret, *Bonne Chance* (1935) de Sacha Guitry...) la seule exception arrive à la fin des années 1930 avec la starification de Jean Gabin qui conteste ce duo ; entre 1940 et 1945, alors que la représentation de l'homme mûr s'est fissurée de par la défaite militaire, les figures de jeune fille et de femme mûre deviennent positives et influentes (*Péchés de jeunesse* (1941) de Maurice Tourneur, *Le Voile bleu* (1942) de Jean Stelli, *Le ciel est à vous* (1944) de Jean Grémillon...) ; enfin, entre 1945 et 1955, alors que les hommes absents pendant la guerre craignent de ne pas retrouver leur place de chef de famille et que les femmes ont pris un rôle actif (dont l'obtention du droit de vote en 1944), la figure du patriarche est remplacée par celle du jeune homme, souvent victime d'une femme mauvaise, fatale et dangereuse (*Manèges* (1950) d'Yves Allégret, *Le Bon Dieu sans confession* (1953) de Claude Autant-Lara, *Thérèse Raquin* (1953) de Marcel Carné...). La représentation des femmes au cinéma évolue donc en correspondance avec l'Histoire et nous pourrions avoir l'impression ici que le film de Vadim ne fait pas exception en présentant ces deux figures, pourtant, il n'en est rien.

Nous l'avons répété, Juliette est le portrait de la jeune femme moderne, qui assume ses désirs et s'affranchit de l'autorité des hommes ; cependant, à de multiples reprises, elle est considérée par ses pairs comme une jeune femme volage : sa tutrice et la déléguée de l'évêché l'insultent plusieurs fois de « *dévergondée* » ; pour la mère des Tardieu, Juliette « *n'a pas de vergogne* » ; Antoine la considère comme une aventure sans lendemain : « *ce genre de fille on se les envoie un soir, puis après on n'y pense plus* » et parle d'elle comme d'une « *putain* » ; René, un copain, chante « *Il est cocu le chef de gare...* » alors que Michel vient de se marier et lui dit qu'« *il faudra bien apprendre à partager* » ; pour Carradine, Juliette et lui sont « *de la même race* », celle des séducteurs ; des références sont faites aux « *cornes* » de celui qui aimera la jeune femme : « *Épouser Juliette... Il passerait plus sous les portes le malheureux* »... Aux yeux de son entourage, elle est considérée comme une jeune femme infidèle et

44 DERRIDER Danielle, « Quelques réflexions à partir de la peinture », *Les Cahiers du GRIF*, n°26, 1983, p. 123

frivole et l'on pourrait croire que c'est sous cet aspect de « putain » que Vadim nous la présente ; mais, rappelons-le, le réalisateur se place clairement du côté de la jeunesse et c'est à travers le regard de Michel qu'il désire nous la montrer et alors l'image est toute autre : quand elle lui dit qu'elle aime trop s'amuser pour se marier, celui-ci répond « *jolie comme tu es, c'est normal* » ; il cherche à la rassurer sur ses craintes « *t'es pas plus mauvaise qu'une autre, au contraire* » ; il refuse que son frère l'insulte de « *garce* » et de « *putain* » et finalement peu lui importe que sa femme l'ait trompé, tant qu'il la retrouve : « *- Imbécile ! Hier, elle criait dans mes bras, demain ce sera un autre ! - Je m'en fous ! C'est ma femme, elle est à moi, je veux la reprendre* ». À travers le personnage de Michel, Vadim refuse de porter des jugements sur Juliette et sur ses désirs, mais ces jugements, qui sont ceux de la société de la fin des années 1950, il va les transposer dans l'entourage de la jeune fille. De la sorte, il nous dépeint à la fois la société et la morale actuelle et les nouvelles mœurs de la jeunesse qu'il partage.

Le personnage de Michel est doublement intéressant dans ses rapports aux femmes car il est pris en étau entre Juliette, cette jeune femme libre qu'il aime et la morale conservatrice de sa mère dont il a d'abord du mal à se détacher. En effet, si Vadim ne nous propose pas Juliette comme figure de la « putain », la mère de Michel est en revanche pleinement dans le rôle de la mère surprotectrice qui incarne les valeurs parentales dont le réalisateur veut à tout prix se séparer. Elle apparaît dans une longue robe noire et un gilet gris, ses cheveux impeccablement coiffés sont grisonnants ; immédiatement elle semble bien plus austère que Juliette qui se dévoile nue sur un drap blanc. Une certaine tension ressort de sa relation avec ses deux plus jeunes fils, Michel et Christian, figures de la jeunesse, qu'elle contredit sans arrêt (« *- Ça serait peut-être pas si bête de vendre [l'emplacement de carénage]. - Ça, jamais.* »), tandis que sa relation avec Antoine, l'aîné, semble bien plus lisse et harmonieuse, son unique sourire étant quand elle apprend qu'il vient vivre à nouveau chez eux. Dès que le nom de Juliette est abordé, elle critique immédiatement la jeune fille qui n'« *a pas de vergogne* » et est une « *petite grue* » avant de mettre en garde Antoine : « *Tu ne vas pas te laisser prendre ?* ». Elle se positionne directement dans un rejet de Juliette, qu'elle refuse de voir dans sa famille, ce qui sera confirmé plus tard alors que Michel présente la jeune fille qu'il veut marier à sa mère : « *Jamais. Elle entrera pas dans la famille celle-là* ». C'est que, cette mère est très protectrice avec ses enfants et si on peut imaginer qu'elle ne souhaite que le meilleur pour eux, elle s'impose rapidement comme figure de contrôle, en témoigne ses gestes comme sa main sur l'épaule de Christian quand ils marchent, manière de le garder sous son aile. Aussi, quand Juliette s'impose comme nouvelle figure féminine et figure d'amour dans la vie

de Michel, comme ce moment où, après qu'il s'est battu, elle prend les choses en main et refuse l'aide de la mère : « *Mettez-vous à table, je vais m'occuper de lui* », elle ne peut que créer une certaine discorde avec sa belle-mère car, à l'instar du film de Jean Eustache (*La Maman et la Putain* (1973), difficile ici de ne pas y faire référence de par le titre, bien que la situation ne soit pas la même : il n'y a ni mère, ni « putain » chez Eustache, seulement deux femmes amoureuses), chacune d'elle le veut pour elle seule. Cette opposition entre les deux femmes est très bien illustrée dans cette scène où Juliette prend le soleil dans un maillot blanc, ses cheveux blonds éblouissants, tandis que la mère apparaît à l'arrière plan, courbée, dans une longue robe noire. Quand elles sont réunies dans le même plan, Michel au milieu, symbolisant bien l'étai dans lequel il est pris, la différence entre les deux femmes est flagrante : Juliette, légèrement surplombante, semble légère, gai, elle complimente Michel et l'embrasse, « *je travaille à être heureuse* », tandis que la mère la regarde d'en dessous, le visage fermé, des billets à la main comme seule réponse. À ce moment, Michel n'a d'yeux que pour Juliette et ne regarde ni ne répond à sa mère, comme s'il s'affranchissait d'elle peu à peu. C'est que Michel est un homme encore très proche de sa mère, il lui tient sa laine, lui fait des cadeaux, lui demande ce qu'il doit faire quand elle lui apprend la tromperie de sa femme..., d'où le reproche que lui fait plus tôt Juliette « *vieux garçon* ». Michel est ainsi au milieu de deux femmes très différentes, l'une, qualifiée de « putain » par son entourage, mais qu'il refuse (et que Vadim refuse aussi) de percevoir de la sorte et l'autre dans une figure traditionnelle de mère, alliant surprotection, contrôle et morale périmée. Quand Michel fait le choix de refuser d'écouter sa mère pour rejoindre Juliette, il s'affranchit (et de même la jeunesse s'affranchit) de cette représentation de l'autorité parentale désuète pour retrouver une nouvelle femme, la femme moderne et libre de la fin des années 1950.

Un dernier point peut nous questionner : nous avons donc deux représentations de femmes opposées et l'on voit que le réalisateur, via Michel, se place du côté de la femme moderne qu'incarne Juliette, mais cette dernière semble faire un reproche à son créateur et au cinéma français de l'époque en général : entre ses histoires d'amour, il manque quelque chose de crucial à la jeune femme : « *C'est peut-être une amie que je voulais* ». En effet, en dehors des représentations de « putain » et de « maman », il n'existe dans cette période pas d'autres figures de femme et donc aucune possible image d'amie pour Juliette. Alors, certes, il y a Lucienne qui incarne vaguement ce rôle, mais quand les deux jeunes filles ne dansent pas ou ne parlent pas de leurs histoires d'amour, il n'en reste rien : Juliette se plaint de n'avoir personne à appeler et Lucienne ne sera pas invitée au mariage. Dans ces représentations trop

conventionnelles, peu de place pour des personnages approfondis de femmes et Vadim vient exposer ce fait avec une représentation de la jeune femme moderne, qui n'est ni une « maman », ni une « putain », mais seulement une femme qui aimerait en voir d'autres à ses côtés.

1.6. Dialogue érotique ?

Géraldine Muhlmann ouvre sa chronique philosophique du 8 mars⁴⁵ sur un extrait audio du *Mépris* de Godard qui l'amène à la réflexion suivante : entendre Bardot qui divise les parties de son corps sur une musique de Delerue, sans l'image, donne une impression plus grande encore du pouvoir érotique. Cette puissance est due tant à l'échange des voix, aux noms de parties du corps formulés, à la musique ; il n'est donc pas besoin d'image érotique et il existerait une forme d'érotisme du dialogue : « Peut-être que c'est cela finalement le vrai scandale intemporel, lui, le désir érotique qui surgit, qui s'expose, qui est aussi suscité chez le spectateur et peut-être plus encore, disais-je, chez l'auditeur »⁴⁶. À de multiples reprises dans ses films, Jean Eustache s'est appliqué à user de ce même procédé, subordonnant le regard à la voix : dans *Les Photos d'Alix* (1980), la voix décrit les photos en s'affranchissant de ce qu'elles représentent ; dans *Une sale histoire* (1977), à l'instar du *Mépris*, le corps est fragmenté par la voix du narrateur et cette voix n'appelle à aucune image sinon celle de celui qui raconte, elle s'auto-suffit, tout est raconté et rien n'est vu ; dans *Le Jardin des délices de Jérôme Bosch* (1979), le narrateur et psychanalyste Jean-Noël Picq affirme à partir du tableau du peintre que « tout jouit chez Bosch », mais que c'est une « jouissance sans organe »... C'est que, pour Eustache, le pouvoir de l'image ou de l'œil n'est pas plus grand que celui de l'oreille, c'est celle-ci qui vient perpétuellement perturber l'œil, modifier le regard. Aussi dans les histoires et donc au cinéma, ce qui compte, c'est que l'œil en vienne à jouir de l'oreille, ce qui n'est sans nous rappeler Sade pour qui le premier organe du plaisir, avant l'œil ou la peau, est l'oreille, d'où le plaisir de dire et d'entendre. Ce plaisir sadien, Stanley Kubrick l'a illustré dans la scène finale de son dernier film, *Eyes Wide Shut* (1999) : alors que Nicole Kidman, filmée de trois-quart face (accentuant la proximité, proximité physique certes, mais surtout proximité érotique, entre son oreille et la bouche de son partenaire Tom Cruise), s'applique à laisser la place aux silences et à peser chacun de ses mots, les découpant parfaitement les uns des autres, en appuyant tout leur poids, elle conclut et ce sera le dernier mot de la carrière cinématographique de Kubrick : « - Il y a une chose très importante et ça il faut le faire le

45 MUHLMANN Géraldine, RUEFF Martin et SCHELLINO Andrea, *Épisode 2/4 : La beauté est-elle toujours scandaleuse ?* [émission de radio], France Culture, 8 mars 2023, 58 min.

46 *Ibid.*

plus vite possible. - Quoi ? - Baiser. ». Avec cette scène, le cinéaste a su montrer toute la puissance érotique de la voix, des mots, de leur poids, des silences..., il a illustré la jouissance de l'oreille.

Dans le dialogue, il est nécessaire de séparer deux choses : d'une part, la voix et d'autre part, le texte. Débutons par la voix, car chez Bardot elle est inoubliable. Nous l'avons évoqué plus tôt, le timbre de l'actrice a souvent été moqué (« une voix d'enfant gâtée et boudeuse »⁴⁷), pourtant, elle prêtera celle-ci à de nombreuses chansons, surtout écrites par Gainsbourg (car qui mieux que lui a su utiliser ces voix à peine justes, susurrées, pour chanter ses textes et ce de Birkin à Adjani, en passant par sa propre fille avec *Lemon Incest*) : *Comic Strip* (1967), *Bonnie & Clyde* (1968), ou encore, évidemment, *Je t'aime moi... non plus* (1967), dans sa première version, tout du moins. C'est qu'il y a dans la voix de Bardot quelque chose de profondément sensuel et à la fois d'espiègle, qui appuie encore cette image de femme-enfant qu'elle revêt dans *Et Dieu... créa la femme* et qui part du chuchotement chaud (comme lorsqu'elle avoue à Michel ses doutes sur leur amour et sur son bonheur : « *J'ai peur* ») pour s'éteindre dans une lenteur lascive (quand elle parle avec Carradine de Michel : « *Vous l'avez vu sourire ?* »). Cet érotisme dans la voix est devenu une des marques de fabrique de l'actrice, une voix traînante qui susurre et qui la rend intensément désirable : « Ce qui plaît dans ce filet de voix pas toujours bien ajusté, c'est une sonorité lascive, hésitante, qui indique, à défaut d'une puissance sexuelle (ce que signale la diva soul), une disponibilité sexuelle »⁴⁸. Cette voix par essence érotique, Vadim va en jouer doublement en l'associant dans ce film à un texte emplit de symboles.

À de multiples reprises, le réalisateur et son producteur Raoul Lévy, qui a aussi travaillé le scénario, vont user de jeux de mots, de symboles, d'allégories... pour consteller leur film d'érotisme. La scène d'ouverture donne immédiatement le ton : alors que Juliette prend le soleil, Carradine la surprend : « *Carradine, vous avez un culot du diable* » lui dit-elle, phrase accompagnée d'un plan sur le corps nu de l'actrice, ses fesses particulièrement mises en valeur. Ce petit jeu continue et Carradine lui répond « *j'ai apporté la pomme* », référence évidente au fruit défendu d'Adam et Ève, une image que reprendra plus tard la jeune fille en lui faisant transmettre qu'elle n'aime plus les pommes. Puis, alors que Juliette rigole à une

47 BLUMENFELD Samuel, « Dans « Et Dieu... créa la femme », Brigitte devient Bardot », *Le Monde*, 8 août 2021

48 EINHORN Gudrun, « Les jérémiades de la variété : Analyse d'une voix sans issue », *Gonzai*, 18 février 2013, URL : <https://gonzai.com/les-jeremiades-de-la-variete-analyse-dune-voix-sans-issue/> [consulté le 11 mai 2023]

blague de son complice, elle lui dit « *Vous m'avez bien eue* », ce à quoi il répond « *Pas encore* », difficile de faire plus explicite. Ce symbolisme dans le dialogue apparaît aussi parfois à travers des images, comme lorsque Juliette mange une carotte, image peu subtile, nous l'entendons. D'autres protagonistes auront eux aussi des répliques explicites, à l'instar de l'homme qui met un glaçon dans le décolleté de son amie : « - *Imbécile, c'est froid ! - Viens, je vais te réchauffer* » ou encore de l'invité du repas de noce qui demande une cuisse alors que la discussion tourne autour de la chambre fermée de Juliette et Michel. Or, Guy Scarpetta⁴⁹ émet l'idée que le véritable scandale provoqué par *Der blaue Engel* (*L'Ange bleu*, Josef von Sternberg, 1930) ne tient pas seulement à la nudité de Marlene Dietrich, des corps nus étant apparus auparavant à l'écran, mais aussi au fait que ce soit un des premiers films parlants et donc que la chair se mit à parler. Dès lors, tout était mis sur scène, il n'y avait rien de plus à découvrir et l'image fût perçue comme obscène. Aussi, quand Vadim associe une image érotique à un texte qui en est imprégné, il ne peut que créer le scandale.

De même, plusieurs clins d'œil sont faits au spectateur dans le dialogue, sans que cela ne tourne autour de l'érotisme, le texte est très frais, jeune et plutôt comique ; impossible de ne pas parler de la fameuse phrase du film « *quel cornichon ce lapin !* » tandis que Socrate, le lapin de Juliette, disparaît dans les vignes... Il y a aussi cette référence de Michel au poème de Victor Hugo : « *Tu connais la fable du ver de terre amoureux d'une étoile ?* », ce à quoi Christian répond : « *Non, mais je connais la chanson de la chenille amoureuse d'un papillon* ». Le texte de Vadim et Lévy est léger et appuie encore cet aspect de jeunesse et de fraîcheur du film : « - *Vous avez entendu parler des aspirateurs Lefranc ? - Ouais. - C'est moi. Vous venez danser cha-cha-cha ? - Jamais avec un aspirateur* ». Puis, il y a toutes les jolies phrases de Juliette, pleines d'ingénuité : « *J'aime pas dire au revoir* », « *je travaille à être heureuse* », « *l'avenir, c'est ce qu'on a inventé de mieux pour gâcher le présent* »... qui « confèrent au film l'émotion des commencements »⁵⁰. Cette utilisation de l'érotisme de dialogue et du recours au symbole est très courante dans les années 1950 puisque la censure proscrit les scènes de sexe, d'où de nombreuses utilisations de stéréotypes visuels comme les vagues qui se brisent sur les rochers, les scènes de danse que nous avons déjà abordées ou encore ce train qui rentre dans un tunnel dans *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*, Alfred Hitchcock, 1959). Dans ce film neuf, Vadim mélange l'érotisme de l'image à l'érotisme de dialogue avec, en plus, cette voix par essence érotique.

49 SCARPETTA Guy, « Sexe, images et mots », *Simulacres*, n°5, 2001, p. 109

50 DE BAECQUE Antoine, « Bardot », *La Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, coll. Champs – Art, 2019, p. 14

1.7. De la volonté du réalisme.

Là où Vadim saura être novateur, c'est que, contrairement à ses contemporains, il ne va pas condamner l'attitude de son héroïne comme on peut le voir dans *Manèges* (1950) d'Yves Allégret ou *Adorables Créatures* (1952) de Christian-Jacque, mais épouser son point de vue : « Pour lui, le mal n'est pas chez Juliette, mais chez ceux qui la jugent d'après une morale périmée ; Juliette n'est pas une « garce », mais une jeune fille de son époque »⁵¹. Il se fait le porte-parole de la jeunesse et vient la personnifier sous les traits de son héroïne. Une personnification d'autant plus aisée que le film a presque valeur documentaire : Vadim tourne ses scènes dans la continuité du scénario, souvent en une seule prise et sa méthode fonctionne si bien que, peu à peu, à l'instar de son personnage, Bardot tombe amoureuse de Trintignant. *Et Dieu... créa la femme* est un véritable portrait en temps réel de la jeunesse, de son insouciance et de son charme ; l'actrice confie pendant le tournage : « Je ne joue pas, je suis »⁵². Ce réalisme, c'est ce qui va particulièrement plaire aux jeunes critiques des *Cahiers du cinéma* : « 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 provocation, et il a gagné à coups d'idées et d'inventions incessantes »⁵³ ; Jean-Luc Godard sera plus sévère, reprochant aux cinéastes de la « qualité française » de ne jamais avoir su atteindre cette précision : « Vos mouvements d'appareils sont laids parce que vos sujets sont mauvais, vos acteurs jouent mal parce que vos dialogues sont nuls, en un mot, vous ne savez pas faire de cinéma parce que vous ne savez plus ce que c'est. [...] Nous ne pouvons pas vous pardonner de n'avoir jamais filmé des filles comme nous les aimons, des garçons comme nous les croisons tous les jours, des parents comme nous les méprisons ou les admirons, des enfants comme ils nous étonnent ou nous laissent indifférents, bref, les choses telles qu'elles sont »⁵⁴.

Et Dieu... créa la femme est le film de la liberté des années 1950, de l'affranchissement des carcans établis à la fois dans la vie quotidienne par la religion et la société, mais aussi dans l'académisme du cinéma. Vadim porte un film profondément

51 LE PAJOLEC Sébastien, « Initiations. Arts et médias : « France. Les amours juvéniles dans le cinéma des Trente Glorieuses » », in BLANCHARD Véronique, REVENIN Régis et YVOREL Jean-Jacques (dir.), *Les jeunes et la sexualité : Initiations, interdits, identités (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Autrement, coll. Mutations, 2010, p. 134

52 BLUMENFELD Samuel, « Dans « Et Dieu... créa la femme », Brigitte devient Bardot », *Le Monde*, 8 août 2021

53 TRUFFAUT François, « Et Dieu créa la femme de Roger Vadim », *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, coll. Champs – Arts, 2019, p. 397

54 DE BAECQUE Antoine, « Brigitte et les jeunes Turcs », *La Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, coll. Champs – Art, 2019, p. 34

novateur qui va faire exploser tous les préceptes inscrits jusqu'alors, une réussite pour celui qui rêvait « de dynamiter les codes du cinéma français »⁵⁵. À sa première sortie en France, le film ne rencontre qu'un succès public mitigé, mais sa distribution à l'étranger va lui donner une seconde vie. À Londres, les salles sont prises d'assaut et en Allemagne une foule de spectateurs se presse devant les cinémas créant de véritables émeutes. Pourtant en France, quand apparaît à l'écran le corps de Bardot, ce ne sont que des gloussements, des rires et des moqueries. Pour une partie des spectateurs, le film est grossier : *Le Canard enchaîné* parle d'un film « « ni écrit ni réalisé » par Vadim [qui] tend à prouver que le tortillage d'un croupion peut être considéré comme un des beaux-arts »⁵⁶ et pour *Combat*, « Dans le genre, il est préférable de s'offrir une séance de strip-tease, les filles y sont au moins aussi appétissantes et souvent plus, mais elles possèdent la science du geste. L'érotisme est un art »⁵⁷. La science du geste..., il ne semble pourtant pas qu'il y ait de systématismes dans l'érotisme, de choses à faire, des éléments qui soient désirables ou non, au contraire, l'érotisme est entièrement dépendant de la subjectivité. Bien sûr, il y a des récurrences, des gestes imposés dont se servent les strip-teaseuses, mais de là à parler de science du geste... Contrairement à ce qui est écrit dans ces journaux, il semble même que Bardot, de par son corps et cette liberté qu'elle porte à travers lui, corresponde tout à fait à la transgression propre à l'érotisme : « l'érotisme est doublement subversif : il crée des corps scandaleux et des attitudes qui explosent l'ordre établi ; il remet au premier plan la sensibilité – être touché, être ému, troublé par la posture d'un corps suppose une forme d'amour dans le regard »⁵⁸.

On reproche à Bardot de provoquer davantage l'hilarité que l'excitation, mais cela pose une question : l'érotisme est-il censé exciter ? On sait qu'il amène au trouble, au désir, à la montée d'une émotion, mais cela ne favorise pas pour autant la montée d'une excitation sexuelle. L'effet érotique est la marque de l'intensité d'une sensation, mais si face à un film il devient excitation du bas-ventre, il est préjudiciable car alors le sexe prend tout le pouvoir, « c'est au demeurant son terrible charme, ce qu'on aime tant chez lui, mais ailleurs »⁵⁹ et l'on en oublie l'œuvre. Quand Bardot réussit à provoquer le trouble, un certain désir, mais sans que le

55 RETAILLAUD Emmanuelle, « Chapitre 8. Les mues d'un modèle (de 1944 à la fin des années 1970), *La Parisienne*, Paris, Le Seuil, coll. L'Univers historique, 2020, p. 306

56 SELIER Geneviève, « Chapitre IV. Une réception contrastée », *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, coll. Cinéma et audiovisuel, 2005, p. 47

57 ARLAUD Rodolphe-Maurice, « Concertos en dodo mineur », *Combat*, 6 décembre 1956, p. 2

58 DELORME Stéphane, « Érotisme (encore) », *Cahiers du Cinéma*, n°713, juillet-août 2015, p. 5

59 AUDURAUD Christophe, « Sexe & érotisme », *Positif*, n°521-522, juillet-août 2004, p. 12

spectateur en vienne à délaissier le film, elle s'inscrit au contraire parfaitement dans l'image érotique.

Quant à ces critiques, si les jeunes Turcs concèdent que le scénario n'est pas le point fort du film : « Le parent pauvre, le scénario, le support (dramatique, psychologique), s'y voyait bâclé en quelques plans désinvoltes où deux paires de gifles et une balle perdue étaient promus au rang de deus-ex-machina encore moins convaincants que nature »⁶⁰, ils ne peuvent s'accorder sur la problématique de l'érotisme. D'après eux, le public des années 1950, habitué à la vulgarité des références sexuelles, ne peut apprécier une proposition si audacieuse dans laquelle il ne se retrouve pas et qui va au-dehors du cadre auquel il est soumis depuis des décennies. *Et Dieu... créa la femme* est un « film de jeune fait pour les jeunes et qui dit quelque chose sur la jeunesse »⁶¹.

2. Création d'un mythe : Initials B.B..

Nous le disions, avec ce film, Vadim a su montrer l'irruption de la jeunesse dans la vie sociale, culturelle et politique en France. Plus encore, en s'axant sur le personnage de Juliette et sur ce qu'elle représente, à savoir la liberté, le charme, l'insouciance juvénile, le réalisateur propose une nouvelle figure de la femme. Une femme libre, émancipée des hommes et des conventions : alors qu'Antoine Tardieu lui reproche de ne pas « perdre de temps » quand il la sait revenir de chez un autre homme, celle-ci fredonne la chanson d'Yves Montand « *moi j'm'en fous, moi j'm'en contrefous, lalalala...* ».

Bientôt, le phénomène dépassera le film et irradiera le pays entier : Bardot devient l'image de la Française moderne et préfigure une évolution des mœurs qui bouleverse profondément la vie sexuelle et intime des femmes. Parmi ces changements : la légalisation de la pilule en 1967, l'autorisation de l'IVG en 1975, l'augmentation du nombre de divorces, la banalisation du sexe avant le mariage, la revendication assumée de l'homosexualité... Mélange d'hypersexualité et de rébellion, Bardot incarne le désir d'émancipation des femmes, elle revendique la liberté par le corps et le droit des femmes à disposer de celui-ci.

60 TAILLEUR Roger, « Contradictions sur *Sait-on jamais ?* », *Positif*, n°25-26, septembre 1957, p. 63

61 SELLIER Geneviève, « Chapitre IV. Une réception contrastée », *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, coll. Cinéma et audiovisuel, 2005, p. 49

Très vite, Brigitte Bardot devient un « phénomène de société »⁶² : en 1957, un sondage signale qu'elle est le premier sujet de conversation de 47 % des Français. Elle est partout : dans chaque bouche, en couverture, en poster (les posters originaux de ses films font partie des plus chers), à la télévision, à la radio... On ira jusqu'à parler de « bardôlatrie » pour décrire les trois années d'idolâtrie de Bardot : 1950, 1960 et 1970. Pendant vingt ans, elle jouera dans pas moins de quarante-six films, dirigée par de grands noms du cinéma (Jean-Luc Godard, Louis Malle, Henri-Georges Clouzot...) et avec des partenaires non moins reconnus (Lino Ventura, Alain Delon, Michel Piccoli...). Les peintres Andy Warhol et Kees van Dongen feront son portrait. Roland Barthes, Jean Cocteau ou encore Marguerite Duras écriront sur elle. Serge Gainsbourg lui dédiera, entre autres, un album... L'actrice est au centre de l'attention des Français, mais son rayonnement dépasse les frontières, il est international. Ses apparitions sont des événements, à l'instar de la présentation à la Mostra de Venise du film *En cas de malheur* (Claude Autant-Lara, 1958) où des avions tracent dans le ciel ses initiales, B.B.. Tout le monde est sous le charme de la jeune actrice qui reçoit pas moins de deux cent mille lettres d'amour chaque mois à La Madrague. À la fin des années 1960, « notre B.B. nationale », comme on aime l'appeler, devient la première personnalité à incarner Marianne et donc, la République, sculptée par Aslan. Des milliers de bébés sont appelés « Brigitte », son image est scrutée par les sociologues, les romanciers, les philosophes, elle est sans cesse suivie par la presse... : « Jamais dans l'histoire du cinéma français une personnalité n'a atteint une telle valeur d'exportation [...] Elle est finalement devenue la star de la presse au même titre que celle du cinéma, puisque son nom est entré dans l'usage courant jusqu'à être employé par des gens qui n'ont encore jamais eu l'occasion de la voir à l'écran »⁶³. Bardot prend valeur de mythe, mais ce poids est trop lourd à porter pour un simple humain.

2.1. Bardot, personnage érotique : femme-enfant, femme fatale, femme-animale...

Nous avons tenté de l'expliquer plus tôt, ce qui donne ce caractère si érotique à l'actrice, c'est cette liberté qu'elle porte et qui est un mélange de beauté et de transgression,

62 CARTIER Raymond cité dans RETAILLAUD Emmanuelle, « Chapitre 8. Les mues d'un modèle (de 1944 à la fin des années 1970) », *La Parisienne*, Paris, Le Seuil, coll. L'Univers historique, 2020, p. 298

63 SCHWARTZ R. Vanessa, « Grand angle sur la plage : Les origines du paparazzi et le Festival de Cannes », *Études photographiques* [en ligne], n°26, novembre 2010, URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3119#quotation> [consulté le 31 mars 2023]

mais nombre d'auteurs ont voulu aller plus loin dans la compréhension de cette liberté, jusqu'à analyser le moindre détail de son corps.

D'abord, il y a ceux pour qui c'est l'aspect femme-enfant de Bardot – dont le surnom « B.B. », « bébé », n'est pas dû qu'à ses initiales – qui la rend si désirable ; un fantasme largement inculqué par la société patriarcale où l'homme prend le rôle de père et octroie une autorité et des droits à ceux qui l'entoure, notamment aux femmes. Sur le corps de l'actrice cela se trouve dans son petit nez, dans sa lèvre inférieure très charnue qui « fait une moue de bébé mais est aussi une invitation au baiser »⁶⁴, dans sa fossette au menton, dans la rondeur de ses joues, dans la souplesse de son corps ; mais il y a aussi quelque chose de l'enfance dans ses attitudes, dans ses rires, dans ses actions (on peut penser à ce jeu du chat et de la souris de Juliette quand elle tente de se protéger de sa tutrice en mettant entre elles le fauteuil de monsieur Morin)... Ce qui plaît dans l'apparence de la femme-enfant, c'est qu'elle allie la pureté de l'innocence à l'envie de se dévergondier ; ainsi, elle permet aux plus vieux de revivre la fraîcheur de leur adolescence, mais éveille également le désir de corrompre. Chez Juliette, on est exactement dans ce type de profil, notamment avec le personnage de Carradine qui revit à travers la jeune femme ses premiers émois (on retrouvera un peu plus tard ce même duo dans *Le Mépris* où l'on reconnaît immédiatement Carradine en Prokosch). Jean Cohen aborde ce fait avec le désir de « profanation » qu'il retrouve chez Bardot et qui constitue, selon lui, l'essence de l'érotisme, il y a chez elle « le plus merveilleux mélange d'innocence, de fraîcheur, de JEUNESSE et de féminité, de sensualité, de PERVERSITÉ »⁶⁵. Il n'est pas anodin d'avoir écrit seulement ces deux mots, « jeunesse » et « perversité », en majuscules ; c'est qu'au cinéma, l'adolescente est très souvent tentatrice, Ève réincarnée, en attestent des films comme *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956), *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962) ou encore *American Beauty* (Sam Mendes, 1999). C'est une jeune femme dont les désirs sexuels débordent et qui hypnotise les hommes mûrs, tantôt en se donnant, tantôt en se laissant prendre. La chanson populaire s'est très souvent jouée de ce personnage, mettant en scène de « jeunes femmes innocentes » chantant des textes au double sens sexuel pour les pervertir comme l'a fait Serge Gainsbourg en faisant chanter *Les Sucettes* (1966) à France Gall ou Hagen Dierks avec *Le Banana split* (1979) de Lio. Si l'ingénuité de Juliette en a séduit certains : « Le cinéma s'en est servi exactement comme il convenait : un petit personnage aux frontières de l'enfance, du viol, de la nymphomanie »⁶⁶, bien qu'on puisse fortement blâmer

64 MORIN Edgar, « Le temps des des stars », *Les Stars*, Paris, Points, coll. Points Essais, mai 2015, p. 31

65 COHEN Jean, « L'érotisme », *Positif*, n°61-62-63, août 1964, p. 85

66 MORIN Edgar, « Le temps des stars », *Les Stars*, Paris, Points, coll. Points Essais, mai 2015, p. 31

l'utilisation de termes aussi fort que « viol » et « nymphomanie » quand on parle de désir, d'autant plus quand il s'agit d'adolescentes à peine majeures ; il en a aussi rebuté d'autres comme cette lectrice de *Positif*⁶⁷ qui répond que Bardot est l'actrice qui représente pour elle la négation de l'érotisme de par cette infantilisation qu'on lui a imposée et avec laquelle elle joue. Nous le disions, pas de systématisme dans l'érotisme.

D'autres se sont laissés séduire par l'aspect femme fatale de l'actrice. Nous le disions, au cinéma, l'adolescente se donne ou se laisse prendre, mais dans tous les cas elle garde un contrôle actif sur la situation. Dans *Et Dieu... créa la femme*, on n'impose rien à Juliette, elle donne ce qu'elle veut et « fait ce qui lui plaît quand ça lui plaît ». Elle est toujours dans le contrôle des hommes, bien qu'elle leur laisse croire le contraire, nous parlions de soumission qui n'est jamais totale dans ses relations amoureuses : elle laisse croire à Carradine que peut-être, un jour, il se passera quelque chose entre eux et alors celui-ci l'attend, « *j'attendrai. Quand on a les tempes grises, le temps ne manque pas. C'est à vingt ans qu'on est pressé* » ; elle refuse de passer la nuit avec Antoine après leurs retrouvailles, malgré les insistances de ce dernier ; avec Michel, nul besoin de vraiment prendre le contrôle, celui-là l'aime déjà « *comme un fou* » et ne lui refuse rien (nous aborderons cependant un peu plus tard la fin du film qui va dans un sens radicalement opposé à cette idée). Contrairement à l'image que l'on se fait d'une femme fatale au cinéma, Juliette n'utilise pas les hommes, jamais elle ne leur ment (*Gilda* (1946), Charles Vidor), ne les manipule (*Gone Girl* (2014), David Fincher), ne leur fait du chantage (*Fatal Attraction* (1987), Adrian Lyne) ; elle est pleine de candeur et de sincérité dans ses relations : quand Carradine lui dit qu'ils sont de la même race, elle lui répond « *vous savez mentir, moi pas* » ; elle lui parle du sourire de Michel qu'elle aime tant avec une franchise authentique dans la voix et sur son visage ; elle veut vraiment rendre son mari heureux, quitte à sacrifier ses envies et ses sorties... On est bien loin de l'image de la « vamp » des années 1950 où une femme séduit un homme et l'amène à sa ruine, Juliette ne souhaite que son bonheur et celui de ceux qu'elle aime, c'est ce qu'elle cherche tout au long du film : « - *Es-tu heureuse ? - J'essaye* », « *je voudrais rendre Michel heureux* », « *c'est difficile d'être heureux* »... Ce qui fait de Juliette une femme fatale, c'est simplement le fait qu'elle séduise des hommes, mais prenne aussi la liberté de se refuser à eux sans jamais se laisser soumettre : « Dans le jeu de l'amour, elle est tout autant le chasseur que la proie »⁶⁸. Cet aspect, s'il séduit certains, en a aussi bousculé plus d'un, les spectateurs masculins n'étant

67 CAULIEZ A.J., « L'érotisme », *Positif*, n°61-62-63, août 1964, p. 83

68 DE BEAUVOIR Simone citée dans ZIMMER Jacques, « Images de femmes », *Cinéma érotique*, Paris, Edilig, coll. Cinégraphiques, 1982, p. 12

pas vraiment habitués à voir une femme si libre, à l'instar de Michel Aubriant qui la cite comme actrice qui représente la négation de l'érotisme à cause de « l'absence de docilité. Bardot ne subit pas, elle contrôle, et c'est toujours terriblement embêtant. Le mâle est réduit à l'état d'objet »⁶⁹. Quand les rôles s'inversent et que les femmes tentent de prendre le contrôle des hommes et ce non pas par machiavélisme comme dans les films noirs, cela peut décontenancer un public qui se sent effrayé par une telle séduction ; ainsi, l'image de femme-enfant que certains retrouvent chez Juliette peut venir apaiser la « menace » potentielle d'une femme au tel pouvoir. La fin du film de Vadim vient totalement appuyer cette idée : alors que Juliette danse un mambo dont la puissance érotique n'est plus à démontrer, Michel la « punie » d'une paire de gifles avant qu'elle ne rentre au domicile conjugal la tête basse. C'est comme si la puissance séductrice et érotique de l'actrice était allée trop loin, qu'elle était devenue dangereuse et pour diminuer ce pouvoir, on la réduit à une enfant qui a fait une bêtise et que l'on punit. Cette fin est tout à fait étonnante quant au reste du film qui affichait une image très libre de Juliette ; soudain, elle a dépassé un stade de l'acceptable et, peut-être pour que le message du film soit admis ou l'honneur patriarcal sauvé, on infantilise l'actrice et on la renvoie à la maison.

