Un défi à la loi ? Les controverses autour de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard

Challenging laws and social norms ? The controversy over Jean-Luc Godard's Pierrot le fou (1965)

Boris Gobille

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/859>

DOI : 10.4000/quaderni.859

ISSN : 2105-2956

Éditeur

Les éditions de la Maison des sciences de l'Homme

Édition imprimée

Date de publication : 5 janvier 2015

Pagination : 9-21

Référence électronique

Boris Gobille, « Un défi à la loi ? Les controverses autour de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard », *Quaderni* [En ligne], 86 | Hiver 2014-2015, mis en ligne le 05 janvier 2017, consulté le 03 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/quaderni/859> ; DOI : 10.4000/quaderni.859

Un défi à la loi ? Les controverses autour de *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard

Boris
Gobille

ENS de Lyon-Triangle (UMR 5206)

On présente souvent Jean-Luc Godard comme un peintre ou un sociologue de son temps. L'assertion est délicate : sauf à renouer avec la vieille théorie du reflet et à ignorer les réflexions sur les conditions d'usage des œuvres artistiques comme documents pour l'histoire¹, on ne saurait s'emparer d'une œuvre pour « lire » comme en transparence la société qui l'a vu naître. Face à cette difficulté, on peut recourir à une étude de réception, en opérant préalablement un détour par Stanley Cavell² : selon lui l'œuvre cinématographique ouvre, par ses moyens propres, à la connaissance pratique des enjeux moraux et éthiques de la vie ordinaire. Si l'on donne à cette proposition une acception plus sociologique, on est conduit à explorer empiriquement ces enjeux tels qu'ils transparaissent dans la *réception concrète de spectateurs réels*. Sans être découplée de l'analyse interne, puisque les catégories d'appréciation mobilisées par les spectateurs sont suscitées par le visionnage de l'œuvre³, la réception a pour intérêt spécifique de donner accès aux usages sociaux dont le film est l'objet⁴ et au cinéma comme « affaire publique⁵ » où s'échangent et se disputent des arguments, dans un espace dialogique et concurrentiel. Dans cette optique, il y a lieu, dès que c'est possible, d'associer critique cinématographique professionnelle et critique amateur. La première, comme le goût cultivé, est à dominante esthétique, et la seconde, comme le goût moyen sinon populaire, à dominante éthique⁶. Certes, ce partage se brouille dans les années 1960 : d'une part parce que la politisation des enjeux théoriques, culturels et intellectuels amène la cinéphilie savante à recourir à des registres d'évaluation éthiques et politiques ; d'autre part parce que du côté des amateurs se constitue alors une cinéphilie atta-

chée à ne pas dissocier « *souci éthique et souci esthétique*⁷ » Il reste que la résonance éthique des films tend à trouver plus de place dans celle-ci que dans celle-là. La conjugaison des deux élargit donc le répertoire des usages sociaux des films. Aussi a-t-on eu recours, en plus des magazines spécialisés et des suppléments culturels de la presse généraliste, au courrier des lecteurs publié par l'hebdomadaire populaire *Cinémonde*, dans le sillage des travaux de Geneviève Sellier. L'intérêt d'un tel courrier – dont les auteurs sont appelés « potineurs » et « potineuses » du nom de la rubrique où, sous pseudonyme⁸, ils s'expriment (« Potinons ») – tient notamment au fait qu'il est publié dans le plus diffusé, et le plus influent jusqu'à la fin des années 1960, des magazines destinés à un public populaire majoritairement provincial et dont la diffusion atteint généralement plusieurs centaines de milliers d'exemplaires⁹. Il constitue une source privilégiée pour l'étude de la cinéphilie amateur, plus populaire et féminine que son homologue savante des revues spécialisées¹⁰. Encore faut-il qu'on y parle de ce qui est l'objet ici, le cinéma de Godard, en apparence réservé à un public cultivé et esthète. De fait on en parle, ce qui ne doit pas étonner : la Nouvelle Vague, mouvement cinématographique moderniste qui redéfinit les rapports du cinéma et de la vie, a en effet joué un rôle central dans l'émergence d'une cinéphilie amateur¹¹, et, surtout, Godard en est le cinéaste le plus clivant. Chacun de ses films suscite la controverse ; des « potineurs » estiment que les personnages de Godard « *sont de vivants points d'interrogation*¹² » et que Godard fait des « *films-questions*¹³ » ; pour la rédaction de *Cinémonde*, le cinéma de Godard est un « *scandale-cinéma*¹⁴ ». C'est tout particulièrement vrai de *Pierrot le fou*

(1965) : le film « *fait passer Godard et sa querelle du cercle des cinéphiles à l'horizon d'un grand public*¹⁵ » ; il est interdit aux moins de 18 ans « *en raison de l'anarchie intellectuelle et morale de l'ensemble du film et de certaines scènes de violence*¹⁶ » ; il occasionne enfin la création d'une sous-rubrique « Pour ou contre Godard » dans le courrier des lecteurs de *Cinémonde*, où l'on s'écharpe allègrement pendant plusieurs mois.

Cette controverse autour de *Pierrot le fou* est au cœur de l'analyse qui suit. Elle revêt des dimensions multiples, mais l'une d'elle, centrale si l'on en juge par les prises de position qui y sont consacrées, a trait à la figure du hors-la-loi mise en scène dans *Pierrot le fou*, si l'on entend par là un défi à la légalité mais surtout à la loi symbolique qui commande de mener une vie conforme aux normes sociales dominantes. Face à cette figure, la réception est le lieu d'une tension qui est aussi bien esthétique, éthique que politique.

