La Nouvelle Vague et les stars : une passion bien tempérée

Jean-Lou Alexandre

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2148>

DOI : 10.4000/doublejeu.2148

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

Pagination : 65-74

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Jean-Lou Alexandre, « La Nouvelle Vague et les stars : une passion bien tempérée », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 05 novembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2148> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/doublejeu.2148>

Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

LA NOUVELLE VAGUE ET LES STARS : UNE PASSION BIEN TEMPÉRÉE

Les cinéastes de la Nouvelle Vague ne rougissaient pas de tomber en pâmoison devant n'importe quelle star *made in* Hollywood mais se seraient crus déshonorés de manifester un intérêt quelconque aux gloires hexagonales qu'ils associaient – souvent à juste titre d'ailleurs – à cette fameuse Qualité Française stigmatisée par François Truffaut. Jean Gabin, considéré alors comme le pape du cinéma français, n'était qu'à demi absous lorsqu'il travaillait avec Jean Renoir, leur maître à penser, ou avec Jacques Becker, son prophète ; mais il restait pour eux le suppôt de Michel Audiard et de ses sbires, les Duvivier, Decoin et La Patellière.

Il existait d'autres raisons, plus ou moins nobles, au divorce originel. Les jeunes cinéastes allaient piocher leurs histoires – avant le grand retour du romanesque – dans leur propre vécu : leurs personnages avaient leur âge. Qu'auraient-ils fait d'un Gabin, d'un Vanel ou de ces « grandes dames » du cinéma français qui avaient nom Edwige Feuillère, Danielle Darrieux, Michèle Morgan ou Micheline Presle ? Même avec des acteurs plus jeunes comme Gérard Philipe, François Périer, Michel Auclair ou Daniel Gélin, il y avait un décalage. Ils ne vivaient pas sur la même planète. Et puis les apprentis cinéastes avaient peur du regard critique de grands professionnels.

Par ailleurs une star est moins malléable avec les débutants. Truffaut en fit la douloureuse expérience sur *La Peau douce* où il sollicita Jean Desailly, acteur de théâtre réputé, avec qui il ne s'entendit absolument pas. Ils en conçurent un ressentiment réciproque et durable. À l'opposé le caractère débonnaire de Chabrol s'accommodait mieux des caprices et des susceptibilités des stars. Pour *À double tour*, il rêvait de Charles Boyer et dut se contenter de Jacques Dacqmine, mais il se rattrapa avec Madeleine Robinson et l'italienne Antonella Lualdi. Pour *Landru*, il réussit la performance d'avoir Danielle Darrieux et Michèle Morgan dans des rôles éphémères !

Enfin – et là rien n'a changé sous le soleil ! – les stars grevaient lourdement le budget d'un film : non seulement leur salaire était exorbitant mais elles exigeaient un certain standing : caravane, doublure lumière, staff personnel, etc., que le jeune cinéma aurait été bien en peine de leur assurer. Seule star américaine à avoir été au cœur de la « tourmente » Nouvelle Vague, Jean Seberg était effarée qu'on la maquille au fond d'une cuisine et qu'on lui fasse porter des robes de Prisunic !

Toutefois il est dans la nature du cinéma de sécréter des stars et la nouvelle génération n'y échappera pas : certaines, comme Bardot et Delon, ne

doivent rien à la Nouvelle Vague proprement dite ; d'autres, comme Moreau ou Belmondo, en sont l'émanation directe ; la carrière de Deneuve flirte avec mais doit autant à Polanski et à Bunuel qu'à Demy et à Truffaut. L'originalité de la Nouvelle Vague réside moins dans ses stars que dans une brochette d'acteurs inclassables, comme Jean-Pierre Léaud, Jean-Claude Brial, Anna Karina, Delphine Seyrig ou Emmanuelle Riva, qui piétinaient les règles élémentaires de l'art dramatique et dont le parler prétendument faux s'opposait au pseudo naturel de la Qualité Française. Jean-Pierre Léaud en fut la figure de proue. Sa personnalité hors norme le prédisposait à devenir une star, car il a cette faculté de ne jamais se dissoudre complètement dans le personnage qu'il incarne. Mais sa carrière est sans doute restée trop étroitement liée à la vie et l'œuvre de Truffaut.