Enfin, il y a ceux qui trouvent le pouvoir érotique de Bardot dans son animalité. Une fois encore, cela se situe à la fois dans son corps, Edgar Morin parle de son « visage de petite chatte » et de son nez mutin qui accentue l'animalité⁷⁰ et dans la liberté de ses attitudes : à de nombreuses reprises dans *Et Dieu... créa la femme*, Juliette est comparée à des animaux : « Cette petite est comme un jeune animal, il faut la dominer », « Tu n'es qu'un petit chat », etc. Puis, il y a sa proximité avec les animaux dans le film qui accentue encore ce trait : elle embrasse un chien dans le bus, joue avec un autre dans la rue, libère Socrate dans les vignes et ouvre la cage de son oiseau dans la campagne... Ses caractéristiques animales ne viennent que de sa liberté, on parle d'elle comme d'un petit animal instinctif, mais Juliette réagit seulement comme une jeune femme débordante de sentiments, d'envies et de désirs qu'elle ose exprimer. C'est parce qu'elle ne se laisse pas gouverner ni réprimander qu'elle apparaît comme une petite chose sauvage ; en vérité, elle n'est qu'une femme libre, mais il était trop tôt pour le comprendre pour le public des années 1950. L'érotisme de l'actrice prend ainsi une dimension animale et, même si ces deux termes semblent s'opposer (l'érotisme « commence

69 AUBRIANT Michel, « L'érotisme », *Positif*, n°61-62-63, août 1964, p. 78

70 MORIN Edgar, « Le temps des des stars », *Les Stars*, Paris, Points, coll. Points Essais, mai 2015, p. 31

où finit l'animal »⁷¹), l'animalité en reste le fondement. En effet, l'acte sexuel en tant qu'acte mécanique est bâti sur un comportement animal, naturel, dont la seule « élévation » est dans l'érotisme. Juliette, en étant une femme qui affiche et répond à ses désirs, sans tenter de les dissimuler derrière une certaine pudeur comme le faisaient les personnages féminins des années 1950 dans le cinéma français (*La Marie du port* (1950) de Marcel Carné, *Olivia* (1951) de Jacqueline Audry, *Elena et les hommes* (1956) de Jean Renoir...) devient, au regard des spectateurs, une femme-animale, une créature, ce qui peut en rebuter certains : « Il me semble que Brigitte Bardot représente la négation de l'érotisme chez une personne qui prétend l'incarner : la régression vers l'animalité qu'elle illustre me semble aux antipodes de l'érotisme tel que je le conçois »⁷² ; une citation à nuancer ici tout de même : Henri Agel étant un critique catholique il attribue à l'érotisme une dimension sacrée comme pouvait le faire Georges Bataille pour qui l'érotisme des cœurs et des corps est une communication entre les êtres qui les lie les uns aux autres et les fait fusionner et c'est cette communication que Bataille nomme le sacré ; une citation propre aux croyances de son auteur donc.

Finalement, toutes ces formes de désir, cette femme-enfant, femme fatale, femme-animale, ne renvoient qu'à une chose commune : à un moment ou l'autre, c'est à l'homme de posséder et de contrôler cette femme. Comme c'est une enfant, elle ne sait pas ce qu'elle fait et tente de corrompre les hommes mûrs, les pères de famille droits et doit donc être punie. Comme c'est une femme fatale, ses désirs font peur et sa sexualité est dangereuse, elle doit donc être contrainte d'une manière ou une autre (infantilisée ou renversée dans son pouvoir). Comme c'est une femme animale, on doit la contrôler, la dresser. Toujours, les femmes sont tentatrices et c'est à un homme de les corriger. Bardot, en correspondant à tant d'archétypes, tantôt ingénue, tantôt vamp, incarne toutes les facettes des femmes et devient LA femme, LE mythe érotique : « elle est la déesse, fondamentale, primordiale, définitive. Immortelle »⁷³, celle que tout le monde veut pour soi.

2.2. Juliette-Bardot, quand personnage et acteur se confondent.

Très vite, l'ampleur du phénomène *Et Dieu... créa la femme* dépasse le film et son actrice. Assimilée à son personnage, elle devient l'emblème de la libération sexuelle, de l'émancipation des femmes, de la beauté provocante. Il est vrai que Bardot dans ce rôle a

71 BATAILLE Georges, « La pléthore sexuelle et la mort », *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. Reprise, 2011, p. 102

72 AGEL Henri, « L'érotisme », *Positif*, n°61-62-63, août 1964, p. 78

73 BIGOT Yves, « La star », *Brigitte Bardot. La femme la plus belle et la plus scandaleuse du monde*, Paris, Don Quichotte, coll. Non fiction, avril 2014, p. 12

préfiguré une évolution des mœurs et que le réalisme et la liberté avec laquelle elle a interprété le personnage de Juliette ont amené à confondre les deux femmes, mais c'est l'actrice qui a été attaquée en réponse à ce qu'on lui demandait de jouer. Au début des années 1960, alors au sommet de sa carrière, Bardot se fait agresser par une infirmière dans un ascenseur, celle-ci lui reproche d'exciter tous les hommes, d'être une « salope », de gagner sa vie en se déshabillant pendant que des hommes font la guerre d'Algérie..., elle la menace de lui crever les yeux avant de lui planter une fourchette dans le bras. De nombreux événements de la sorte auront lieu, l'actrice est régulièrement insultée, menacée, accusée de tous les torts. Il n'est pourtant question que de jeu, d'acting. Bardot interprète les rôles qu'on lui écrit, mais ceux-ci sont tellement faits sur mesure que personnage et acteur ne font qu'un. L'actrice elle-même finit par se distancier de B.B. : « Sincèrement, je suis très, très contente d'être... Brigitte Bardot ! Elle m'amuse beaucoup ! »⁷⁴. Cette fusion entre l'actrice et son personnage est aussi due à l'alimentation médiatique de la vie privée de Bardot, celle-ci ayant vécu des relations passionnelles fortement relatées dans la presse, elle est rapidement identifiée à Juliette perdue au milieu de ses désirs. L'amalgame Juliette-Bardot amène à un autre souci, l'actrice ne restera cantonnée qu'à des rôles de « dumb blonde ». Bien qu'il ne semble pas que Juliette soit synonyme de bêtise – on peut parler de naïveté, de candeur, mais pas de sottise – c'est pourtant dans cette image qu'elle restera bloquée, à l'instar de Marilyn Monroe aux États-Unis. La longue chevelure blonde et décoiffée de Bardot fait partie intégrante de son érotisme, mais il est ancré dans l'esprit commun (et misogyne) qu'intelligence et séduction ne peuvent cohabiter chez une même femme. Les représentations communes opposent la « smart girl », une fille intelligente, mais ennuyeuse, associée « au port de lunettes, à un goût suspect pour la lecture et plus largement à un intérêt pour la culture et l'art »⁷⁵ (c'est le personnage de Kat dans *Ten Things I Hate About You* (1999) de Gil Junger ou de Laney dans *She's All That* (1999) de Robert Iscove) à la bimbo sexy, mais parfaitement idiote (Lorelei dans *Gentlemen Prefer Blondes* (1953) de Howard Hawks ou Gabrielle dans la série *Desperate Housewives* (2004-2012) de Marc Cherry). Ce stéréotype a la peau dure, car il perdure à travers le temps et se décline dans de multiples genres cinématographiques, de la comédie au film d'horreur.

74 BARDOT Brigitte citée dans RIHOIT Catherine, « Et Brigitte créa BB », *Brigitte Bardot : Un mythe français*, Paris, Olivier Orban, 1986, p. 155

75 BOUTANG Adrienne et SAUVAGE Célia citées dans SAUVAGE Célia, « La belle et la bête : smart girls et féminité dans les teen movies », in DUPONT Sébastien et PARIS Hugues (dir.), *L'adolescente et le cinéma : de Lolita à Twilight*, Toulouse, Érès, coll. La vie de l'enfant, 2013, p. 88

Ainsi, comme l'illustre l'article de Ginette Vincendeau⁷⁶, Bardot écopera de rôles presque toujours semblables où elle interprète une jolie jeune femme blonde complètement idiote, comme *Babette s'en va-t-en guerre* (Christian-Jaque, 1959) où l'on tente de contraindre la beauté et la sensualité de l'actrice avec des tresses enfantines et un uniforme, mais un uniforme qui lui colle à la peau et en dévoile toutes ses formes... L'image sage est réduite en poussière et la jeune femme séductrice fait alors rire car elle semble déguisée. Tout le film se base sur la bêtise de Babette face à l'importance de la mission qu'elle doit accomplir ; on lui fait dire « *qui c'est celui-là ?* » en parlant du général de Gaulle, alors même qu'à cette époque Bardot et de Gaulle sont les Français les plus célèbres du monde... Quelques années plus tard, elle joue dans *Une ravissante idiote* (Édouard Molinaro, 1964), dont le titre a le mérite d'être évocateur. Une fois encore, elle apparaît comme une jeune ingénue tout à fait sottte, alors que l'actrice prend trente ans. Un an plus tard, *Viva Maria !* (Louis Malle, 1965) nous présente une Bardot maladroite, qui oublie les paroles de la chanson qu'elle interprète alors qu'elle est en duo avec Jeanne Moreau, elle, pleine d'assurance, le numéro finissant par un strip-tease, bien entendu. Dans *Les Novices* (Guy Casaril, 1970), Bardot est une nonne qui s'échappe d'un couvent et rencontre une prostituée, Annie Girardot, sans comprendre son métier ni ce qu'il signifie... Alors que nous sommes à présent dans les années 1970, grande heure de la libération sexuelle et que l'actrice a tout de même trente-six ans, tout cela est bien peu crédible, voire carrément agaçant. Bardot se retrouve sans cesse à jouer les mêmes rôles, les interviews qu'elle fait deviennent pesantes : « Je passais mes journées à recevoir des journalistes qui essayaient de me coincer à chaque question, étant intimement persuadés que j'étais « une jolie jeune fille complètement idiote »⁷⁷. C'est peut-être cela qui lasse peu à peu l'actrice, être sans cesse considérée comme Juliette, la jeune fille ingénue et pleine de désirs, être sans cesse la ravissante idiote, la femme légère que l'on ne peut pas prendre au sérieux... Il est là le poids du mythe, ne plus s'appartenir à soi-même, n'être qu'une image dans l'esprit de son public. À moins de quarante ans, Bardot n'en pouvait plus d'être B.B. et le mythe a fui à jamais le monde du cinéma pour se consacrer à celui des animaux ; un retour à l'animalité, peut-être...

76 VINCENDEAU Ginette, « Brigitte Bardot, ou le « problème » de la comédie au féminin », *Cinémas*, vol. 22, n°2-3, printemps 2012, pp. 13-34

77 BARDOT Brigitte citée dans *ibid.*, p. 26

2.3. Voir Bardot, devenir Bardot.

Si Bardot a constitué pour beaucoup un sujet de désir, elle a aussi été un modèle d'identification pour de nombreuses jeunes filles, que ce soit dans ses tenues ou dans ses attitudes. En proposant un corps neuf qui bouscule les codes établis, Vadim expose le portrait d'une nouvelle jeune femme, qui, de plus, est un sujet actif et constitue en cela une forme d'« héroïne » possible pour le jeune public. Puisque dans *Et Dieu... créa la femme*, Bardot est magnifiée de par ses tenues, les couleurs du film, sa liberté, sa force, elle crée chez les spectatrices le désir de lui ressembler. De la sorte, comme plein de petites « Brigitte » ont été ainsi nommées dans la fin des années 1950 jusqu'aux années 1970, plein de petites « Brigitte » ont émergé dans les rues. Bardot vient inventer de tout nouveaux standards féminins en apportant de la fraîcheur et de la nouveauté (désirs, sexualité, émancipation, vêtements...) tout en restant sur le modèle ancien de l'objet de désir, qui correspond tout à fait aux fantasmes masculins (jeune fille, longs cheveux blonds, corps mince et souple...), c'est ainsi qu'elle devient « la plus puissante des contradictions idéologiques de la période, en ce qui concerne les femmes et la sexualité »⁷⁸. L'actrice vient créer le prototype B.B. qui réapparaîtra dans toute sa filmographie, jusque dans ses derniers films : de longs cheveux blonds souvent décoiffés ou bien relevés en « choucroute », son eye-liner noir qui lui donne des yeux de chat, des lèvres charnues qu'un crayon de la même couleur vient mettre en valeur. Les vêtements de B.B., qui sont « comme un calice à sa beauté », comme se plaisait à le dire Gainsbourg, de l'hyper-féminin, du moulant et du sexy : minijupe, cuissardes, ballerines, robe ceinturée, du motif Vichy dont elle lance la mode et dont la pièce la plus marquante sera sa robe de mariage rose... Ce style accessible et facile à copier sera repris par des milliers de jeunes filles, on est loin des fourrures, des diamants et du luxe des actrices stars. Elle permet une véritable modernisation et démocratisation de la mode et sera une source d'inspiration pour de nombreux créateurs et des milliers de jeunes femmes.

L'actrice a illustré un autre changement, celui du rapport de la jeunesse à la sexualité. Nous l'avons dit, *Et Dieu... créa la femme* et les films Nouvelle Vague par la suite ont mis en scène des épisodes de drague, de séduction et de désir en n'hésitant pas pour cela à présenter des femmes plus ou moins nues (*Les Bonnes femmes* (1960) de Claude Chabrol, *Cléo de 5 à 7* (1962) d'Agnès Varda, *Le Mépris* (1963) de Jean-Luc Godard...). Ils participent ainsi à

78 SELLIER Geneviève, « Ginette Vincendeau, Brigitte Bardot, Londres, BFI, 2013 ; Brigitte Bardot, The Life, the Legend, the Movies, Londres, Carlton Books Limited, GB, 2014 (Brigitte Bardot, trad., Paris, Gründ, 2014) », *Mise au point* [en ligne], n°16, 2022, URL : <http://journals.openedition.org/map/6163> [consulté le 16 mai 2023]

l'émancipation féminine et à la libération du corps des femmes, bien que malheureusement ces corps ne servent bien souvent qu'à alimenter des fantasmes masculins... Iris Brey illustre très bien ce fait avec le film *Le Redoutable* (2017) de Michel Hazanavicius où celui-ci tente de se moquer du *male gaze* des films de Godard avec une réflexion sur l'utilité du nu au cinéma, alors que dans son propre scénario, rien ne justifie la nudité de son actrice. Bardot, en étant une jeune femme qui assume ses désirs, préfigure donc déjà cette évolution et la sortie du film coïncide avec un autre fait, la mise en place de « La Maternité heureuse », association de vingt-trois femmes, le 8 mars 1956, qui deviendra en 1960 le Mouvement français pour le planning familial. Or, à la création de ce dispositif, la même année que notre film donc, la question de la liberté sexuelle des jeunes est au cœur des débats et cela ne va que s'accélérer après le scandale *Et Dieu... créa la femme*. Alors que le film présente l'inégalité entre les filles et les garçons dans le rapport aux relations pré-maritales, le mariage apparaît pour les femmes comme le seul espace relationnel possible, mais Vadim nous montre à quel prix : l'entrée de Juliette et Michel dans l'église est filmée en silence et à contre-jour, rendant l'espace de célébration sombre et austère tandis qu'au travers des portes, portes de sortie, apparaissent la lumière et la mer. Le réalisateur lui-même semble nous montrer comme cette institution est lugubre et ne peut convenir à nos deux jeunes personnages. Aussi, la correspondance entre la sortie du film et la création de « La Maternité heureuse » témoigne de ce besoin de déconstruction et de reconstruction des bases de l'amour et de la sexualité pour les jeunes. Alors que la loi de 1920 condamne toute personne qui aura « décrit ou divulgué, ou offert de révéler des procédés propres à prévenir la grossesse ou encore de faciliter l'usage de ces procédés »⁷⁹, en 1956, le journaliste Jacques Derogy publie une série d'articles sur l'avortement clandestin dans *Libération* et parle d'un véritable « fléau ». La télévision surenchérit l'été 1956 avec l'émission de François Chalais et Frédéric Rossif, *Édition spéciale : Les femmes jouent leur destin* qui s'achève par la déclaration de Françoise Giroud qui dénonce un million d'avortements clandestins chaque année, d'où la nécessité d'instaurer un contrôle des naissances (Bardot elle-même devra subir deux avortements illégaux au début des années 1950, dont l'un se transforme en hémorragie avant que l'actrice ne fasse une crise cardiaque). En effet, une étude de l'INED⁸⁰ (Institut National d'Études Démographiques) publiée en 1956 affiche les résultats suivants : 56 % des personnes interrogées déclarent « n'avoir jamais entendu parler de la limitation des naissances » et 45 % approuveraient la

79 Citée dans LEVY Marie-Françoise, « Le Mouvement français pour le planning familial et les jeunes », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°75, mars 2002, p. 76

80 Citée dans *ibid.*, p. 77

création de « dispensaires spécialisés, où les femmes pourraient être informées sur tous les moyens à employer pour éviter la grossesse ». Quant aux cours d'éducation sexuelle dans les écoles, trois personnes sur dix soutiennent l'idée, le même nombre refuse et 24 % l'approuvent sous conditions. Parmi les personnes interrogées, on voit que les femmes et notamment les plus jeunes (entre vingt et quarante-neuf ans) sont les plus favorables à ces dispositifs. Il faudra attendre le 28 décembre 1967, adoption de la loi Neuwirth, pour que la pilule contraceptive soit légalisée ; le 4 décembre 1974 pour qu'elle soit à la fois délivrée aux mineurs et à la fois remboursée et donc accessible aux classes populaires et le 17 janvier 1975, loi Veil, pour que l'IVG (Interruption Volontaire de Grossesse) soit légalisée. Il s'est donc écoulé vingt ans entre les premiers combats, à travers des dispositifs concrets comme « La Maternité heureuse » et un changement des représentations grâce à des films comme *Et Dieu... créa la femme* et ceux de la Nouvelle Vague qui ont suivi pour qu'enfin les femmes aient le droit de disposer de leur corps et aient accès à des moyens de contraception et d'interruption de grossesse. Il a fallu attendre 1975 pour qu'enfin les femmes puissent être respectées dans leurs droits et que leurs vies ne soient plus en danger avec des avortements illégaux, clandestins et dangereux, réalisés avec des aiguilles, une overdose de médicaments ou des coups. La remise en question aujourd'hui dans de nombreux pays européens de ce droit est synonyme de la mise en danger de millions de femmes et d'une nouvelle tentative des hommes de contrôler le corps des femmes (voir à ce sujet *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile (4 mois, 3 semaines, 2 jours, 2007)* de Christian Mungiu), mais nous développerons cela un peu plus tard.

2.4. Le mythe mis à nu.

Bardot a été un tel objet de désir et de fascination qu'elle a été traquée par les journalistes dans un seul but : percer son mystère, la découvrir elle tout entière, la mettre à nu ; mais ils n'ont pas trouvé la nudité à laquelle ils s'attendaient. Le cinéaste Alain Fleischer⁸¹ compare la carrière de B.B. à un long strip-tease sur plusieurs décennies, mais s'il s'agit du strip-tease de son corps, il y eut en parallèle le strip-tease de son cœur. La carrière de l'actrice a commencé en tant que mannequin pour des magazines de mode, elle montrait donc ce qui couvrait son corps, « tout grand strip-tease ne peut s'ouvrir qu'en manteau long et col roulé, chapeau d'hiver et chaussures montantes »⁸². En 1952, avec *Manina, la fille sans voile*

81 FLEISCHER Alain, « Bardot (Brigitte) », in BERGALA Alain, DÉNIEL Jacques et LEBOUTTE Patrick (dir.), *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Liège, Yellow Now, coll. Hors collection, 1993, pp. 44-51

82 *Ibid.*, p. 44

(Willy Rozier), son premier vrai rôle, c'est le double scandale : B.B., encore mineure, apparaît en bikini et des affiches du film où figure une jeune fille nue avec le nom de Brigitte Bardot en grosses lettres sont placardées au Maroc. L'année suivante, pour son premier festival de Cannes, l'actrice se fait immédiatement remarquer par les journalistes et les touristes qui voient en elle quelque chose : encore presque-inconnue, elle pose sur la plage en maillot, souriante, aux côtés de Vadim. À partir de ce moment, ce sera scandale sur scandale pour la jeune femme : dans *La Lumière d'en face* (Georges Lacombe, 1956), l'actrice se déshabille devant sa fenêtre tandis que la lumière du voisin d'en face éclaire sa chemise par transparence ; la même année sort le sulfureux *Et Dieu... créa la femme* où l'actrice est introduite au spectateur dans le plus simple appareil et danse un mambo plus que lascif ; deux ans plus tard dans *En cas de malheur* (Claude Autant-Lara, 1958), Bardot, dos à la caméra, remonte sa robe sur ses fesses nues ; si la scène agite la foule, on ne voit pourtant rien que l'on n'avait déjà vu. En revanche cette fois, il y a un spectateur, Jean Gabin, qui fait face à l'avant du corps de l'actrice et c'est à lui que le public s'identifie, d'où le scandale.

Les films chocs s'enchaînent et très vite Juliette-Bardot ne font plus qu'une, B.B. est perçue comme une femme dévergondée, les histoires passionnelles de ses amours, devenues publiques, n'aidant pas, mais elle s'en amuse, encore. En 1959, apprenant qu'elle est enceinte et ne pouvant avorter (la procédure n'étant toujours pas légalisée et les médecins refusant de la pratiquer sur une femme d'une telle « importance »), l'actrice vit recluse dans son appartement pendant plusieurs mois. Dehors, des centaines de photographes et de journalistes l'attendent pour « la » photo de Bardot enceinte et quand l'un réussit à en avoir une d'elle enceinte de huit mois et demi, la photo se vend à plus de cent millions de francs. Au début des années 1960, l'actrice est la personne la plus photographiée du monde, le mot « paparazzi » naît, il aurait pu être inventé pour elle. Peu à peu, les choses se compliquent pour B.B., son rôle de star a besoin des médias, mais la pression des journalistes qui l'épient à journée entière devient de plus en plus lourde à porter... À l'époque, les photos d'elle s'arrachent, mais ce qui vaut plus cher encore, car plus gros scandale il y a, ce sont celles où elle paraît malheureuse : « Il fallait qu'elle soit triste, c'était très demandé »⁸³. Le photographe Jean-Marie Périer raconte qu'il était missionné avec deux autres complices de *Paris Match* de faire une photo de l'actrice en pleures. Pendant trois semaines, ils l'attendent en bas de chez elle avant qu'un jour, il ne la rencontre dans une forêt, B.B. se retourne, en larmes, le journaliste

83 DEPARDON Raymond cité dans BLUMENFELD Samuel, « Bardot, une vie confisquée », *Le Monde*, 11 août 2021

prend conscience de ce qu'on lui demande et s'excuse auprès de la jeune femme, c'est la fin de sa carrière de paparazzi⁸⁴.

Les années 1960 seront les plus compliquées de la carrière de l'actrice qui ne supporte plus sa notoriété et fuit toutes les caméras sauf celles, pour le moment, des réalisateurs qu'elle admire. Toujours, ceux-ci continuent de la déshabiller, la bloquant dans le rôle-type de la femme-fantasme : dans *La Vérité* (Henri-Georges Clouzot, 1960), elle danse nue, mais de dos, avec un rideau puis, habillée cette fois, au milieu d'un cercle d'hommes (ce qui n'est sans nous rappeler le mambo fiévreux d'*Et Dieu... créa la femme*), plus tard, on voit ses fesses dissimulées sous un drap s'agiter devant Sami Frey et enfin il y a cette scène d'amour, dont les ombres viennent couvrir les parties tabous de l'actrice. À la première du film, l'actrice n'est pas là ; Bardot vient de faire sa seconde tentative de suicide, n'en pouvant plus d'être surveillée toute la journée. Cet événement fait les gros titres des journaux et on lui demande d'expliquer son geste. Avec *Vie privée* (1962), Louis Malle frappe fort en promettant un récit autobiographique et en présentant le calvaire vécu par l'actrice ; harcelée par les paparazzis, elle y apparaît vulnérable, alternant colère, tristesse et désespoir. Dans *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963), une fois encore, B.B. est nue, allongée sur le ventre, montrant son dos et ses fesses, le réalisateur joue avec le découpage de son corps : « - Tu les trouves jolies mes fesses ? - Oui, très. - Et mes seins, tu les aimes ? - Oui, énormément. - Qu'est-ce que tu préfères, mes seins ou la pointe de mes seins ? »... Les plans d'extérieur sont sans cesse interrompus, on doit retourner plusieurs fois les scènes sur la mer car des bateaux de curieux sont dans le champ ; alors que l'actrice attend dans une voiture, elle est scrutée par des dizaines d'yeux ; les paparazzi se cachent dans les falaises pour la prendre en photo à son insu... Bardot devient une véritable bête de foire. « Le 17 mai elle arrivait à Capri, le 18, ils débarquaient à leur tour » disait Jacques Rozier dans son court-métrage dédié aux événements du tournage, *Paparazzi* (1963). Au tournage de *Viva Maria !* (Louis Malle, 1965), on s'aperçoit que même des villages qui n'ont pas accès au cinéma connaissent le nom de Bardot. Ses faits et gestes sont rapportés partout dans le monde, exceptés en URSS où l'actrice est tout simplement censurée (nous y reviendrons par la suite). Son influence la dépasse et l'effraie, mais la star médiatique reste comique : quand un journaliste lui demande si elle aime avoir toujours des gens autour d'elle, elle répond « non, quand je dors je préfère être seule »⁸⁵. En 1967, alors qu'elle accompagne son mari Gunther Sachs au Festival de

84 PÉRIER Jean-Marie dans *ibid.*

85 BARDOT Brigitte, « Brigitte Bardot face aux journalistes américains » [conférence], 18 décembre 1965, 1min43, URL : <https://mediaclip.ina.fr/fr/i20113083-brigitte-bardot-face-aux-journalistes-americains.html>

Cannes, elle mettra plus d'une heure à monter les quarante marches du tapis rouge, les journalistes se ruant sur elle et créant une véritable émeute ; ce sera son dernier Festival. Enfin, à quarante ans, alors que sa carrière d'actrice est terminée, une série de photos prises par Jicky Dussart, devenu son ami, sort dans *Paris Match* : sur une plage où le soleil est déjà bas sur l'horizon apparaît B.B. ravissante, nue et « on voit alors, très simplement montré, façon revue naturiste, ce que tout au long d'une si longue attente on a espéré voir : une touffe de poils châtain [...], un triangle de toison pubienne [...], tel qu'en possèdent un toutes les femmes du monde, et que tous les hommes du monde (généralisons un peu) rêvent toujours de voir »⁸⁶. Après tant d'années à l'épier et à la photographier dans la moindre de ses émotions, la nudité de l'actrice (celle que l'on voulait tant voir, peu importe le prix) est enfin révélée, mais pour elle, toute carrière cinématographique est arrêtée, elle ne supporte plus son rôle de mythe.

2.5. Bardot aujourd'hui ? Le mythe érotique quarante ans après le scandale.

En 1995, soit quarante ans après la sortie d'*Et Dieu... créa la femme*, l'Institut français de démoscopie, sous la direction du Ministère de la Culture, lance une enquête visant à interroger la culture cinématographique des Français. Dans le livre qui en rend compte⁸⁷, le nom de Brigitte Bardot et le film culte qui lui est associé reviennent à de multiples reprises. Pour mesurer cet indice culturel, les participants ont effectué une série d'exercices dont la reconnaissance d'un acteur par une photographie, le fait d'avoir vu ou de reconnaître un film dans une liste, l'identification du nom d'un réalisateur... L'étude a été conduite sur un échantillon représentatif de la population de France métropolitaine (région, catégorie d'habitat, sexe, âge, catégorie professionnelle...) à l'aide de mille quatre cent soixante participants âgés de douze ans et plus.

Le premier test est l'identification de cinquante-deux acteurs et actrices représentatifs des différentes époques du cinéma et des principaux genres cinématographiques à partir de photographies, la plupart du temps extraites d'un film où ils ont le rôle principal. Les résultats sont les suivants : une très faible proportion (moins de 1 %) de la population n'a pu identifier aucun visage, un quart n'en dépasse pas dix, la majorité se situe dans une moyenne de dix à

[consulté le 21 mai 2023]

86 FLEISCHER Alain, « Bardot (Brigitte) », in BERGALA Alain, DÉNIEL Jacques et LEBOUTTE Patrick (dir.), *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Liège, Yellow Now, coll. Hors collection, 1993, p. 51

87 GUY Jean-Michel, *La culture cinématographique des Français*, Paris, Ministère de la Culture – DEPS, coll. Questions de culture, 2000, 352 p.

trente bonnes réponses et une minorité d'environ un sur dix parvient à identifier au moins quarante acteurs et actrices. On remarque que les photographies d'acteurs sont un peu plus facilement identifiées que celles des actrices (onze sur vingt-cinq en moyenne contre neuf sur vingt-quatre), mais le visage de Bardot a été identifié par plus de deux tiers des Français. L'étude se questionne sur le pourquoi trois visages notamment (Alain Delon, Bourvil et Brigitte Bardot) sont particulièrement reconnus ; c'est que, l'image des acteurs et des actrices est en partie façonnée par les films dans lesquels ils/elles jouent et en partie par la manière dont on parle de leurs personnages. Aussi, le fait d'apparaître régulièrement de la même manière dans leurs films (Alain Delon comme sex-symbol, Bourvil comme comique au grand cœur ou, dans notre cas, Bardot comme femme aux mœurs légères), les rend symboliques et peu à peu se crée l'image du mythe. Si, de plus, leur histoire personnelle est en adéquation avec cette image (les amours passionnelles et publiques de l'actrice en sont un exemple), alors la puissance évocatrice de l'image se renforce encore et le mythe se fortifie. Parmi les acteurs et actrices, certains sont reconnus par plusieurs générations, à l'instar de Bourvil et de Delon reconnus par plus de 80 % des Français de plus de dix-huit ans. Chez les plus jeunes, les difficultés d'identification peuvent s'expliquer par le temps nécessaire pour qu'une référence se propage au sein des générations (la progression entre les douze/quatorze ans et les quinze/dix-sept ans appuie cette idée). De ce fait, Brigitte Bardot est majoritairement reconnue par la tranche d'âge trente-cinq/soixante-quatre ans, bien que ce sont tout de même près de 40 % des jeunes de douze/quatorze ans qui la reconnaissent. Chez les actrices, l'effet générationnel a un impact double, car elles incarnent des symboles de « beauté féminine » de l'époque : de la sorte, Kim Basinger représente une forme de beauté dans laquelle se retrouve les jeunes de quinze à vingt-quatre ans, la génération née entre 1945 et 1970 lui préférant Jane Fonda et enfin les personnes âgées de plus de soixante-cinq ans identifiant davantage Marlène Dietrich. Quant à Bardot, elle est « intouchable » et pour les dix-huit à soixante-quatre ans, elle est toujours perçue comme standard de beauté, plusieurs participants (3 %) ont même eu une photo d'elle affichée chez eux. L'étude montre que les chances de donner un nom d'acteur ou d'actrice à partir d'une photographie augmentent notamment en fonction du niveau d'études, mais les acteurs mythiques comme Delon, Bourvil et Bardot résistent bien à ce fait, ce qui permet une diminution des effets de distinction sociale ; pour autant, aucun d'entre eux n'obtient 100 % de reconnaissance.

Le deuxième test consiste à reconnaître un certain nombre de titres connus et vus dans une liste de quatre-vingt-trois films. Cette liste, dont la plupart des œuvres ont été diffusées en

vidéo et à la télévision, comprend des films récents et anciens, très diffusés ou confidentiels et de tous genres ; les auteurs concèdent cependant que peu de films étaient accès jeune-public, d'où le défaut d'identification. Le nombre moyen de films vus est de trente-et-un, mais les variations sont importantes : 7 % des Français ont vu moins de dix films de la liste tandis que 4 % en ont vu au moins soixante et 1 % au moins soixante-dix. La majorité de la population (45 %) se situe dans la moyenne, soit entre vingt et trente-neuf films cités et vus. Les résultats prouvent d'abord que ces films ont majoritairement été vus à la télévision et qu'il existe une relation entre une génération et les films réalisés quand elle avait vingt ans ; de la sorte, *Et Dieu... créa la femme* a été vu majoritairement par la tranche d'âge cinquante/soixante-quatre ans (68 %). Si certains films réussissent à dépasser cet écart générationnel, soit parce que ce sont des films comiques (*Le père Noël est une ordure* (1982) de Jean-Marie Poiré), soit parce que ce sont des films « familiaux » (*La Boum* (1980) de Claude Pinoteau), ou encore des films destinés au grand public avec de nombreuses vedettes (*Jean de Florette* (1986) de Claude Berri), ça n'a pu être le cas d'un film aussi scandaleux et sulfureux qu'*Et Dieu... créa la femme*.

Le dernier test, la reconnaissance du nom d'un réalisateur parmi une liste ne fait pas figurer le nom de Roger Vadim et ne nous intéresse donc pas ici.