Le hors-la-loi godardien

Déjà présente à sa façon dans *À bout de souffle*, la figure de *Pierrot le fou* est celle du hors-la-loi et de la cavale délinquante et amoureuse. Lorsque s'ouvre le film, Ferdinand¹⁷, incarné par Jean-Paul Belmondo, est un homme installé dans une vie bourgeoise, marié à une riche héritière et père de famille. Alors qu'il se rend à une soirée mondaine, il croise son ancien amour de jeunesse, Marianne (Anna Karina), avec laquelle il s'enfuit plus tard en abandonnant femme et enfants. Marianne est impliquée dans un réseau de trafiquants d'armes et il y a un cadavre chez elle. S'ensuit une cavale à deux vers le sud de la France, marquée par des accidents de voiture, des

véhicules volés, des pompistes assommés, des gangsters forcenés, des cadavres transportés, des échanges de coups de feu, des trafics d'armes et d'argent, des homicides, puis, après que dans une rixe il a tué son amante, par l'étrange suicide de Ferdinand, « réussi » bien que récusé, mais trop tard, par le protagoniste.

L'illégalité est donc omniprésente. Mais elle n'explique pas à elle seule le scandale, puisqu'elle est présente dans nombre de films sans provoquer d'indignation particulière. C'est plutôt qu'elle est traitée ici sans « contrepartie morale¹⁸ ». Elle dessine une façon de vivre associée à la liberté, à la sensualité et à l'intensité, au moins autant qu'à la délinquance. Une façon de vivre opposée à la légalité, la normalité, le métier, la sociabilité, le mariage, la famille, la routine – le monde de l'ennui. Il n'est pas anodin que Ferdinand rompe avec cette vie établie au cours d'une soirée mondaine où les convives ne parlent que par slogans publicitaires, au fil de conversations mécaniques et sérielles. Les plans sont fixes, les couleurs ternes, des filtres semblent priver les personnages d'épaisseur, contrairement au reste du film où les plans sont larges et les couleurs éclatantes. La « bonne société » est mortifère, c'est « *l'existence morne des moules sociaux et du prêt-à-penser*¹⁹ ». En fuyant tout cela au côté de son amour fou, Ferdinand rompt avec un monde de conventions – la mondanité –, avec un monde d'engagements – maritaux et paternels –, et avec un destin programmé – il devait profiter, lors de la soirée, du capital familial et social de sa femme pour retrouver un emploi. Ce faisant, il ne fait pas que devenir délinquant et criminel. Il refuse la finitude sociale²⁰. « *Du possible, sinon j'étouffe* », semble-t-il dire²¹. Il renoue avec l'im-

maturité – il lit les « *Pieds Nickelés* », il évoque « *l'île du capitaine Grant* », il joue à Robinson – autrement dit avec l'état de ce qui n'est pas *achevé*, dirait Witold Gombrowicz. Cet inachèvement est le propre du « *monde de l'inspiration*²² », qui commande de fuir les attachements sociaux pour se maintenir dans un état de disponibilité (à l'inspiration, à l'événement, à la rencontre). Il est aussi le propre du stade esthétique de la vie, que Sören Kierkegaard oppose au stade éthique de la vie responsable et de l'engagement dans la durée, symbolisé par le mariage²³. Si l'opposition de ces deux formes de vie – légalité et responsabilité d'un côté, illégalité et disponibilité de l'autre – a pu paraître amoral, c'est qu'elle inverse le partage du normal et du pathologique. Car « *c'est le monde qui est fou et non Pierrot*²⁴ ». Ce qui est pathologique, c'est la vie sociale, la vie mondaine, « *monde dégueulasse* » dit Ferdinand, « *monde étouffant et clos*²⁵ », « *écœurant de [...] de servilité conventionnelle*²⁶ », disent certains critiques. Alors de quoi Ferdinand-Pierrot est-il fou ? « *Fou d'amour, fou d'absolu, fou de liberté*²⁷ ». Mais du même coup, également « *fou de se vouloir aventureusement en marge de la folie du monde*²⁸ », fou, en somme, de croire qu'on peut échapper durablement à la gravité du monde.

Cet enjeu éthique – quelle vie voulons-nous vivre ? – est porté par l'esthétique même du film, conformément au « principe godardien de toujours » : « *la forme dit le fond, le fond c'est la forme*²⁹ ». *Pierrot le fou* déploie une esthétique de l'instant et de l'intensité où le temps de la succession matérielle, de la durée, et de la narration classique, s'efface devant le temps de l'instant pur, de l'événement, du devenir. Cette forme singulière, qui matérialise la vie vécue à bout

de souffle, suscite des réactions extrêmement contrastées. Certaines, situées plutôt au pôle esthétisant de la critique, célèbrent « *une rénovation totale du langage cinématographique*³⁰ ». D'autres y déplorent au contraire un décousu narratif et désinvolte³¹. D'autres encore, plus perplexes, y voient une tentative poétique de capter la « *vie idéale* » en en arrêtant le cours, d'immobiliser et d'éterniser l'instant en portant chaque composante de la vie « *à son maximum d'intensité* », ce qui contreviendrait à la « *nature cursive* » du cinéma, qui a partie liée avec le temps qui s'écoule³². En liant aussi inséparablement éthique et esthétique, *Pierrot le fou* redouble la puissance de questionnement attachée à la *forme de vie* qu'il met en scène : peut-on et doit-on vivre ainsi en dehors de la loi symbolique de la responsabilité et de l'engagement ?