Jeanne Moreau constate que ce qui a changé avec la Nouvelle Vague,

c'est le face-à-face de personne à personne. C'est échapper à la hiérarchie, c'est la petite équipe où l'on sait qui est qui. Sur *Touchez pas au Grisbi*, Jean Gabin n'était pas accessible entre les prises, on ne pouvait pas lui parler. Pour le voir, il fallait que je passe par la maquilleuse qui transmettait le message et il fallait un motif ¹.

Évidemment il serait tendancieux d'étendre à tout le jeune cinéma ce qui se pratiquait chez quelques-uns. Si des cinéastes comme Malle ou Demy s'accommodèrent plutôt bien des stars – Demy s'offrit même Gene Kelly, excusez du peu ! – Rivette, Rohmer, Mocky ou Rozier n'en avaient que faire. Elles auraient même desservi le cinéma qu'ils défendaient.

Le courant n'est jamais passé entre Alain Delon et la Nouvelle Vague. À sa jolie « petite gueule » les jeunes Turcs préféraient celle, toute cabossée, de Belmondo. De plus il avait une réputation – justifiée ô combien – d'acteur difficile à diriger et n'était vraiment bon que dominé. Qui avait une poigne suffisante chez les jeunes cinéastes pour dompter le tigre Delon ? Godard attendra d'être lui-même une star pour s'y risquer. Que le film s'intitulât *Nouvelle Vague* sonnait d'ailleurs comme une provocation ! Louis Malle, qui confronta Delon à Bardot dans *William Wilson*, l'a jugé exécration. Melville, lui, a toujours été sensible à son professionnalisme. L'ego surdimensionné de l'acteur-producteur-réalisateur a largement freiné une carrière qui aurait pu être exceptionnelle. Mais Delon a choisi de travailler plutôt avec des metteurs en scène à sa botte, chargés de faire reluire son image hiératique de redresseur de torts désenchanté.

Si la personnalité de Belmondo est très différente, pour ne pas dire opposée à celle de Delon, son parcours d'acteur rejoint pour le pire celui

1. « Entretien avec Jeanne Moreau », *Cahiers du cinéma*, n° 570, juillet-août 2002, p. 59.

de son concurrent direct. Propulsé star grâce à *À bout de souffle*, l'un des films manifestes du jeune cinéma, il avait rodé son personnage de voyou romantique dans *À double tour* de Chabrol.

J'ai cherché le sujet pendant tout le tournage. Finalement je me suis intéressé à Belmondo. Je l'ai vu comme une espèce de bloc qu'il fallait filmer pour savoir ce qu'il y avait derrière².

Pourtant, après cette performance, les gens des *Cahiers* ne se sont pas bousculés pour travailler avec lui. Godard en fit le faire-valoir d'Anna Karina dans *Une femme est une femme*, mais lui donna l'occasion d'affûter un potentiel fantaisiste qui allait culminer dans *L'Homme de Rio* de Philippe de Broca. Cinq ans après *À bout de souffle*, il offrait à son poulain un nouvel espace de liberté avec *Pierrot le fou*, film inventaire à la Prévert ou à la Pécqueur, et l'un des rôles les plus poétiques et les plus débridés de Belmondo.

D'abord ravi que Truffaut l'eût pressenti pour *La Sirène du Mississippi*, l'acteur a en fin de compte mal vécu d'incarner un personnage timide et faible, tellement à l'opposé de son registre habituel de baroudeur. Jean-Pierre Melville alla plus loin encore dans le contre-emploi avec *Léon Morin prêtre*. Belmondo était hostile à ce projet, mais le côté « curé de choc » et le charisme évident du personnage ont dû emporter sa décision. Il se sentit peut-être plus à l'aise dans la peau du *Voleur*, dandy anarchiste que Louis Malle avait puisé chez Georges Darien. Avec *Stavisky* d'Alain Resnais, Belmondo se mesurait sur le tard à un personnage historique, mais hasard ou facétie du destin, c'était encore un individu fort peu recommandable !