Aussi, on s'aperçoit que quarante ans après la sortie de son film phare, Brigitte Bardot reste un véritable mythe, toujours reconnue par le plus grand nombre, bien que sa carrière se soit arrêtée dans les années 1970. Elle demeure à la fois figure de beauté, de désir et d'érotisme, mais aussi modèle d'identification pour de nombreuses jeunes filles dont elle a permis une libération des corps. Sans cesse associée à son personnage, Juliette-Bardot ne font qu'une et c'est toujours à travers le prisme de Juliette que Bardot a été perçue, la médiatisation abusive de sa vie privée n'aidant pas. L'actrice n'a jamais pu se défaire de l'image de son premier grand rôle. Nous n'avons pas trouvé d'études plus récentes sous cette même forme, mais il serait intéressant de mesurer la place symbolique de l'actrice dans l'imaginaire contemporain, presque soixante-dix ans après la sortie du film et surtout cinquante ans après qu'elle ait complètement arrêté sa carrière cinématographique car jamais un mythe ne meurt.

3. Censure religieuse, censure d'État.

« C'est le diable ! », voilà les mots prononcés à la fin de la première projection d'*Et Dieu... créa la femme* en 1956 devant le comité de censure. Jusqu'ici, nous avons parlé du scandale provoqué par l'œuvre, mais pas des circonstances de sa sortie, car le film a bien failli ne jamais voir le jour... D'abord tout simplement interdit, il a finalement été libéré sous certaines conditions, c'est que la censure – appelons censure toute mesure qui consiste à contrôler, classer, interdire un film, en bref une « critique qui dispose de la force » comme la définit Kant⁸⁸ –, régit encore fortement le cinéma des années 1950 (en attestent des films comme *Les statues meurent aussi* (Chris Marker, 1953, interdit pendant onze ans pour sa position anticolonialiste), *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956, autorisé sous conditions, les auteurs devant cacher les marques de la responsabilité de l'État français dans la déportation) ou encore *Paths of Glory (Les Sentiers de la gloire*, Stanley Kubrick, 1957, victime à la fois de censure et d'autocensure, accusé d'un antimilitarisme appuyé par la sortie du film l'année de la bataille d'Alger, il ne sera projeté en France qu'en 1975).

À la première d'*Et Dieu... créa la femme*, alors que le mot « fin » apparaît et que les lumières de la salle se rallument, le président du comité de censure, Georges Huisman, se lève et crie « c'est le diable ! », soutenu et suivi par le reste du comité, sept représentants des ministères et sept professionnels du cinéma. « Diable », quel terme aurait été davantage approprié pour désigner celui qui avait soudain réincarné Ève ? Vadim nous presenta B.B. et elle renversa de la pointe de son pied nu le sixième commandement : « Tu ne commettras pas d'adultère ». Objet de désir suprême, elle devient le rêve impossible des hommes mariés et la rivale première de leurs épouses ; « elle tenterait même un saint » écrivait Simone de Beauvoir⁸⁹. On reproche au film son insolence, son immoralité, son exploitation des limites de la décence. Interdit en l'état, de multiples coupures de séquences, « qui aujourd'hui feraient sourire un écolier »⁹⁰ (il ne viendrait plus à personne l'idée d'imposer une quelconque censure à ce film qui paraît bien innocent, mais rappelons qu'à l'époque la Centrale Catholique du Cinéma pouvait demander la suppression d'une scène de baiser en très gros plan ou d'un plan un peu trop insistant sur un décolleté), sont demandées. Si la censure religieuse ne dispose pas

88 KANT Emmanuel cité dans ESQUERRE Arnaud, « Introduction », *Interdire de voir. Sexe, violence et liberté d'expression au cinéma*, Paris, Fayard, coll. Sciences humaines, 10 avril 2019, p. 15

89 DE BEAUVOIR Simone citée dans BIGOT Yves, « Le sex symbol », *Brigitte Bardot. La femme la plus belle et la plus scandaleuse du monde*, Paris, Don Quichotte, coll. Non fiction, avril 2014, p. 28

90 VADIM Roger, « Si c'était vrai, ce serait flatteur », *Mémoires du diable*, Paris, Stock, coll. Hors collection, 1975, p. 4

d'un véritable pouvoir décisionnaire pour les films projetés publiquement dans des salles non-spécialisées, elle peut tout de même influencer leur contenu (autocensure des auteurs par exemple), les choix des exploitants (qui veulent éviter un scandale et réunir le maximum de personnes) et la réception des spectateurs, elle a donc une réelle autorité. Les annonceurs d'*Et Dieu... créa la femme* profitent du scandale de l'événement pour placarder des affiches avec un célèbre slogan, à la fois aguicheur et provocant, « Dieu a créé la femme et le diable a inventé Brigitte Bardot » ; Vadim ne s'en débarrassera plus.

3.1. Fin des années 1950, où en est la censure ?

Lorsque l'on aborde l'érotisme, il est indispensable à un moment ou l'autre d'évoquer la censure, c'est que « du jour où ces deux arts (le ciné et l'amour) se sont rencontrés [NDA : et cela a commencé très tôt, rappelons le scandale initié par *The Kiss* de William Heise, premier baiser, en gros plan dès 1896], l'affaire a senti le soufre »⁹¹. En effet, le cinéma, parce que c'est un art de l'image et un art populaire, a rapidement été accusé par une société encore fortement conservatrice de corrompre les âmes et puisque l'Amour doit être consacré à Dieu seul, personne ne voulait qu'il soit corrompu, alors il a fallu contrôler le cinéma. Les différentes représentations des actes d'amour sont sous influence de la censure et des limites qu'elle impose, c'est elle qui a mené l'expression de l'érotisme aux formes allusives, aux symboles, aux ellipses etc, d'où le fait de dissimuler l'acte sexuel derrière une porte ou derrière un rideau (*Rear Window* ou *Fenêtre sur cour* d'Alfred Hitchcock, 1954), de jouer avec la métaphore (la scène de réparation de tuyauteries dans *Cluny Brown* ou *La Folle Ingénue* d'Ernst Lubitsch, 1946) ou encore d'user du fondu enchaîné où une image pénètre l'autre (*Hiroshima, mon amour* d'Alain Resnais, 1959). Si l'on a tant voulu écarter l'érotisme de nos représentations, c'est que l'Église a tout fait pour nous en éloigner. En effet, comme l'explique l'écrivain et réalisateur Ado Kyrou⁹², c'est parce que la société judéo-chrétienne a condamné la sexualité et le plaisir sexuel qu'ils sont censurés ; si, par exemple, l'Église avait choisi de prohiber l'acte de manger et accepté l'acte érotique, alors nous aurions aujourd'hui tout un cinéma clandestin où des gens s'empiffreraient et où la nutrition serait obscène (exemple à nuancer cependant, la nutrition, poussée au gavage, pouvant devenir obscène, en attestent des films comme *La grande abbuffata* ou *La Grande Bouffe* (1973) de Marco Ferreri, *Monty Python's : The Meaning of Life* ou *Monty Python : Le Sens de la vie* (1983) de Terry

91 LE NAIRE Olivier, « Parfums de soufre », *L'Express le magazine*, 13 mai 1999, p. 86

92 KYROU Ado, « L'érotisme », *Positif*, n°61-62-63, août 1964, p. 206

Jones ou *La Vie d'Adèle* (2013) d'Abdellatif Kechiche). Aussi, l'acte érotique n'est pas obscène en soi, il l'est devenu de par le regard qu'on a porté sur lui, « l'obscénité est une relation » disait Georges Bataille⁹³, mais alors dans cette relation d'où vient l'indécence ? De l'objet ? De l'émetteur, comme tend à le croire la censure ? Ou du récepteur, comme le dénoncent les cinéastes ? Difficile d'en donner une réponse dans ce mémoire. Aussi, pour comprendre ce qui a pu valoir à *Et Dieu... créa la femme* d'être censuré, il est nécessaire de revenir sur l'histoire de la censure en France.

Du côté des États-Unis, c'est le célèbre Code Hays qui régit de façon très stricte le cinéma entre 1934 et jusqu'à 1966 (bien que de moins en moins scrupuleusement), notamment concernant la sexualité au sens large, ainsi sont interdites les représentations de l'adultère, des baisers de plus de trente secondes, des décolletés profonds, d'un homme et d'une femme dans le même lit etc.

En France, la censure cinématographique sera aussi ferme concernant la sexualité, il faut dire qu'il faut attendre la seconde moitié du XIXe siècle pour que la femme sexuée cesse d'être répertoriée parmi les êtres diabolisés (on les pensait habitées par Satan) et plus tard encore pour qu'on arrête de les diagnostiquer hystériques parce qu'elles refusaient le mariage, avaient subi un traumatisme sexuel ou simplement parce qu'elles séduisaient des hommes. Pourtant, ce n'est pas pour une représentation érotique qu'apparaît pour la première fois la censure, mais suite à la projection d'une bande d'actualités Pathé d'une quadruple exécution le 11 janvier 1909 ; dès lors, une circulaire du ministère de l'Intérieur invite les préfets et les maires à restreindre les films qu'ils jugent, subjectivement, inacceptables. À partir de 1915, de par l'engouement pour les « serials » américains avec leur lot d'images violentes et de crimes, on tend à croire le cinéma responsable de l'augmentation de la criminalité et alors il devient nécessaire de le contrôler davantage. Le 1^{er} décembre 1915, pendant la Première Guerre mondiale, la préfecture de police met en place le visa cinématographique, une fiche qui mentionne le titre du film et qui l'autorise à être publiquement représenté. On privilégie le cinéma patriotique (*La Fille du Boche* (1915) d'Henri Pouctal, *Celui qui reste* (1915) de Louis Feuillade, *Le Héros de l'Yser* (1915) de Léonce Perret...) au reste de la production, mais peu à peu des comédies émergent, notamment pour distraire les soldats (*Le Champagne de Rigadin* (1915) de Georges Monca, *Cuisinier par amour* (1915) de Max Linder, *Léonce et le Bain du préfet* (1915) de Léonce Perret...), ces films restent cependant très protocolaires, dans

93 BATAILLE Georges, « L'énigme de l'inceste », *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. Reprise, 2011, p. 224

les clous, personne ne tient à s'attirer les foudres de la censure. Très vite, le visa est nationalisé et le 16 juin 1916, une commission composée de cinq fonctionnaires de police chargés de l'examen et du contrôle des films est créée. Le 25 juillet 1919, cette commission change de tutelle, passant au ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le cinéma change de statut ; pourtant il faudra attendre 1931 avant de voir entrer des professionnels du cinéma dans cette commission. Puis, entre 1936 et 1945, on les en écarte à nouveau. En 1939, alors qu'Arletty apparaît nue sous sa douche à la fin du *Jour se lève* de Marcel Carné, la scène est censurée par le régime de Vichy et ne sera jamais rétablie ; la même année, le Code de la famille restreint l'accès des mineurs de moins de dix-huit ans en salle. À la Libération et avec la fin du régime de Vichy, on s'interroge sur la nécessité de la conservation de la censure d'État, mais dans l'intérêt de veiller « au respect des bonnes mœurs » et d'éviter le « trouble à l'ordre public », on reconstitue le 3 juillet 1945 la commission de contrôle des films cinématographiques. L'année suivante, le décret du 2 décembre installe le Comité d'Organisation de l'Industrie Cinématographique, un organisme en charge de la profession qui permet d'en assurer un meilleur contrôle ; le COIC coexiste avec le Service du Cinéma qui est, lui, notamment responsable de la censure.

En 1942, deux arrêtés (le 16 juillet et le 23 septembre) réorganisent la suppression des films selon deux principes, principes qui peuvent s'avérer conflictuels : d'une part, la liberté d'expression (qui, sous sa forme idéale, permettrait une libre composition et une libre circulation, c'est-à-dire pour tous les publics, des films) et d'autre part, la protection des individus envers eux-mêmes et envers la société (mais alors où s'arrête la protection ?). Comme mesure de contrôle préventif, la censure délivre alors, ou refuse, trois visas : le visa de production (qui devient facultatif en septembre 1942), le visa d'exploitation (obligatoire) et le visa d'exportation (obligatoire). Le visa de production est un avis favorable sur le synopsis d'un film délivré par le Service du cinéma après un avis de la commission de consultation. Le visa d'exploitation est un avis favorable délivré par le même service après le visionnage du film achevé, ce visa peut être accordé sous réserve de coupures ou de modifications. De même, c'est lui qui décide de possibles restrictions pour le jeune public. Enfin, le visa d'exportation est la délivrance de l'accord de vente du film hors du pays, il est délivré lui aussi par le Service du cinéma. Les restrictions pour le jeune public se durciront avec le décret du 18 janvier 1961 (puis plus tard encore en 1990 et en 2001, nous y reviendrons) qui prévoit quatre types d'interdictions : autorisation pour tous publics, interdiction aux moins de treize

ans, interdiction aux moins de dix-huit ans et interdiction totale du film. Évidemment, *Et Dieu... créa la femme* ne passera pas outre les mises à l'index.

3.2. Censure d'État, l'acceptation sous suppression.

Les premières minutes du film *Nuovo Cinema Paradiso* (*Cinema Paradiso*, 1988) de Giuseppe Tornatore nous présentent une scène de censure par coupure de séquence. Alors que Don Adelfio, curé, gérant d'une salle de cinéma paroissiale et faisant partie du comité de censure achève l'office religieux du jour, il change de tenue, fait éteindre les lumières de la salle de projection et s'installe pour décider du sort des *Bas-fonds* (Jean Renoir, 1936) avant projection publique. Alors que Suzy Prim se blottit contre Jean Gabin, les doigts du curé tapotent sur sa petite clochette qui lui sert à avertir son projectionniste, Alfredo, d'une scène qu'il juge impudique. Quand les deux protagonistes du film s'embrassent, le projectionniste sourit, enfin intéressé par l'histoire, tandis que Don Adelfio secoue sa clochette : la scène est à couper. Alfredo se saisit d'un papier et le dépose sur la pellicule de façon à dissimuler les images de baiser. Quelques minutes plus tard, alors que le curé semble apaisé par les violons du film, face à une seconde scène de baiser, la clochette sonne à nouveau et les images sont encore à dissimuler, dépitant le projectionniste qui retourne à sa bobine en rechignant. Cette scène se répète une troisième fois encore, provoquant la même réaction assortie d'un « Non ! » clamé par le curé. Un peu plus tard, nous retrouvons Alfredo, la pellicule des *Bas-fonds* est couverte de papiers. À l'aide d'une paire de ciseaux, il découpe toutes les scènes jugées indécentes, scènes dont se saisit rapidement Totò, enfant de chœur pour le curé.

La naissance de la coupure de séquence est conjointe à celle de la censure au cinéma ; immédiatement, les ciseaux se sont avérés être le meilleur allié des censeurs. Permettant de préserver les bonnes mœurs et l'ordre public et de cacher les scènes impudiques, violentes, dont on refuse de parler etc., la coupure de séquence est plus que pratique. En laissant le choix au producteur entre une interdiction totale ou, au mieux, un visa avec restriction et la coupure ou la modification de quelques séquences, il est évident que celui-ci choisira d'enlever les scènes « problématiques » de son œuvre. Censeurs et producteurs s'entendent sur la mesure de coupure de séquence et la commission de contrôle y aura alors massivement recours ; bien évidemment, certains réalisateurs ont voulu refuser les coupures qui dégradaient leur film à l'instar du *Bel-Ami* (1955) de Louis Daquin pour qui les coupures demandées « nuiraient

gravement à la composition de l'œuvre, à son unité, à sa compréhension »⁹⁴ ou encore Luis Buñuel qui déclarait à propos des coupures de *Belle de jour* (1967), « j'aurais préféré l'interdiction totale du film »⁹⁵, mais des questions budgétaires les obligent bien souvent à accepter. Refusant dans un premier temps d'expliquer les coupures qu'ils demandaient (on espérait une miraculeuse autocensure), les censeurs acceptent, au milieu des années 1950, d'expliquer leurs motivations. Entre 1956 et 1966, leurs restrictions sont justifiées par le contenu du film (62 %), par son impact sur le public (31 %) et par les intentions de l'auteur (8 %), un dernier point qui deviendra de plus en plus fréquent avec les années.

Et Dieu... créa la femme n'échappera pas à son lot de coupures de séquences. Après avoir été tout simplement interdit d'exploitation par la commission de contrôle le 5 septembre 1956 par dix voix contre neuf et une abstention, il est autorisé après coupures le 24 septembre. Au total, on demande au film treize coupures de séquences dont la scène où Bardot enlève sa robe rouge après le bal, la scène d'ouverture où elle est nue, l'intégralité de la scène de mambo et une scène, rétablie pour la première fois par ARTE le 28 septembre 2016, soit soixante après la sortie du film, d'un cunnilingus symbolisé par un plan sur le visage de l'actrice. Toutes les scènes de nu et de baiser sont supprimées, soit presque un quart du film, certaines pourront être conservées, mais à la condition d'une interdiction au moins de seize ans (une interdiction dont Vadim s'amuse dans le film quand, lors d'une scène de baiser entre Michel et Juliette dans la maison familiale, Christian s'exclame « *et dites donc, interdit aux moins de seize ans ! Je suis là, moi* ») et une interdiction d'exportation au Canada, en Espagne, en Chine, en URSS et dans tous les pays arabophones. Si la censure tient tant à empêcher ces scènes de baiser c'est que, à l'instar du scandale de *Madame Bovary* à l'époque où l'on craignait qu'il tombe « en des mains plus légères, dans les mains de jeunes filles, quelquesfois de femmes mariées »⁹⁶, on ne veut pas de telles représentations qui risqueraient de déranger l'institution matrimoniale et de donner aux femmes des envies d'émancipation. Après trois tentatives différentes pour passer la censure et malgré les différentes coupures de séquence, les réactions offusquées restent innombrables, en témoigne Louis Chauvet, journaliste au *Figaro* : « Les auteurs ont produit un film par lequel on espère affrioler un certain public au risque de scandaliser l'autre. Deux fois refusé par la censure, deux fois

94 DAQUIN Louis cité dans GARREAU Laurent, « Chapitre I. Interdire pour un jour... libérer (1961-1971) », *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 2009, p. 181

95 BUÑUEL Luis cité dans *ibid.*, p. 183

96 PINARD Ernest cité dans ZIMMER Jacques « Pour une histoire du genre », *Cinéma érotique*, Paris, Edilig, coll. Cinégraphiques, 1982, p. 57

modifié, le voilà dans sa version définitive. L'avant-garde des caves intellectuelles et l'arrière-garde du conformisme le plus délibérément vulgaire donnent ainsi la main à Brigitte Bardot, coqueluche des collégiens de tous âges »⁹⁷ ; le visionnage d'*Et Dieu... créa la femme* aujourd'hui nous montre qu'il fallait bien peu des choses pour qu'un film soit qualifié d'« affriolant » et de « scandalisant » dans les années 1950.

3.3. Censure religieuse, la rencontre avec le Diable.

« C'est le diable ! » ; en faisant référence à la religion dans le titre même de son film, il est évident que Vadim allait s'attirer les foudres de la censure chrétienne et cela n'a pas manqué. Si le film n'est pas interdit d'exportation aux États-Unis, le chef de la police de Dallas en refuse la représentation dans les salles réservées aux Noirs, car cela risquerait de les « exciter » et de provoquer des désordres ; à Pittsburgh, les films avec Bardot sont interdits pendant la Semaine sainte et l'archiprêtre de Lake Placid (village de l'État de New-York) menace d'excommunication tous les fidèles qui iraient voir ce film, « véritable agression contre toutes les femmes de notre communauté et de notre nation, vivantes ou décédées, nos mères, nos sœurs, nos épouses et nos filles »⁹⁸ (bien qu'on puisse se questionner sur les raisons qui font d'un film qui prône la liberté des femmes et de leur corps un film qui constitue une agression envers celles-ci), vite rejoint par d'autres pasteurs catholiques et protestants. En France, si l'Église considère d'abord le cinéma comme une distraction innocente, son opinion change brutalement en 1914 où elle l'envisage en tant qu'objet corrompteur des âmes : « Fuyez les cinémas, ces représentations sont contraires à l'hygiène du corps et à la santé de l'âme ; elles ébranlent la sensibilité et la troublent... souillent trop souvent l'imagination et déposent dans l'esprit des idées qui, par le jeu de la vie, cherchent à réaliser et à jeter les hommes dans le vice ou dans le crime dont les tableaux les ont frappés »⁹⁹, avant d'accepter son utilisation de la fin des années 1920 aux années 1940 et d'en faire un allié entre 1945 et 1960 avec des salles de cinéma catholique, une véritable mobilisation dans les ciné-clubs et la publication de revues spécialisées (*Choisir, Radio-cinéma-télévision, Les Fiches du cinéma...*, des revues catholiques non-spécialisées choisissent aussi de consacrer quelques pages au cinéma, à

97 CHAUVET Louis citée dans DE BAECQUE Antoine, « Bardot », *La Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, coll. Champs – Arts, 2019, p. 17

98 LYNG James T. cité dans LE NAIRE Olivier, « Parfums de soufre », *L'Express le magazine*, 13 mai 1999, p. 87

99 CHAROST Alexis-Armand cité dans BONAFOUX Corinne, « Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance », *Cahiers d'étude du religieux. Recherches interdisciplinaires* [en ligne], numéro spécial, 2012, URL : <https://journals.openedition.org/cerri/1073> [consulté le 2 juin 2023]

l'instar du journal *La Croix*). Ayant compris qu'il ne servait à rien de recommander l'abstention aux fidèles (déjà largement conquis par le cinéma), des catholiques, notamment via le Comité Catholique du Cinéma, entreprennent de guider les spectateurs dans leurs choix de façon à aider à la production de films moraux, éclairer les fidèles sur le cinéma et fournir une liste des films pernicioeux. Pour cela, des films chrétiens sont réalisés (*Comment j'ai tué mon enfant* (1925) d'Alexandre Ryder, *Chacun porte sa croix* (1929) de Jean Choux, *Notre-Dame de la Mouise* (1941) de Robert Péguy...), des salles spécialisées créées (les salles familiales par exemple, qui s'interdisent de passer des films réservés aux adultes) et les films sont cotés : le Comité Catholique du Cinéma publie ses *Dossiers du cinéma* qui deviennent en 1934 les *Fiches du cinéma* où chaque film reçoit une note morale. Cette cotation, d'abord sous forme de lettre, proposée par le journal catholique *Choisir* dans les années 1930 délimite six catégories de spectateurs : P, le film convient aux enfants des écoles et des patronages ; S, il peut être présenté dans les salles familiales ; T, sans convenir à toutes les salles familiales, il peut être vu en famille ; R, le film est à réserver aux personnes prévenues ; D, le film n'est pas sans danger, même pour les personnes prévenues ; M, le film est mauvais. Quelques années plus tard, les cotations sont définies par des chiffres et délimite des faits et les catégories de spectateurs capables de les voir, ce système de notation est expliqué dans l'article de Frédéric Hervé¹⁰⁰ dont sont issues les citations suivantes : la cote la plus basse, la cote 3, renvoie à des films visibles par tous et où « les manifestations sentimentales ne sont tolérées que dans la mesure où elles n'étonneraient pas dans la vie familiale » ; la cote 3B est attribuée à ceux « visibles en famille malgré certains éléments moins indiqués pour les enfants » ; la cote 4 est réservée aux films pour adultes qui décrivent « la vie telle qu'elle est avec ses misères et ses tares, toutefois, celles-ci ne sont pas montrées sous un jour sympathique » ; la cote 4S, née en 1964, réfère aux films strictement pour adultes qui ne peuvent être présentés que dans certaines salles et ce, après accord du diocèse ; la cote 4A désigne, avec des réserves, les films pour adultes, elle est interdite dans les salles chrétiennes car « les éléments mauvais ne sont pas explicitement désapprouvés » ; la cote 4B désigne les films qui « présentent comme naturelles et saines des idées fausses », ces films sont interdits en salles chrétiennes également ; enfin, la cote 5 se réfère aux films dont les fidèles doivent s'abstenir par discipline chrétienne et qui ne peuvent « que porter préjudice à la santé spirituelle et morale des individus et de la société ». La cotation de l'Église est successive aux mesures de censure de

100 HERVÉ 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*, n°122, février 2014, p. 124

l'État, ce qui montre que les deux instances ne sont pas intéressées par les mêmes problématiques : alors que *Bel-Ami* (Louis Daquin, 1955) est interdit par les censeurs qui le considèrent comme une œuvre de propagande anticoloniale d'inspiration soviétique, les cotateurs, eux, le déconseillent car « aucun personnage n'est simplement honnête »¹⁰¹ et si la censure interdit *Le Petit Soldat* de Jean-Luc Godard (1960) jusqu'à la fin de la Guerre d'Algérie, les cotateurs trouvent que le film « dénonce avec courage ce scandale de notre époque qu'est la torture et que beaucoup de gens, hypocritement, semblent ignorer »¹⁰². En revanche, côté mœurs, l'Église est bien plus dure et proscrit les séquences de strip-tease, de prostitution, de nudité etc., notamment quand ils mêlent religion et sexualité à l'instar du *Petit Prof* (1959) de Carlo Rim qui obtient la cote 4B car l'évêché se trouve à côté d'une maison close dont on voit sortir trois moines dominicains ou encore *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel qui aborde dans le même film fétichisme sexuel, inceste et hypocrisie de l'Église et sera jugé par le Vatican « proche du délire, d'une atroce cruauté et blasphématoire »¹⁰³. La Centrale Catholique du Cinéma (qui devient en 1959 l'Office Catholique Français du Cinéma) accompagne toujours ses cotations d'un commentaire justificatif, de façon à expliquer et à convaincre les fidèles du pourquoi il ne faut pas voir tel film.

Évidemment, la censure religieuse ne sera pas tendre avec *Et Dieu... créa la femme*, le film obtient la cote 5 et en chapeau de la critique on peut lire, en gras et en majuscules : « **IL EST DEMANDÉ DE S'ABSTENIR DE VOIR CE FILM** ». Pour la Centrale Catholique du Cinéma, malgré les coupures de séquence, « 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 désir »¹⁰⁴. Une fois encore, c'est ce fameux désir qui pose explicitement problème. Brigitte Bardot en tant que modèle érotique par excellence, verra chacune de ses apparitions cinématographiques interdites aux fidèles : si la Centrale Catholique du Cinéma concède qu'*Une Parisienne* (Michel Boisrond, 1957) a de jolies couleurs et une réalisation

101 *Les Fiches du cinéma* cité dans *ibid.*, p. 126

102 Office Catholique Français du Cinéma cité dans *ibid.*

103 L'Osservatore Romano (journal du Vatican) cité dans AUBRY Lucas, « Le jour où Luis Buñuel a défié le général Franco », *Numéro*, 25 septembre 2020, URL : <https://www.numero.com/fr/cinema/jean-eustache-cannes-2022-la-maman-et-la-putain-jean-pierre-leaud-bernadette-lafond-gaspard-noe-dario-argento> [consulté le 4 juin 2023]

104 *Les Fiches du cinéma* cité dans PALANCHINI Corentin, « 10 films qui ont fait scandale à leur sortie », *Allociné*, 19 février 2021, URL : https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_carticle=18696937.html [consulté le 2 juin 2023]

très soignée, le film est proscrit parce qu'il constitue un « étalage d'érotisme et de perversité »¹⁰⁵ ; *En cas de malheur* (Claude Autant-Lara, 1958) obtiendra la cote 5 car « il est difficile de voir ce qu'il [le réalisateur] prouve et désapprouve dans le comportement de ses personnages »¹⁰⁶ et *La Bride sur le cou* (Roger Vadim, 1961) se voit déconseillé de par son indécence jugée gratuite et inutile. L'apogée de cette mise à l'index est certainement l'événement de l'Exposition Universelle de Bruxelles en 1958 où, au pavillon du Vatican, sept grands panneaux affichent les péchés capitaux et Bardot est choisie pour personnifier la luxure. Sur une affiche géante est placardée une photo de l'actrice dansant le mambo, deux petites cornes pointues dessinées sur la tête.

Presque soixante-dix ans après la sortie du film et alors qu'il nous paraît maintenant bien innocent, on pourrait croire que toute censure à son sujet a été abolie, mais il n'en est rien. En effet, en France il a fallu attendre des dizaines d'années pour voir l'interdiction aux moins de seize ans être retirée et 2016 pour le voir dans son intégralité ; en Italie, ce n'est qu'en 1996 que le film devient accessible à tous publics ; en Allemagne, le film est toujours déconseillé aux moins de douze ans ; à Hong-Kong, il est classé IIA (ne convient pas aux enfants, le gouvernement suggère une surveillance parentale lors du visionnage du film) ; aux Philippines, il est déconseillé aux moins de treize ans... La censure d'État continue donc d'agir sur le film. Quant à la presse catholique, elle a davantage tendance à rire de la manière dont elle a pu être tranchante avec le film à la vue des productions actuelles.

Pour conclure, *Et Dieu... créa la femme* a constitué une véritable révolution, non seulement cinématographique, mais aussi sociétale. Roger Vadim, en proposant un film profondément novateur, mais surtout en mettant en scène Brigitte Bardot, a profondément bouleversé son époque. Avec ce film neuf, frais, qui met en scène la jeunesse et ses problématiques, il a enfin permis une figure d'identification pour les jeunes des années 1950 et s'inscrit comme un film précurseur de la Nouvelle Vague. De même, il a permis d'en finir avec la représentation obsolète de la maman et de la putain pour proposer au monde la femme moderne, libre, émancipée qu'est Juliette. Amenant avec lui de profonds changements moraux et sociétaux, le film a été un pas de plus dans la conquête des femmes de leur liberté et si, bien sûr, on a eu envie de le faire taire à coups de ciseaux, il n'est que la première pierre d'un

105 *Les Fiches du cinéma* cité dans HERVÉ 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*, n°122, février 2014, p. 129

106 *Ibid.*, p. 128

mouvement bien plus grand. Avec *Et Dieu... créa la femme*, Vadim vient de lancer le premier scandale érotique français, mais bientôt, des centaines de productions de ce genre fleuriront à travers le pays. Quant à Bardot, ce sera pour elle le film de la consécration, à tel point qu'elle ne pourra jamais vraiment se défaire de ce rôle. Pour toujours, ce sera elle la figure érotique même, « LA » femme.

II. *Emmanuelle*, ou l'apogée du film de genre érotique français.

Après le scandaleux *Et Dieu... créa la femme*, l'érotisme va se diffuser dans de nombreuses productions de tous genres, mais un genre en particulier va le reprendre à son compte, le fantastique. Entre les années 1960 et 1970, le cinéma fantastique prend son essor dans le genre gothique puis le gore, l'horreur plaît ; or, « on n'imagine pas un film d'horreur sain et chaste, dispensant d'innocents frissons à un public de patronage »¹⁰⁷. Horreur et érotisme se réunissent dans le frisson et dans le film fantastique, l'érotisme sera utilisé pour combler le vide entre les moments spectaculaires (*Lèvres de sang* de Jean Rollin, 1974), pour doubler la peur d'une excitation sexuelle (*La Bête* de Walerian Borowczyk, 1975) voire carrément pour provoquer une réaction de terreur qui se confond avec le désir (notamment via la représentation de scènes sado-masochistes comme dans *Le Corps et le Fouet* de Mario Bava, 1963). Souvent, le scénario de ces films érotico-fantastiques est le même : une jolie jeune fille innocente rentre d'une manière ou d'une autre dans un château où s'entremêlent bougies qui vacillent, ombres géantes, rideaux qui s'animent et décoration gothique ; elle s'y endort, puis, soudain, au milieu de la nuit... Ici, les variantes sont nombreuses. Cette séquence a comme premier intérêt de montrer le déshabillage de la jeune fille, mais surtout de mettre en place l'ambiance terrifiante qui s'accomplira dans l'agression subie. Ce procédé répété, chaque fois identique, provoque l'attente de cette agression avec un mélange d'angoisse et d'excitation. Le critique Jean-Paul Török explique que cette scène est ambiguë pour le spectateur qui se retrouve à la fois victime (il suit les émotions de la jeune fille) et bourreau (la figure d'identification) et que c'est de cette ambiguïté qu'il tire son plaisir. À la fin du film, la créature est tuée et l'aube chasse les fantasmes cauchemardesques de la nuit. On le voit bien à travers cet exemple, le film fantastique devient le substitut du film érotique, quand il ne lui tient pas d'alibi pur et simple et le public ne s'y trompe pas, beaucoup délaissent les films fantastiques classiques, jugés trop sages, pour le film érotique. De même, la censure les classe de la même manière, tout deux sont interdits aux mineurs et la censure religieuse leur décerne les mêmes cotations tranchantes. Peu à peu, on les retire des grandes salles pour les déclasser dans de plus petites, c'est la ghettoïsation du film fantastique et du film érotique. En une décennie, on aura fait le tour du film érotique et pornographique : il naît doucement, insidieusement, s'invite presque à tâtons avec de premières images de caresses et de préliminaires ; puis très vite il s'impose, les écrans nous immobilisent face au déchaînement

107 TÖRÖK Jean-Paul, « L'érotisme », *Positif*, n°61-62-63, août 1964, p. 65

des pulsions et des expériences de ce cinéma ; avant de se replier, terrifié, de revenir sur lui-même pour se concentrer sur les mêmes schémas identifiés, toujours pareil, entraînant la perte du désir et la perte du genre en salle... Didier Roth-Bettoni l'explique, « rien de là que de très normal : le cinéma ne fait ici que reproduire à un rythme soutenu les convulsions qui traversent alors la société, entre répression et permissivité, libéralisme et censure, mœurs libérées et affolements moralistes, provocations créatives et hypocrisie économique »¹⁰⁸, c'est que le cinéma, d'autant plus érotique, est soumis sans cesse aux mœurs politiques et sociales de la société dans laquelle il évolue.

D'ailleurs, la société du début des années 1970 a bien changé. Serge Gainsbourg et Jane Birkin le chantent et c'est la réalité de toute une génération, « 69 année érotique... » ; il est vrai que dans le sillage de Mai 68, les mœurs quant à la sexualité et à l'émancipation des femmes ont radicalement évolué. Le mouvement étudiant de 68 conteste la société de consommation, le capitalisme, le patriarcat, le paternalisme et les institutions et valeurs traditionnelles, la jeunesse veut remuer l'ancien monde et pour eux, cela ne se fera pas sans une véritable libération des mœurs, en attestent les inscriptions placardées sur les murs de la Sorbonne : « Plus je fais l'amour, plus j'ai envie de faire la révolution et plus je fais la révolution, plus j'ai envie de faire l'amour », « Make love, not war », « Jouissez ici et maintenant »... La révolution passe par la révolution sexuelle. Avant le mouvement social, déjà, des textes d'intellectuels écrivant sur la sexualité circulent au sein des universités (*La fonction de l'orgasme* (1927) de Wilhelm Reich, *Éros et civilisation* (1955) d'Herbert Marcuse, *De la misère en milieu étudiant* (1966) de Guy Debord et Mustapha Khayati, etc.) et dès 1965, des étudiants manifestent pour la mixité des bâtiments et le droit de circulation entre filles et garçons, revendiquant leur statut d'adulte. Ces prémices de révolution sexuelle seront bientôt reprises par des groupes militants, notamment féministes et LGBTQIA+ pour élargir la question au-delà des discours majoritairement masculins et hétérocentrés. En effet, révolution sexuelle il y aura : légalisation de la pilule et de l'avortement, reconnaissance de la sexualité non-procréatrice, libération (de la peur et de l'incertitude) sexuelle des femmes, acceptation (timide toutefois) de l'homosexualité (rappelons qu'il faudra attendre le 4 août 1982 pour voir la dépénalisation de l'homosexualité et 1993 pour que l'OMS ne la considère plus comme une maladie mentale)... C'est dans ce contexte de profond changement des

108 ROTH-BETTONI Didier, « Les années soixante-dix », in ZIMMER Jacques (dir.), *Le cinéma X*, Paris, La Musardine, 18 octobre 2012, p. 67

mœurs, notamment quant à la sexualité, qu'un film comme *Emmanuelle* éclot et devient un véritable phénomène de société.