Controverses éthiques

Cette interrogation n'est pas anodine dans une société française du milieu des années 1960 qui attribue encore au cinéma un pouvoir, le pouvoir de faire faire³³. « *L'anarchie morale et intellectuelle* » du film suscite tout un ensemble de rappels à l'ordre. Déjà, à la sortie d'*À bout de souffle* en 1960, des « potineurs » et « potineuses » de *Cinémonde* dénonçaient la figure godardienne du hors-la-loi. On accusait le cinéaste d'« *idéalis[e] le gangster et le dévoyé*³⁵ », de « *flatter les mauvais instincts de la jeunesse*³⁶ », de justifier la « *mauvaise vie*³⁷ », de faire l'« *apologie frelatée d'une certaine sorte de courage*³⁸ », de provoquer l'« *excitation au blouson noir*³⁹ ». On en appelait à la moralité sexuelle et à la discipline des corps contre « *la criminalité pimentée de strip-tease* » et l'exaltation de la « *fainéantise cynique*

*et érotique*⁴⁰ » de la Nouvelle Vague. On voyait dans *À bout de souffle* un « *film d'obsédé sexuel* » au « *leitmotiv* » vulgaire (« *je veux coucher avec toi*⁴⁰ »), dans le personnage joué par Belmondo un encouragement à « *l'obsession sexuelle*⁴¹ », et plus globalement, dans les personnages féminins de la Nouvelle Vague, des « *Marie-couche-toi-là*⁴² » qu'on « *rejette avec dégoût*⁴³ » au profit des « *jeunes filles fraîches et décentes*⁴⁴ ». Si certains films de la Nouvelle Vague suscitaient l'identification⁴⁵, il reste qu'ils scandalisaient souvent sur le plan moral.

Signes, peut-être, de l'évolution des sensibilités entre 1960 et 1965, ces rappels à l'ordre moral s'estompent dans la réception de *Pierrot le fou*. Ce qui est en question alors, c'est l'impossibilité de suivre, dans la réalité, la vie asociale et amoralisée des deux protagonistes du film. Si Ferdinand nous met en danger, c'est qu'il « *s'acharne à faire ce qu'il a envie de faire sans s'occuper aucunement du monde, des lois, des mœurs, des us, des coutumes, de l'opinion de son facteur ou de sa belle-mère* » : « *il s'agit d'un homme libre. Je ne dis pas imitable ou modèle. Mais libre.*⁴⁶ » Or il est douteux, pour certains « potineurs », conformément à « *l'esthétique populaire* » qui affirme « *la continuité de l'art et de la vie*⁴⁷ », que cette liberté puisse trouver la moindre traduction pratique dans la réalité.

Les personnages de Marianne et Ferdinand « *peuvent tout se permettre, sauf vous prendre à partie dans la vie. Car traduisez cela dans la réalité qui, hélas, est votre lot quotidien : imaginez qu'on vous détrousse. Qu'on vous vole votre sacro-sainte voiture ! [...] Ah ! Vous montrerez les dents ! Et si vous rencontrez un type qui*

manie des cartouches de dynamite comme une pointe “Bic”, vous fuirez à toutes jambes. Hé ! On tient à sa peau. On n’est plus chez Godard. Et pourtant, [...] vous applaudissez à tout cela. Vous marchez à plein. C’est délicieux, génial ! Vous êtes godardiste, godarphile, godardolâtre, quoi ! Et vous ne souffrez pas une minute, dans ses élucubrations, une conclusion morale. Non ! C’est bon quand vous prenez le métro, ça, et qu’on vous marche sur les pieds. La morale, la civilité, c’est bon pour le bureau [...]. Avez-vous songé, chers godardiens, que tous les blousons noirs qui ont bu le lait des “Pierrot le Fou” et autres “À bout de souffle”, après huit ans de taule, ne finissent pas tous en candidats aux prix littéraires snobs [...]. Mais non, n’est-ce pas. Il y a l’art – Godard – et la vie. Tant pis s’il y a souvent, entre eux, un fâcheux rapport.⁴⁸ »

L’identification même aux personnages de Marianne et Ferdinand – autre forme de résonance pratique du cinéma avec la vie – est discutée. G. Sellier a souligné l’« ambivalence des images de femme chez Godard⁴⁹ ». Comme le rappelle un « potineur », le cinéaste est accusé « à la fois de misogynie et de féminisme délirant⁵⁰ ». Féminisme pour les uns parce qu’avec Patricia dans *À bout de souffle* et Marianne dans *Pierrot le fou*, le cinéaste montre qu’« il croit en la femme [...], une femme qu’il veut libérée de toute convention bourgeoise, capable d’aimer mais jamais victime de l’homme au nom de l’amour⁵¹ ». L’aspiration de Patricia et Marianne « à l’autonomie les rend fascinantes autant que menaçantes⁵² ». Mais, précisément, cette aspiration semble coincée, chez Godard, dans des archétypes : « l’archétype simpliste de la femme perfide et mystérieuse » et celui « de l’homme certain et victime.⁵³ » Au