En fait c'est dans la comédie, sous la houlette de Philippe De Broca et de quelques autres, que Belmondo a donné sa pleine mesure. À l'instar de Delon qui créa Adel Productions pour maîtriser totalement son image, Belmondo créa Cerito et put se livrer sans vergogne à ses pitreries entrecoupées de numéros d'acrobatie pour la plus grande joie de ses inconditionnels. Chez l'un comme chez l'autre hélas la star a eu la peau de l'acteur !

De même que Belmondo, Jeanne Moreau va imposer un visage que certains considéraient comme ingrat, en tous cas qui ne cadrerait pas avec les canons de la beauté cinématographique :

Les opérateurs voulaient toujours qu'elle soit très maquillée et ils l'éclairaient beaucoup sous prétexte qu'elle n'avait pas un visage photogénique [...]. Elle pouvait être presque laide et puis, dix secondes après, elle tournait la tête et devenait d'une incroyable beauté³.

2. « Entretien avec Jean-Luc Godard », *Cahiers du cinéma*, n° 138, décembre 1962, p. 24.

3. P. French, *Conversations avec... Louis Malle*, Paris, Denoël, 1993, p. 27.

Mais Henri Decae prit le risque de filmer son visage au naturel et ce fut le miracle de la photogénie. La voix de Moreau a un timbre aussi particulier et sa diction est aussi personnalisée que celle de Léaud. Elle dégage une sensualité que Dréville exploita au premier degré dans *La Reine Margot*. À l'opposé Malle dans *Les Amants* dénuda moins son corps que son visage dont elle arborait les cernes comme un défi.

Par amitié pour Malle à qui elle devait sa notoriété, Moreau accepta un rôle modeste dans *Le Feu follet*. Il lui permit d'aborder la comédie avec *Viva Maria* où elle eut en outre le redoutable privilège d'affronter Bardot. Star, Moreau l'était déjà – elle avait tourné *Les Liaisons dangereuses* de Vadim, *Moderato Cantabile* de Peter Brook et *La Nuit* d'Antonioni – lorsqu'elle devint pour Truffaut la Catherine de *Jules et Jim*. Son personnage n'était d'ailleurs pas éloigné de la Jeanne des *Amants* : une femme libre qui domine les hommes, assume ses passions et ignore superbement la morale bourgeoise. À l'inverse de Godard qui a traité Jean Seberg avec une incroyable désinvolture, Truffaut était fasciné par Moreau et ébloui de pouvoir partager l'intimité d'une star.

Après l'épanouissement que j'avais connu avec Louis Malle, j'étais un peu une orpheline sur le plan cinématographique. Et de partager avec François un début aussi magnifique, c'est quelque chose qui m'a réconciliée avec moi-même⁴.

En réalisant *La Mariée était en noir* quelques années plus tard, Truffaut voulait offrir un rôle sur mesure à son amie. Contrairement à la joyeuse improvisation qui régnait sur *Jules et Jim*, il suivait à la lettre un scénario très écrit. Outre un rôle écrasant, il avait confié à Moreau celui de collaboratrice artistique. Est-ce cette petite expérience qui poussa l'actrice à passer derrière la caméra ?... Elle fut mal récompensée de son zèle, car l'image ne lui rendait pas hommage : une perruque noire à la Loulou (dont Godard affublera aussi Bardot dans *Le Mépris*) ne l'avantageait guère, ni les lumières de Coutard – en froid avec Truffaut – qui la faisaient paraître fatiguée et vieillie. Truffaut en fut fort marri et considéra *La Mariée était en noir* comme un échec.