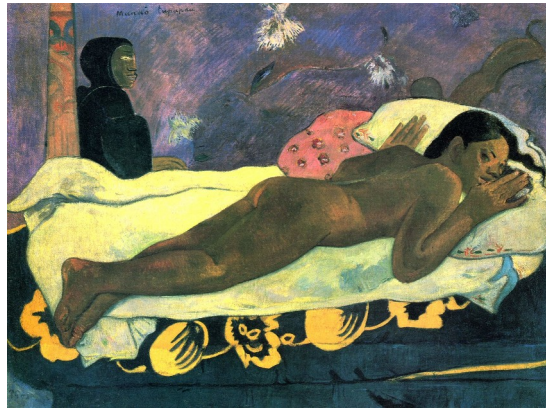
1. Le triomphe de l'érotisme soft.

Emmanuelle, c'est l'ambiguïté : le film montre à la fois tout (seins, ventres, fesses, cuisses, poils pubiens...) et peu de choses (aucun sexe masculin ni aucun acte sexuel non simulé) – en tous cas, rien de bien méchant compte tenu des productions actuelles ou même des productions qui suivront la sortie du film ; c'est ce qui a fait son grand succès. Le film sort en circuit classique dans les plus grandes salles et les spectateurs n'ont ainsi pas l'impression d'aller voir un film pornographique ; *Emmanuelle*, c'est l'érotisme soft, sage, acceptable.

Vingt ans plus tôt, *Et Dieu... créa la femme* provoquait un véritable scandale pour des scènes de danse, de baisers, de nus pourtant bien chastes ; avec *Emmanuelle*, on voit ô combien les mœurs se sont libérées. Alors que la vision d'un sein était inimaginable en 1956, ici, les femmes s'affichent nues, parlent explicitement de sexe, on filme leurs ébats, preuve de l'extrême mouvance de la notion d'obscénité et si la censure se montrera encore sévère, le film sera un véritable triomphe projeté pendant cinq cent cinquante-trois semaines à l'UGC Triomphe des Champs-Élysées.

À la tête de ce succès, trois inconnus du cinéma : Yves Rousset-Rouard, qui commence sa carrière de producteur en achetant pour une bouchée de pain, mille deux cent cinquante francs, les droits du roman à succès *Emmanuelle* (1959) d'Emmanuelle Arsan ; Just Jaeckin, un photographe de mode dont ce sera la première réalisation ; Sylvia Kristel, un mannequin qui n'a alors fait que trois apparitions dans le cinéma néerlandais. Rien ne prédisait ce trio à un grand succès et pourtant, le film fait aujourd'hui encore partie des cent premiers films au box-office français avec un peu moins de neuf millions d'entrées ; alors, quels éléments ont permis une telle consécration ?

1.1. L'exotisme du film : la Thaïlande comme terre de découvertes.



Manaò Tupapaú, Paul Gauguin, 1892

En 1892, le peintre Paul Gauguin achève sa toile *Manaò Tupapaú* (*L'esprit des morts veille*), il y représente au premier plan, nue et allongée, Téha'amana, sa jeune compagne tahitienne. Au second plan, une femme âgée habillée de noir : le tupapaú (l'esprit des morts). Un an auparavant, Gauguin, face au peu de succès commercial de ses œuvres en France, s'en va peindre à Tahiti, spéculant que l'exotisme des paysages se vendrait bien à Paris. Là-bas, il épouse Téha'amana, elle a treize ans, lui quarante-trois. En la peignant nue, l'artiste souhaite mettre en valeur le corps des tahitiennes qu'il voit comme différent de celui des françaises, l'érotisme de l'ailleurs. La jeune fille nous regarde de côté, pour l'artiste, c'est parce qu'elle a peur du spectre il décrit la relation de ces deux femmes comme une série de dualité entre la jeunesse et la vieillesse, la lumière et les ténèbres, la vie et la mort ; le musée Buffalo AKG se questionne alors¹⁰⁹ : est-ce le spectre qui l'effraie ou l'homme qui la peint ? C'est que l'exotisme, que l'on pourrait traduire brièvement par le goût pour l'étranger, est un fait de langage purement Occidental et profondément lié à la colonisation. Il n'y a pas de lieux, de personnes ou d'objets exotiques, c'est le discours que l'on tient dessus qui leur confère ce statut. De même, quand on parle d'un endroit exotique, on ne fait référence qu'à certaines des caractéristiques de ce pays, on le voit très bien lors de l'arrivée d'Emmanuelle à Bangkok : elle dit détester la ville car ce qu'elle y voit, le poulet qu'on décapite, les enfants qui crient et qui se jettent sur elle, le mendiant, l'effraient et la révolte. L'exotisme ne doit pas faire peur ou interroger, il doit être lié au plaisir de la nouveauté et de l'étranger et c'est là où naît son

109 Buffalo AKG Art Museum, « *Manaò tupapaú* (*Spirit of the Dead Watching*), 1892 », *Buffalo AKG Art Museum*, s.d., URL : <https://buffaloakg.org/artworks/19651-mana%C3%B2-tupapa%C3%BA-spirit-dead-watching> [consulté le 10 juin 2023]

union avec l'érotisme, le géographe Jean-François Staszak¹¹⁰ parle d'« érotisation de l'exotisme » et d'« exotisation de l'érotisme ». Pour illustrer cette profonde symbiose, il s'appuie sur deux campagnes publicitaires de l'agence Tahiti Tourisme : au premier plan, ce sont les corps qui sont mis en valeur, le paysage n'est présent que dans le flou de l'arrière-plan. Pour évoquer le lieu, on use de ses clichés : le paréo, les fleurs de Tiaré et les perles du collier. La femme et l'homme sont à demi nus, souriants, elle tient des fleurs au niveau de ses seins, lui tient à la main sa pagaie dont l'emplacement, la taille et l'inclinaison constitue une image évidente ; les corps érotisent l'île.



Campagne publicitaire Tahiti Tourisme extraite de l'article de Jean-François Staszak

Si cette érotisation n'était qu'un prospectus commercial, qu'une campagne publicitaire, cela ne serait pas tant un problème en soi, mais, de par la construction du tourisme sexuel qui découle de cette publicité (une publicité qui naît à la fois de la peinture, comme avec Gauguin, de la photographie, les portraits des femmes Ouled Naïl prises par Léon et Lévy, du cinéma, comme avec *Emmanuelle*...), ce sont de véritables humains qui sont touchés. En Thaïlande, le tourisme sexuel se développe dans les années 1970 dans les anciennes zones de repos des soldats américains engagés dans la guerre du Viêt Nam ; à la fin du conflit, les travailleuses du sexe vont trouver une nouvelle clientèle dans le tourisme sexuel, notamment dû au film *Emmanuelle*. Le film prend place dans ce décor qui est celui du livre (livre que nous n'aborderons pas, ou peu, étant donné les questionnements sur le réel auteur, Emmanuelle Arsan, son mari, ou leurs quatre mains, ce qui change tout sur le point de vue posé sur l'émancipation sexuelle des femmes ou le male gaze par exemple) et va donner à

110 STASZAK Jean-François, « L'imaginaire géographique du tourisme sexuel », *L'Information géographique*, vol. 76, n°2, 2012, p. 17

Bangkok une réputation de ville sulfureuse, libre, excitante. Le tournage aura lieu entre le 10 décembre 1973 et le 6 février 1974 avec un petit budget (deux millions quatre cent mille francs) et complètement à l'aveugle : l'équipe tourne une ou deux prises sans voir le résultat et envoie ses pellicules en France où elles sont visionnées. La Thaïlande offre un décor exotique avec ses paysages tropicaux et la sexualité jugée libre de ses habitants.

Si l'on s'intéresse d'abord au décor aphrodisiaque de Bangkok, on voit que dans *Emmanuelle*, tout concourt à donner à ce lieu une dimension de dévouement total à l'amour : il y a d'abord ce climat chaud et moite où l'on sue et qui pousse à se dénuder, le film jouera beaucoup, comme *Et Dieu... créa la femme* le faisait déjà, avec le motif de l'eau et de l'humidité : gouttes de sueur qui tombent, que l'on essuie, que l'on lèche, piscine dans laquelle on se baigne nu, cascade dans laquelle on fait l'amour... Définitivement, eau et érotisme ne font qu'un. Puis, il y a toutes ces plantes, cette verdure humide omniprésente qui nous rapproche de la nature et de notre propre nature, on revient au stade primordial, animal, une image qui s'épanouit dans cette scène de fin où Mario (Alain Cuny) porte Emmanuelle dans ses bras et la dépose au milieu de peaux de bêtes. Les intérieurs des lieux participent eux aussi au plaisir et au désir. Déjà, dans l'appartement bourgeois d'Emmanuelle à Paris, un de ces « appartements qui sont moins faits pour y vivre que pour se donner à voir y vivre »¹¹¹, on pouvait apercevoir des teintes très chaudes, des nuances de rouge et d'orangé sur les murs, les meubles, les draps ; les rideaux en dentelle ; les photographies de nus en grand format qui trônent au dessus du lit, mais aussi dans le salon... Une fois dans la villa de Bangkok, où l'image colonialiste s'amplifie encore, « maisons immenses de coloniaux, serviteurs pour coloniaux, piscines pour coloniaux, voiture coloniale qui s'avance en fendant la foule des enfants curieux, boys érotiques coloniaux »¹¹², cette impression de décor dédié à l'amour s'accroît : à l'entrée, une clochette en forme de cœur ; dans la chambre, un lit à baldaquin dont les longs voiles crèmes dissimulent, à peine, les corps qui font l'amour ; dans le salon, des roses et des bougies... Le décor conspire à une ambiance d'érotisme et de désir.

Quant à la sexualité des habitants, elle est vue sous le prisme colonial et raciste et apparaît dans le film comme plus « débridée » – voire carrément sauvage et impulsive, qu'en France et c'est cela que l'on vient découvrir. Si « les maîtres ont l'amour lyrique et poétique, les serviteurs l'ont rustique et joyeux »¹¹³, seuls les Blancs peuvent atteindre l'érotisme, les natifs ont, eux, des rapports bestiaux et violents, en atteste la scène d'amour entre les deux

111 CLÉMENT Catherine, « « Emmanuelle » et la commande sociale », *Le Monde*, 12 juin 1975

112 *Ibid.*

113 *Ibid.*

domestiques filmée comme une scène de viol rendue plus brutale encore par sa caméra subjective : instincts incontrôlables, poursuite, immobilisation, coups, gémissements, etc. En vérité, cette image vient immédiatement de la prostitution et *Emmanuelle* nous le montre bien : dès qu'un « autochtone » participe à un rapport sexuel, c'est dans le cadre du viol ou de la prostitution. Bien que celle-ci soit illégale en Thaïlande depuis 1960, cette industrie est reconnue comme vitale à l'économie nationale (en 1995, les revenus de la prostitution représentaient l'équivalent de 59 à 60 % du budget du gouvernement et en 1998, l'Organisation Internationale du Travail estimait que la prostitution représentait entre 2 et 14 % du PIB du pays), il n'est ainsi pas étonnant que le gouvernement lui-même fasse la promotion du tourisme sexuel avec en 1987 cette phrase : « The one fruit of Thailand more delicious than durian [un fruit local] : its young women »¹¹⁴. L'érotisation de la femme exotique repose en partie sur la fascination de son corps, jugé, en des termes raciaux, comme différent de celui des femmes occidentales (couleur et texture de peau, silhouette, souplesse, pilosité, forme des organes sexuels etc.) et en partie sur son statut de quasi-objet qui permet de faire d'elle ce que l'on veut. Le film *Paradies : Liebe (Paradis : Amour, 2012)* de Ulrich Seidl est par exemple une très bonne illustration de l'érotisation exotique, en abordant la question du tourisme sexuel du point de vue de femmes qui viennent chercher l'amour au Kenya.

Une dernière scène d'*Emmanuelle* nous semble essentielle à aborder. Alors que Mario et Emmanuelle sont blottis dans une pirogue au milieu de la forêt, elle lui avoue avoir l'impression d'avoir rêvé son voyage à Bangkok, comme si tout ceci n'était qu'une hallucination, ce à quoi il répond pour la rassurer : « *C'est parce que nous sommes loin, nous sommes ailleurs. Nous sommes des exilés réduits à des activités mesquines. Napoléon à Saint-Hélène passait son temps à compter ses petites cuillères...* », comme si les paysages lointains justifiaient l'extension et la progression de nos fantasmes et que, de toute façon, ceux-ci n'ont pas de conséquences dans le monde réel, quand nous rentrerons chez nous, tout cela n'existera plus.

1.2. Renverser l'établi : remise en question des traditions.

Nous le disions, Mai 68 a constitué une véritable révolution dans la libération des mœurs, notamment sexuelles, mais toute révolution commence par la démolition de ses

114 Autorité du tourisme de Thaïlande citée dans POULIN Richard, « La marchandisation prostitutionnelle mondiale. Violence, marché et crime organisé », *Les Temps Modernes*, vol. 626, n°1, 2004, p. 197

fondations et dans la société judéo-chrétienne, la sexualité est bâtie depuis des siècles sur une institution primordiale : le mariage. Or, au début des années 1970, l'opinion sur le mariage a bien changé et la génération du baby-boom s'apprête à bousculer les conceptions de ses parents. D'abord, elle s'en distingue par des mariages plus jeunes : vingt-deux ans et demi pour les filles et vingt-quatre ans et demi pour les garçons contre, en 1950, vingt-trois ans et demi pour les filles et vingt-six ans pour les garçons ; un écart qui s'explique en partie par la fin des guerres (Seconde Guerre mondiale puis Guerre d'Algérie) qui ont reculé l'âge au premier mariage. De même, on constate une nette baisse du nombre de mariages dès 1973 : 4 % environ pour cette année-ci, puis une décroissance qui se poursuit, mais de manière moins rapide. Dans *Emmanuelle*, s'il n'est pas question du rejet de l'institution matrimoniale puisqu'Emmanuelle et Jean sont mariés, celle-ci est tout de même régulièrement remise en question, à l'instar de cet échange entre Marie-Ange (Christine Boisson) et Emmanuelle : « - *Qu'est-ce que ça change d'être marié ? - Rien.* ». On ne voit plus d'évolution du couple amenée par ce rituel. De même, si elle est habituellement conçue comme étape transitionnelle à la fondation d'une famille, au début des années 1970, un enfant sur quatre est conçu avant le mariage et dans *Emmanuelle* il n'en est même pas question.

C'est que la vision du mariage et des raisons qui y amènent ont, elles aussi, bien changé : Jean (Daniel Sarky) dit avoir épousé Emmanuelle parce qu'il ne connaît « *personne au monde qui aime autant faire l'amour et qui le fasse aussi bien* » ; on est loin des arguments traditionnels de l'union des âmes, de l'alliance devant Dieu ou de l'amour inconditionnel. De même, il prétend (nous verrons plus tard que ce n'est pas si vrai) être complètement détaché de l'idée de possession de l'autre que l'on pouvait retrouver dans *Et Dieu... créa la femme* : « *J'ai épousé Emmanuelle ni pour la priver, ni pour la mettre en cage* », « *Tu n'es pas ma chose, tu n'es pas ma beauté* », « [Jean] *me dit toujours que je suis libre, que je peux faire tout ce que je veux* »... Il n'est pas question de faire d'Emmanuelle « sa » femme, celle qui serait à lui comme le disait Michel Tardieu ; au contraire, il serait plutôt enclin au partage. À chacune de leurs discussions, il pousse Emmanuelle dans d'autres bras, abrogeant l'idée ancestrale de la fidélité du mariage et promouvant la multiplicité des partenaires. Il montre à tout le monde les photos de sa femme nue, il l'encourage à faire l'amour avec d'autres, c'est lui qui organise le rendez-vous entre Mario et Emmanuelle. Pour lui, « *la jalousie est un sentiment périmé* ». La révolution sexuelle prône le plaisir, l'heure n'est plus aux querelles pour une femme et on pardonne même volontiers la tromperie, la production cinématographique des années 1970 le montre bien avec des films comme *Domicile conjugal*

de François Truffaut (1970), *César et Rosalie* de Claude Sautet (1972), *Infidélités* de Jean-François Davy (1975), etc.

Le film affiche le couple passionnel et exclusif comme un concept désuet qui ne trouve plus sa place dans ce contexte de libération sexuelle, en attestent les réactions des femmes autour de la piscine quand Emmanuelle leur avoue ne jamais avoir trompé son mari : « *Quelle hypocrite !* », « *Je croyais pas que ça existait encore !* », « - *Vous y croyez vous ? - Pas du tout !* ». Ils abrogent les concepts de fusion, d'amour-passion, de fidélité et de tromperie, Emmanuelle insiste sur ce dernier point en affirmant qu'elle n'a jamais trompé Jean, non pas parce qu'elle n'a pas connu d'autres amants, mais parce qu'elle ne lui a jamais menti. Le duo Jean-Emmanuelle met en avant une nouvelle conception du couple et de la sexualité, comme le dit Marc Godin dans le documentaire *Emmanuelle, la plus longue caresse du cinéma français* (Clélia Cohen, 2020), « ce n'est plus du tout l'amour avec son mari depuis vingt-cinq ans dans le noir. Là, c'est : on a envie de faire l'amour, on y va » ; peut-être à l'excès d'ailleurs car « cela ne surprend plus personne de les voir nus, arc-boutés, ou râlant de plaisir »¹¹⁵. Il est vrai que les scènes de sexe s'enchaînent sans que l'intrigue du film n'avance réellement, donnant l'impression d'une succession d'images de nus. Ainsi, le film perd peu à peu son caractère transgressif, dont on sait pourtant qu'il est une des caractéristiques de l'érotisme et prend une allure beaucoup plus commerciale, publicitaire : « Just Jaeckin [...] est sensé en avoir fait un film érotique de luxe ; de film, on ne peut en fait pas vraiment parler : il s'agirait peut-être d'un magazine de mode (vêtements et maisons), vaguement sexy, composé avec une maladresse effroyable, une naïveté consternante »¹¹⁶. L'image est léchée, presque trop parfaite, le corps devient un produit commercial au milieu des autres et l'érotisme se meurt.

Pourtant, le film a scandalisé. Le scandale s'explique en partie par le renversement des conventions traditionnelles présenté et par les images avec lesquelles il le montre (nudité, acte sexuel, gros plans, etc.), mais surtout par le regard qu'il pose sur ces changements : Jaeckin ne blâme jamais les actions d'Emmanuelle, elle n'est pas punie d'une paire de gifles comme pouvait l'être Bardot, non, « la liberté de mœurs de l'héroïne n'y était pas condamnée par quelque conclusion pessimiste. Le film était délibérément, tranquillement, amoral »¹¹⁷. Amoral car il osait montrer une nouvelle conception du couple et de la sexualité, car il osait afficher sur grand écran des corps nus, car il renversait les permissions et les codes établis à la fois par

115 EVEN Martin, « Emmanuelle », *Le Monde*, 28 juin 1974

116 FROT-COUTAZ Gérard, « Emmanuelle », *Cinéma*, n°188, juin 1974, p. 159

117 LENNE Gérard, « Le dur apprentissage de la liberté », *Le Sexe à l'écran*, Paris, Henri Veyrier, 1978, p. 242

les mœurs et par le cinéma, mais qu'importe l'amoralité pour ceux qui veulent abolir cette conception désuète de l'amour ? L'abolir pour tout reprendre à zéro, tout reconstruire, tout réinventer.

1.3. Réinventer l'amour.

Dans son roman *Nesnesitelná lehkost bytí* (*L'insoutenable légèreté de l'être*, 1984), Milan Kundera évoque à travers ses personnages deux concepts de la philosophie de Parménide : la pesanteur qui serait négative et la légèreté qui serait positive. Pour représenter la légèreté absolue, il nous présente Sabrina, une artiste en quête de liberté sentimentale et idéologique. Dans son sillon, mais de manière plus ambiguë, Thomas qui, s'il a un certain goût pour les aventures érotiques libertines, a tout de même dans son cœur une femme : Tereza, qui, quant à elle, est du côté de la pesanteur, comme le personnage de Franz, ils s'attachent à des êtres et à des principes. À travers le personnage de Thomas, l'auteur nous montre que l'opposition légèreté/pesanteur n'est pas si facile, que l'un n'est pas plus négatif que l'autre et que tout cela est bien ambigu, on peut rapidement basculer de l'autre côté, la preuve en est quand, après la légèreté amenée par le départ de Tereza, Thomas se sent soudain écrasé par le poids de la compassion : « Le lundi, il se sentit accablé d'une pesanteur comme il n'en avait encore jamais connu. Toutes les tonnes de fer des chars russes n'étaient rien auprès de ce poids. Il n'est rien de plus lourd que la compassion. Même notre propre douleur n'est pas aussi lourde que la douleur coressentie avec un autre, pour un autre, à la place d'un autre, multipliée par l'imagination, prolongée par des centaines d'échos »¹¹⁸.

Dans *Emmanuelle*, ces concepts de légèreté, de pesanteur et de vision des relations sexuelles et sentimentales sont aussi questionnés par les personnages. Il semble que Mario, Ariane (Jeanne Colletin), Bee (Marika Green) et Marie-Ange soient du côté de la légèreté et que Jean et Emmanuelle, à l'instar de Thomas, soient dans une ambiguïté entre ces deux pôles, la pesanteur étant, elle, du côté de la morale conservatrice des spectateurs. D'abord, il y a Mario, ce vieux beau qui fait figure d'initiateur dans la vie sexuelle des femmes blanches de Bangkok : « *S'il est vieux, c'est un gage de sa science érotique. Quand on est jeune, on fait l'amour naturellement, comme on mange, comme on respire, mais quand on fait encore l'amour à l'âge de Mario, ça c'est de la poésie. Faut le vouloir, faut y penser, faut le choisir, c'est ça l'érotisme* ». L'érotisme est présenté comme une science, comme un savoir que l'on

118 KUNDERA Milan, « La légèreté et la pesanteur », *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2 juillet 2020, p. 53

cultive par une série d'expériences et l'âge de Mario fait de lui quelqu'un de très expérimenté. Avec lui, aucune surprise : les sentiments ne sont pas permis, il enchaîne les relations sexuelles et se place comme un professeur pour les jeunes femmes en quête d'érotisme. Mario a une conception de l'amour par l'amour physique, il est de ceux qui ne croient pas au couple exclusif : « *Il faudrait mettre le couple hors-la-loi. Il faudrait de force y faire rentrer quelqu'un, une troisième personne* », ce mantra répété sera la dernière phrase du film, se plaçant comme morale. Pour lui, cette troisième personne, c'est le voyeur, qu'il incarne lors de l'initiation qu'il fait subir à Emmanuelle, mais qui désigne aussi le spectateur de cinéma. Regarder, c'est prendre acte à ce que l'on voit, c'est participer au désir, d'où la censure. De plus, le spectateur de la salle obscure est dans un rôle plus puissant encore (rôle que nous développerons un peu plus tard) puisqu'il peut voir sans être vu, or « dès qu'il s'agit d'érotisme, ce pouvoir est la source de jouissances illimitées »¹¹⁹. Aimer voir et la participation par le regard s'inscrivent dans le vocabulaire du plaisir sexuel et pour Mario, ils en sont une composante essentielle.

Emmanuelle prône la réinvention de l'amour qui passe par la remise en question de notre vision du couple et de la sexualité, Mario parle de cette réinvention à travers sa « loi future » qui proclame « *qu'il faut faire l'amour, sans honte et sans contraintes. Que la virginité n'est pas glorieuse. Que le couple n'est pas un but, il a des limites et qu'il faut faire éclater ces limites jusqu'à l'infini* ». Cette loi future que certains décrivent comme un « fatras de philosophie embrumée, comme on en fait à l'heure du dernier whisky dans les salons de la société »¹²⁰, s'inscrit pourtant pleinement dans le contexte social de révolution sexuelle de l'époque, on abolit les traditions et les idées préconçues (la sexualité avilissante, la virginité comme vertu morale, le mariage et les enfants comme destinée...) pour proposer de nouvelles façons de s'aimer. On nie l'idéal amoureux et marital, on veut révoquer la norme du coït conjugal hétérosexuel, on interdit les interdit, il faut « jouir sans entraves » comme le proclame le slogan de Mai 68. De même, Bee, Marie-Ange et Ariane enchaînent les relations physiques sans jamais chercher à y ajouter des sentiments amoureux et si cette dernière est mariée, on ne voit jamais son époux. Ariane répète à de multiples reprises qu'elle est pour l'économie dans les relations : « *Ton aventure avec Bee, c'est tout ce que je déteste. Moi je suis pour l'économie alors les violons, les flonflons, les promenades, les clairs de lune, très peu pour moi* », elle envisage les relations comme quelque chose qui doit être rapide, que l'on

119 LENNE Gérard, « Ce qui est naturel et ce qui ne l'est pas », *Le Sexe à l'écran*, Paris, Henri Veyrier, 1978, p.

118

120 EVEN Martin, « Emmanuelle », *Le Monde*, 28 juin 1974

peut consommer vite et à l'infini, elle en a une approche presque consumériste ; une commercialisation de l'amour et de l'érotisme qui se développera dans la société à la suite de la sortie du film et que nous aborderons dans une partie suivante.

Quant à Jean et Emmanuelle, ils sont davantage dans un rapport ambigu, oscillant entre légèreté et pesanteur. Si Jean se pensait à l'abri de la jalousie, enchaînant les relations sexuelles et poussant sa femme dans d'autres bras, il se retrouve finalement face à ses propres démons quand, un soir, sa femme ne rentre pas à la maison. De même, quand un de ses amis lui fait une réflexion sur les seins d'Emmanuelle, il ne le supporte pas et le frappe, à l'instar de Michel et Antoine Tardieu qui se battaient après qu'Antoine a insulté Juliette de « garce » et de « putain ». C'est que, l'idée qu'Emmanuelle puisse avoir d'autres amants lui plaisait, mais quand cela sort du cadre théorique, il ne le supporte plus et devient jaloux : « *Vous êtes grotesque mon cher, vous faites très exactement ce que vous reprochez à Emmanuelle : du sentiment* ». C'est par ce cadre théorique de l'érotisme que les personnages de Jean et de Mario se séparent : Jean est du côté de la théorie, il aime l'idée qu'Emmanuelle puisse voir d'autres personnes, mais ne peut accepter cette réalité ; tandis que Mario, s'il théorise grandement l'érotisme, le met aussi en pratique via Emmanuelle, elle est l'application de ses idées. En vérité, ce que Jean voulait, ce n'est pas tant qu'elle ait ou non des amants, c'est posséder Emmanuelle : « *ce que tu souhaitais surtout, c'est pas tellement que ta femme soit libre comme tu le dis, c'est de pouvoir en disposer à ta guise* ». On en revient aux notions de désir créé par le manque et l'envie de possession abordées plus tôt. En réalité, Emmanuelle n'est jamais libre, sauf, peut-être le temps de son week-end avec Bee : elle est toujours sous le joug de son mari, c'est lui qui lui conseille d'avoir des relations avec telle ou telle personne (Marie-Ange et Mario entre autres), elle ne devient sujet que lors de son excursion avec Bee où elle prend en consistance. Alors, elle quitte son apparence de « petit personnage creux et narcissique »¹²¹, pour devenir véritable individu. Pourtant bien vite, dès lors que ce séjour idyllique atteint sa fin et qu'Emmanuelle retrouve son mari, elle reprend sa fonction d'objet, elle est un objet dont le statut est ponctué par une pause où elle devient sujet. D'ailleurs, cette transition est marquée par la mise en scène même du film qui s'ouvre sur les photos d'Emmanuelle, elle est donc figée, objet même, cette pause où elle devient sujet et le retour au statut d'objet à la fin du film par l'image fixe de la jeune femme face à son miroir, objet à nouveau ; difficile alors de parler d'émancipation de la femme. En vérité, cette période de révolution sexuelle a renforcé les stéréotypes de genre. On libère le plaisir, mais le plaisir

121 *Ibid.*

masculin uniquement, la femme n'a qu'un rôle de distributeur de plaisir, elle n'a aucune autre consistance, le film *Deep Throat (Gorge profonde, Gerard Damiano, 1972)* par exemple l'illustre très bien.

Emmanuelle a une approche des relations différente encore de celle de Jean : elle est mariée avec lui et enchaîne les relations d'un soir (ou d'une heure, d'un après-midi, d'un trajet en avion...) et cela lui convient très bien avant qu'elle ne rencontre Bee. À ses côtés, elle va découvrir une nouvelle conception de l'amour : elles vont partir en voyage, faire du cheval, se baigner dans une cascade, aller sur des chantiers archéologiques, apprendre des choses ; il n'est plus seulement question d'amour physique, il naît quelque chose de presque romantique entre elles. D'abord, Emmanuelle ne s'en rendra pas compte, ne comprenant pas forcément ses sentiments, puis elle finira par tout avouer à Bee : « [Jean] *m'a toujours dit que l'amour, c'était la recherche du plaisir, toujours plus loin, avec un homme ou une femme qu'on a choisi. C'est drôle, maintenant je sens qu'il y a autre chose. Tiens, quand j'ai vu cette cascade, j'ai pensé : « Comme c'est beau ! » et bien je l'ai pensé pour toi, je te l'ai dit à toi. Une cascade ce n'est beau que si on peut le dire à celui qu'on aime* », elle explore ce que Thomas chez Kundera ressentit en s'endormant aux côtés de Tereza : « coucher avec une femme et dormir avec elle, voilà deux passions non seulement différentes mais presque contradictoires. L'amour ne se manifeste pas par le désir de faire l'amour (ce désir s'applique à une innombrable multitude de femmes) mais par le désir du sommeil partagé (ce désir-là ne concerne qu'une seule femme) »¹²². Aux côtés de Bee, Emmanuelle découvre autre chose qui la bouleverse, ce n'est pas le couple exclusif, mais c'est le sentiment amoureux. Il n'est plus seulement question de plaisir physique, il y a l'envie d'aller plus loin, d'avoir une connexion psychique avec l'autre, de se livrer à lui. Alors, évidemment, la perte de l'objet d'amour, de celui à qui on s'est livré corps et âme est plus douloureuse que la perte de celui avec qui l'on n'a partagé qu'une nuit. Quand Jean la voit ainsi pleurer, il la renvoie du côté de la légèreté en lui expliquant que l'amour-passion n'est pas fait pour eux, que le couple est un concept humiliant où l'on s'avilit devant l'autre. Puis, il lui conseille d'aller se venger dans d'autres bras. Les deux personnages oscillent perpétuellement entre la légèreté et la pesanteur, partagés entre leurs aventures érotiques et amoureuses.

Il est intéressant dans cette réinvention de l'amour d'aborder le thème musical d'*Emmanuelle*, une chanson de Pierre Bachelet écrite spécialement pour le film qui sera un

122 KUNDERA Milan, « La légèreté et la pesanteur », *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2 juillet 2020, p. 28

véritable succès (le plus grand de l'artiste) : un million quatre cent mille albums trente-trois tours et quatre millions de quarante-cinq tours simple (deux chansons seulement) sont vendus. À de multiples reprises dans le film, la musique de la guitare et du piano électrique retentit, mais ce sont les paroles qui sont porteuses de toute l'ambiguïté des relations d'Emmanuelle : « Mélodie d'amour chante le cœur d'Emmanuelle ; Qui bat cœur à corps perdu ; Mélodie d'amour chante le corps d'Emmanuelle ; Qui vit corps à cœur déçu », « L'amour à cœur ; Tu l'as rêvé ; L'amour à corps ; Tu l'as trouvé », « Tu es si belle ; Emmanuelle ; Cherche le cœur ; Trouve les pleurs ; Cherche toujours ; Cherche plus loin ; Viendra l'amour ; Sur ton chemin »... Ces paroles nous indiquent qu'Emmanuelle cherchait l'amour véritable, ce qu'elle a trouvé avec Bee, mais face au refus de celle-ci, elle en revient à des relations plus légères. Le dernier couplet semble lui donner un message d'espoir : si elle continue de chercher des relations d'amour, elle finira par trouver celui ou celle qu'elle aime, ce qui arrivera effectivement dans le troisième volet de la saga Emmanuelle, *Good-bye, Emmanuelle* (François Leterrier, 1977), dont nous parlerons un peu plus tard, bien que la chanson de ce volet, écrite par Serge Gainsbourg cette fois, ne soit pas encourageante en ce sens : « Emmanuelle aime les caresses buccales et manuelles ; Emmanuelle aime les intellectuels et les manuels », « Emmanuelle n'a pas appris à aimer dans les manuels ; Emmanuelle a besoin de sa dose de « Je t'aime » annuelle »...

Emmanuelle se propose donc comme un film de son temps, inscrit dans un contexte de révolution sexuelle où sont remises en question les traditions ancestrales et religieuses de l'amour pour proposer d'autres formes de sentiments, d'unions... Jaeckin propose des personnages qui évoluent entre relations sous le signe de la légèreté et de la pesanteur, alternant entre relations érotiques d'un soir et amour sincère, mais sans jamais juger l'un meilleur que l'autre, il ne s'impose pas contempteur, mais propose de nouvelles manières d'aimer.

1.4. Réinventer l'amour au cinéma.

Au début des années 1970 en France, deux succès cinématographiques vont révolutionner l'image du sexe au cinéma : *Ultimo tango a Parigi* ou *Le Dernier Tango à Paris* de Bernardo Bertolucci (1972) et *Les Valseuses* de Bertrand Blier (1974). Dans ces deux productions, les scènes de sexe sont tout à fait explicites, on ne se cache plus derrière de quelconques ellipses ou suggestions, le sexe apparaît en gros plan sur l'écran géant de la salle obscure. Plus fort encore : on montre une scène choc spécialement pour qu'elle reste dans

toutes les mémoires et que tout le monde en parle : viol par sodomie pour l'un, femme qui, alors qu'elle allaite son bébé, se fait caresser et téter un sein dans un train pour l'autre. En produisant *Emmanuelle*, Yves Rousset-Rouard n'a qu'un but : faire un meilleur score que les entrées du *Dernier Tango* ; un pari qu'il gagnera.

Pour *Emmanuelle*, il mise sur la même recette gagnante que les deux autres films, un acteur connu, ici Alain Cuny et une scène choc dont on parlera : le numéro avec la cigarette. Pour déculpabiliser les gens d'aller voir un film érotique et comme gage de qualité du film, on embauche Just Jaeckin qui propose une image soft et sophistiquée et Jean-Louis Richard, ami de François Truffaut, au scénario. D'ailleurs, pour Just Jaeckin, le succès du film s'explique en partie par l'aspect « eau de rose » du film qui permettait aux spectateurs de venir sans avoir l'impression de sortir voir un film dégoûtant et licencieux, remarques faites aux deux autres grands succès. Pourtant, c'est aussi cette image raffinée qui a été critiquée à de multiples reprises : « Quant au « soin » et au « goût » mis en avant par les spectateurs (et les critiques) comme alibis à leur mauvaise conscience, disons qu'il est niveau tantôt de la photo de mode, tantôt du travelogue FitzPatrick »¹²³, « la photo elle-même, comble de la maladresse, plagie le style Hamilton en gardant un caractère d'amateurisme particulièrement primaire »¹²⁴, etc. Mélange d'exotisme, FitzPatrick et d'érotisme, Hamilton, l'image d'*Emmanuelle* est sophistiquée, trop peut-être, le producteur reproche à Jaeckin de ne pas en voir assez. Jaeckin s'obstine, il refuse de faire un film pornographique, il faut que ce soit beau. Le film se devra donc d'être un mélange de transgression avec ce que la censure autorise et d'esthétisme pour accrocher les spectateurs. Ce délicat mélange, ils le trouveront notamment dans l'image de l'orgasme féminin.