centre du débat donc, l’archétype de la femme-perdition, celle qui dénonce à la police dans *À bout de souffle*, celle qui manipule et pervertit dans *Pierrot le fou*. « Misogynie crapuleuse » pour la revue *Positif*⁵⁴. Misogynie masculine, tout simplement, d’un cinéaste qui, « pour traiter de l’amour n’a pas voulu (ou ne peut pas) sortir de l’expérience d’homme » et participe au « mythe de la société bourgeoise où la femme est considérée sous l’optique de l’éternel féminin⁵⁵ ». Misogynie « d’intellectuel » pour *Tribune socialiste* – « Marianne ne veut pas qu’on s’intéresse à elle avec des idées, mais avec des sentiments⁵⁶ » – ou pour *Télérama* : « Ferdinand est un intellectuel, un romantique, un révolté épris d’absolu » alors que « Marianne est une femme » et, comme telle, présentée comme « instinctive, frivole, dure et égoïste ». Une femme loin d’être émancipée, au demeurant, puisque « revendiquant son droit à l’égalité sexuelle quand il s’agit de se servir des armes, elle n’en sacrifie pas moins au mythe de la virilité (“Vas-y, Pierrot, montre que tu es un homme”)⁵⁷ ». Laquelle virilité ferait défaut aux personnages masculins, selon des « potineurs » (hommes donc). Michel Poicard et Ferdinand sont des « personnages avachis » et « veules⁵⁸ », « des lavettes incapables de prendre une décision⁵⁹ », qui plus est prisonniers de l’amour comme il ne sied pas à un homme, un vrai : « voilà mon petit père Tranquille qui se met à jouer les bêtes-à-passion [...]. Ensorcelé qu’il est par l’ensorceleuse modèle 1965 [...]. Sans blague, Bébel, tu n’as pas honte ?⁶⁰ ».

Peut-on même s’identifier à l’amour fou selon Godard ? Non, estiment des critiques, pour qui il n’est pas si fou que cela : c’est une simple « amourette » entre deux personnages « asexués », où

règnent « *l'ennui et la lassitude*⁶¹ ». Pire, il est frelaté, c'est un consentement à la « *mode*⁶² », une « *marchandise*⁶³ ». Son romantisme est « *abusif* » : le « *dilemme romantique entre l'affirmation de valeurs idéales mais hors d'atteinte et la constatation d'une existence quotidienne dégradée* » s'abîme dans l'imagerie d'une vie oisive dans la nature et sous le soleil, semblable à un « *dépliant touristique* » et à « *ces expéditions aux "villages du bonheur" qu'organise [...] le Club Méditerranée*⁶⁴ ». Et quand bien même cet amour serait fou, il ne rend pas libre pour autant, il assujettit. Certes, Ferdinand se libère de ses engagements sociaux. Mais à se vouloir disponible à l'événement, à vivre dans l'instant et l'absence de gravité, il paraît manquer d'autonomie. Il dit à Marianne : « *Je voudrais que le temps s'arrête. Le ciel, ma main sur tes genoux, c'est ça la vie. Au lieu de quoi je vais te suivre dans ton histoire pleine de bruit et de fureur* ». Et il la suit. Qui plus est, on ne défie pas impunément l'ordre moral, affirme le journal catholique *La Croix* : « *Repris par son amour fou, Ferdinand abandonne foyer, femme et enfants pour suivre Marianne. Or, des décisions aussi stupides portent en elles-mêmes leur châtement. Marianne est une garce, acoquinée avec deux ou trois gangs de trafiquants d'armes. Elle se sert de la passion démente du pauvre Ferdinand [...] imbécile heureux [...] jusqu'à l'instant où il se découvre trompé ! Alors il voit rouge, tue l'infidèle et son rival et se donne la mort à la dynamite*⁶⁵ ». La vie vécue à bout de souffle précipite le dernier souffle. « *Vivre pour vivre, c'est du néant* », conclut une « *potineuse*⁶⁶ ».

Controverses politiques

Le conflit esthétique entre narration raisonnée et poésie de la sensation, et le conflit éthique entre vie responsable et vie intensive, se déclinent en un autre, plus politique, entre engagement et désengagement. Le traitement godardien de la politique est sujet à controverse depuis ses premiers films. Cette controverse ne se distribue pas selon un axe gauche-droite, mais selon qu'on considère légitime ou illégitime de traiter de la politique en esthète. Godard justifie la désinvolture et le « *confusionnisme* » idéologique qu'on lui prête : la politique arrive dans la vie au milieu d'autre chose ; un cinéma de la vie n'a donc pas à en traiter par principe avec *sérieux*, à la façon d'un militant, mais peut le faire avec « *dilettantisme* » ; le tout étant de rendre dans une esthétique « *l'unité émotionnelle* » des modes hétérogènes et confus à travers lesquels la politique « *fait partie de la vie*⁶⁷ ». Les critiques situés au pôle esthétique y voient une attaque salutaire contre la « *forteresse des conventions*⁶⁸ », une « *liberté* » dressée contre le « *conformisme, voire le grégairisme* » de l'époque⁶⁹. Certains vont plus loin, saluant sa manière de faire de la politique *au* et *par* le cinéma. C'est le cas de Louis Aragon dans les *Lettres Françaises*⁷⁰. Lié au cinéaste par une reconnaissance mutuelle que matérialisent leurs citations croisées⁷¹, en pointe, avec les *LF*, dans la « *déstalinisation littéraire* » et la reconnaissance de la liberté de création, avalisée par le Parti communiste lors de son congrès d'Argenteuil en 1966⁷², Aragon revendique les droits de l'esthétique, y compris lorsqu'elle s'aventure en territoire politique. Il analyse l'esthétique de *Pierrot le fou* comme le travail d'un peintre – « *l'art d'aujourd'hui c'est Jean-Luc Godard* » et