Godard la rabaissa au rôle de « second couteau » dans *Une femme est une femme*, où elle retrouvait Belmondo, son partenaire de *Moderato Cantabile*. C'est pourtant elle qui le proposa aux frères Hakim en quête d'un metteur en scène pour l'adaptation d'*Eva*, le roman de James Hadley Chase. Godard se déroba et Moreau en conçut de l'amertume :

4. A. de Baecque, S. Toubiana, *François Truffaut*, Paris, Gallimard (Folio), 1996, p. 345.

Je crois que je ne suis pas du tout une créature de Godard. Les metteurs en scène ne sont pas très chaleureux avec les comédiens et comédiennes. Ils en ont presque tous peur [...]. Godard nous a laissés tomber et il fallait trouver un autre metteur en scène. C'est tout⁵.

Elle fut mieux traitée par Demy. Dans *La Baie des anges*, il fit d'elle une vamp de film noir (et blanc) à la chevelure blonde décolorée, une flambeuse de casino qui n'aurait pas détonné à Las Vegas.

Jeanne Moreau s'est définie elle-même comme une insoumise, en référence au personnage de Bette Davis dans le film éponyme de William Wyler :

L'important, c'est d'être disponible. La disponibilité c'est un art de vivre, ça va donc bien au-delà d'être comédien ou comédienne. C'est une disponibilité qui s'étend à votre vie, qui est votre vie⁶.

À l'opposé de Moreau, Catherine Deneuve souffrit peut-être d'un visage au classicisme tellement parfait qu'il en frôlait la banalité. À la maturité il a cristallisé quelque chose de la sensualité glacée des actrices hitchcockiennes. À l'instar de Romy Schneider qui traîna comme un boulet le personnage de Sissi, Deneuve fut victime de l'image lisse que véhiculaient *Les Parapluies de Cherbourg* et plus tard *Les Demoiselles de Rochefort*. Il est vrai qu'elle n'avait qu'une vingtaine d'années lors de son premier succès (Moreau en avait dix de plus dans *Ascenseur pour l'échafaud*). Malgré les difficultés sans nombre du tournage, elle en garde le souvenir d'un « état de grâce » vécu par tous. Dans *Peau d'âne*, Demy une fois de plus demandait à son actrice de faire rêver par sa seule présence, ce qui était à la fois flatteur et frustrant pour l'interprète de *Tristana*. « Tourner un conte de fées, c'est à la fois être un personnage vrai et impalpable »⁷. *L'Événement le plus important depuis que l'homme a marché sur la lune*, à part la longueur de son titre et la bouffonnerie de l'intrigue, eut pour principal mérite de réunir Deneuve et Mastroianni. Elle déclina *Une chambre en ville*, refusant que sa voix, comme dans les comédies musicales précédentes, fût doublée : « À tort ou à raison j'estimais que ma voix faisait désormais partie de mon intégrité d'actrice. »

On oublie trop souvent qu'avant Demy, Deneuve tourna pour Vadim *Le Vice et la Vertu*, adaptation fort décente de Sade où elle tenait le rôle de la victime du vice bien sûr. Mais ce fut un déraciné polonais, Roman Polanski, qui dans *Répulsion*, lui donna son premier vrai grand rôle, celui d'une tueuse

5. « Entretien avec Jeanne Moreau », note 1, p. 50-51.

6. *Ibid.*, p. 57.

7. « Entretien avec Catherine Deneuve » par G. Haustrate et J.-P. Le Pavec, *Cinéma 81*, n^{os} 271-272, juillet-août 1981, p. 66.

schizophrène au visage d'ange. La deuxième rencontre déterminante pour elle fut Luis Bunuel. Il est vrai qu'à côté de *Répulsion*, de *Belle de jour* et de *Tristana*, les films qu'elle tourna avec des représentants du jeune cinéma, comme *Les Créatures* d'Agnès Varda ou *La Chamade* d'Alain Cavalier, paraissent bien pâlots.

En choisissant Deneuve et Belmondo pour *La Sirène du Mississippi*, Truffaut réunissait les deux plus grands acteurs français du moment, l'équivalent du couple Bogart et Bacall... toutes proportions gardées :

Ce que j'aime en elle, c'est son mystère. Elle se prête admirablement aux rôles qui comportent un secret, une double vie⁸.

Mais ni le couple ni l'histoire ne charmèrent le public. Jean-Louis Bory trouva même que non seulement les stars ne servaient pas le film, mais qu'elles l'encombraient !