Au début des années 1970, une majorité de femmes n'a encore jamais eu d'orgasme, alors forcément quand on interroge les spectatrices sur le film, elles sont un peu embarrassées : « - *Est-ce que, tout du moins, vous avez appris quelque chose ? Si je puis me permettre ? - Un petit peu...* »¹²⁵. Si nous avons dit que le plaisir est masculin dans le film, de nombreuses scènes d'orgasmes féminins apparaissent tout de même : d'abord, il y a la scène de masturbation de Marie-Ange et d'*Emmanuelle* sur fond musical. Alors que Marie-Ange, torse nu, s'assoit dans un fauteuil suspendu sur la terrasse, elle se saisit des journaux français posés sur la table. Face à une photo de Paul Newman, photo où l'acteur semble directement

123 MARTIN Marcel et MORET Henry, « *Emmanuelle* », *Écran*, n°29, octobre 1974, p. 68

124 FROT-COUTAZ Gérard, « *Emmanuelle* », *Cinéma*, n°188, juin 1974, p. 159

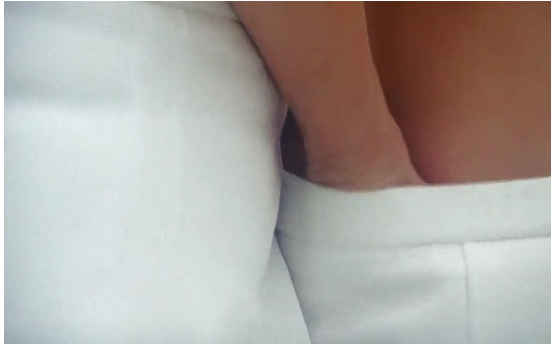
125 Spectatrice interrogée en fin de séance, *Emmanuelle, la plus longue caresse du cinéma français*, réalisé par Clélia Cohen, ITV Studios France, ARTE, 2020, 52min.

regarder l'entre-jambe de la jeune fille, celle-ci glisse ses doigts dans son short. Par un gros plan sur celui-ci, on voit ses doigts ouvrir la fermeture et commencer à se caresser. Puis, on filme le visage d'Emmanuelle qui regarde la scène interloquée sans dire un mot. Retour sur Marie-Ange dont on filme maintenant le visage : sa tête est basculée sur le côté, ses deux yeux fermés, sa bouche s'entrouvre de plaisir. De nouveau, on a un plan sur Emmanuelle ; on alterne entre les deux jeunes femmes pour voir l'action d'une et la réaction de l'autre. Puis, gros plan sur le pied de Marie-Ange avant que la caméra ne remonte le long de son mollet, puis sa cuisse, nous montrant en même temps l'objet du désir, la photo en pleine page de Paul Newman. Le mouvement de balancement du fauteuil suspendu additionné à un plan sur le bassin de la jeune fille n'est sans nous rappeler l'acte sexuel. Jaekin continue de caresser le corps de Marie-Ange avec sa caméra et remonte jusqu'à son visage qui s'agite par le plaisir. Emmanuelle passe de la stupéfaction à la délectation, en témoigne son sourire timide. On alterne entre des gros plans sur les visages des deux jeunes femmes, Marie-Ange regarde Emmanuelle en souriant et celle-ci lui répond. Par ce jeu de regard et de sourire, Emmanuelle devient sujet de désir pour sa partenaire. Puis, Marie-Ange ferme de nouveau les yeux et par de très gros plan, on voit ses doigts dans son short, ses lèvres qui s'agitent et laissent entendre des soupirs de contentement, l'horripilation sur ses seins, on l'entend gémir doucement avant qu'elle ne regarde à nouveau sa complice avec plein de volupté. La jouissance passée, la jeune fille explique tout naturellement son geste : « *J'aime me caresser, c'est bien non ? [...] Je me caresse depuis que j'ai douze ans. Personne ne m'a appris, ce sont mes mains qui ont découvert ça toutes seules. Je trouve ça très normal, pas toi ?* ». La masturbation, féminine d'autant plus, est pourtant loin d'être bien perçue dans la société. La Bible la sanctionne en contant le péché d'Onan qui préférait détruire son sperme plutôt que de s'unir à sa belle-sœur pour offrir une postérité à son frère. Si l'Antiquité et le Moyen-Age tolère la masturbation (preuve encore de l'extrême mouvance des tabous), au XVIIIe siècle on la juge responsable de surdité, de lésions du cœur, de maladies du cerveau voire de la mort. En 1970, moins de 20 % des femmes avouent se masturber (contre moins de 75 % des hommes), une telle scène portée sur un écran géant constitue donc un vrai événement et va interroger les spectatrices notamment. Cette scène montre quelque chose d'autre de nouveau : il n'est pas besoin des hommes pour jouir. Ce fait, des séquences d'amour lesbien vont nous le confirmer.



Emmanuelle, 00:22:10/00:22:18

D'abord, il y a cette scène, musicale encore, entre Emmanuelle et Ariane au squash : le monde est devenu tout blanc (tenue, murs, raquettes, etc.), ce qui n'est sans nous rappeler certaines séquences du *Belle de jour* de Luis Buñuel (1967) et permet de jouer avec la transparence des vêtements des deux femmes, mais gaze oblige, mais aussi de montrer l'ingénuité de la première fois. Les deux femmes sont essoufflées, en sueur et dans des positions plus que suggestives ; la suite de la scène est déjà tout à fait prévisible. Alors qu'Ariane éponge la sueur sur le haut du corps d'Emmanuelle, elle pose sa serviette sur les seins de cette dernière qui la regarde surprise. Comme avec la scène de masturbation, les gros plans sur les visages des deux femmes alternent, l'une cherchant la réaction de l'autre. Puis, la caméra filme, de profil et en gros plans, les seins d'Emmanuelle qu'Ariane vient caresser puis embrasser. Baisers qu'elle prolonge le long du coup de la jeune femme. De nouveau, on cadre en gros plan les seins d'Emmanuelle avant que la caméra ne glisse, comme la main d'Ariane, vers la jupe sous laquelle elle faufile ses doigts. Une fois de plus, on alterne entre l'objet du plaisir, les doigts et la réaction, le visage en gros plan, yeux fermés et bouche à demi-ouverte. Plaisir féminin, certes, mais spectateurs majoritairement masculins, alors un plan est conçu tout spécialement pour eux : Jaekin vient filmer en gros plan la main d'Emmanuelle qui sert un des barreaux de l'échelle de squash, suggestion phallique évidente. Les hommes ne sont jamais très loin. Emmanuelle soupire de plaisir tandis qu'Ariane reprend ses baisers sur ses seins et continue de la caresser avec ses mains. Des gouttes de sueur coulent le long de son coup, motif de l'eau, toujours, tandis que sa respiration s'accélère et qu'elle commence à gémir.



Emmanuelle, 00:36:15/00:36:17

Plus tard avec Bee, elle vivra une nouvelle scène d'amour qu'un cunnilingus (que l'on devine par un plan large d'Emmanuelle qui embrasse les cuisses de Bee puis une caméra qui filme le visage de cette dernière transi de plaisir) viendra conclure. Les scènes de sexe sont toujours filmées de la même manière : gros plans, alternance entre objet de plaisir et réaction, bouche à demi-ouverte, yeux clos, etc. d'où des réactions un peu contrariées : « s'il [*Emmanuelle*] est en effet plus soigné que les « pornos » courants, il est également beaucoup plus ennuyeux »¹²⁶. Quelque chose nous interpelle lors des deux scènes que nous avons décrites : bien qu'il n'y ait que des femmes à l'écran et que c'est de leur plaisir qu'il s'agit, on voit que les hommes ne sont jamais très loin. Les caresses de Marie-Ange commencent face à la photo de Paul Newman et Emmanuelle sert dans sa main ce barreau à la signification phallique évidente. Même quand il s'agit de femmes à l'écran, on ne peut s'empêcher de penser aux spectateurs masculins, le plaisir est toujours conjugué au masculin.

De nombreuses scènes de sexe hétérosexuels viennent témoigner de ce plaisir masculin : le coït entre Emmanuelle et Jean puis plus tard une scène de fellation, la double scène d'amour dans l'avion, la scène de viol sous l'œil de Mario... Les scènes d'amour se succèdent, il est loin le temps où l'on choisissait l'évocation ou l'ellipse, au début des années 1970, « le geste remplace l'allusion et la suggestion »¹²⁷. Qu'importe si cela choque, Jaeckin s'en défend : « si les gens vont au cinéma voir des films érotiques, c'est qu'il y a un besoin »¹²⁸. Effectivement, dans une société en pleine révolution sexuelle, mais à la fois encore étriquée par des années de traditions strictes, une telle représentation de l'amour et du sexe scandalise autant qu'elle plaît, c'est là tout le paradoxe d'*Emmanuelle*.

126 MARTIN Marcel et MORET Henry, « *Emmanuelle* », *Écran*, n°29, octobre 1974, p. 68

127 SAUVAGET Daniel, « Filmer l'impossible », *Cinéma érotique*, Paris, Edilig, coll. Cinégraphiques, 1982, p. 91

128 JAECKIN Just, « Just Jaeckin sur le cinéma érotique », *Le Journal d'Antenne 2 – 20h* [journal télévisé], Paris, France Télévisions, 6 septembre 1975, 00:37, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/just-jaeckin-cinema-erotique-genre-film-nudite> [consulté le 20 septembre 2022]

1.5. L'érotisme comme parcours initiatique.

En 1985, André Téchiné sort son film *Rendez-vous*, histoire de l'initiation d'une jeune fille au théâtre et à la passion. À travers un parcours initiatique basé sur l'apprentissage accéléré et violent de la vie au moyen d'expériences fortes, intenses et condensées, Nina passera d'un personnage vierge à un personnage accompli, transfiguré. Dans *Emmanuelle*, on retrouve un même forme d'initiation dans le but d'appréhender l'érotisme. Ce qu'Emmanuelle veut, c'est devenir femme : « *Il y a certainement un progrès que je dois faire, quelque chose à trouver, qui me manque encore pour être une vraie femme, vraiment ta femme* », dit-elle à Jean. Pour cela, elle va être aidée de plusieurs personnages qu'elle considère comme ses « professeurs » : Jean, Marie-Ange et Mario.

Avec son mari, Jean, elle va découvrir le couple libre et les expériences lesbiennes. Avec Marie-Ange, elle va découvrir une masturbation moins complexée, plus naturelle, instinctive, mais surtout, Marie-Ange va l'amener à Mario : « *Je vous la [Emmanuelle] prêterais si vous voulez* » dit-elle à celui-ci. Avec Mario, tout va s'enchaîner, il va lui faire passer une série d'épreuves toujours plus dures, plus intenses, plus extrêmes, dans le but de lui faire perdre ses repères. Jean la confie à Mario le temps d'un week-end où il sera absent, il l'habille d'une certaine manière : robe rose à motifs floraux, longs colliers de perles, fleur dans les cheveux, maquillage. Emmanuelle comprend très bien que tout ceci n'a rien d'habituel, elle ne se ressemble pas et lui fait remarquer : « *Tu me pares comme pour un sacrifice* ». En effet, sacrifice il y aura. La jeune femme va s'offrir aux rituels de Mario qui l'amèneront à côtoyer la mort. Mario a une conception de l'érotisme qui n'est sans nous rappeler celle de Bataille qui appréhendait l'érotisme comme la différence entre l'activité sexuelle des animaux et des hommes : « L'activité sexuelle de reproduction est commune aux animaux sexués et aux hommes, mais apparemment les hommes seuls ont fait de leur activité sexuelle une activité érotique, ce qui différencie l'érotisme et l'activité sexuelle simple étant une recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée dans la reproduction et dans le souci des enfants »¹²⁹. L'érotisme est une recherche d'élévation, de dépassement de l'acte sexuel pur et simple. Il n'est pas seulement question de sens, mais aussi de réflexion, de pensée, de conscience.

D'abord, ce sacrifice commence autour d'un verre où Mario aborde sa « loi future » qui proclame que le sexe n'est pas honteux, que la virginité n'est pas glorieuse et que le

129 BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. Reprise, 2011, p. 13

couple n'est pas un but, mais une tradition avec ses limites qu'il faut renverser. Emmanuelle trinque à cette loi, symbole de son acceptation de l'initiation. Sur le retour, ils sont côte à côte dans une calèche qui traverse la nuit et la jeune femme affirme à son professeur qu'elle n'a pas peur, elle est prête pour ce qui l'attend. Il la félicite, lui explique que la peur est néfaste et la soumet à une première épreuve. Il demande au cocher de s'arrêter, interpelle un homme dissimulé dans l'obscurité et l'invite à s'approcher d'eux. L'homme arrive en titubant, Mario pose les mains de l'homme sur les cuisses d'Emmanuelle : « *Tu vois ces jambes, tu les aimes ? Eh bien prends-les. Je te les donne* ». La jeune femme n'est plus maîtresse de son propre corps à ce moment-là, elle appartient toute entière à son professeur, elle est un sacrifice. L'homme ivre la caresse, Emmanuelle ferme les yeux, sa bouche entrouverte témoigne cette fois du dégoût. On alterne, comme lors des scènes de sexe, entre des plans sur le stimulus (les jambes caressées par l'homme) et la réaction de la jeune femme qui, cette fois, n'est plus la même. Elle ouvre les yeux, cherche dans le regard de son professeur un quelconque réconfort, mais les yeux de celui-ci ne semblent que l'encourager à continuer. Emmanuelle disait ne pas avoir peur, elle doit le prouver. D'abord, elle s'y refuse, frappe la main de l'homme qui remonte le haut de sa cuisse, puis elle accepte. Sa tête bascule en arrière, ses yeux se ferment, ses dents viennent mordre ses lèvres, comme Marie-Ange un peu plus tôt. Elle remonte sa robe, son corps se détend, s'allonge, elle s'offre à l'homme. Il lui retire sa culotte, le souffle d'Emmanuelle est rapide, mélange de peur et de plaisir. Elle sait qu'elle n'a pas le choix, cela fait partie du processus. Puis, alors qu'elle semble enfin tout à fait détendue, Mario repousse l'homme : « *Vous ne devez pas tout accorder à un seul homme* ». La calèche redémarre, comme si de rien n'était tandis que Mario glisse le sous-vêtement de la jeune femme dans la poche de sa veste.

La deuxième étape du parcours initiatique ne se fait pas attendre. Mario amène Emmanuelle dans une fumerie. Immédiatement celle-ci veut partir, mais il la retient, Jean le lui a confié pour qu'elle puisse « *franchir une frontière, connaître un pays généralement interdit, celui de l'érotisme* ». La mise en scène nous montre que l'initiation a franchi un niveau : la pièce est sombre, il y a des échanges de regards énigmatiques, des bougies, la musique est pesante, mélange de chants, de percussions et d'aspirations instrumentales. Le professeur et son élève s'assoient l'un à côté de l'autre et il l'interroge sur sa conception de l'érotisme, ce à quoi elle répond en bafouillant, « *eh bien... C'est... Comment dire... C'est le culte du plaisir des sens* ». Mario l'interrompt, « *pas du tout. Ce n'est pas un pur exercice des sens. C'est au contraire un mouvement de l'âme, une école, un art qui aide à humaniser les*

actes sexuels ». On retrouve ici encore l'idée théorique de Bataille qui voit l'érotisme comme une expérience intérieure. Si Emmanuelle se moque d'abord de ce que Mario raconte « *eh bien si c'est ça, ce n'est pas très tentant* », elle continue de l'écouter tandis qu'il entame un monologue sur ce qu'est l'érotisme et comment l'atteindre. Pour lui, cela passe d'abord par l'abolition de la conception traditionnelle de l'amour et du sexe dont nous parlions plus tôt : « *Il faut dénouer un bâillon, il faut libérer ce hurlement qui revendique depuis des siècles, détruire les valeurs établies* ». Pour atteindre l'érotisme, il est nécessaire de se séparer de nos idées préconçues, de nos habitudes, il faut tout abroger. Cette « remise à zéro » de l'esprit pourrait expliquer la consommation d'opium des deux personnages qui permet à la fois d'exacerber les perceptions physiques, donnant des sensations d'extase orgasmique, d'intensément relaxer, de ne plus sentir la douleur... Emmanuelle est plongée dans un état second, mais l'ambiance de la scène ne perd pas de son inquiétude, on voit que quelque chose que l'on ne comprend pas se trame. Les regards entre Mario et un autre homme s'intensifient tandis que le professeur continue son explication de l'érotisme, prétendant cette fois qu'il faut se servir de l'insolite. Une fois encore, cela n'est sans nous rappeler la transgression bataillienne : l'activité sexuelle limitée à un besoin naturel de reproduction n'intéresse pas Bataille, il refuse les règles et les normes et encense le désordre. Il veut aller au-delà des limites, transgresser les interdits : « Si bien que l'essence de l'érotisme est donnée dans l'association inextricable du plaisir sexuel et de l'interdit. Jamais, humainement, l'interdit n'apparaît sans la révélation du plaisir, ni jamais le plaisir sans le sentiment de l'interdit »¹³⁰. Ce n'est qu'en allant au-delà de nos limites et de nos connaissances que l'on peut éprouver l'érotisme, comme le dit Mario : « *la femme que l'on engrosse au fond du lit ne connaît pas l'érotisme* ». Comment le pourrait-elle ? L'érotisme suppose de sortir de soi, d'aller plus loin. De même, pour Mario, l'expérience érotique doit être silencieuse, à l'instar de Bataille pour qui la sexualité est portée à la limite du langage. Pour ce dernier, la jouissance est une extase qui fait aller au-delà du langage, les mots en sont exclus, le langage est suspendu. Alors, on se retrouve à ne plus penser à rien, les sensations sont décuplées et l'on se rapproche de la mort : « *la tête vide où je suis est devenue si peureuse et si avide que la mort seule pourra la satisfaire* ». L'érotisme, en tant que transgression, violence et destruction est profondément lié à la mort. En tant que désir et transgression continue des limites de ce désir, il est illimité et ne trouve sa fin que dans la mort de l'autre ou de soi. Bien entendu, ni Mario, ni Bataille ne parle de mort véritable, mais de dissolution d'un être pour fusionner avec un autre (des tendances à

130 *Ibid.*, p. 115

la destruction et à la dé-liaison qui nous rappellent la pulsion de mort freudienne) et cette expérience dans le rapport sexuel est déjà si forte qu'elle suffit à donner une expérience de la mort, d'où le terme de « petite mort » pour désigner l'orgasme et la formule de Bataille bien connue « l'érotisme est l'approbation de la vie jusque dans la mort »¹³¹.

Dans *Emmanuelle*, le lien Éros-Thanatos trouve son climax dans le viol. Le viol, c'est la deuxième étape du parcours initiatique selon Mario, c'est la destruction de l'autre, c'est l'apparition de la mort. Soudain, Emmanuelle comprend les échanges de regards. Elle se lève, tente de prendre la fuite, mais on bloque la porte. La musique s'accélère, elle court dans la pièce, mais est rapidement rattrapée. Elle crie, tente de se débattre, proteste. Un des hommes la maintient au sol tandis que l'autre la déshabille. Une fois encore, des plans en caméra subjective, du point de vue de la jeune femme, nous montre l'homme au-dessus d'elle/de nous, appuyant la violence et la brutalité de l'image. Les plans s'enchaînent rapidement, on la voit tenter de se débattre, on voit l'homme qui tient son bras, on l'entend crier, elle pleure, sous l'œil de Mario, impassible. Très souvent, le viol fait partie du rituel initiatique, parce qu'il assoit la domination de l'un sur l'autre et une fois encore cela ne manquera pas. D'ailleurs, une seconde scène de viol a lieu un peu avant dans le film, dans laquelle Jean marque son autorité sur Ariane. En abordant cette première scène de viol, il nous semble important d'évoquer que son tournage a été extrêmement violent et compliqué, cela faisant ressurgir ses propres traumatismes incestueux à la comédienne, non aidée par un partenaire brutal. De la même manière, Juliette Binoche s'est faite agresser sexuellement sur le tournage de *Rendez-vous* par un comédien qui la réveillait en lui touchant le sexe, ce qu'elle n'a révélé qu'en début d'année 2023 dans une interview¹³². Il serait intéressant de parler de l'initiation des jeunes comédiennes au cinéma qui passe très souvent par des agressions sexuelles, mais ce mémoire n'en est pas le cadre adéquat. En revanche, le court-métrage d'Elisabeth Subrin, *Maria Schneider, 1983*, ayant reçu le César du meilleur court-métrage documentaire cette année propose une très bonne illustration de ce fait en retravaillant une interview de l'actrice Maria Schneider où elle aborde son rapport au cinéma et au traumatisme du *Dernier Tango*.

Une troisième et dernière étape marque le parcours initiatique d'Emmanuelle : l'exhibitionnisme et le voyeurisme. La jeune femme devient le trophée d'un match de box-thaï et doit avoir un rapport sexuel avec le vainqueur. Alors que l'un des deux hommes

131 *Ibid.*, p. 13

132 SANTUCCI Françoise-Marie, « Juliette Binoche : je n'ai jamais fait le dos rond », *Marie Claire*, 8 mai 2023, URL : <https://www.marieclaire.fr/interview-juliette-binoche-la-passion-de-dodin-bouffant,1452071.asp> [consulté le 28 juin 2023]

remporte le combat, il se tourne vers Emmanuelle qui, elle, se tourne vers Mario. Son professeur la guide, la fait se mettre à genoux et place l'homme derrière elle tout ceci sous le regard de dizaines de spectateurs curieux et sous le regard impassible, toujours, de Mario. Le parcours initiatique de la jeune femme à l'érotisme s'achève par cette dernière épreuve où plaisir de l'exhibitionnisme et du voyeurisme s'entremêlent car ce spectacle « n'est vraiment réussi que si le plaisir de se montrer répond au plaisir de regarder »¹³³.

Ce parcours initiatique n'a lieu que durant les vingt dernières minutes du film car l'initiation doit être condensée, presque sans cessation. Ici, en effet, il n'y a que très peu de transitions, les scènes s'enchaînent, séparées par des discussions sur l'érotisme avec Mario. À l'instar de la Nina de Téchiné, Emmanuelle traverse une série d'épreuves crues, à la fois amoureuses (Bee), sexuelles (Jean, Marie-Ange, Bee et Ariane) et traumatiques (viol et agression) où elle côtoie pulsions de vie et pulsions de mort. De par cette initiation, Emmanuelle passe de la « petite fille » comme l'appelait Bee, à une femme, un changement d'état marqué par le maquillage (changement très peu subtil et sexiste) qu'elle s'applique à la fin du film.

1.6. Iconisation et femme-trophée.

Au début des années 1970, les femmes cherchent à se réapproprier leur corps, elles ne supportent plus d'être de simples objets de convoitise, elles veulent devenir de véritables sujets. En 1970, un groupe féministe anglais tente d'empêcher l'élection de Miss Monde perçu comme un véritable « marché au bétail », un symbole du sexisme et du patriarcat à renverser. La même année en France, le MLF, Mouvement de Libération des Femmes se crée suite au dépôt d'une gerbe pour la « femme » du Soldat inconnu (« Il y a plus inconnu que le Soldat, c'est sa femme » pouvait-on lire sur les banderoles). Le 5 avril 1971, le *Nouvel Observateur* publie le « Manifeste des 343 » où des centaines de femmes, dont des personnalités publiques comme Catherine Deneuve ou Simone de Beauvoir, affirment avoir avorté, s'exposant à des poursuites pénales. En novembre 1972, un millier de personnes participent à une manifestation organisée par le MLF pour le droit à l'avortement et à la contraception. Pourtant, en 1974, quand l'artiste serbe Marina Abramović met au point sa performance *Rythm 0*, on voit bien que rien n'est gagné dans le devenir sujet des femmes. Durant cette performance, qui a lieu dans la galerie Morra de Naples, la jeune femme de

133 LENNE Gérard, « Ce qui est naturel et ce qui ne l'est pas », *Le Sexe à l'écran*, Paris, Henri Veyrier, 1978, p. 117

vingt-huit ans se tient immobile pendant que le public est invité à lui faire ce qu'il veut en utilisant notamment les soixante-douze objets (une rose, une plume, du miel, des raisins, mais aussi des ciseaux, un scalpel, des clous et un pistolet chargé d'une balle) placés sur une table devant elle. Elle veut étudier ce que va faire le public dans ce genre de situation. Ses instructions sont les suivantes : « Il y a soixante-douze objets sur la table que n'importe qui peut utiliser sur moi comme il le désire. Performance. Je suis l'objet. Pendant cette période, je prends l'intégralité de la responsabilité. Durée : six heures (20h – 2h) »¹³⁴. D'abord, tout est calme : on la fait tourner sur elle-même, on lui donne une rose, on l'embrasse sur la joue. Puis, voyant qu'effectivement elle ne réagit pas, les choses ont commencé à dégénérer : tous ses vêtements sont coupés avec une lame de rasoir, sa gorge est tranchée pour que quelqu'un puisse sucer son sang, des épines de rose sont plantées dans son ventre, diverses agressions sexuelles sont commises, puis, pour finir, le pistolet chargé est pointé sur sa tempe, son propre doigt placé autour de la gâchette. La performance prend fin à ce moment, après six heures. Dès lors qu'Abramović a recommencé à bouger, le public s'est échappé, incapable de lui faire face en tant que personne. Il y a plusieurs choses à retenir de cette œuvre : d'abord, dès que des hommes ont l'ascendant sur des femmes, ils vont en profiter pour abuser sexuellement d'elle ; il est pratiquement certain que la situation inverse n'aurait pas eu lieu. De même, dès que l'artiste a quitté son rôle d'objet pour celui de sujet, les spectateurs n'ont pu soutenir son regard ni assumer leurs actions et ont disparu. C'est sur cette base de l'objectivation des femmes que repose en partie la domination masculine et dans *Emmanuelle*, nous l'avons dit, mais nous allons l'appuyer encore, Emmanuelle n'est qu'« une ravissante poupée ».

L'objectivation et l'iconisation d'Emmanuelle commencent dès les premières minutes du film. Dans la chambre de la jeune femme trône au-dessus du lit une immense photo d'elle, nue, en position fœtale (signe, ici encore, qu'elle n'est encore qu'au stade virginal de sa vie, appuyé par la chanson de Bachelet en arrière-plan « tu es encore, presque une enfant »). Puis, dans son salon, on découvre plusieurs photos d'elle, toujours nue, coiffée seulement d'un chapeau et d'un nœud papillon. Enfin, dans la chambre à Bangkok, comble de l'objectivation, un portrait d'Emmanuelle, nue toujours, dont on n'aperçoit pas le visage, tâché de noir. L'image fixe ne permet pas de devenir sujet et cette dernière image appuie le fait que tout ce qui nous importe, c'est le corps de la jeune femme. Peu importe son esprit, d'ailleurs on lui reproche d'être un personnage creux, ce que l'on veut voir c'est un corps qui se meut et si

134 Marina Abramovic Institute, *Marina Abramovic on performing "Rhythm 0" (1974)*, YouTube, 5 mars 2016, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ> [consulté le 20 juin 2023]

possible qui se meut à travers l'acte sexuel. Les tenues, ou plutôt l'absence de tenues de la jeune femme nous le confirme : du décolleté, du rouge passion (les chaussettes rouges de l'ouverture du film), du transparent (cette robe blanche avec laquelle elle défile sur les canaux), du fétiche (les bas que l'on filme en gros plan dans l'avion), puis, simplement, l'absence de sous-vêtements (piscine dans laquelle on se baigne nu, squash où l'on se déshabille, nuisette qui s'ouvre quand on téléphone). Tout concourt à rendre l'actrice objet de désir, véritable icône érotique.

De même, la mise en scène du film la rend presque irréelle, fantasme de notre imaginaire : « elle traverse le film, vaporeuse presque somnambule, comme si rien n'avait de prise sur elle, et cela renforce l'aspect onirique de l'œuvre »¹³⁵. C'est peut-être Catherine Clément qui l'aborde le mieux, parlant de véritable « rituel d'embaumement »¹³⁶ du réalisateur sur son actrice. On le sait, Jaeckin était photographe et la réalisation d'*Emmanuelle* n'est que l'animation des images fixes qu'il avait l'habitude de faire, or, André Bazin le disait, la photographie est un rituel d'embaumement. Ici, l'actrice anobli tout ce qu'elle touche de sa grâce : « la sueur en gros plan ruisselle élégamment, la bave file avec grâce, l'œil pleure avec lyrisme en même temps que les éléments déchaînés »¹³⁷. À ses côtés, tout s'embellit et s'élève, elle donne vie à la photo de magazine. Tout est toujours parfaitement contrôlé, délicat, rien ne dépasse. Chaque plan pris à part pourrait être une photo, d'où cette fermeture du film en image fixe. Seulement, cet embaumement, cette sublimation, cette iconisation ont une conséquence : il objective Emmanuelle qui ne peut avoir de consistance, elle n'est que l'animation d'images figées, elle est, bel et bien, un personnage creux. C'est que, « depuis des siècles de représentation, la femme est une icône, d'accord pour qu'elle pleure (les larmes sont l'expression de l'âme), moins d'accord pour qu'elle pète (rote, pisse, chie). Réduite à son apparence physique, à la surface de sa peau, à une sorte d'existence cosmétique, la femme est dégagée des sales contraintes du réel, mais du coup, méchante conséquence, elle est exclue des processus productifs (et forcément dégradants) de ce même réel »¹³⁸. À l'écran, la femme doit être jolie, douce, délicate, on ne lui demande ni d'être intelligente, ni drôle, simplement belle, une icône, un personnage sans consistance. Elle n'est qu'un corps qui se meut dans un univers que les actions masculines font avancer. L'exemple des larmes de Stéphane Bouquet

135 MAUGE Sébastien, « « Emmanuelle » sur Netflix : le film érotique chic qui créa une onde de choc », *Télérama*, 1^{er} juillet 2020

136 CLÉMENT Catherine, « « Emmanuelle » et la commande sociale », *Le Monde*, 12 juin 1975

137 *Ibid.*

138 BOUQUET Stéphane, « L'Usine à organes », *Cahiers du cinéma – Cinéma 68 (hors-série)*, 17 avril 2008, p. 60

est tout à fait adéquat pour notre film : alors qu'Emmanuelle pleure la fin de son aventure avec Bee, il pleut averse dehors, larmes et eau se mélangeant sur son visage. C'est comme si les éléments étaient intimement liés aux sentiments de la jeune femme, accentuant encore son statut d'icône, d'être fantastique, d'individu imaginaire.

Évidemment, quand les hommes rencontrent une femme si « parfaite » (parfaite car totalement irréelle), ils l'érigent immédiatement en trophée. Quand Jean montre les photos nues d'Emmanuelle à ses amis, c'est dans le but de leur montrer ce qui lui appartient et qu'ils l'envient. Une fois de plus, il ne dit rien sur sa femme en tant que personne, mais montre seulement son corps, rien de bien étonnant finalement pour celui qui l'a épousé car elle aime faire l'amour avec lui. Plus tard, Emmanuelle prendra définitivement le rôle de femme-trophée quand, à l'issue du combat de box-thaï, c'est son corps qu'il y a à gagner. C'est que, la finalité d'*Emmanuelle*, c'est d'être un produit qu'on érige, une photo que l'on prend, un tableau grand format qui trône au-dessus du lit. D'ailleurs, le dernier volet de la trilogie *Emmanuelle*, *Good-bye Emmanuelle*, confirme ce statut de trophée. Une fois qu'Emmanuelle s'est « affranchie » sexuellement (difficile de parler d'émancipation avec une agression et deux viols en un film), elle finit en couple exclusif à la maison. À l'instar de Bardot qui, une fois qu'elle s'était bien amusée, est punie d'une paire de gifles avant le retour au bercail, Emmanuelle, après avoir découvert l'érotisme, rejoint son mari et s'enferme avec lui : « la finalité de tout ça, dans *Good-bye Emmanuelle*, c'est de trouver l'amour et de se ranger, d'être « la salope d'un seul homme » »¹³⁹.

1.7. Pulsions scopiques et couple voyeurisme-exhibitionnisme.

En 1915, Sigmund Freud met au point sa première théorie des pulsions dans son œuvre *Pulsions et destin des pulsions*. Au cœur de sa théorie, la pulsion scopique. Brièvement, on pourrait définir la pulsion scopique comme le fait de prendre du plaisir en se focalisant, en fixant quelqu'un du regard avec un investissement moteur obsessionnel et érotique. La personne observée ne serait abordée que comme un simple objet de regard que le voyeur, par la façon dont il l'épie, aurait l'impression de contrôler. Cette pulsion s'établit chez l'enfant par le schéma dynamique suivant : d'abord, il y a l'envie de voir un objet (pulsion scopique simple) ; dans un deuxième temps, l'objet est abandonné, il s'agit d'être vu (renversement en son contraire du but, de l'actif au passif et retournement de la pulsion

139 Ovidie, *Emmanuelle, la plus longue caresse du cinéma français*, réalisé par Clélia Cohen, ITV Studios France, ARTE, 2020, 52min.

scopique sur le Moi) ; dans un dernier temps, pour que le renversement soit complet, il y a recherche d'un objet qui aura le rôle actif du voyeur. Ce schéma met en avant l'existence du narcissisme comme Moi qui s'auto-investit et qui correspond à une activité auto-érotique, on peut penser à Bardot qui danse devant le miroir dans *Et Dieu... créa la femme* ou à Emmanuelle qui, au début et à la fin du film, se regarde et se maquille face à un miroir. Freud remarque que cette transformation n'est pas linéaire, mais que les trois temps de la pulsion scopique, l'autoérotisme, le voyeurisme et l'exhibitionnisme coexistent les uns avec les autres.

Dans *Emmanuelle*, en effet, ces trois axes de plaisir coexistent ensemble et font intervenir cette troisième personne qu'il faut faire entrer de force dont parlait Mario, le voyeur. Voyeur qui peut être à la fois personnage (il en est un très bon exemple), ou et c'est le propre du cinéma, le spectateur.

Commençons d'abord par parler du couple voyeurisme-exhibitionnisme au sein du film entre les personnages. Dans *Emmanuelle*, les scènes de sexe sont à de nombreuses reprises regardées par un spectateur-témoin plus ou moins discret. D'abord, il y a ce salon de massage thaïlandais où se rendent Jean et son ami et que Jean quittera assez vite après avoir chuchoté quelque chose à une des filles. De par la discussion précédente, on comprend très bien qu'il a payé les deux femmes pour que ce massage prenne une tournure plus sensuelle. Nous avons dit que Jean a quitté la pièce, c'est vrai, mais une lucarne dans la porte, de la largeur même du regard, lui permet de jeter un coup d'œil à la scène avant de s'en aller. Quelques minutes après, alors qu'il rejoint Emmanuelle, il lui avoue avoir montré les photos d'elle nue à plusieurs de ses amis : « *Il faut dire que j'ai autant de plaisir à les regarder qu'à les montrer* ». Il a du plaisir à regarder et à donner à regarder, bien que ce ne soit pas lui qu'il montre, mais sa femme-trophée. Un peu plus tard, une seconde scène de voyeurisme a lieu quand, alors qu'Emmanuelle et Jean font l'amour, ils sont observés à travers la lucarne de la porte par deux domestiques curieux et amusés. Ces derniers savent très bien que ce qu'ils font peut relever d'un interdit, lui s'avance à pas de loup pour se rapprocher de l'ouverture et il chuchote à sa complice de le rejoindre. On sait que ce que l'on voit n'est habituellement pas destiné à être vu, l'acte sexuel est toujours caché, fermé derrière une porte ou un volet. *Emmanuelle* vient créer des ouvertures dans ces cloisons pour permettre l'infiltration du regard et le plaisir qui découle du voir dissimulé. À la fin du film, le couple doit s'ouvrir à l'autre, il doit être pleinement vu, les barrières sont abattues, l'amour se fait en public, au milieu d'un cercle de voyeurs filmés en contre-plongée, accentuant le poids du regard.