« *Godard c'est Delacroix* ». Ce travail passe aussi bien par le procédé de la citation et du collage, que lui-même a théorisé⁷³ et dont la scène de la réception mondaine serait une illustration édifiante, que par le jeu des couleurs vives, omniprésentes, et notamment du rouge, dans lequel il voit du sang en abondance, le sang des peintures de massacres de Delacroix (*La mort de Sardanapale*), « le sang de Juillet 1830 », et bien sûr le sang de la guerre du Vietnam⁷⁴.

Il s'en faut de beaucoup que cette interprétation fasse l'unanimité au pôle de la critique engagée. Godard, en esthète, ne s'intéresse qu'aux « *signes industriels ou plastiques d'identité* », à la surface des phénomènes, et c'est pourquoi il finit par traiter de façon détachée de ce qui est grave, reproche le critique communiste Albert Cervoni⁷⁵. La scène célèbre où Marianne et Ferdinand, pour se faire un peu d'argent sur la Côte, miment la guerre du Vietnam entre « *le neveu de l'Oncle Sam et la nièce de l'oncle Hô* » devant des touristes américains qui s'en amusent, et ce « *au moment même où l'escalade de feu et de sang se poursuit au Vietnam* », est ainsi « *une manifestation insigne de confusion* ». Car « *peut-on tolérer, justifier que les événements les plus tragiques [...] ne soient tenus que comme des prétextes à variations équilibristes et désinvoltés ?* », lesquelles sont le signe que « *cet indéniab le génie peut, comme tant d'autres génies, se mettre soudain à déra per*⁷⁶ ». Déra per, c'est précisément ce que dénonce la revue *Positif*, revue de cinéma de la gauche non communiste, concurrente des *Cahiers du cinéma* dans l'espace de la cinéphilie savante, dont elle conteste l'esthétisme apolitique, et connue pour sa défense d'une fiction de gauche et son refus d'un primat de l'esthétique sur la politique et

la morale. La revue s'en prend régulièrement à l'esthétique de Godard – sa « *jubilation de l'inaccompli et du salopé* », son montage de « *simple manieur de ciseaux* » –, à sa figure « éthique » du hors-la-loi – qui n'est que défense « *d'une sphère irresponsable et cotonneuse* » et anarchisme de droite porté à « *résoudre tout par l'ascendance de la force brutale* » –, et enfin à son « *confusionnisme* » politique mêlant tout et son contraire sur un mode dégagé⁷⁷. Et les trois sont condamnés au nom d'un même rappel à la *responsabilité de l'artiste*. À un lecteur qui l'interroge sur l'application de son gauchisme politique au domaine de la création, la revue répond : « *Peut-être est-ce du gauchisme, mais [...] nous refusons de croire que l'Art et les artistes siègent dans quelque Olympe où ils échapperaient au jugement moral et acquerraient, par on ne sait trop quel miracle, une inattaquable pureté idéologique. [...] L'exercice de l'intelligence entraîne une responsabilité morale*⁷⁸ ». Et c'est cette responsabilité⁷⁹, comme du reste « *l'engagement* », que Godard « *cherche à discréditer*⁸⁰ ».

On trouve une analyse semblable dans une revue pourtant très différente politiquement, *Preuves*⁸¹. Roger Dadoun y estime que « *le prétendu engagement de Godard est un faux engagement [...]. Si le propre de l'engagement politique est d'engager toute la personne, de susciter un système cohérent et durable d'attitudes et de préoccupations, s'il va à la limite jusqu'à envahir la totalité de l'existence du sujet [...], ce que présente Godard est exactement le contraire de l'engagement. Le contexte filmique dans lequel l'événement est inséré – Saint-Domingue ou le Vietnam – aboutit à un "dégagement" : [...] Affalé sur un fauteuil de cinéma, Pierrot le fou regarde un moment défil*

des images sur la guerre au Vietnam, puis, lassé, se remet à la lecture de ses bandes dessinées ». Pour Dadoun, le cinéma godardien de *l'instant* s'oppose au temps propre de l'engagement qui est celui de la *durée* : « *Les images de Godard reflètent toujours l'instant ; ses films sont une lutte contre le temps [...]. D'où cette sorte de halètement, d'agitation désordonnée, de mouvement de fuite en avant, qui caractérise le tempo de ses films. Par là, Godard manifeste [...] la peur du temps, [...] la double phobie du passé et de l'avenir, c'est-à-dire de l'histoire et de la politique* ». C'est pourquoi, conclut-il, les films de Godard ne font que « *dépolitiser*⁸² ».

esthétique, éthique et politique dans les années 1960, et du même coup comment, à cette époque, la politisation étend son champ au-delà de ce qui est ordinairement labélisé comme « politique », et notamment à l'art et à la « façon de vivre » – ce qui n'est pas sans anticiper l'élargissement du périmètre du politique en Mai 68.