De même que *La Mariée était en noir* était un hommage à Moreau, *Le Dernier Métro* le fut à Deneuve. Et réussit cette fois. Là aussi le personnage féminin est le pivot du film, mais il est humainement beaucoup plus complexe et attachant que celui de *La Mariée était en noir*. Tout semble d'ailleurs opposer les deux films : Deneuve, photographiée par Nestor Almendros, un des opérateurs favoris de Truffaut, y est belle et fut récompensée par le César de la meilleure actrice. Le film eut un succès critique et public tel que certains reprochèrent à Truffaut de faire le cinéma « de qualité » qu'il avait vomi dans son jeune temps.

Deneuve finit par trouver dans la seconde moitié de sa carrière le cinéaste selon son cœur, André Téchiné, qui n'est d'ailleurs peut-être pas si éloigné que cela de la Nouvelle Vague : il y a fort à parier que Truffaut eût aimé *Les Roseaux sauvages*.

C'est important pour un acteur d'être une page blanche. De le rester [...]. Le travail d'un acteur un peu connu, c'est justement d'essayer de se débarrasser de la lourdeur d'une image pour rendre le plus vite possible le rôle accessible, pour être ouvert et dépouillé de tout passé. C'est très difficile⁹.

Brigitte Bardot, seule star française à atteindre au mythe, ne fut pas l'émanation de la Nouvelle Vague, mais elle prolongeait l'érotisme en liberté de la suédoise Harriet Andersson. Quelles que fussent les réserves sur son jeu à la sortie de *Et Dieu créa la femme*, la critique salua une actrice en phase avec son temps. « B.B., produit de notre époque, permet à notre époque

8. *Unifrance Film Magazine*, 1969, cité par A. de Baecque dans *François Truffaut*, p. 494.

9. « Entretien avec Catherine Deneuve » par T. Jousse et C. Nevers, *Cahiers du cinéma*, n° 467-468, mai 1993, p. 30.

d'envahir les écrans »¹⁰. À son avènement toutes les stars dites « sexy » (pauvre Martine Carol !) furent condamnées à prendre leur retraite.

Vadim n'a pas été, selon la légende, le Pygmalion de Bardot : son rôle a été à la fois plus modeste et plus malin :

Brigitte Bardot ne provient d'aucun imaginaire. Sa seule origine est la France de 1956 et Vadim ne l'a ni créée ni inventée, il l'a simplement regardée. Cette nuance de taille rend *Et Dieu créa la femme* encore aujourd'hui assez précieux. Son geste de cinéaste n'est en rien démiurgique ou transcendantal, [...] il est fondamentalement documentariste¹¹.

Ce n'est certainement pas dans *Futures vedettes*, comédie de facture Qualité Française, qu'il faut aller chercher les racines du mythe, mais dans *Marina, fille sans voile* de Willy Rozier, où étaient déjà présents les ingrédients essentiels, « *sea, sex and sun* », et dans *La Lumière d'en face* de Georges Lacombe, pour la sensualité moite et la macération du désir.

On chercherait en vain dans les mémoires de Bardot un quelconque point de vue sur son personnage et sa dimension érotique dans *Et Dieu créa la femme*. Elle ne nous épargne aucun détail de son idylle avec Jean-Louis Trintignant, mais expédie en une phrase sa relation d'actrice à son metteur en scène :

Vadim me connaissait si bien qu'il ne faisait en général jamais recommencer la scène plus de deux fois, sachant que mon naturel s'en allait au fur et à mesure des prises de vues¹².

Vadim eut une autre intuition de génie : le format du film. Avec lui le cinémascope semblait n'avoir été inventé que pour filmer une fille allongée nue derrière un drap tendu sur une corde à linge ! La star sauta aux yeux du public, la comédienne pas précisément. Sa diction appliquée en révélaient plus d'un.

Les *Cahiers* accueillirent avec bienveillance le phénomène Bardot... Truffaut écrivit dans *Arts*, la seconde tribune de la Nouvelle Vague :

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 réels¹³.