Emmanuelle nous fait traverser le schéma dynamique de la pulsion scopique de Freud : autoérotisme du miroir, voyeurisme de l'embrasement, exhibitionnisme du cercle.

Abordons maintenant la pulsion scopique chez le spectateur qui est, lui, dans une position purement voyeuriste. Le spectateur dispose du pouvoir suprême de pouvoir voir sans être vu. À l'instar de Catherine Deneuve dans *Belle de jour* (Luis Buñuel, 1967), de Jörgen Lindström dans *Tystnaden* (*Le Silence*, Ingmar Bergman, 1963) ou d'Anita Björk dans *Fröken Julie* (*Mademoiselle Julie*, Alf Sjöberg, 1951), nous regardons *Emmanuelle* à couvert. À l'abri de la salle obscure, nous pouvons tout voir, sans jamais nous exposer et quelle puissance cela nous donne ! : « Le voyeur suprême [...], c'est le Dieu des religions, celui qui lâche ses créatures dans le chaos, les soumet à des épreuves, tire les ficelles, pour le plaisir de voir ce qui va se passer. Le spectateur de cinéma, pour quelques heures, peut se prendre pour ce dieu »¹⁴⁰. Le premier plan du film, déjà, nous invite au voyeurisme. Le film s'ouvre sur une vue de Montmartre, puis la caméra glisse par un dézoom sur les toits de Paris avant de s'arrêter quelques secondes sur une fenêtre. Le plan d'après, *Emmanuelle* qui contemple la vue par sa fenêtre, nous amène à l'intérieur de chez elle, avec elle. Cette ouverture n'est sans nous rappeler celle d'un autre grand film sur le voyeurisme, *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960). Nous sommes cette fois à Phoenix en Arizona, dont un panoramique sur les toits vient nous présenter le décor. Par des zooms et des fondus enchaînés, on se rapproche peu à peu d'une fenêtre que la caméra, par l'interstice de l'ouverture, vient pénétrer. L'instant d'après, nous nous retrouvons aux côtés de Janet Leigh, allongée sur son lit, elle aussi légèrement vêtue. C'est le grand pouvoir de l'œil, il accède à tous les espaces. Dans *Emmanuelle*, il n'assistera pas au meurtre, mais au sexe. Nous l'avons dit, les scènes d'amour se succèdent tandis que l'expression « se rincer l'œil » prend tout son sens. Cependant, Jaeckin l'affirme dans son film on ne voit « pas grand-chose » : « Je crois que la raison de mon succès [...], c'est que j'ai toujours essayé de suggérer des choses et de laisser au spectateur la possibilité de projeter à travers des images où on ne voit pas grand-chose. Ils ont toujours l'impression de voir des tas de choses, on ne voit jamais un sexe, on ne voit jamais de choses difficiles »¹⁴¹. Miser sur la projection, il a eu raison de le faire car c'est par projection que le désir du spectateur est comblé. Avec une image pleine de charme, de légèreté, de douceur (nous n'évoquons ici que

140 LENNE Gérard, « Ce qui est naturel et ce qui ne l'est pas », *Le Sexe à l'écran*, Paris, Henri Veyrier, 1978, p. 118

141 JUST Jaeckin, « Plateau Sylvia Kristel, Just Jaeckin », *Antenne 2 Midi* [journal télévisé], 22 juillet 1981, 13:01, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cab8100877001/plateau-sylvia-kristel-just-jaeckin> [consulté le 20 septembre 2022]

le début du film, dès lors que l'on passe dans le parcours initiatique, tout cela est perdu), Jaeckin reste dans l'esthétisme (son éclairage peut nous rappeler la photographie érotique de David Hamilton), dans le récit, dans l'imaginaire et permet au spectateur d'y projeter ses propres désirs. De par le processus d'identification inhérent à la pulsion scopique, les spectateurs projettent leurs fantasmes à travers ceux qui font l'amour avec Emmanuelle. Aussi, « l'acteur triomphant de la femme me comble par procuration. Sa séduction, sa beauté, son audace n'entrent pas en concurrence avec mes désirs, elles les réalisent »¹⁴². Au cinéma, les personnages peuvent être approchés, désirés, caressés à travers un autre personnage car ce lieu, maître de l'imaginaire, appelle à la participation et à l'identification.

Si, au cinéma, les femmes peuvent ainsi être convoitées et touchées, certains éléments de mise en scène permettent de renforcer cette pulsion scopique, retour au male gaze. En 1972, soit trois ans avant que Laura Mulvey ne théorise le male gaze, l'écrivain, peintre et critique d'art John Berger montrait dans *Voir le voir* comme le nu féminin affiche déjà ce rapport au voyeur. Dans un tableau, le protagoniste principal ne figure pas dans le cadre : c'est le spectateur, envisagé forcément comme un homme (on peut rire jaune de cet autre célèbre slogan du MLF : « Un homme sur deux est une femme »). Aussi, les personnages sont mis en situation pour lui, pour son regard, Berger illustre ce fait avec l'exemple de *La Grande Odalisque* (Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1814) qui, nue et de dos, regarde par-dessus son épaule le spectateur. D'ailleurs, note le peintre, même quand la femme est représentée en compagnie d'un amant, comme dans *Bacchus, Cérès et Cupidon* (Hans von Aachen, vers 1600), ce n'est pas vers lui qu'elle se tourne, mais vers l'homme qui fait face au tableau. L'exemple le plus marquant étant peut-être *l'Allégorie du triomphe de Vénus* (Bronzino, vers 1495) où Vénus embrasse Cupidon, mais où son corps est tordu de façon à être contemplé par le spectateur, point par son amant : « Ce tableau est fait pour éveiller sa sexualité à lui [le spectateur]. Il n'a rien à voir avec la sexualité de la femme »¹⁴³. De la même manière, dans *Emmanuelle*, les images sont faites pour un spectateur masculin, les corps féminins sont un spectacle que l'on contemple. En effet, le film s'inscrit dans une vogue française de l'érotisme des années 1970 où l'image est conçue et pensée majoritairement pour et par des hommes. On profite de l'atmosphère chaude et moite pour déshabiller les corps – enfin ceux des femmes uniquement, les hommes blancs font l'amour habillés, en atteste le rapport sexuel entre Jean

142 BAZIN André, « En marge de « L'érotisme au cinéma » », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, Éditions du Cerf, coll. Septième Art, septembre 1976, p. 255

143 BERGER John cité dans CHOLLET Mona, *Réinventer l'amour : comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*, Paris, Zones, 16 septembre 2021, p. 218

et Ariane. Nous parlions de ces vêtements qui s'ouvrent malencontreusement, comme la nuisette d'Emmanuelle quand elle est au téléphone, de ces tenues blanches de squash incidemment transparentes, de cette robe fâcheusement trop décolletée... Tout concourt à ce que le regard masculin concupiscent déshabille les femmes. Enfin, quand celles-ci ne lui sont pas déjà offertes, nues : piscine dans laquelle on se baigne totalement nu et corps autour desquels on tourne, que l'on filme en plongée et contre-plongée, histoire de ne pas en louper une miette ; travellings horizontaux sur le corps des femmes qui bronzent à la piscine, devenues véritables paysages, de face et de dos pour ne rien manquer ; jeunes filles qui dansent nues sur un podium (rappel de la show-girl de Laura Mulvey), nudité que l'on n'hésite pas à exposer par des gros plans... Tout est fait pour que le spectateur masculin en voit toujours plus. Quant aux personnages féminins, ils se constituent, dans leur représentation comme les femmes des tableaux cités par Berger, comme « être-pour-le-regard »¹⁴⁴. En revanche, elles ne sont pas, comme on a parfois l'habitude de le voir dans la production érotique, de simples faire-valoir : Bee, Ariane, Marie-Ange, etc. participent à l'initiation d'Emmanuelle et cette dernière constitue un véritable relai identificatoire pour les spectateurs. Elles ne sont pas de simples figures érotiques, mais sont en partie moteurs du récit.

2. Une commercialisation de l'érotisme.

Les années 1970 sont une période de large libération des mœurs, l'ardeur révolutionnaire de Mai 68 pousse à l'abolition de nos conceptions du couple et de la sexualité et à un grand renouveau. Au milieu des revendications, on trouve une demande d'émancipation des femmes et de large liberté sexuelle. Nous l'avons dit, les slogans de Mai 68 proposent une sexualité libérée des carcans moraux qui pèsent depuis plusieurs années sur la jeunesse : « Jouissez sans entraves », « Baisez-vous les uns les autres », « Jouissez ici et maintenant ». Effectivement, le sexe sera libéré, il apparaît partout, les productions cinématographiques sont de plus en plus nombreuses (*La Vampire nue* (1969) de Jean Rollin, *Contes immoraux* (1973) de Walerian Borowczyk, *Exhibition* (1975) de Jean-François Davy, etc.), la chanson française n'est pas en reste (*Déshabillez-moi* (1967) de Juliette Gréco, *69 année érotique* (1969) de Serge Gainsbourg, *Je suis né en 1960'sexe* (1973) de Richard de Bordeaux, etc.). Dans une société où la consommation va à mille à l'heure, le sexe devient un

144 CASTRO Teresa citée dans BREY Iris, « Du male gaze au female gaze », *Le regard féminin : Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. Les Feux, 6 février 2020, p. 25

produit majoritaire et Emmanuelle est l'image de l'« accumulatrice de plaisirs [qui] travaille dans le quantifiable, en plaisirs aussi »¹⁴⁵. Pourtant, cette société est encore prise dans l'état du tabou de la sexualité. Alternant entre consommation et répression, le capitalisme du sexe au nom de la liberté naît, mais l'injonction à la consommation n'est-elle pas le contraire de la liberté ?

Emmanuelle nous montre très bien l'ambiguïté des années 1970, prônant à la fois la liberté des relations sexuelles (les formules de Mario et sa loi nouvelle auraient pu être inscrites sur les murs de la Sorbonne) et la capitalisation de celles-ci avec Ariane et son approche consumériste des relations.

2.1. Retour en arrière : yéyés, scopitones et érotisme.

Avant les années 1970, déjà, l'érotisme était devenu un produit commercial avec les yéyés. Les yéyés, doivent leur nom à Edgar Morin et aux onomatopées « yeah ! Yeah ! » qui ponctuent les chansons américaines, ce sont les interprètes et les auditeurs des chansons de rock et de twist du début des années 1960. En France, ce sont les adolescents du baby-boom qui sont acteurs et spectateurs de ce phénomène qui touche à la fois la radio (Europe 1 et « Salut les copains »), le cinéma (*Les Parisiennes* (1962) de Marc Allégret, Claude Barma, Michel Boisrond et Jacques Poitrenaud, *D'où viens-tu Johnny ?* (1963) de Noël Howard, *Cherchez l'idole* (1964) de Michel Boisrond, etc.), la presse (*Salut les copains*, toujours, dès juillet 1962) et surtout la musique. Les yéyés marquent la grande période du scopitone, juke-box associant l'image au son (ancêtre des clips), que l'on trouvait dans les cafés. Rapidement, le phénomène yéyé prend une très grande ampleur et le 22 juin 1963, ce sont près de cent cinquante mille jeunes qui se retrouvent sur la place de la Nation pour écouter leurs idoles. Ces adolescents cherchent plus de liberté et un sentiment de communion entre eux et très vite les industries culturelles vont se saisir de ce besoin d'appartenance à des fins commerciales. On lance alors de jeunes chanteurs autour desquels se rassembler et qui vont vite devenir les icônes françaises de ce mouvement : Johnny Hallyday, Sylvie Vartan, Françoise Hardy, Sheila, etc. Très inspirés de la culture américaine, ils en reprennent les attitudes, les rythmes, parfois directement les chansons qu'ils réadaptent en français. Ce qu'ils importent aussi, c'est la provocation. Derrière des paroles très sages, la musique se mêle à la sexualité dans la suggestion. Côté États-Unis, c'est Elvis Presley qui en est le meilleur exemple : inspiré par les rythmes et mimiques suggestifs des musiques noires, il permet à la jeunesse blanche de

145 CLÉMENT Catherine, « « Emmanuelle » et la commande sociale », *Le Monde*, 12 juin 1975

s'approprier cette lascivité à travers sa musique et son sex-appeal (inflexions de voix, mouvements de bassin évocateurs, gouttes de sueur sur les tempes). Tout chez lui incarne l'érotisme et cet érotisme le popularise et fait vendre : on s'arrache les places de ses concerts, il vend plus d'un milliard de disques dans le monde, l'audience de son concert de 1973, « Elvis – Aloha from Hawaii », est estimée à un milliard et demi de personnes... En France, les yéyés, inspirés par de telles idoles américaines, reprennent la même recette et adoptent la suggestion érotique derrière des paroles innocentes, mais à double sens (par exemple *Les Sucettes* de Serge Gainsbourg en 1966 interprétée par France Gall) ou dans les clips sur scopitone. En effet, « à ses débuts, l'érotoscopitomane a découvert un principe de base : l'érotisme, c'est le yé-yé »¹⁴⁶. Albert Bolduc illustre son hypothèse avec plusieurs clips des idoles yéyées, notamment féminines : d'abord, Sylvie Vartan et *Locomotion* (1962) dans lequel la jeune femme twiste dos à la cheminée de la locomotive avant de l'entourer de ses deux bras. Puis, Sheila et *Papa, t'es plus dans le coup* (1963) où elle twiste devant une fontaine à jet, twist qu'elle prolongera dans *L'école est finie* (1963) alors que ses petites camarades se font enlever par un groupe de garçons. Enfin, François Hardy et *Tous les garçons et les filles* (1962) où l'on filme en gros plan les jupes des filles qui remontent sur leurs cuisses, laissant apercevoir bas et jarretelles et où le mouvement balancier du bateau de la fête foraine est assez évocateur. La suggestion à travers la musique est adorée par les adolescents, moins par leurs parents, ce qui leur plaira d'autant plus. En France, le mouvement yéyé demeure sans équivalent en termes d'engouement populaire. C'est l'âge d'or du vinyle : le quarante-cinq tours passe, entre 1962 et 1970, de vingt-cinq à vingt-neuf millions d'unités vendues et le trente-trois tours et la cassette audio à moins de dix millions à vingt-deux millions d'unités. Rapidement pourtant, le phénomène s'essouffle et les événements de Mai 68 mettent un terme définitif à l'insouciance et à l'innocence qui caractérisaient les yéyées.

2.2. Emmanuelle : préparation d'un scandale.

Emmanuelle, c'est peut-être la consécration de cette commercialisation de l'érotisme latente depuis des années. L'érotisme était là depuis toujours, niché dans des productions. Le talent d'Yves Rousset-Rouard, c'est d'avoir réussi à comprendre cette demande sociale et de l'avoir mis en images. En produisant *Emmanuelle*, il voulait créer un événement spectaculaire en dépassant les scores du *Dernier Tango* et pour cela, il a élaboré la recette d'un scandale. D'abord, il choisit d'adapter le livre éponyme d'Emmanuelle Arsan lui-même scandaleux à

146 BOLDUC Albert, « L'érotisme », *Positif*, n°61-62-63, août 1964, p. 169

l'époque qui paraît en France en 1965, sans mention d'éditeur, dans la totale illégalité. C'est un livre qui se vend d'abord sous le manteau avant d'être édité à Paris par la maison Terrain Vague en 1967 sous le nom de plume Emmanuelle Arsan. Le 11 janvier 1968, un arrêté du Ministère de l'Intérieur interdit la vente du roman aux mineurs de moins de dix-huit ans et en condamne toute publicité. En quelques mois, le livre est tiré à cent mille exemplaires. Il devient un véritable best-seller érotique et se place en treizième position parmi les livres au plus grand tirage pour le premier semestre 1968 en France. Rousset-Rouard se saisit d'un roman sulfureux dont l'« heureuse interdiction à l'affichage dans les librairies avait assuré un succès de scandale, en lui conférant le secret de l'interdit »¹⁴⁷. Cet interdit, ce livre qu'on essayait à tout prix de cacher, il décide de l'exposer dans la culture populaire qu'est le cinéma, anticipant pertinemment son impact dans la mesure où « les images sont considérées – souvent à tort – comme plus dangereuses que les écrits »¹⁴⁸. Parce que les images nous montrent tout, dans un lieu public et qu'il n'est même plus besoin de l'imagination que sous-tend un livre, elles sont perçues comme plus menaçantes que les lignes. Dans le cas d'*Emmanuelle*, Jaeckin a, au contraire, bien édulcoré le roman : par exemple, alors que chez Emmanuelle Arsan, la scène de sexe dans l'avion se fait sous l'œil de deux enfants, Jaeckin a choisi de les remplacer, pour des questions d'éthique, par un autre homme adulte. En revanche, Yves Rousset-Rouard décide de garder la scène où une strip-teaseuse fume une cigarette avec sa vulve, certain que cette séquence scandaleuse fera parler les foules et encouragera à venir voir le film, comme « la scène du beurre » du *Dernier Tango*.

Le succès d'*Emmanuelle* est aussi dû à sa bande-annonce, très simple, très sobre, très courte diffusée avant *Les Valseuses* (Bertrand Blier, 1974), comédie noire et érotique et très gros succès au box-office (troisième plus grand succès de 1974 et plus de cinq millions sept cent mille entrées en France depuis sa sortie). On sait que le public qui venait voir *Les Valseuses* pouvait potentiellement être attiré par la bande-annonce d'*Emmanuelle* et ça ne manquera pas, à sa sortie, les salles sont pleines à craquer. Cette bande-annonce d'à peine une minute était en apparence très soft, on y voit des images tirées du film : l'avion qui décolle, Emmanuelle assise sur son siège dans l'avion qu'un homme vient embrasser, Emmanuelle qui boit un verre, main sur un barreau, Emmanuelle qui lèche la tempe d'un homme, travelling horizontal de la photo de Paul Newman à un short que l'on déboutonne et c'est tout. En elles-mêmes, les images n'ont rien d'obscène. Il est intéressant pourtant de voir que s'y dissimulent

147 EVEN Martin, « Emmanuelle », *Le Monde*, 28 juin 1974

148 LE NAIRE Olivier, « Parfums de souffre », *L'Express le magazine*, 13 mai 1999, p. 86

deux symboles phalliques, le barreau de l'échelle et l'avion (que l'on peut aussi lier à l'expression « s'envoyer en l'air ») et beaucoup de rapports à la zone orale, lèvres et langue. De même, le titre du film, *Emmanuelle*, s'affiche en rose, couleur associée à la fois à la féminité et à la séduction, à l'amour. À l'amour, certes, mais la boucle du E en forme de fouet nous propose un programme moins tendre. Puis vient le nom du réalisateur, en bleu cette fois, couleur davantage associé au masculin. Le titre apparaît encore, répété trois fois : une fois en rose, une fois en bleu, une fois en violet (couleur liée à la spiritualité). Après coup, cette répétition est assez intéressante, elle n'est sans nous rappeler la formule de Mario : « *Il faudrait mettre le couple hors-la-loi. Il faudrait de force y faire rentrer quelqu'un, une troisième personne* », un rose féminin, un bleu masculin, un violet spirituel pour ce mantra. Le « prochainement » qui suit reprendra ce même code couleur, trois fois encore. Au-delà de l'image, c'est surtout dans la voix-off de la bande-annonce que naît l'érotisme : d'abord, une sonnerie d'annonce d'aéroport, puis une voix en anglais qui avertit du départ de l'avion et qui nous donne immédiatement une sensation de voyage, d'ailleurs. Puis, la voix féminine traduit son texte en français avec une voix chuchotée, lente, articulée ; une voix pleine de lascivité, de sensualité et alors d'érotisme. Alors qu'une seconde sonnerie retentit, le texte prend cette fois une tournure provocante : « C'était un livre, c'est devenu un film. *Emmanuelle*... Si ce titre n'évoque rien pour vous, si vous ne voyez aucun rapport entre *Emmanuelle* et un avion qui part pour Bangkok, demandez à vos amis, ils vous expliqueront. *Emmanuelle*, la plus longue caresse du cinéma français ». Ce texte est très intéressant dans sa vocation scandaleuse et commerciale. Les spectateurs savent très bien que le livre est plus ou moins interdit, qu'une part de secret le recouvre. Or, la bande-annonce pousse à la discussion autour de ce livre et bien sûr à la découverte, on a envie de voir comment on a pu mettre des images sur des lignes déjà si sulfureuses. Enfin, il y a cette dernière phrase, accroche commerciale pure, « *Emmanuelle*, la plus longue caresse du cinéma français ». On sait que le produit que l'on va voir est totalement inédit, rien de tel ne s'est fait jusqu'alors, c'est ce record annoncé qui attire l'attention. Cette bande-annonce, derrière une apparence très sobre, est donc assez intéressante dans le programme qu'elle nous propose, mélange d'amour, de sexualité et d'un érotisme certain.

En plus de la bande-annonce prometteuse, c'est l'affiche d'*Emmanuelle* qui a participé au succès du film. Elle aussi est assez simple : on retrouve le titre avec la boucle du E en forme de fouet et une photo de Sylvia Kristel, assise dans un fauteuil en osier, le fameux fauteuil *Emmanuelle*. L'image n'est pas tirée du film, mais du magazine *Lui*, le producteur ne

l'a choisi qu'au dernier moment. On y voit donc l'actrice, les seins nus, des colliers de perles ornent sa poitrine. Elle porte une jupe blanche, l'innocence, la pureté toujours, mélange de voiles et de dentelles, Emmanuelle est une femme sophistiquée. Ses jambes sont croisées, « sur fond d'innocence »¹⁴⁹ dit-on, mais cela ne nous dévoile que plus de la peau de ses cuisses. D'ailleurs, ses chaussettes ne nous y trompent pas, « chaussettes de petite fille perverse »¹⁵⁰. Sylvia Kristel semble nous regarder, mais pas entièrement. Tout concourt à donner l'image d'une jeune femme séductrice et innocente à la fois. Cette affiche fera le succès de l'actrice, le journal anglais le Daily Express parle d'elle comme du plus grand sex-symbol depuis Brigitte Bardot et Marilyn Monroe¹⁵¹. Preuve de son succès, elle trônera pendant douze ans au-dessus du cinéma Le Triomphe des Champs-Élysées.

2.3. L'érotisme en salle : un carton.

Depuis le début de la décennie 70, la production de films « érotiques » augmente sans cesse. Pour l'année 1971, sur quatre cent soixante-cinq films distribués à Paris, soit la quasi-totalité du marché français, le magazine *Le Film français*¹⁵² note soixante-six films appartenant à la catégorie érotique (catégorie dont les caractéristiques sont la place importante de la sexualité, de la nudité et des rapports sexuels simulés ou présentés de façon à ce que les organes génitaux ne soient pas visibles). Parmi les films sortis, vingt-huit étant des rééditions, le nombre de films de ce genre pour l'année 1971 s'élève à 15 % des nouveaux films sortis dans l'année. À titre comparatif, la revue rapproche ces scores du nombre de sorties du groupe fantastique/horreur/science-fiction, lui aussi en expansion cette année-là, soit environ trente-cinq films et le nombre de westerns, une quarantaine. Au début des années 1970, on peut donc voir plus d'un nouveau film érotique par semaine. Pour approfondir ses résultats, la revue s'intéresse aux pays producteurs de ce genre nouveau. Sur les quatre-vingt-trois films érotiques sortis à Paris entre le 1^{er} janvier 1971 et le 15 avril 1972, la répartition est la suivante : pour l'ex-R.F.A, seize films et quatre en coproduction ; pour la France, quatorze films et sept en coproduction ; pour l'Italie et les États-Unis, huit films chacun et neuf en coproduction italienne ; pour la Grande-Bretagne, sept films et deux en coproduction ; pour la Suède et le Danemark, trois films chacun et deux coproductions suédoises plus une danoise ; pour la

149 CLÉMENT Catherine, « « Emmanuelle » et la commande sociale », *Le Monde*, 12 juin 1975

150 *Ibid.*

151 Cité dans *Emmanuelle, la plus longue caresse du cinéma français*, réalisé par Clélia Cohen, ITV Studios France, ARTE, 2020, 52min.

152 Cité dans ZIMMER Jacques, « Pour une histoire du genre », *Cinéma érotique*, Paris, Edilig, coll. Cinégraphiques, 1982, p. 47

Belgique, l'Autriche, la Grèce, deux films chacun et une coproduction chacun ; pour l'Espagne, la Suisse, le Mexique et le Japon, un film chacun et une coproduction espagnole. Ces films sont donc produits un peu partout à travers le monde, notamment dans cinq pays, majoritairement européens : l'ex-R.F.A, la France, l'Italie, les États-Unis et la Grande-Bretagne.

Après le succès des trois films érotiques de 1974, *Le Dernier Tango à Paris*, *Les Valseuses* et *Emmanuelle*, la production ne cessera de croître, ces succès témoignent de l'existence de la naissance d'un nouveau public « adulte ». Selon le magazine *Le Film français*¹⁵³, pour l'année 1974, cent vingt-huit films dits « érotiques » totalisent à Paris en banlieue plus de six millions quatre cent mille entrées, soit 16 % du total de l'année. Un an après la sortie d'*Emmanuelle*, alors que le film de Jaeckin cumule un million huit cent mille entrées et que le film fait partie des attractions touristiques de la ville, le magazine constate l'incroyable succès des films érotiques : « Qu'on s'en indigne ou qu'on s'en félicite, les films pornos, tant par leur programmation que leurs résultats, s'imposent comme le phénomène cinématographique de l'année »¹⁵⁴. Au-delà du box-office, *Emmanuelle* devient un véritable événement : des bus de touristes du monde entier se pressent pour venir voir le film. La visite de Paris comprend la Tour Eiffel, l'Arc de Triomphe et *Emmanuelle*. De même, des milliers de « fauteuils Emmanuelle » sont vendus. Sur l'affiche du film, l'actrice est assise, dans un haut fauteuil en osier en forme de trône. C'est le film qui popularise ce fauteuil habituellement appelé « Pomare » (du nom d'un roi tahitien) qui devient un véritable objet de désir. Alors que ce fauteuil apparaît depuis les années 1930 au cinéma, on le retrouve dans les séries *Columbo* (Richard Levinson et William Link, 1968-2003) et *La Famille Addams* (Charles Addams et David Levy, 1964-1966), mais aussi en photo avec Marilyn Monroe, Simone de Beauvoir ou Jane Birkin, c'est à la sortie du film que ses ventes explosent. Pendant des années, le fauteuil Emmanuelle restera le best-seller de la marque.

Dans un pays longtemps contenu par la censure, la première moitié des années 1970 marque la libération de la sexualité et de l'érotisme au cinéma. Devant l'insatiable croissance de la production érotique, de plus en plus de réalisateurs se tournent vers cette production, souvent à la suite d'un échec commercial dans la production classique : Jean-François Davy, Francis Leroi, Claude Mulot etc. Dans ces films qui s'enchaînent, on alterne entre « soft » et «

153 Cité dans BIER Christophe, *Censure moi. Histoire du classement X en France*, Paris, L'Esprit Frappeur, 2000, p. 42

154 Cité dans ESQUERRE Arnaud, *Interdire de voir. Sexe, violence et liberté d'expression au cinéma*, Paris, Fayard, coll. Sciences humaines, 10 avril 2019, p. 62

hard », deux termes qui n'ont pas de réelle définition dans cette production, l'un se rapportant fréquemment à l'érotisme et l'autre à la pornographie. Le critique Daniel Sauvaget¹⁵⁵ oppose, lui, ces deux termes par l'économie du hard qu'il compare, par ses pratiques (production, délais de tournage, performances demandées aux acteurs, etc.) au taylorisme. Une distinction intéressante dans ce contexte de commercialisation de l'érotisme et avec laquelle nous nous accordons. Rapidement, tout se confond, production érotique, pornographique, plus aucune distinction ne se fait et une véritable guerre contre l'érotisme initiée par la partie la plus conservatrice du pays et alimentée par les médias commence dès 1975.

2.4. La nudité intégrale et la fin de la parenthèse enchantée.

Dès lors que la nudité intégrale a remplacé le symbolisme et la suggestion, ce fût la fin de l'érotisme, « loin de constituer une étape nouvelle dans la constitution d'un érotisme triomphant, ces poils pubiens en annoncent au contraire le crépuscule »¹⁵⁶. Nous l'avons dit, l'érotisme est basé sur l'interdit et sa transgression. Alors, quand la pleine libération des années 1970 a tout montré, seins, fesses, sexes, mais aussi scènes de sexe, il n'y avait rien à voir de plus. Quand tout est exhibé, on ne peut aller plus loin, il n'y a plus rien à transgresser. C'est vers la pornographie que les plus curieux se tournent pour découvrir de nouveaux fantasmes, la production s'oriente en ce sens aussi. Le secteur du film pornographique naît.

Le crépuscule du genre érotique promet, en revanche, un temps nouveau pour l'image des femmes au cinéma. La nudité intégrale n'intéresse plus, le corps des femmes cesse d'être une obsession, il faut maintenant prêter à ces corps une psychologie : « l'imaginaire masculin n'a plus besoin de l'Ève éternellement idyllique, il lui faut des tempéraments »¹⁵⁷. Les femmes ne sont toujours pas les têtes d'affiche, mais leurs rôles se complexifient : elles prennent part à de véritables intrigues, mènent des actions, dirigent des personnages masculins... De même, elles sont de plus en plus nombreuses derrière la caméra, notamment pour témoigner de l'invisibilisation des femmes à travers des films comme *Monique et Christiane* de Carole Roussopoulos (1976), *Accouche !* (1977) de Ioana Wider ou encore *Sois belle et tais-toi* (1976) de Delphine Seyrig. Pour elles s'amorcent un nouveau chapitre où elles sont, enfin, plus qu'un corps.

155 Cité dans ZIMMER Jacques, « Pour une histoire du genre », *Cinéma érotique*, Paris, Edilig, coll. Cinégraphiques, 1982, p. 54

156 CROS Jean-Louis dans *ibid.*, p. 20

157 *Ibid.*

Quant à l'érotisme... Décembre 1975 marque un tournant dans la production avec la naissance du ixage et les films érotiques déclinent peu à peu, nous le développerons par la suite. De même, la société change. Fini le temps de l'heureuse liberté, l'ardeur est redescendue. Les premiers signes de l'épidémie du SIDA apparaissent au début des années 1980. La stagflation économique occupe tous les esprits. Le sentiment religieux reprend du pouvoir, comme si on avait été trop loin dans la libération et qu'il était temps de revenir aux valeurs traditionnelles, à savoir le mariage, le couple fidèle, la famille nucléaire. C'est la fin des utopies, la fin de la parenthèse enchantée.

3. Retour à l'érotisme privée : naissance du classement X.

Jusqu'ici, nous avons parlé de la sortie d'*Emmanuelle* comme la suite d'une demande publique latente depuis des années qui ne demandait qu'à éclore et qui a pu naître dans une période de libération des mœurs. Cela est vrai. Seulement, malgré la libération, la censure exerce toujours et elle a tenté de faire en sorte que jamais *Emmanuelle* ne voit le jour. La pleine immunité de l'érotisme aura été de très courte durée, à peine un an et le voilà de nouveau réprimé. Durant cette année, on ouvre l'import de films pornographiques étrangers, c'est la découverte en France de *Deep Throat (Gorge profonde, Gerard Damiano, 1972)*, *The Private Afternoons of Pamela Mann (Furies porno, Radley Metzger, 1974)* ou *Sex-cirkusse (La foire aux sexes, Eberhardt et Phyllis Krohausen, 1971)*. Les productions françaises ne sont pas en reste avec des films comme *Exhibition (1975)* de Jean-François Davy. Véritable événement, le film sera présenté au Festival de Cannes et cumule pas moins de trois millions cinq cent mille entrées en salle. L'apogée de cette ère du porno libre, c'est la création du Festival International du film pornographique à Paris, du 6 au 12 août 1975, édition unique dans l'histoire. La sélection compte quarante-quatre films et attribue son Grand prix au *Sexe qui parle* de Claude Mulot (1975). Rapidement, face à un tel déferlement d'images, les passions se déchaînent relayées par la presse : *Le Nouvel Observateur* parle du « virus qu'on appelle hardcore qui fait brailler la France entière »¹⁵⁸, pour *Valeurs actuelles*, les « films hard témoignent d'un mépris de la femme véritablement répugnant. [...] Malgré tous les alibis intellectuels qu'ils se donnent, les pornocrates d'aujourd'hui, diplômés ou non, se comportent

158 *Le Nouvel Observateur* cité dans ZIMMER Jacques, « Partie I : Histoire du X », *Le cinéma X*, Paris, La Musardine, 2012, p. 73

en proxénètes »¹⁵⁹, *La Vie Catholique* parle tout simplement d'un cinéma « honteux »¹⁶⁰. À la fin de l'été, le débat monte et le gouvernement promet le dépôt d'un projet de loi à l'Assemblée Nationale qui vise à encadrer le cinéma érotique et pornographique. La parenthèse enchantée de l'érotisme s'est rapidement refermée, accélérée par les réalités économiques et sociales qui revenaient au grand galop, comme si nous avions été trop loin. C'est la fin des utopies et le retour à l'ordre. Pour marquer ce changement d'époque, une date : le 31 octobre 1975 et son décret d'encadrement de la pornographie.

3.1. *Emmanuelle* et la censure.

Nous l'avons dit, quand *Emmanuelle* sort, la censure cinématographique régit toujours les productions. De même que le carré blanc télévisé apparu en 1961 permet d'avertir les téléspectateurs du caractère violent et dérangeant de certaines images, la censure cherche toujours à les éviter. Aussi, à sa première demande de visa à la commission de surveillance le 2 mai 1974, le film est interdit en l'état par treize voix contre neuf. On l'accuse de représenter des orgies et on lui reproche de montrer des « accouplements anormaux » dont on ne sait à quoi ils font référence : positions ? Relations homosexuelles ? Voyeurisme ? Rapports sexuels « interracialisés » ? Quand on interroge la Commission de surveillance à la fin des séances, les réactions sont vives. Le film est jugé « effrayant »¹⁶¹, « scandaleux »¹⁶² et « n'apporte rien, absolument rien. C'est abject et ridicule »¹⁶³. Pire encore, leur rapport parle d'« un film insidieusement malsain pour la jeunesse et les moins jeunes »¹⁶⁴. Pour eux, une censure est utile et nécessaire. À sa deuxième tentative de visa le 13 juin 1974, *Emmanuelle* obtient l'autorisation d'exploitation après coupures de certaines scènes dont une longue scène d'amour entre Sylvia Kristel et Marika Green, ce qui n'amputera pourtant le film que d'une minute, assortie d'une interdiction aux moins de seize ans.