Pierrot le fou est un « film-question » amenant chacun à se positionner. À travers la figure du hors-la-loi – défiant la légalité et les normes sociales –, il suscite une controverse sur trois fronts, qui ont en commun une interrogation sur la responsabilité et l'engagement. Un front esthétique, opposant deux rapports au temps dans la forme filmique, celui de la durée et de la narration cursive, et celui, godardien, de l'instant et de la « *coupure irrationnelle*⁸³ ». Un front éthique, confrontant d'un côté la vie engagée et responsable des attachements sociaux, de l'autre la vie inspirée et sans attaches de la disponibilité et de l'amour fou. Un front politique enfin, interrogeant la façon dont le cinéma peut faire de la politique en tant que cinéma et mettant aux prises les droits de l'esthétique et la responsabilité de l'artiste, le détachement esthète et l'engagement politique. Ces fronts sont bien souvent solidaires et inséparables. Ils tissent une affaire publique qui donne à voir comment se problématisent et dans une certaine mesure se recomposent non seulement le rapport aux normes, mais aussi les relations entre

N · O · T · E · S

1. Sur le cas de la littérature, voir Judith Lyon-Caen, Dinah Ribard, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010.
2. Stanley Cavell, *Philosophie des salles obscures. Lettres pédagogiques sur un registre de la vie morale*, Paris, Flammarion, 2011 ; Elise Domenach, *Stanley Cavell, le cinéma et le scepticisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2011. Voir, s'agissant de la littérature, Jacques Bouveresse, *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité & la vie*, Marseille, Agone, 2008 ; Sandra Laugier (dir.), *Éthique, littérature, vie humaine*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
3. David Smadja, « Cinématographie du politique ou l'écriture politique comme image-mouvement », *Raisons politiques*, n°38, 2010/2, pp. 10-11.
4. Geneviève Sellier, « La réception des films de la Nouvelle Vague dans le courrier des lecteurs de *Cinémonde* », *Communication* [en ligne], vol. 32/1, 2013, consulté le 26 septembre 2014, URL : <http://communication.revues.org/4951>, pp. 2-3, et « Le courrier des lecteurs de *Cinémonde* dans les années 50 : la naissance d'une cinéphilie au féminin », in Noël Burch, Geneviève Sellier, *Le cinéma au prisme des rapports de sexe*, Paris, Vrin, 2009, pp. 67-90.
5. Éditorial, « Politiques du cinéma. Expertise culturelle et qualité cinématographique », *Politix*, vol. 16, n°61, 2003, pp. 12-13.
6. Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.
7. Noël Burch, Geneviève Sellier, *op. cit.*, « Introduction », pp. 14-15.
8. Signalés ici par des guillemets.
9. Geneviève Sellier, « La réception des films de la Nouvelle Vague... », *art. cité*, p. 3
10. Geneviève Sellier, « Le courrier des lecteurs de *Cinémonde*... », *art. cité*, pp. 67-74. La caractérisation sociale des « potineurs » et « potineuses » est en réalité malaisée à établir. On n'a en effet accès qu'au courrier publié, les archives de *Cinémonde* ayant disparu avec la revue. Or l'« l'homme-réponse » qui tient la rubrique sous le pseudonyme de Jean Talky ne sélectionne qu'une partie des propos tenus dans les lettres qu'il reçoit, et, qui plus est, les reformule la plupart du temps. Ce travail rédactionnel brouille les indices linguistiques des appartenances sociales. Si G. Sellier (*ibid.*, p. 4) estime que s'y exprime peut-être plutôt une cinéphilie féminine de classe moyenne, qui emprunte le canal d'un magazine populaire en raison d'un sentiment d'illégitimité culturelle qui les auto-exclut des revues savantes, il est également possible de dire que les « potineurs » et « potineuses » sont d'origine plus populaire que ne le laisse accroire « leur » style lissé par J. Talky, comme l'accrédite l'un d'entre eux (pseudonyme : « Moulin à vent ») le 17 mai 1960 : « d'une lettre que je me rappelle longue et touffue, sort quelque chose de clair, concis, élégant. Décidément, pour exprimer ce que je veux dire, vous avez la plume plus heureuse que moi ».
11. Geneviève Sellier, « La réception des films de la Nouvelle Vague... », *art. cité*, pp. 5-6.
12. « R. Belleret », *Cinémonde*, 15 avril 1966.
13. « Fernand Meyer », *Cinémonde*, 23 novembre 1965.
14. *Cinémonde*, double page « « Un “copain” voit Jean-Luc Godard au travail », 22 février 1966. L'article précise : « Jean-Luc Godard, aux yeux de l'avenir, passera parmi les cinéastes pour le plus discuté, le plus honni et (souvent) le plus admiré, le plus “représentatif” des années 60 ! ».
15. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, in « Journal à plusieurs voix », *Esprit*, 1^{er} février 1966.
16. Voir Laurent Garreau, *Archives secrètes du cinéma*

français (1945-1975), Paris, Presses Universitaires de France, 2009, p. 195.

17. Tout le long, Marianne ne cesse d'appeler Ferdinand « Pierrot », en référence à Pierre Loutrel, ennemi public n°1 à la fin des années 1940 : Antoine de Baecque, *Godard. Biographie*, Paris, Librairie Arthème Fayard/Pluriel, 2010, pp. 285-286.

18. Adrien Gombeaud, « L'ami Ferdinand », *Les Échos*, 2 octobre 2009, écrit que la commission de pré-censure déplorait déjà à la lecture du scénario « *un hymne à la violence, à la sensualité, au meurtre, sans aucune contrepartie morale* ».