10. C. de Givray, « Nouveau traité du Bardot », *Cahiers du cinéma*, n° 71, mai 1957.

11. J.-M. Lalanne, « Et Vadim regarda Bardot », *Cahiers du cinéma*, hors-série, janvier 1995, *Les Cents Journées qui ont fait le cinéma*.

12. B. Bardot, *Initiales B.B. (Mémoires)*, Paris, Grasset, 1996, p. 117.

13. F. Truffaut, *Arts*, 12 décembre 1956.

Pourtant à aucun moment de sa carrière il n'a manifesté le désir de travailler avec elle. Chabrol, qui a osé affronter un monstre sacré comme Orson Welles, ne s'est jamais porté volontaire non plus. Godard, lui, a toujours pris un plaisir pervers à maltraiter les stars, à les déstabiliser, mais il sait aussi exprimer le meilleur d'une star : Bardot fut impériale dans *Le Mépris* et Delon retrouva dans *Nouvelle Vague* un nouveau lustre. Seul Louis Malle, étranger aux *Cahiers*, a relevé le défi par deux fois et dans des registres radicalement différents.

Il existe différentes façons de se colleter avec un mythe. Autant-Lara et Clouzot – la « vieille garde » – utilisèrent dans *En cas de malheur* et *La Vérité* l'arsenal érotique de Vadim mais se faisaient fort de prouver que Bardot *bien dirigée* pouvait être une grande actrice. Ils ne prouvèrent rien du tout. Même après deux films « de prestige », et Gabin comme partenaire dans le premier, Bardot n'était toujours pas considérée comme une comédienne, mais le mythe de la jeune femme rebelle, effrontée, libre, sensuelle et paresseuse, était bien ancré.

Louis Malle pour sa part a tenté dans *Vie privée* de décortiquer le mythe :

J'ai soudain pensé que ce serait peut-être intéressant de tenter de recréer l'étrange phénomène social qu'était devenue Bardot, cet objet sexuel qui était devenu un objet de scandale [...]. Nous avons beaucoup parlé avec elle, nous avons piqué ça et là des détails de sa vie, et c'était donc assez proche d'elle¹⁴.

Toutefois Bardot, à l'opposé de Jill, ne souffre pas d'un ennui originel. Elle a fait du cinéma sans passion, c'est vrai, mais elle aimait prodigieusement la vie et les hommes, son autobiographie en fait foi. Plus important était de cerner la nature du mythe, de déconstruire la relation privilégiée entre l'objectif d'une caméra et la physionomie de Bardot. Malle se débarrasse de l'objet même de son film en une courte scène maladroite, commentée par une voix *off* immanente. On a beaucoup glosé sur la chute finale de Jill. *L'histoire*, la fiction exigeaient une fin dramatique – le film est contemporain de la mort de Marilyn – mais on ne fait pas mourir une star comme le commun des mortels. D'où ce *compromis* de la chute poétisée avec effet de ralenti et vent dans les cheveux, évoquant la chute d'un ange qui petit à petit s'efface de l'image.

En plaçant Bardot au cœur d'un faux vécu, Malle se mettait lui-même en porte à faux. Il avoue avoir eu quelques difficultés à trouver ses marques, et donne l'impression de ne pas les avoir trouvées. Lorsque Bardot fut victime d'une agression verbale et physique au cours du tournage, la

14. P. French, *Conversations avec... Louis Malle*, p. 50-51.

réalité semblait cautionner la fiction, et Malle, faisant feu de tout bois, la *recycla* aussitôt en matériau filmique : Jill subit les insultes d'une concierge dans un ascenseur. Mais Bardot n'est pas Jill, elle joue un personnage. L'actrice et son double ne seront jamais superposables, d'où le côté bâtarde de l'entreprise. En fin de compte, on en apprend beaucoup plus sur le harcèlement d'une star dans *Paparazzi*, le court-métrage que Jacques Rozier a réalisé parallèlement au tournage du *Mépris*.

Dans *Le Mépris*, Godard, spécialiste du contre-pied et « anti-mythe », pour faire un de ces jeux de mots qu'il affectionne, allait jouer avec celui de Bardot comme le chat avec une souris.