La sortie du film dans la version que nous connaissons n'aurait jamais été possible sans un enchaînement d'événements politiques. Le 2 avril 1974, Georges Pompidou décède, au milieu de son mandat de président de la République. Le gouvernement est recomposé le 19

159 *Valeurs actuelles* cité dans *ibid.*

160 *La Vie Catholique* cité dans *ibid.*

161 Réaction d'un membre de la Commission de surveillance cité dans *Emmanuelle, la plus longue caresse du cinéma français*, réalisé par Clélia Cohen, ITV Studios France, ARTE, 2020, 52min.

162 *Ibid.*

163 *Ibid.*

164 Cité dans BACOT Aurélien, « *Emmanuelle* la genèse d'un film de culte », *My Canal*, 3 juillet 2019, URL : <https://www.canalplus.com/articles/cinema/emmanuelle-la-genese-d-un-film-de-culte> [consulté le 27 juin 2023]

mai, Valéry Giscard d'Estaing devient président et nomme Michel Guy secrétaire d'État à la Culture. Michel Guy remplace Maurice Druon, connu pour sa tendance à la répression, n'hésitant pas à user de l'interdiction et de la coupure de séquence pour les films. Quant à lui, le nouveau ministre est bien plus mesuré et affirme que « tous les films doivent pouvoir sortir sans distinction. Je ne me reconnais pas le droit d'interdire à des spectateurs adultes la possibilité de voir les films qu'ils désirent. En 1975, les gens choisissent ce qu'ils veulent voir et je dois les laisser libres »¹⁶⁵. Lors de son élection, Giscard d'Estaing avait promis d'abolir la censure et les mesures du secrétaire d'État à la Culture vont en ce sens. On ne suit plus systématiquement l'avis de la Commission et les films sont autorisés à sortir en salles sous réserve de quelques coupures. *Emmanuelle* a été le premier film à bénéficier de cet assouplissement de la censure et sans ce contexte politique particulier, jamais il n'aurait pu voir le jour dans l'état où nous le connaissons.

3.2. Âge d'or du film pornographique.

Cet assouplissement de la censure a permis au genre pornographique de s'épanouir pendant une très courte période, mais de façon très intense. *Emmanuelle*, étant le premier film à bénéficier de cette modification, il a rapidement été accusé d'avoir précipité l'âge d'or du genre : « *Emmanuelle* [...], malgré sa médiocrité crasse, est pour beaucoup responsable de l'avènement de la pornographie »¹⁶⁶. En effet, l'été 1975 voit s'enchaîner de très nombreuses productions pornographiques. Pour le seul mois de juillet, sur trente-trois nouveaux films produits, seize relèvent de ce genre. Les films érotiques se succèdent progressivement depuis le début des années 1970. En quoi les films pornographiques sont-ils différents de ceux-ci et pourquoi va-t-on les classer dans un registre particulier ? Communément, on admet que la pornographie est la représentation de scènes sexuelles obscènes. L'étymologie grecque du mot vient de *pornê*, prostitution et *graphê*, écriture/peinture/description. La pornographie serait donc, grossièrement, la représentation d'un acte sexuel dans un contexte monétaire tarifé. La pornographie, c'est l'apogée de la commercialisation du corps, « faire du corps un objet marchand est le propre du porno »¹⁶⁷. Le terme d'obscénité associé à la pornographie est, nous l'avons dit plus tôt, extrêmement compliqué. Qu'est-ce qui est obscène ? Pour qui ? Dans quel contexte historique et culturel ? On sait que des œuvres autrefois jugées pornographiques ne

165 Cité dans ZORGNIOTTI Denis, PALLIN Philippe et LLEDO Ulysse, « 1960 », *Une histoire du cinéma français (1960-1969)*, La Madeleine, LettMotif, 17 juin 2022, p. 69

166 BIER Christophe, « Le sexe à l'écran », *Censure moi. Histoire du classement X en France*, Paris, L'Esprit Frappeur, 2000, p. 35

167 BAYON Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, mars 2007, p. 55

sont plus qu'aujourd'hui vaguement érotiques voire classiques (*L'Âge d'or* (1930) de Luis Buñuel, *Le Diable au corps* (1947) de Claude Autant-Lara, *La Lumière d'en face* (1955) de Georges Lacombe...), comment alors proposer une définition stable de l'obscénité ? Il est commun de séparer le film érotique du film pornographique par la simulation ou non des scènes sexuelles : l'érotisme suggère, la pornographie montre tout. La réalisatrice Jeanne Labrune confirme cette idée : « La pornographie, c'est la captation des diverses modalités de l'acte sexuel, non pas jouées, mais agis par les « acteurs » devant une caméra qui se propose de rendre le spectateur voyeur d'un acte qui s'est réellement produit. À l'inverse, le cinéma est un acte de représentation et tout l'art est de faire que l'acte sexuel soit représenté sans jamais être agi »¹⁶⁸. Nous n'irons pas jusqu'à séparer la pornographie du cinéma à l'instar de la réalisatrice, le film pornographique reste avant tout un film : c'est une succession d'images filmées enregistrées sur un support. De même, dans les années 1970 notamment, des personnes reconnues pour leur qualité sur les productions classiques se mettent à faire des films pornographiques et l'on ne peut dire qu'elles se retirent du cinéma : on peut penser au directeur de la photographie Roger Fellous que l'on retrouve dans le *Exhibition* (1975) de Jean-François Davy, mais aussi dans *Le Journal d'une femme de chambre* (1964) de Luis Buñuel ou encore à François About, cadreur dans *La Cicatrice intérieure* (1972) de Philippe Garrel et dans *Les Désaxées* (1972) de Michel Lemoine. Le plasticien et critique littéraire Pierre-Marc de Biais¹⁶⁹ préfère, lui, distinguer l'érotisme de la pornographie dans leur rapport à la durée : la pornographie vit au rythme du flux tendu, il faut que ça aille vite et que ça rapporte (d'où une petite équipe, peu de décors, de faibles cachets, un petit budget, etc.) tandis que l'érotisme s'offre le luxe de la lenteur partagée, il mise sur le charme de la durée et rend le présent mémorable (d'où l'importance de la musique, le travail sur la lumière, les ombres, les matières, etc.). Ce rapport est intéressant car une fois encore, il est lié à la commercialisation du corps et de l'érotisme.

Si, au début des années 1970, les films érotiques apparaissaient par touches, 1975 a été un tournant en autorisant l'arrivée des films étrangers, notamment américains, en France. C'est l'arrivée du hardcore dans les productions et, parce que c'est sensationnel et inédit, les foules se ruent vers ces films nouveaux qui sont des cartons au box-office : *A History of the Blue Movie* (*Anthologie du plaisir*, Alex de Renzy, 1970), *Wet Rainbow* (*Jeune fille pour couple*, Duddy Kane, 1974), *The Journey of O* (*Hardiesses*, C.-F. Kennedy, 1976)...

168 LABRUNE Jeanne, « Entrons dans l'âge adulte du sexe au cinéma », *Libération*, 6 juillet 2000, p. 8

169 DE BIASI Pierre-Marc, « Éros aujourd'hui », *Medium*, n°46-47, janvier-juin 2016, pp. 28-29

Seulement, pour rivaliser, les productions françaises se doivent de suivre le changement et d'adapter leurs produits. On mise sur le scandaleux en allant toujours plus loin dans ce que l'on montre, on réalise beaucoup de films, souvent des séries, en espérant que ça fonctionne, on baisse au maximum les budgets, etc. L'idée, c'est de faire beaucoup en peu de temps et de surfer sur le succès de la vague érotique dont on ne sait combien de temps il va durer. Forcément, la qualité générale de ces films en pâtit. Le reproche le plus récurrent concerne le scénario, qui n'est pas le point fort du genre. C'est un fait, le scénario des films pornographiques n'est pas, ou alors très rarement, l'égal de celui d'une production classique. C'est que ce n'est pas un scénario traditionnel que l'on attend dans ce genre de production. Peu d'intérêt à avoir une intrigue bien ficelée, le film pornographique construit, en revanche, son histoire en ordonnant ses scènes. Ce développement est très intéressant car c'est lui qui crée le désir en permettant l'identification et la projection. Il ne faut donc pas aller directement vers la scène X, mais pas non plus faire attendre trop longtemps le spectateur, à l'instar du film d'horreur avant l'apparition du monstre. Ces scénarios font apparaître deux schémas prédominants, tous les deux basés sur l'initiation, comme le parcours érotique d'*Emmanuelle* pouvait l'être : soit, une jeune fille est enlevée/placée dans un établissement ou une situation où elle va être « éduquée » aux plaisirs sexuels ; soit, un couple dont la vie sexuelle est monotone introduit une nouvelle venue dans leur duo. Autour de ce schéma naît un ensemble de décors que répertorie Gérard Lenne¹⁷⁰ : le domicile où l'on croise souvent des domestiques ; l'hôtel qui permet de garder l'anonymat et la clandestinité ; les moyens de transport et notamment le fantasme de l'hôtesse de l'air ; le milieu hospitalier et médical et son habituelle infirmière ; le milieu de la prostitution ; le monde branché du spectacle (cinéma, music-hall, strip-tease...) ; le monde policier et pénitencier ; le monde du travail, notamment l'exploitation de la relation entre un patron et sa secrétaire, schéma classique de domination masculine dans le film pornographique hétérosexuel ; le lieu de sport ou de vacances... Seulement, cet ensemble de schémas fait naître des codes et rien de moins transgressif (et donc érotique, bien qu'on ait dépassé l'érotisme dans la pornographie) que la codification. Quand la pornographie était clandestine, elle gardait encore ce pouvoir de transgression, mais depuis que les pouvoirs publics ont interdit d'interdire, ces corps nus qui font l'amour ne scandalisent plus personne. Alors, le hard a cherché à aller plus loin encore, voulant cette fois transgresser les trois interdits majeurs : le péché, le délit et le tabou. Le X

170 LENNE Gérard, « Un phénomène de société » dans ZIMMER Jacques (dir.), *Le cinéma X*, Paris, La Musardine, 2012, pp. 33-34

fait fi du pêché, il n'hésite pas à faire très régulièrement acte de profanation. En revanche, il ne peut aller du côté du délit, sans quoi il signerait sa mise à mort. Il ne lui reste que le tabou et la pornographie ne va pas hésiter à en jouer, notamment avec ces traditionnelles images d'inceste (là, les possibilités sont nombreuses), de fétichisation du corps (bas, jarretelles, talons, mais aussi tatouages, cuir, latex etc.), le viol... Les réalisateurs ont cherché à aller toujours plus loin, à toujours montrer plus, à vouloir transgresser ce qui n'avait pas encore été fait, à toujours repousser les limites du possible. Seulement, ce désir de transgression fait face à un paradoxe : dans le monde du X, les partenaires sont toujours consentants, performants ; les femmes jeunes, jolies, sexy, disponibles ; il n'y a aucun obstacle (règles féminines, problème d'érection, fatigue) ; l'impossible n'existe pas. Pour le spectateur, c'est une infinité de possibles qui est montré, sans aucune contrainte du réel : « Il s'agit pour lui [le genre pornographique] de montrer, non pas des gestes interdits (la loi d'interdit pas les rapports sexuels), mais qu'il est possible d'imposer de tels gestes à qui l'on désire, en toutes circonstances. [...] Il donne à rêver au spectateur des situations où des gestes tarifés de la prostitution pourraient être imposés gratuitement à n'importe quelle femme. L'objectif visé est celui du corps féminin en libre service »¹⁷¹. La fin de la pornographie, c'est la commercialisation du corps, notamment féminin, au plus haut degrés puisqu'il n'est même plus besoin de monnayer ces corps, mais les images de ceux-ci. Le spectateur du X n'est pas dans le monde réel et ses contraintes, mais dans la pure fiction, dans un monde merveilleux où tout est possible et tout lui est accessible ; d'où la nécessité de parler de cinéma pornographique. Dans une société des années 1970 en pleine sur-consommation, le corps devient un produit payant au milieu des autres et les concurrents sur ce marché sont de plus en plus nombreux.

3.3. Naissance du classement X.

Nous le disions, le scandale de l'expansion de la pornographie a été largement alimenté par la presse, mais qu'en est-il réellement ? En théorie, les services administratifs du CNC pourraient répondre à cette question en mesurant le nombre d'entrées de tous les films projetés. Seulement, il n'existait pas alors de classement par genre. Aussi, les films pornographiques n'étaient pas différenciés des autres et il n'existait aucun critère permettant de les démarquer. Toutefois, le gouvernement avait besoin d'une réponse rapide pour encadrer ces films nouveaux qui déchaînaient les foules et la presse. Pour cela, ils se sont donc appuyés

171 LEBLANC Gérard cité dans *ibid.*, p. 39

sur les titres de ces films, souvent évocateurs (*Les Caresses* (1972), *Les Jouisseuses* (1974) ou encore *Les Tripoteuses* (1975) de Lucien Hustaix etc.). Ces études ne prennent ainsi pas tout à fait un caractère officiel, mais permettent de donner une idée du rayonnement du film pornographique. Portant sur sept ans, de 1968 à 1974, elles témoignent de l'accroissement considérable du nombre de films susceptibles de rentrer dans la catégorie « pornographique », passant de deux cent quinze à six cent soixante-douze. Le nombre de séances en salles qui leur sont consacrées a presque quadruplé. De même, le nombre de spectateurs a presque triplé, passant de huit millions quatre cent mille à vingt-quatre millions. Le montant des recettes par salle a, lui, quasiment quintuplé passant de trente-trois millions de francs à cent soixante-quatre millions. Ainsi, en 1974, le public des films pornographiques représente 13,5 % de la fréquentation française des salles, contre 4 % en 1968. Bien que ces chiffres soient éloquentes, ils sont moins importants que ce que prétendait la presse et surtout, ces films sont à peine rentables. On reconnaît quelques gros résultats (*Le Viol du vampire* (1968) de Jean Rollin, *Bananes mécaniques* (1974) de Jean-François Davy, *Histoire d'O* (1975) de Just Jaeckin, etc.), mais la plupart des films ne sont pas lucratifs. Aussi, quand le gouvernement met en place sa politique de taxation de la pornographie, les professionnels du genre accusent le coup.

Alors que le 28 avril 1974 le président Valéry Giscard d'Estaing annonce la fin de toute censure cinématographique, le 30 octobre, lors d'un débat parlementaire, Michel Guy annonce sa politique de taxation du cinéma pornographique. La pleine liberté n'aura pas duré longtemps. Dès le début 1975, les mesures de taxation s'enchaînent : le 4 mars, le Conseil des Ministres confirme la suppression de l'aide financière aux films pornographiques et l'institution d'une taxe additionnelle pour les films étrangers. De même, on souhaite le renforcement du contrôle de la publicité des films pornographiques et une interdiction totale de ceux « portant atteinte aux droits fondamentaux et au respect de la dignité humaine »¹⁷². À titre comparatif, rappelons qu'*Emmanuelle* faisait partie des films accusés par la Commission de « manque de respect envers le corps humain »¹⁷³. Le 13 mai, un premier projet de loi visant à encadrer le cinéma pornographique est rédigé. Le *Paris Match* du 20 septembre 1975, intitulé « Emmanuelle + Histoire d'O = La France porno », en rouge et en majuscules, révèle que 59 % des Français sont « pour le rétablissement d'une censure au cinéma dans le domaine

172 Conseil des Ministres cité dans BIER Christophe, « Chronologie », *Censure moi. Histoire du classement X en France*, Paris, L'Esprit Frappeur, 2000, p. 196

173 Citée dans ZIMMER Jacques, « Partie II : Du genre aux spécialités », *Le cinéma X*, Paris, La Musardine, 2012, p. 146

de la pornographie et de l'érotisme »¹⁷⁴. Il y aurait donc une lassitude générale de cette omniprésence de l'érotisme et de la pornographie au cinéma, bien qu'on ne sache à quel point ces résultats sont objectifs, rappelons que la presse a grandement alimenté la ghettoïsation de la pornographie.

Milieu 1975, les mesures s'intensifient. Le 24 septembre, le Conseil des Ministres annonce une taxe supplémentaire pour les films interdits aux moins de dix-huit ans, c'est le début de la guerre par l'imposition. Le 8 octobre, nouveau Conseil des Ministres où Valéry Giscard d'Estaing lui-même demande au gouvernement de prendre des mesures pour régler le problème de la pornographie. Il est loin le temps de l'abolition de la censure. La nuit du 23 octobre 1975, dite « des longs ciseaux »¹⁷⁵, l'Assemblée Nationale vote l'amendement n°116, amendement Foyer qui dicte un nouveau prélèvement spécial de 50 % sur les films pornographiques. Cette nuit de débats mouvementés voit intervenir son lot de phrases cultes, dont le lapsus du député Robert-André Vivien : « Alors durcissez votre sexe... Excusez ce lapsus... Durcissez votre texte »¹⁷⁶ ou encore la phrase du député Eugène Claudius Petit à propos de l'affaire *Histoire d'O* : « Il était peut-être inutile de lutter contre les théories du nazisme si l'on admet aujourd'hui que, à condition que ce soit joliment tourné, on nous présente la même chose que ce dont rêvait M. Himmler »¹⁷⁷. Inutile de rappeler pourtant que les productions érotiques ont été très rapidement bannies du régime hitlérien. Le 31 octobre, le décret n°75-1010 (signé par le Premier Ministre, Jacques Chirac, le Ministre de l'Économie et des Finances, Jean-Pierre Fourcade et le secrétaire d'État à la Culture, Michel Guy) annonce la suppression du soutien financier aux films pornographiques et aux salles spécialisées, la procédure de double agrément pour la classification des films et la mise en place d'une exploitation spécialisée. En réponse, le directeur du CNC, Pierre Viot, détermine le 12 novembre les clauses d'un engagement professionnel d'autodiscipline, « que d'aucuns qualifièrent de trahison »¹⁷⁸ : pas de projection publique de films classés pornographiques et aucune promotion publicitaire pour les films classés en dehors des salles habilitées. Pour les réalisateurs, c'est la douche froide. Les pénalités financières les obligent à produire des films

174 Cité dans BIER Christophe, « Giscard au pouvoir », *Censure moi. Histoire du classement X en France*, Paris, L'Esprit Frappeur, 2000, p. 51

175 LEFÈVRE Raymond cité dans ZIMMER Jacques, *Cinéma érotique*, Paris, Edilig, coll. Cinégraphiques, 1982, p. 77

176 *Ibid.*

177 Cité dans LENNE Gérard, « Le dur apprentissage de la liberté », *Le Sexe à l'écran*, Paris, Henri Veyrier, 1978, p. 247

178 BOUZET Ange-Dominique, « Un an de loi « X » : le porno est-il mort ? », *Le Film Français*, Dossier X, n°1685, 15 juillet 1977, p. 15

avec de moins en moins de budget, il n'est pas rare de voir des films avec un budget de cent vingt mille à cent cinquante mille francs. De fait, la qualité artistique en pâtit : les équipes sont réduites à moins de dix personnes, les cachets des acteurs descendent à six cent francs par jour, les décors sont naturels, on utilise des pellicules à émulsion rapide pour contrer les problèmes d'éclairage, mais cela donne un contraste moyen et une qualité assez pauvre du film...

Fin 1975, c'est le coup de grâce. Les choses s'amélioraient pour le cinéma pornographique avec le vote le 22 novembre au Sénat de la modification de la fiscalité des films pornographiques où le taux de prélèvement spécial prévu par l'amendement Foyer tombait à 20 %. Cette baisse n'eut pas lieu sans protestations, à l'instar du député Jean Foyer : « On ne me fera pas entendre que l'art cinématographique consiste à produire, à distribuer, à exploiter de pareilles saletés, ou alors ce serait reconnaître que cet art est tombé au dernier degré de l'abjection et de la décadence. À un moment où les pouvoirs publics se préoccupent de protéger l'environnement contre les ordures et les déchets, il est temps de débarrasser nos villes des films orduriers »¹⁷⁹. C'est dire l'avis que portaient certains députés sur les films pornographiques. Le 30 décembre, les choses se durcissent encore : la loi de finances n°75-1278 institue le classement X des « films pornographiques ou d'incitation à la violence »¹⁸⁰, sans préciser davantage la nature de ces termes. Les films X font voir, font tout voir, « l'homonymie entre le rayon X d'un vidéo-club et les rayons X du radiologue cesse alors d'être une coïncidence »¹⁸¹ et cela n'est plus acceptable. Durant cette décennie, on a tout vu, trop vu, l'heure est à la répression. Aux films X, on interdit le fonds de soutien, mais on ajoute une taxe sur les droits d'entrée, une taxe de 20 % sur les bénéfices, une taxe de 300 000 francs pour les films étrangers et une taxe additionnelle au prix des places de 50 %. À la fin 1975, on cherche à tuer financièrement la pornographie. On taxe les films et les salles, si bien qu'il devient presque aussi compliqué de réaliser que d'exploiter un film pornographique. Enfin, le 6 janvier 1976, on ajoute une dernière taxe : un décret porte la TVA sur la pornographie de 17,6 % à 33,33 %, comme un coup de massue.

Quelles sont les conséquences de telles taxes financières ? D'abord, une baisse de la qualité des films érotiques et pornographiques. Les films sont tellement taxés que leur

179 Cité dans BIER Christophe, *Censure moi. Histoire du classement X en France*, Paris, L'Esprit Frappeur, 2000, p. 5

180 *Ibid.*, p. 66

181 JULLIER Laurent, *Interdit aux moins de 18 ans : Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Collin, coll. Hors collection, février 2008, p. 201

rentabilité est quasi impossible, d'où la pauvreté de leur réalisation. Puis, la ghettoïsation de la pornographie dans un secteur étroit. Guy Scarpetta¹⁸² illustre ce fait en comparaison avec le roman : un écrivain peut choisir d'intégrer quelques scènes pornographiques dans un roman où il sera question de tout autre chose, « comme dans nos vies, au demeurant »¹⁸³, mais un cinéaste ne le peut pas. Si un auteur a envie d'intégrer trois minutes de pornographie, soit trois minutes d'actes sexuels non simulés, dans un film dont ce n'est pas le sujet, il risque la classification X et préférera ne pas intégrer cette scène. C'est aussi la ghettoïsation des salles habilitées. Entre 1974 et 1975, elles sont plus de trois mille à programmer des films pornographiques et ce à des degrés divers : pour environ deux cent salles qui consacrent à cette catégorie plus de la moitié de leurs séances, on en compte deux mille qui ne leur en octroient que moins de 10 %. Les films pornographiques sont souvent de bons compléments de revenus pour de petites salles de province. Après la loi sur le X, tout ceci est fini. Les films se retrouvent cloisonnés dans des salles spécialisées qui peuvent se permettre de payer les nombreuses taxes qu'elles subissent, ce qui ne laisse place qu'à des grands noms et à des multi-exploitants (Raymond Gautreau, Mischkind Francis, Simone Lancelot...). Le public des salles change aussi, de par la mauvaise réputation qui entoure ces nouvelles salles. Avant le ixage, un exploitant spécialisé s'enthousiasmait de la diversité des spectateurs de sa salle : « on compte pour moitié, comme par le passé, des jeunes [public presque exclusivement masculin, souvent matelots, soldats, ouvriers..., fait précisé plus tôt] et pour moitié un public identique à celui qui va dans les autres salles, c'est-à-dire des couples, des personnes âgées et même, depuis quelques temps, des femmes ou des jeunes filles seules »¹⁸⁴. La mauvaise presse accordée à ces salles et la catégorisation X les ont relégués dans un secteur où peu de non-initiés osent s'aventurer.

Pourtant, malgré toutes ces conséquences néfastes à la production, en juillet 1977, le nombre de dossiers de films pornographiques déposés à la Commission n'a jamais été aussi grand, à tel point que celle-ci s'est mise en grève pour protester. Les films pornographiques occupent cette année-là près d'un tiers de la production française totale. L'année suivante, 53 % des visas d'exploitation accordés le sont à des films spécialisés qui peuvent être diffusés dans une centaine de salles en France. On pourrait croire à une recrudescence possible de la pornographie, mais il n'en est rien. En tous cas, plus au cinéma. À présent, le film

182 SCARPETTA Guy, *Variations sur l'érotisme*, Paris, Descartes & Cie, coll. Publicité, mars 2004, p. 101

183 *Ibid.*

184 Cité dans BIER Christophe, *Censure moi. Histoire du classement X en France*, Paris, L'Esprit Frappeur, 2000, p. 84

pornographique se regarde chez soi, sur un magnétoscope ou à la télévision (Canal + propose chaque premier samedi soir du mois un film pornographique et ce depuis 1984).

Pour conclure, *Emmanuelle* a été un véritable événement social. Les foules se sont précipitées pour voir cette adaptation d'un roman couvert d'interdits et dont le film promettait plus de scandale encore. Profitant du tout nouvel assouplissement de la censure, *Emmanuelle* a pu s'épanouir au cinéma pendant plusieurs semaines, voire plusieurs années, rappelons qu'il est resté douze ans à l'affiche du Triomphe des Champs-Élysées. La véritable révolution de ce film, qui est peut-être l'apogée du genre érotique français, a été de créer une ambiance érotique, alimentée par la musique, les vêtements, les décors, les images travaillées, mais de rester toujours soft. En gardant ce côté très esthétique, Jaeckin a permis aux spectateurs de se déculpabiliser d'aller voir un film érotique et l'on allait voir *Emmanuelle* à plusieurs, en couple ou entre amis. De même, cet aspect photographique qu'on lui a tant reproché permettait une identification et une projection dans le film, Jaeckin nous présente ses personnages, nous les fait connaître. Dans son sillage, le film a entraîné une succession de productions érotiques puis pornographiques. Pourtant, cette parenthèse enchantée de l'érotisme avait l'apparence d'un feu de paille car sitôt libéré le film érotique fut à nouveau vilipendé.

Conclusion.

Se pencher sur la question de la représentation et de la réception de l'érotisme, c'est se pencher sur une époque et ses idées. À travers l'analyse filmique et réceptive d'*Et Dieu... créa la femme* et d'*Emmanuelle*, ce ne sont pas seulement ces deux films que nous avons abordés, mais le contexte historique, social, politique et culturel dans lequel ils naissent. Représentation et réception sont toujours fortement imbriquées, chacune est source d'informations multiples sur l'autre et permet de mieux l'appréhender.

Et Dieu... créa la femme nous expose le parcours amoureux d'une jeune femme perdue face à ses désirs. Autour de cette intrigue, l'analyse de la représentation du film nous montre comme il s'inscrit en préfiguration du mouvement naissant de la Nouvelle-Vague. Déjà, on y aperçoit l'idée de dépeindre à l'écran la jeunesse. Pour cela, on fait intervenir un casting jeune, composé d'acteurs naissants qui amènent avec eux des corps, des façons de parler, des gestes et des attitudes en contradiction avec le cinéma traditionnel d'alors dont les figures de proue sont Jean Gabin, Bourvil et Simone Signoret. La réception du film nous montre comme cette jeunesse a amené avec elle un véritable vent de fraîcheur dans le cinéma et a permis une source d'identification possible pour les jeunes spectateurs qui ne se reconnaissaient pas dans les représentations qu'ils voyaient. Le tournage en extérieur du film témoigne d'une volonté de faire prendre l'air au cinéma. On veut sortir de l'académisme du studio pour proposer de nouveaux horizons. On tourne à Saint-Tropez, dont le mélange de soleil, de sable et d'eau crée une ambiance propice à l'érotisme. À la sortie du film, la ville devient l'endroit du désir, du paraître et du scandale et l'on vient y tourner de nombreuses autres productions. Toujours en préfiguration de la Nouvelle-Vague, le désir et la drague deviennent des thèmes à part entière. *Et Dieu... créa la femme* tourne autour de l'histoire amoureuse de Juliette et des hommes qui l'entourent. Ce thème nous en dit beaucoup sur les traditions et les mœurs de l'époque : les hommes cherchent à posséder la jeune femme, elle sait que ses désirs sont immoraux, le mariage est abordé comme une institution austère... Juliette vient bouleverser ces conceptions et proposer une nouvelle approche de l'amour et du désir. En la mettant en scène de la sorte, Vadim va créer autour de Bardot une véritable starification où personnage et acteur se confondent et donnent naissance à B.B.. Bardot devient figure érotique, à la fois femme-enfant, femme fatale, femme-animale..., elle est un mélange de tous les fantasmes masculins réunis dans un corps. Pour les femmes, elle devient un modèle. Toutes veulent lui ressembler, tant dans l'apparence, ses longs cheveux blonds, son eye-liner noir, ses lèvres

pulpeuses, que dans ce qu'elle représente : la liberté sexuelle et l'émancipation féminine. Avec *Et Dieu... créa la femme*, c'est l'image des femmes qui va changer, tant dans la représentation, avec l'invention de nouvelles figures féminines, que dans la réalité, leurs corps se libèrent et elles veulent se les réapproprier. L'analyse de la représentation et de la réception du film nous donne aussi des informations sur la censure, qu'elle soit d'État (coupures de séquences, interdiction, modifications...) ou religieuse (côtes, interdictions morales...). Aussi, ce film qui paraît bien innocent aujourd'hui a été fâcheusement discrédité à l'époque, accusé même de diabolisme ; ce qui démontre de la mouvance des caractères d'obscénité.

Quant à *Emmanuelle*, il relate le parcours initiatique d'une jeune femme à l'érotisme. Le film qui se passe en Thaïlande se propose de renverser les traditions établies (famille nucléaire, fidélité dans le couple, conceptions de l'amour etc.), entraîné par les mouvements sociaux qui entourent les années 1970. Les revendications de Mai 68 réclament davantage de libertés, on veut abattre ce qui a été établi et qui ne convient plus pour tout recommencer. On veut voir s'effondrer les traditions parentales désuètes pour en bâtir de nouvelles. La révolution passe aussi par la sexualité. Finie la jalousie, fini le couple hétérosexuel, fini le mariage. Il est nécessaire de tout réinventer. Alors à l'écran s'affichent orgasme féminin, masturbation, lesbianisme, voyeurisme et exhibitionnisme... Il s'agit de reconstruire l'amour et l'image que l'on en a. Une nouvelle image des corps apparaît, ils s'affichent nus, enfin les femmes tout du moins. Cela ne choque plus personne de voir un sein, une cuisse, une fesse, même les actes sexuels sont filmés. Dans une société prise en étau entre des années de traditions strictes dont elle essaie de se séparer et une révolution sexuelle qui vient tout bouleverser, le film érotique s'impose comme le phénomène de la décennie. Il attire les foules, fait un carton en salle, on se déplace seul, en couple ou entre amis pour aller voir *Le Dernier Tango à Paris*, *Les Valseuses* ou *Emmanuelle*. Le scandale devient une véritable publicité, *Emmanuelle* en est l'exemple parfait : adaptation d'un livre enveloppé d'interdits, bande-annonce aguichante diffusée avant des programmes similaires, affiche qui mise sur l'innocence mêlée à la séduction, scène choc pour faire parler... Tout est bon pour attirer les foules et cela ne manquera pas, le film sera un énorme succès au box-office. Dans le sillage du film, les productions érotiques se multiplient, aidées par les événements politiques. On proclame la fin de la censure. Des centaines de films naissent, on autorise les films érotiques étrangers, notamment américains, à être diffusés sur le territoire. Rapidement, on subit un véritable déferlement du genre où érotisme soft et hardcore se confondent et se mélangent. Pour se distinguer des autres, les réalisateurs doivent toujours en montrer plus, aller plus loin,

investir les tabous, les pêchés, les interdits. Le scandale fait vendre, le corps devient un produit publicitaire au milieu des autres. *Emmanuelle* a ouvert la brèche et les pouvoirs publics vont très rapidement la fermer. Le 28 avril 1974, Valéry Giscard d'Estaing déclare la fin de la censure, Le 30 décembre 1975, on institue le classement X. La parenthèse enchantée aura été de courte durée.

Puisqu'ils sont des produits de leur époque et des mentalités de celles-ci, il est intéressant de comparer les représentations de ces deux films, sortis à presque vingt ans d'écart, sur différents points. D'abord, sur l'image du personnage féminin vu et désiré par les hommes. Juliette et Emmanuelle sont présentées comme deux jeunes femmes désirables qui incarnent la liberté de mœurs de leur époque. Elles jouent de cette liberté nouvelle où la jeunesse est au commandement et cela leur confère un profond pouvoir érotique. Retour de bâton à cette liberté, les hommes veulent les posséder. La liberté théorique de ces femmes leur plaît et les excite, mais ils ne peuvent la supporter et veulent faire d'elles « leur » femme. Leur chose qui leur appartient : Michel Tardieu dit de Juliette que « *c'est ma femme, elle est à moi je veux la reprendre !* » et Jean ne supporte pas qu'Emmanuelle fasse autre chose que ce qu'il avait prévu pour elle. Ce sont deux femmes libres que l'on veut mettre en cage. C'est que le désir qu'elles provoquent chez les autres est si fort que chacun veut la garder pour soi, Juliette et Emmanuelle sont en quelques sortes des femmes-trophées. Toute la mise en scène concourt à faire d'elles des icônes érotiques. Elles sont sans cesse magnifiées, que ce soit par leurs vêtements qui accentuent leur sensualité, leurs voix chuchotées, leurs attitudes lascives... Leur représentation est faite pour en faire des objets de désir pour les personnages et pour les spectateurs. On le voit très bien avec les mouvements de caméra utilisés qui subliment leurs corps, d'autant plus quand ils sont nus : travellings qui présentent les corps comme des paysages (femmes autour de la piscine dans *Emmanuelle*), caméra qui semble glisser sur les corps, les caresser (scène de masturbation de Marie-Ange), utilisation du champ/contre-champ sur leur corps et la réaction d'un homme, devenant figure d'identification (Carradine face au mambo), nombreuses utilisations de gros voire très gros plans qui morcellent et magnifient les corps (les jambes de Bardot lors du mambo, l'extrême fragmentation de Marie-Ange quand elle se caresse)... Les personnages féminins sont des personnages désirables que l'on magnifie et que l'on donne à voir tant à leurs homologues masculins qu'aux spectateurs. Toujours, la représentation de ces corps est pensée par rapport à un public d'hommes hétérosexuels, comme c'est depuis toujours le cas dans le nu pictural, nous rappelle John Berger.

Ces deux films ont aussi en commun une même action, la tentative d'émancipation féminine. Nous le disions, ils s'inscrivent tout les deux, à des degrés différents, dans une époque de libération des mœurs et d'émancipation féminine. C'est dans la sulfureuse scène du mambo que Juliette s'émancipe complètement des traditions et des hommes, tout n'est plus consacré qu'à ses désirs et son plaisir. Dès lors qu'elle entre dans cette transe musicale, elle repousse les hommes qui tentent de lui parler et de la ramener à eux et refuse de les écouter. Elle s'affranchit de leur autorité. Michel à beau la supplier d'arrêter, elle continue. La jeune femme occupe tout l'espace, elle danse pour elle seule, en témoigne le moment d'autoérotisme devant le miroir. À ce moment-là, il n'y a plus qu'elle et son plaisir qui comptent. Elle multiplie les transgressions, que ce soit dans ses mouvements, dans son refus, dans ce saut sur la table... Par cette danse, Juliette affirme sa liberté et va même jusqu'à provoquer son mari en le regardant droit dans les yeux alors qu'il réclame qu'elle arrête. Cette courte scène de mambo est extrêmement intense et affiche à la fois la liberté de la jeune femme et sa tentative d'émancipation des hommes qui l'entourent. De même, Emmanuelle parvient elle aussi à s'émanciper et à devenir un véritable sujet lors d'un court séjour loin du domicile conjugal. La jeune femme n'est jamais tout à fait libre, elle suit les envies de son mari (c'est lui qui l'incite à avoir des relations avec d'autres, mais seulement avec ceux qu'il choisit, etc.). Elle ne se détache de lui que le temps de son week-end avec Bee où elle devient enfin un véritable personnage et où ses actions ne tournent plus uniquement autour de son initiation à l'érotisme. Toutes les deux, elles vont partir en voyage, monter à cheval, se baigner, participer aux chantiers archéologiques de Bee, apprendre de nouvelles choses. Aux côtés de Bee, elle découvre une nouvelle conception de l'amour et parvient à s'émanciper de sa condition d'objet érotique pour devenir véritable sujet.