19. Samuel Lachize, « Ne rien raconter et tout dire », *L'Humanité*, 6 novembre 1965.

20. Bien sûr il y a dans ce refus de la finitude une angoisse de mort. Cette angoisse est verbalisée à de multiples reprises par Michel Poiccard dans *À bout de souffle* et par Ferdinand dans *Pierrot le fou*. Godard lui-même dit à propos d' *À bout de souffle* qu'il a « *voulu faire un film sur la mort* » (« Je ne suis pas à bout de souffle », interview de Jean-Luc Godard, *Arts*, 23 mars 1960), et à propos de *Pierrot le fou* que, précisément, « *il faut tenter de vivre* » et que seul importe de se sentir vivant (Jean-Luc Godard, « Pierrot mon ami », *Les Cahiers du cinéma*, n°171, octobre 1965, p. 18).

21. Pour reprendre l'expression inspirée de Søren Kierkegaard et employée par Gilles Deleuze et Félix Guattari pour qualifier Mai 68, « Mai 68 n'a pas eu lieu », *Les Nouvelles littéraires*, 3-9 mai 1984, repris dans Gilles Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, édition établie par David Lapoujade, Paris, Minuit, 2003, p. 216.

22. Luc Boltanski, Laurent Thévenot, *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 200-206 et 291-296.

23. Søren Kierkegaard, *Ou bien... ou bien*, Paris, Gallimard, 1943.

24. Jean-Louis Bory, « Godard godardissime », *Arts*,

3-9 novembre 1965.

25. Hamid Bénani, fiche filmographique, « « Pierrot le fou » de J.L. Godard ». La revue de presse numérisée de la Cinémathèque date cette fiche du 1/1/1965. Il est probable qu'il s'agisse de 1966.

26. Georges Dupeyron, *Europe*, 1^{er} avril 1966.

27. Jean de Baroncelli, *Le Monde*, 9 novembre 1965.

28. Jean-Louis Bory, *art. cité*.

29. Antoine de Baecque, « Jean-Luc Godard et la critique des temps de l'histoire », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°117, 2013/1, p. 156.

30. Jacques Siclier, *Télérama*, 21 novembre 1965.

31. Voir, entre autres, « Thierry la Fronde », *Cinémonde*, 22 février 1966.

32. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *art. cité*.

33. Sur les pouvoirs prêtés au cinéma, voir *Cinémonde*, 28 juin 1960, pp. 21-23 à propos de l'influence supposée de la Nouvelle Vague sur les « Blousons noirs ». Accusation reprise par deux « potineurs », « Lemmy », *Cinémonde*, 22 novembre 1960, et « Lucida », *Cinémonde*, 23 novembre 1965.

34. « Franzi », *Cinémonde*, 16 août 1960.

35. « Jimmy Baisieux », *Cinémonde*, 5 juillet 1960.

36. « Pierre Elysées-Club », *Cinémonde*, 1^{er} novembre 1960.

37. « Sigurd », *Cinémonde*, 17 janvier 1961.

38. « Lemmy », *cité*.

39. « Franzi », *cité*.

40. « Sigurd », *citée*.

41. « Franzi », *cité*.

42. « Renantiste acharné », *Cinémonde*, 31 janvier 1961, « Cavalcade », *Cinémonde*, 15 avril 1966.

43. « Ami du cinéma », *Cinémonde*, 24 janvier 1961.

44. « Franzi », *cité*.