Godard et son chapeau travaillaient dans le génie ou bien Godard et son génie travaillaient du chapeau, c'était au choix [...]. Je me suis toujours sentie un peu étrangère à ce film. Je n'ai rien donné de mon moi profond, me contentant d'interpréter comme un objet les directives de Godard¹⁵.

Michel Piccoli, son partenaire, résume bien l'effilochage des relations entre le metteur en scène et la star :

Peu à peu Godard et Bardot se sont séparés sans toutefois se fâcher. La prise n'était pas branchée. Une situation que certains, sur d'autres films, auraient trouvé idyllique. Mais le cinéma de Godard exige autre chose qu'une simple participation professionnelle¹⁶.

Godard ouvre le film sur une scène de nu, celle où Camille égrène chaque partie de son corps et demande à son mari laquelle il préfère, comme s'il voulait se débarrasser tout de suite des exigences des producteurs, mais il en fait (malgré lui ?) une des plus belles et des plus chastes de l'histoire du cinéma : les amants ne se touchent même pas. Godard se dédouane de cette « figure imposée » en faisant dire plus tard à Paul :

Merveilleux le cinéma. On voit des femmes, elles ont des robes ; elles font du cinéma, crac, on voit leur cul.

Il y aura d'autres moments dans le film où Bardot est nue, mais Godard s'est ingénié, à l'encontre de Vadim qui mettait l'accent sur des tenues et attitudes provocantes, à « désérotiser » la star, soit par l'esthétisation de l'image – poses picturales du sujet et cadrage – soit par une touche de dérision – le Série noire posé en chapeau sur les fesses ou la star filmée sur une peluche blanche, comme Marilyn Monroe sur un célèbre calendrier.

15. B. Bardot, *Initiales B.B.*..., note 12, p. 327-328.

16. M. Piccoli, *Dialogues égoïstes*, Paris, Orban, 1976, p. 184.

Autre coup de pied de l'âne aux producteurs : afin de casser l'image-icône d'une Bardot à l'ondoyante chevelure blonde, il l'a affublée d'une perruque brune et courte qui renvoie à un autre mythe, celui de Louise Brooks, façon d'affirmer aussi une autre échelle de valeurs ; de même que les initiales B.B. ne signifieront jamais pour lui Brigitte Bardot mais Bertold Brecht. À chacun sa culture ! Enfin manière plus potache d'attenter au mythe : Godard fait dire à Bardot des gros mots, mais elle les dit avec cette naïveté des enfants qui testent les adultes.

Pourtant il y avait une sorte de respect dans la façon dont Godard filmait Bardot. Jamais sa caméra ne se fait inquisitrice ou voyeuse. Dans la longue scène où Piccoli harcèle sa femme pour comprendre son désamour, Godard, lui, restait à distance. À son contact, Bardot n'est sans doute pas meilleure comédienne que d'habitude, mais elle a acquis une certaine gravité qui modifie le regard que l'on porte sur elle. De même que Jean Seberg dans *À bout de souffle*, Bardot semble avoir traversé *Le Mépris* en simple « invitée ».

Dans son évolution ontologique, la Nouvelle Vague ne s'est pas avérée différente des générations qui l'ont précédée. Avidée de bousculer un système qu'elle jugeait à juste titre obsolète, pour lui substituer une supposée modernité, elle a glissé peu à peu vers une respectabilité artistique dont la star est une composante. D'abord farouchement opposée à la dictature des stars, elle a été rattrapée par celles qu'elle avait formées presque à son corps défendant. Dans leur maturité les ex-jeunes Turcs ne rougissent plus de faire travailler les Moreau, Deneuve, Ardant, Huppert, Depardieu, d'autant que ces stars sont intimement impliquées dans leur processus créatif, voire affectif. Ces cinéphiles impénitents peuvent enfin regarder leur rêve en face : *ils font du cinéma !*

JEAN-LOU ALEXANDRE

SCÉNARISTE, ÉCRIVAIN DE CINÉMA