Seulement, dans les deux cas, cette brève tentative d'émancipation se soldera par un échec. Sitôt la danse de Juliette finie, Michel la punie d'une paire de gifles et elle rentre au domicile conjugal la tête basse. Sa liberté était trop intense, trop affichée, elle était trop loin de son mari et pour la récupérer il l'infantilise et la renvoie au bercail. Le destin d'Emmanuelle n'est pas plus heureux, son séjour se finit dans les larmes et elle retourne auprès de son mari qui décide d'accélérer son initiation érotique. Pire encore quand on voit la fin de la saga *Emmanuelle*, celle-ci finit par tomber amoureuse d'un homme à côté duquel elle se « rangera ». Le destin d'Emmanuelle, c'est d'être l'objet érotique d'un seul homme.

En vingt-ans, on voit comme les schémas narratifs de ces deux films n'ont pas énormément évolué. À chaque fois, la femme devient un objet érotique que l'on cherche à

posséder, quitte à la priver de sa propre liberté. Pire, ses tentatives d'émancipation seront toutes vaines car la finalité de ces icônes, c'est de rester sagement auprès de leurs maris. Évidemment, les films sont extrêmement différents entre eux, notamment, c'est le plus flagrant, sur la libération de l'image du corps. Alors que dans *Et Dieu... créa la femme* le corps nu de Bardot, allongé sur le ventre, en scope, avait scandalisé les spectateurs, dans *Emmanuelle* les corps nus des femmes sont une banalité. Il est surtout intéressant de noter la récurrence dans la manière dont on filme ces corps : gros plan, travelling, champ/contre-champ ; tout est bon pour les érotiser.

L'étude de ces deux films espacés de vingt ans nous montre comme la représentation et la réception, non seulement de l'érotisme, mais aussi de l'image des femmes et de leur corps a évolué, bien que le schéma narratif suivi soit, hasard peut-être, le même. La suite de notre travail sera dans cette continuité avec l'étude de deux nouveaux films, éloignés encore de vingt ans chacun : un film de la décennie 90 de la réalisatrice Catherine Breillat qui reste encore à choisir et le film *Love* de Gaspar Noé sorti en 2015. De la sorte, nous pourrions continuer à analyser l'évolution, vingt ans après le phénomène *Emmanuelle*, de la représentation et de la réception de l'érotisme. En revanche, nous aurons cette fois une réalisatrice. Ce choix résulte, d'une part, d'une volonté personnelle de mettre en avant le travail des femmes derrière la caméra, mais il correspond aussi à la décennie qui voit l'érotisme régulièrement mis en scène par des femmes. De plus, cela pourrait, supposément du moins, modifier la façon dont sont représentés l'érotisme et les corps féminins à l'écran. En effet, nous serions tentés de croire que nous allons ainsi nous détacher du male gaze. Seulement, nous savons que nos représentations sont conditionnées par nos connaissances et nos habitudes, il est donc possible que l'image des corps soit encore influencée par le male gaze dominant. Enfin, il sera intéressant d'étudier dans ces deux films comment les différents mouvements sociaux de ces dernières années, notamment féministes, ont pu modifier la représentation et la réception des images de corps féminins. Alors que des associations conservatrices tentent depuis la fin des années 1990 et de plus en plus aujourd'hui d'empêcher la représentation de l'érotisme et des corps, il sera pertinent d'étudier si ce mouvement influence notre réception des films et s'il y a, ou non, un retour en arrière sur la libération des mœurs. Retour en arrière qui semble déjà se mettre en place à la fin 1975... La suite de notre travail pourra donc nous permettre de nous statuer sur ce point et de voir si, comme nous l'avons évoqué plus tôt, une nouvelle tentative du contrôle du corps des femmes se met en place dans la société.

Bibliographie.

Ouvrages généraux sur le cinéma.

- * GUY Jean-Michel, *La culture cinématographique des Français*, Paris, Ministère de la Culture – DEPS, coll. Questions de culture, 2000, 352 p.
- * ZORGNIOU Denis, PALLIN Philippe et LLEDO Ulysse, « 1960 », *Une histoire du cinéma français (1960-1969)*, La Madeleine, LettMotif, 17 juin 2022, 520 p.

Ouvrages généraux sur le corps.

- * ANDRIEU Bernard et BOËTSCH Gilles, *Dictionnaire du corps*, Paris, CNRS Éditions, coll. CNRS Dictionnaires, mars 2008, 383 p.
- * DERRIDER Danielle, « Quelques réflexions à partir de la peinture », *Les Cahiers du GRIF*, n°26, 1983, pp. 121-124
- * DUSSAULT Geneviève, « Voulez-vous ~~œueher~~ danser avec moi ce soir ? », in BIENAISE Johanna, HARBONNIER Nicole et MONTAIGNAC Katya (dir.), *Tribunes sur la danse*, Laval, Les Presses de l'Université Laval, coll. FRÉA, 2 novembre 2020, pp. 87-90

Ouvrages généraux sur l'érotisme.

- * BATAILLE Georges, *L'Érotisme*, Paris, Les Éditions de minuit, coll. Reprise, 2011, 288 p.
- * GIASSI Laurent, « Introduction », *Le désir*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2019, pp. 3-5
- * MARZANO Michela, « Chapitre V. Sexualité et subjectivité : l'accomplissement de la chair », *La philosophie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2022, pp. 105-119
- * SCARPETTA Guy, *Variations sur l'érotisme*, Paris, Descartes & Cie, coll. Publicité, mars 2004, 267 p.

Ouvrages féministes sur le cinéma.

- * BREY Iris, *Le regard féminin : Une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, coll. Les Feux, 6 février 2020, 224 p.

* SAUVAGE Célia, « La belle et la bête : smart girls et féminité dans les teen movies », in DUPONT Sébastien et PARIS Hugues (dir.), *L'adolescente et le cinéma : de Lolita à Twilight*, Toulouse, Érès, coll. La vie de l'enfant, 2013, pp. 87-100

Ouvrages sur la censure.

* BAYON Estelle, *Le cinéma obscène*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs Visuels, mars 2007, 290 p.

* BIER Christophe, *Censure-moi. Histoire du classement X en France*, Paris, L'Esprit Frappeur, 2000, 202 p.

* ESQUERRE Arnaud, *Interdire de voir. Sexe, violence et liberté d'expression au cinéma*, Paris, Fayard, coll. Sciences humaines, 10 avril 2019, 348 p.

* GARREAU Laurent, « Chapitre I. Interdire pour un jour... libérer (1961-1971) », *Archives secrètes du cinéma français (1945-1975)*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Perspectives critiques, 2009, pp. 153-243

* JULLIER Laurent, *Interdit aux moins de 18 ans : Morale, sexe et violence au cinéma*, Paris, Armand Collin, coll. Hors collection, février 2008, 256 p.

Ouvrages sur le féminisme.

* CHOLLET Mona, *Réinventer l'amour : comment le patriarcat sabote les relations hétérosexuelles*, Paris, Zones, 16 septembre 2021, 272 p.

Ouvrages sur l'érotisme au cinéma.

* DOUGLAS Keesey et DUNCAN Paul, *Le cinéma érotique*, Cologne, Taschen, 2005, 192 p.

* LE PAJOLEC Sébastien, « Initiations. Arts et médias : « France. Les amours juvéniles dans le cinéma des Trente Glorieuses » », in BLANCHARD Véronique, REVENIN Régis et YVOREL Jean-Jacques (dir.), *Les jeunes et la sexualité : Initiations, interdits, identités (XIXe-XXIe siècle)*, Paris, Autrement, coll. Mutations, 2010, pp. 129-143

* LENNE Gérard, *Le Sexe à l'écran*, Paris, Henri Veyrier, 1978, 334 p.

* ZIMMER Jacques, *Cinéma érotique*, Paris, Edilig, coll. Cinégraphiques, 1982, 126 p.

* ZIMMER Jacques, *Le cinéma X*, Paris, La Musardine, 2012, 430 p.

Ouvrages sur la Nouvelle Vague.

- * GIMELLO-MESPLOMB Frédéric, « Tendances et spécificités de la musique dans le cinéma de la Nouvelle Vague ou les constructions historiographiques de l'innovation en musique de film », in ROSSI Jérôme (dir.), *La Musique de film en France, courants, spécificités, évolutions*, Lyon, Symétrie, coll. Symétrie Recherche, 2017, pp. 113-138
- * LEJEUNE Dominique, *Les années 50 en France, une nouvelle « Belle Époque » ?* [séminaire], Université de Briançon, France, 11 octobre 2017, 61 p.
- * SELLIER Geneviève, « Chapitre IV. Une réception contrastée », *La Nouvelle Vague : Un cinéma au masculin singulier*, Paris, CNRS Éditions, coll. Cinéma et audiovisuel, 2005, pp. 39-64

Ouvrages sur Bardot.

- * BIGOT Yves, *Brigitte Bardot. La femme la plus belle et la plus scandaleuse du monde*, Paris, Don Quichotte, coll. Non fiction, avril 2014, 496 p.
- * DE BAECQUE Antoine, « Bardot », *La Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, coll. Champs – Art, 2019, pp. 11-18
- * DE BAECQUE Antoine, « Brigitte et les jeunes Turcs », *La Nouvelle Vague*, Paris, Flammarion, coll. Champs – Art, 2019, pp. 29-34
- * FLESICHER Alain, « Bardot (Brigitte) », in BERGALA Alain, DÉNIEL Jacques et LEBOUTTE Patrick (dir.), *Une encyclopédie du nu au cinéma*, Liège, Yellow Now, coll. Hors collection, 1993, pp. 44-51
- * MORIN Edgar, *Les Stars*, Paris, Points, coll. Points Essais, mai 2015, 192 p.
- * RETAILLAUD Emmanuelle, « Chapitre 8. Les mues d'un modèle (de 1944 à la fin des années 1970) », *La Parisienne*, Paris, Le Seuil, coll. L'Univers historique, 2020, pp. 275-308
- * RIHOIT Catherine, « Et Brigitte créa BB », *Brigitte Bardot : Un mythe français*, Paris, Olivier Orban, 1986, 326 p.
- * TRUFFAUT François, « Et Dieu créa la femme de Roger Vadim », *Les films de ma vie*, Paris, Flammarion, coll. Champs – Arts, 2019, pp. 395-398

Ouvrages sur *Et Dieu... créa la femme.*

* VADIM Roger, *Mémoires du diable*, Paris, Stock, coll. Hors collection, 1975, 283 p.

Autres ouvrages.

* KUNDERA Milan, « La légèreté et la pesanteur », *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2 juillet 2020, 480 p.

Articles sur l'érotisme.

* DE BIASI Pierre-Marc, « Éros aujourd'hui », *Medium*, n°46-47, janvier-juin 2016, pp. 6-29

Articles sur la prostitution.

* POULIN Richard, « La marchandisation prostitutionnelle mondiale. Violence, marché et crime organisé », *Les Temps Modernes*, vol. 626, n°1, 2004, pp. 191-214

* STASZAK Jean-François, « L'imaginaire géographique du tourisme sexuel », *L'Information géographique*, vol. 76, n°2, 2012, pp. 16-39

Articles sur la censure.

* BONAFoux Corinne, « Les catholiques français devant le cinéma entre désir et impuissance », *Cahiers d'étude du religieux. Recherches interdisciplinaires* [en ligne], numéro spécial, 2012, URL : <https://journals.openedition.org/cerri/1073> [consulté le 2 juin 2023]

* BOUZET Ange-Dominique, « Un an de loi « X » : le porno est-il mort ? », *Le Film Français*, Dossier X, n°1685, 15 juillet 1977, pp. 15-17

* HERVÉ 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*, n°122, février 2014, pp. 121-134

Articles féministes sur le cinéma.

- * MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *20 ans de théories féministes sur le cinéma*, CinémAction, n°67, mars 1993 (traduit par HÉBERT Valérie et REYNAUD Bérénice d'un article initialement paru en anglais dans *Screen*, vol. 16, n°3, automne 1975)

Articles sur la société française des années 1950.

- * LEVY Marie-Françoise, « Le Mouvement français pour le planning familial et les jeunes », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°75, mars 2002, p. 76

Articles sur l'érotisme au cinéma.

- * AUDURAUD Christophe, « Sexe & érotisme », *Positif*, n°521-522, juillet-août 2004, pp. 11-14
- * BOUQUET Stéphane, « L'Usine à organes », *Cahiers du cinéma – Cinéma 68 (hors-série)*, 17 avril 2008, pp. 60-63
- * Collectif, « L'Érotisme », *Positif*, n°61-62-63, août 1964, 263 p.
- * DELORME Stéphane, « L'érotisme », *Cahiers du cinéma*, n°680, juillet-août 2012, pp. 6-11
- * DELORME Stéphane, « Érotisme (encore) », *Cahiers du Cinéma*, n°713, juillet-août 2015, p. 5
- * LABRUNE Jeanne, « Entrons dans l'âge adulte du sexe au cinéma », *Libération*, 6 juillet 2000, p. 8
- * LE NAIRE Olivier, « Parfums de soufre », *L'Express le magazine*, 13 mai 1999, pp. 86-89
- * SCARPETTA Guy, « Sexe, images et mots », *Simulacres*, n°5, 2001, p. 109

Articles sur Bardot.

- * SCHWARTZ R. Vanessa, « Grand angle sur la plage : Les origines du paparazzi et le Festival de Cannes », *Études photographiques* [en ligne], n°26, novembre 2010, URL : <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3119#quotation> [consulté le 31 mars 2023]

- * SELLIER Geneviève, « Ginette Vincendeau, Brigitte Bardot, Londres, BFI, 2013 ; Brigitte Bardot, *The Life, the Legend, the Movies*, Londres, Carlton Books Limited, GB, 2014 (Brigitte Bardot, trad., Paris, Gründ, 2014) », *Mise au point* [en ligne], n°16, 2022, URL : <http://journals.openedition.org/map/6163> [consulté le 16 mai 2023]
- * VINCENDEAU Ginette, « Brigitte Bardot, ou le « problème » de la comédie au féminin », *Cinémas*, vol. 22, n°2-3, printemps 2012, pp. 13-34

Articles sur *Et Dieu... créa la femme*.

- * ARLAUD Rodolphe-Maurice, « Concertos en dodo mineur », *Combat : organe du Mouvement de libération française*, 6 décembre 1956, p. 2
- * BLUMENFELD Samuel, « Dans « Et Dieu... créa la femme », Brigitte devient Bardot », *Le Monde*, 8 août 2021
- * DONIOL-VALCROZE Jacques, « Et Dieu créa la femme... », *France-observateur*, 13 décembre 1956, p. 2
- * ROUYER Philippe, « La jeune fille mise à nu : Portrait en quatre pauses », *Positif*, n°652, juin 2015, p. 102
- * TAILLEUR Roger, « Contradictions sur *Sait-on jamais ?* », *Positif*, n°25-26, septembre 1957, pp. 62-64

Articles sur *Emmanuelle*.

- * CLÉMENT Catherine, « « Emmanuelle » et la commande sociale », *Le Monde*, 12 juin 1975
- * EVEN Martin, « Emmanuelle », *Le Monde*, 28 juin 1974
- * FROT-COUTAZ Gérard, « Emmanuelle », *Cinéma*, n°188, juin 1974, p. 159
- * MARTIN Marcel et MORET Henry, « Emmanuelle », *Écran*, n°29, octobre 1974, p. 68
- * MAUGE Sébastien, « « Emmanuelle » sur Netflix : le film érotique chic qui créa une onde de choc », *Télérama*, 1^{er} juillet 2020

Médiagraphie.

Filmographie.

- * *Jacques Rivette, le veilleur*, réalisé par Serge Daney et Claire Denis, ARTE, France, 1990, 125min.
- * *Emmanuelle, la plus longue caresse du cinéma français*, réalisé par Clélia Cohen, ITV Studios France, ARTE, 2020, 52min.

Ressources audiovisuelles.

- * BARDOT Brigitte, « Brigitte Bardot face aux journalistes américains » [conférence], 18 décembre 1965, 1min43, URL : <https://mediaclip.ina.fr/fr/i20113083-brigitte-bardot-face-aux-journalistes-americains.html> [consulté le 21 mai 2023]
- * BARRACO Léa, BARRAL Vincent et SAUVAGE Benoît, « Le mambo de Brigitte Bardot », *20h30 – Le samedi* [émission télévisée], Paris, France Télévisions, 22 février 2020, 9min
- * Blow Up, l'actualité du cinéma (ou presque) – ARTE, *Brigitte Bardot par Thierry Jousse – Blow Up – ARTE*, YouTube, 18 septembre 2014, 7min08, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jT9ckU1W2jE> [consulté le 28 mars 2023]
- * « Just Jaeckin sur le cinéma érotique », *Le Journal d'Antenne 2 – 20h* [journal télévisé], Paris, France Télévisions, 6 septembre 1975, 00:37, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/just-jaeckin-cinema-erotique-genre-film-nudite> [consulté le 20 septembre 2022]
- * Marina Abramovic Institute, *Marina Abramovic on performing "Rhythm 0" (1974)*, YouTube, 5 mars 2016, 03:07, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xTBkbseXfOQ> [consulté le 20 juin 2023]
- * « Plateau Sylvia Kristel, Just Jaeckin », *Antenne 2 Midi* [journal télévisé], 22 juillet 1981, 13:01, URL : <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/cab8100877001/plateau-sylvia-kristel-just-jaeckin> [consulté le 20 septembre 2022]

Ressources radio.

- * MUHLMANN Géraldine, RUEFF Martin et SCHELLINO Andrea, *Épisode 2/4 : La beauté est-elle toujours scandaleuse ?* [émission de radio], France Culture, 8 mars 2023, 58 min.

Sitographie.

- * AUBRY Lucas, « Le jour où Luis Buñuel a défié le général Franco », *Numéro*, 25 septembre 2020, URL : <https://www.numero.com/fr/cinema/jean-eustache-cannes-2022-la-maman-et-la-putain-jean-pierre-leaud-bernadette-lafond-gaspard-noe-dario-argento> [consulté le 4 juin 2023]
- * BACOT Aurélien, « Emmanuelle la genèse d'un film de culte », *My Canal*, 3 juillet 2019, URL : <https://www.canalplus.com/articles/cinema/emmanuelle-la-genese-d-un-film-de-culte> [consulté le 27 juin 2023]
- * Buffalo AKG Art Museum, « *Manaò tupapaú (Spirit of the Dead Watching)*, 1892 », *Buffalo AKG Art Museum*, s.d., URL : <https://buffaloakg.org/artworks/19651-mana%C3%B2-tupapa%C3%BA-spirit-dead-watching> [consulté le 10 juin 2023]
- * « Comment « Et Dieu... créa la femme » a révolutionné la société et le cinéma français », *CNC*, 6 septembre 2019, URL : https://www.cnc.fr/cinema/actualites/comment--et-dieu-crea-la-femme--a-revolutionne-lasociete-et-le-cinema-francais_1043398 [consulté le 1er mai 2023]
- * EINHORN Gudrun, « Les jérémiades de la variété : Analyse d'une voix sans issue », *Gonzai*, 18 février 2013, URL : <https://gonzai.com/les-jeremiades-de-la-variete-analyse-dune-voix-sans-issue/> [consulté le 11 mai 2023]
- * PALANCHINI Corentin, « 10 films qui ont fait scandale à leur sortie », *Allociné*, 19 février 2021, URL : https://www.allocine.fr/article/fichearticle_gen_article=18696937.html [consulté le 2 juin 2023]
- * SANTUCCI Françoise-Marie, « Juliette Binoche : je n'ai jamais fait le dos rond », *Marie Claire*, 8 mai 2023, URL : <https://www.marieclaire.fr/interview-juliette-binoche-la-passion-de-dodin-bouffant,1452071.asp> [consulté le 28 juin 2023]

Fiches techniques.

Et Dieu... créa la femme.

- * Réalisation : Roger Vadim
- * Assistants réalisation : Paul Feyder et Pierre Boursaus
- * Scénario : Roger Vadim et Raoul Lévy
- * Adaptation et dialogue : Roger Vadim
- * Musique : Paul Misraki. Solange Berry interprète la chanson *Dis moi quelque chose*

de gentil

- * Direction musicale : Marc Lanjean
- * Montage : Victoria Mercanton
- * Assistante montage : Suzanne Cabon
- * Photographie : Armand Thirard
- * Opérateur : Louis Née
- * Son : Pierre-Louis Calvet
- * Script : Suzanne Durrenberger
- * Décors : Jean André
- * Maquillage : Hagop Arakelian
- * Photographe de plateau : Léo Mirkine
- * Production : Raoul Lévy, Ignace Morgenstern et Ray Ventura
- * Sociétés de production : Hoche Productions, Cocinor, Iéna Films et Union

cinématographique lyonnaise (UCIL)

- * Sociétés de distribution : Cocinor
- * Pays d'origine : France
- * Langue originale : français
- * Format : couleur (Eastmancolor), 35mm, 2,35:1, format CinémaScope, son mono

(Westrex)

- * Genre : drame
- * Durée : 95 minutes
- * Date de sortie en France : 28 novembre 1956
- * Film interdit aux moins de 16 ans à sa sortie en France

* Tournage du 3 mai au 7 juillet 1956. Intérieurs au Studio de la Victorine à Nice.
Extérieurs à Saint-Tropez et alentours (Gassin, La Croix-Valmer et Ramatuelle)

- * Visa d'exploitation : 18.160
- * Nombre d'entrées cumulées en France : 3 918 638
- * Distribution : Brigitte Bardot (Juliette Hardy), Curd Jürgens (Eric Carradine), Jean-Louis Trintignant (Michel Tardieu), Christian Marquand (Antoine Tardieu), Georges Poujouly (Christian Tardieu), Marie Glory (Mme Tardieu), Jane Marken (Mme Morin), Paul Faivre (Mr Morin), Isabelle Corey (Lucienne), Jany Mourey (la déléguée de l'évêché)

Emmanuelle.

- * Réalisation : Just Jaeckin
- * Assistant réalisation : Philippe Leriche
- * Scénario : Jean-Louis Richard, d'après le roman éponyme d'Emmanuelle Arsan
- * Musique : Pierre Bachelet
- * Montage : Claudine Bouché
- * Directeur de la photographie : Richard Suzuki
- * Photographie : Sylvia Panigel
- * Opérateur : Robert Fraisse
- * Son : André Hervée
- * Script : Alice Ziller
- * Direction artistique : Léo Kouper
- * Maquillage : Christine Fornelli
- * Costumes : Georges Bril et Sylvia Panigel
- * Production : Yves Rousset-Rouard
- * Sociétés de production : Trinacra Films, Orphée Productions
- * Société de distribution : Parafrance Films
- * Pays d'origine : France
- * Langue originale : français
- * Format : couleur (Eastmancolor), 35mm, 1,66:1, son mono
- * Genre : drame, érotique
- * Durée : 90 minutes
- * Date de sortie en France : 26 juin 1974

- * Film interdit aux moins de 16 ans en France
- * Tournage du 10 décembre 1973 au 6 février 1974 à Bangkok en Thaïlande et aux Seychelles
- * Visa d'exploitation : 41992
- * Nombre d'entrées cumulées en France : 8 894 024
- * Distribution : Sylvia Kristel (Emmanuelle), Alain Cuny (Mario), Marika Green (Bee), Daniel Sarky (Jean), Jeanne Colletin (Ariane), Christine Boisson (Marie-Ange, voix doublée par Sylviane Margollé)

Index des films cités (par ordre alphabétique).

- 45
- * *37°2 le matin* (Jean-Jacques Beineix, 1986), 5
 - * *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (*4 mois, 3 semaines, 2 jours*, Christian Mungiu, 2007), 45
 - * *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1960), 15
 - * *A History of the Blue Movie* (*Anthologie du plaisir*, Alex de Renzy, 1970), 102
 - * *Accouche !* (Ioana Wider, 1977), 98
 - * *Adorables Créatures* (Christian-Jaque, 1952), 33
 - * *American Beauty* (Sam Mendes, 1999), 37
 - * *Babette s'en va-t-en guerre* (Christian-Jaque, 1959), 21, 42
 - * *Baby Doll* (Elia Kazan, 1956), 37
 - * *Bananes mécaniques* (Jean-François Davy, 1974), 105
 - * *Bel-Ami* (Louis Daquin, 1955), 55, 57
 - * *Belle de jour* (Luis Buñuel, 1967), 56, 78, 89
 - * *Blow-Up* (Michelangelo Antonioni, 1966), 7
 - * *Bonne chance* (Sacha Guitry, 1935), 27
 - * *Celui qui reste* (Louis Feuillade, 1915), 54
 - * *César et Rosalie* (Claude Sautet, 1972), 70
 - * *Chacun porte sa croix* (Jean Choux, 1929), 58
 - * *Cherchez l'idole* (Michel Boisrond, 1964), 92
 - * *Cléo de 5 à 7* (Agnès Varda, 1962), 43
 - * *Cluny Brown* (*La Folle Ingénue*, Ernst Lubitsch, 1946), 52
 - * *Columbo* (Richard Levinson et William Link, 1968-2003), 97
 - * *Comment j'ai tué mon enfant* (Alexandre Ryder, 1925), 58
 - * *Contes immoraux* (Walerian Borowczyk, 1973), 91
 - * *Cuisinier par amour* (Max Linder, 1915), 53
 - * *D'où viens-tu Johnny ?* (Noël Howard, 1963), 92
 - * *Daughter of the Gods* (*La Fille des dieux*, Herbert Brenon), 6
 - * *Deep Throat* (*Gorge profonde*, Gerard Damiano, 1972), 74, 99
 - * *Der blaue Engel* (*L'Ange bleu*, Josef von Sternberg, 1930), 5, 32
 - * *Desperate Housewives* (Marc Cherry, 2004-2012), 41
 - * *Domicile conjugal* (François Truffaut, 1970), 69
 - * *Don Juan 73* (Roger Vadim, 1973), 21
 - * ***Et Dieu... créa la femme* (Roger Vadim, 1956)**, 7, 8, 10, 11, 14, 15, 16, 18, 21, 22, 31, 33, 35, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 59, 60, 61, 62, 64, 67, 69, 88, 110, 111, 114
 - * *Elena et les hommes* (Jean Renoir, 1956), 40
 - * ***Emmanuelle* (Just Jaeckin, 1974)**, 7, 8, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 74, 75, 76, 79, 80, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 97, 99, 100, 101, 102, 105, 109, 110, 111, 112, 113, 114
 - * *Emmanuelle, la plus longue caresse du cinéma français* (Clélia Cohen, 2020), 69, 76, 87, 96, 100
 - * *En cas de malheur* (Claude Autant-Lara, 1958), 36, 46, 60
 - * *Exhibition* (Jean-François Davy, 1975), 91, 99, 102
 - * *Extase* (Gustav Machatý, 1933), 6
 - * *Eyes Wide Shut* (Stanley Kubrick, 1999), 30
 - * *Fanny* (Marc Allégret, 1932), 27

- * *Fatal Attraction* (Adrian Lyne, 1987), 38
- * *Fröken Julie* (*Mademoiselle Julie*, Alf Sjöberg, 1951), 89
- * *Gentlemen Prefer Blondes* (Howard Hawks, 1953), 41
- * *Gilda* (Charles Vidor, 1946), 38
- * *Good-bye, Emmanuelle* (François Leterrier, 1977), 75, 87
- * *Gone Girl* (David Fincher, 2014), 38
- * *Hiroshima, mon amour* (Alain Resnais, 1959), 52
- * *Histoire d'O* (Just Jaeckin, 1975), 105, 106
- * *Hula* (Victor Fleming, 1927), 6
- * *Infidélités* (Jean-François Davy, 1975), 70
- * *Jacques Rivette, le veilleur* (Serge Daney et Claire Denis, 1990), 14
- * *Jag är nyfiken - en film i gult* (*Je suis curieuse – jaune*, Vilgot Sjöman, 1967), 6
- * *Jean de Florette* (Claude Berri, 1986), 50
- * *L'Année des méduses* (Christopher Frank, 1984), 16
- * *L'Âge d'or* (Luis Buñuel, 1930), 102
- * *L'Ours et la Poupée* (Michel Delville, 1970), 21
- * *La Bête* (Walerian Borowczyk, 1975), 62
- * *La Boum* (Claude Pinoteau, 1980), 50
- * *La Bride sur le cou* (Roger Vadim, 1961), 21, 26, 60
- * *La Cicatrice intérieure* (Philippe Garrel, 1972), 102
- * *La collectionneuse* (Eric Rohmer, 1967), 16
- * *La Famille Addams* (Charles Addams et David Levy, 1964-1966), 97
- * *La grande abbuffata* (*La Grande Bouffe*, Marco Ferreri, 1973), 52
- * *La Fille du Boche* (Henri Pouctal, 1915), 53
- * *La Lumière d'en face* (Georges Lacombe, 1956), 46, 102
- * *La Maman et la Putain* (Jean Eustache, 1973), 29
- * *La Marie du port* (Marcel Carné, 1950), 40
- * *La Ronde* (Max Ophüls, 1950), 22
- * *La Vampire nue* (Jean Rollin, 1969), 91
- * *La Vérité* (Henri-Georges Clouzot, 1960), 8, 21, 26, 47
- * *La Vie d'Adèle* (*Abdellatif Kechiche*, 2013), 53
- * *Le Bon Dieu sans confession* (Claude Autant-Lara, 1953), 27
- * *Le Champagne de Rigadin* (Georges Monca, 1915), 53
- * *Le ciel est à vous* (Jean Grémillon, 1944), 27
- * *Le Corps et le Fouet* (Mario Bava, 1963), 62
- * *Le Diable au corps* (Claude Autant-Lara, 1947), 102
- * *Le Grand Bleu* (Luc Besson, 1988), 5
- * *Le héros de l'Yser* (Léonce Perret, 1915), 53
- * *Le Jardin des délices de Jérôme Bosch* (Jean-Eustache, 1979), 30
- * *Le Jour se lève* (Marcel Carné, 1939), 54
- * *Le Journal d'une femme de chambre* (Luis Buñuel, 1964), 102
- * *Le Mépris* (Jean-Luc Godard, 1963), 16, 24, 37, 43, 47
- * *Le père Noël est une ordure* (Jean-Marie Poiré, 1982), 50
- * *Le Petit Prof* (Carlo Rim, 1959), 59
- * *Le Petit Soldat* (Jean-Luc Godard, 1960), 59
- * *Le Redoutable* (Michel Hazanavicius, 2017), 44
- * *Le Repos du guerrier* (Roger Vadim, 1962), 21
- * *Le Viol du vampire* (Jean Rollin, 1968), 105
- * *Le Voile bleu* (Jean Stelli, 1942), 27

- * *Léonce et le Bain du préfet* (Léonce Perret, 1915), 53
- * *Lèvres de sang* (Jean Rollin, 1974), 62
- * *Les Bas-fonds* (Jean Renoir, 1936), 55
- * *Les Bonnes femmes* (Claude Chabrol, 1960), 43
- * *Les Caresseuses* (Lucien Hustaix, 1972), 105
- * *Les Désaxées* (Michel Lemoine, 1972), 102
- * *Les Jouisseuses* (Lucien Hustaix, 1974), 105
- * *Les Novices* (Guy Casaril, 1970), 26, 42
- * *Les Parisiennes* (Marc Allégret, Claude Barma, Michel Boisrond et Jacques Poitrenaud, 1962), 92
- * *Les Photos d'Alix* (Jean Eustache, 1980), 30
- * *Les Quatre cents coups* (François Truffaut, 1959), 15
- * *Les statues meurent aussi* (Chris Marker, 1953), 51
- * *Les Tripoteuses* (Lucien Hustaix, 1975), 105
- * *Les Valseuses* (Bertrand Blier, 1974), 76, 94, 97, 111
- * *Lolita* (Stanley Kubrick, 1962), 37
- * *Love* (Gaspar Noé, 2015), 115
- * *Manèges* (Yves Allégret, 1950), 27, 33
- * *Manina... la fille sans voiles* (Willy Rozier, 1952), 11, 45
- * *Maria Schneider, 1983* (Elisabeth Subrin, 2022), 83
- * *Mon gosse de père* (Jean de Limur, 1930), 27
- * *Monique et Christiane* (Carole Roussopoulos, 1976), 98
- * *Monty Python's : The Meaning of Life* (*Monty Python : Le Sens de la vie*, Terry Jones, 1983), 52
- * *North by Northwest* (*La Mort aux trousses*, Alfred Hitchcock, 1959), 32
- * *Notre-Dame de la Mousie* (Robert Péguy, 1941), 58
- * *Nuit et brouillard* (Alain Resnais, 1956), 51
- * *Nuovo Cinema Paradiso* (*Cinema Paradiso*, Guiseppe Tornatore, 1988), 54
- * *Olivia* (Jacqueline Audry, 1951), 40
- * *Paparazzi* (Jacques Rozier, 1963), 47
- * *Paths of Glory* (*Les Sentiers de la gloire*, Stanley Kubrick, 1957), 51
- * *Paradies : Liebe* (*Paradis : Amour*, Ulrich Seidl, 2012), 68
- * *Péchés de jeunesse* (Maurice Tourneur, 1941), 27
- * *Psychose* (Alfred Hitchcock, 1960), 89
- * *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*, Alfred Hitchcock, 1954), 52
- * *Rendez-vous* (André Téchiné, 1985), 80, 83
- * *Sex-cirkusse* (*La foire aux sexes*, Eberhardt et Phyllis Krohausen, 1971), 99
- * *She's All That* (Robert Iscove, 1999), 41
- * *Sois belle et tais-toi* (Delphine Seyrig, 1976), 98
- * *Ten Things I Hate About You* (Gil Junger, 1999), 41
- * *The Band Wagon* (Vincente Minnelli, 1953), 22
- * *The Kiss* (William Heise, 1896), 6, 52
- * *The Journey of O* (*Hardiesses*, C.-F. Kennedy, 1976), 102
- * *The Private Afternoons of Pamela Mann* (*Furies porno*, Radley Metzger, 1974), 99
- * *Thérèse Raquin* (Marcel Carné, 1953), 27
- * *Top Hat* (Mark Sandrich, 1935), 22
- * *Tystnaden* (*Le Silence*, Ingmar Bergman, 1963), 89
- * *Ultimo tango a Parigi* (*Le Dernier Tango à Paris*, Bernardo Bertolucci, 1972), 75, 76, 83, 93 94, 97, 111

- * *Une Parisienne* (Michel Boisrond, 1957), 26, 59
- * *Une ravissante idiote* (Édouard Molinaro, 1964), 42
- * *Une sale histoire* (Jean Eustache, 1977), 30
- * *Vie privée* (Louis Malle, 1962), 47
- * *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), 59
- * *Viva Maria !* (Louis Malle, 1965), 42, 47
- * *Wet Rainbow* (*Jeune fille pour couple*, Duddy Kane, 1974), 102