45. Geneviève Sellier, « La réception des films de la Nouvelle Vague... », *art. cité*.

46. Guy Daussois, *Démocratie 60*, 6 novembre 1965.

47. Pierre Bourdieu, *La distinction*, *op. cit.*, p. 33.

48. « Lucida », citée.
49. Geneviève Sellier, « Images de femmes dans le cinéma de la Nouvelle Vague », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [en ligne], 10/1999, consulté le 16 septembre 2014, URL : <http://clio.revues.org/265>, pp. 5-6. Merci à Laure Bereni et Emmanuel Taïeb pour avoir attiré notre attention sur deux des articles mobilisés dans notre texte.
50. « Pierre Bona », *Le Nouveau Cinéma* [nouvelle appellation de *Cinéma* à cette date], 6 décembre 1966.
51. *Ibid.*
52. Geneviève Sellier, « Images de femmes... », *art. cité.*, p. 5.
53. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *art. cité.* Pour une analyse du personnage de Marianne et sur la nécessité de le prendre en compte, en lui-même et dans la relation avec Ferdinand, dans l'interprétation du film, voir Jean-Pierre Esquenazi, *Godard et la société française des années 1960*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 213-219 et 226-227.
54. Louis Séguin, *Positif*, février-mars 1965, à propos de *Une femme mariée* de J.-L. Godard.
55. Hamid Bénani, *texte cité.*
56. *Tribune socialiste*, 12 février 1966 (on ne dispose que des initiales de l'auteur : B. S.).
57. Gérard Lenne, « Pierrot le fou. "Je ne m'appelle pas Pierrot, je m'appelle Ferdinand" », *Télérama*, 28 juillet 1973.
58. « M. Remigereau », *Cinéma*, 8 novembre 1960.
59. « Cavalcade », citée.
60. « Lavandou », *Cinéma*, 23 novembre 1965.
61. Roger Dadoun, *Preuves*, 1^{er} janvier 1966.
62. Étienne Fuzellier, *Education Nationale*, 6 janvier 1966.
63. Roger Dadoun, *art. cité.*
64. Bernard Dort, « Godard ou le romantisme abusif », *Les Temps Modernes*, décembre 1965, pp. 1118-1128.
65. Jean Rochereau, « Pierrot le fou ou les méfaits de l'électronique », *La Croix*, 13 novembre 1965.
66. « Cavalcade », citée.
67. « Parlons de "Pierrot" ». Nouvel entretien avec Jean-Luc Godard », entretien conduit par Jean-Louis Comolli, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Gérard Guégan, *Les Cahiers du cinéma*, n°171, octobre 1965.
68. Jacques Siclier, *art. cité.*
69. Guy Daussois, *art. cité.* Il se réfère à l'article, déjà évoqué, de Jean-Louis Bory dans la revue *Arts*.
70. Louis Aragon, « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », *Les Lettres Françaises*, 9-15 septembre 1965.
71. Aragon (*ibid.*) parle également de leur « accord secret [...] sur les choses essentielles ». Sur les citations croisées et l'admiration mutuelle d'Aragon et de Godard, voir Antoine de Baecque, *Godard. Biographie*, *op. cit.*, p. 295.
72. Philippe Olivera, « Le sens du jeu. Aragon entre littérature et politique (1958-1968) », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°111/112, mars 1996, pp. 76-84.
73. Sur ces éléments, Antoine de Baecque, *op. cit.*, p. 295.
74. Voir également Georges Sadoul, « Pierrot mis à mort », *Les Lettres françaises*, 11 novembre 1965.
75. Albert Cervoni, « Jean-Luc le Sage », *France nouvelle. Organe central du parti communiste français*, 10-16 novembre 1965.
76. Une critique semblable est menée à propos d'*Alphaville* par la revue *Miroirs du cinéma*, qui défend un cinéma militant : *Miroirs du cinéma*, n°12-13, 4^e trimestre 1965, dossier « Godard ne passera pas ».
77. Robert Benayoun, « La machine à décerveler », *Positif*, février 1966.
78. Réponse de la rédaction de *Positif*, rubrique « Lettres de lecteurs », *Positif*, février 1966.
79. Robert Benayoun, *art. cité.*

80. *Positif*, janvier 1965, à propos de *Une femme mariée*.

81. Anti-totalitaire, anti-communiste et atlantiste dans un contexte de guerre froide, *Preuves* était souvent perçue, par la gauche d'un champ intellectuel par ailleurs très polarisé idéologiquement, comme une revue droitnière pro-américaine, voir Rémy Rieffel, *La tribu des clercs. Les intellectuels sous la V^e République*, Paris, Calmann-Lévy/CNRS, 1993, pp. 226-241.

82. Roger Dadoun, *art. cité*.

83. Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 236.

R · É · S · U · M · É

À sa sortie en 1965, *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard, est interdit aux moins de 18 ans pour « *anarchie morale et intellectuelle* » et suscite une controverse, dont les termes sont analysés ici à partir de la presse spécialisée et généraliste et des courriers des lecteurs de la revue populaire *Cinémonde*. À travers une esthétique de l'instant et la figure de la cavale délinquante et amoureuse incarnée par Ferdinand et Marianne, le film paraît opposer deux formes de vie : l'une, correspondant au stade éthique de la vie, est associée à la légalité, à la responsabilité, aux engagements et aux attachements sociaux (métier, sociabilité, vie maritale et familiale) ; l'autre, correspondant au stade esthétique, a trait à l'illégalité, la disponibilité à l'événement, l'amour fou, le défi à la loi symbolique. Ce propos suscite une controverse éthique, surtout parmi les cinéphiles amateurs : peut-on et doit-on vivre ainsi en dehors, sinon contre, les normes sociales ? Il suscite également une controverse politique, surtout parmi les critiques professionnels. Certains défendent la manière godardienne de faire de la politique par les moyens propres du cinéma – une forme d'engagement –, quand d'autres dénoncent sa désinvolture et son irresponsabilité d'esthète porté à traiter de façon détachée de ce qui est grave – une forme de dégageant. La réception de *Pierrot le fou* dessine ainsi une affaire publique qui donne à voir comment se problématisent et dans une certaine mesure se recomposent non seulement le rapport aux normes, mais aussi les relations entre esthétique, éthique et politique à

la veille de Mai 68.

Abstract

Challenging laws and social norms?

*The controversy over Jean-Luc Godard's *Pierrot le fou* (1965)*

Presented at the Venice Film Festival in September 1965 and released in France in November 1965, Jean-Luc Godard's film *Pierrot le fou* was forbidden to people under 18 because of its "moral and intellectual anarchy". It aroused a huge controversy among film critics and cinema-lovers, which we analyze through specialized publications as well as the correspondence columns of the general public magazine *Cinéma*. The poetic aesthetics and "amoral ethics" of the movie give rise to a contrast between two "forms of life": on the one hand, responsibility, social commitments and attachments (job, sociability, conjugal relationship, family); on the other hand, living outside the law, receptiveness to events, mad love, transgression of the symbolic order, which are clearly at the heart of the film and embodied by the two main characters, Ferdinand and Marianne. This way of life is closely questioned from an ethical point of view, especially by cinema-lovers: is it possible, let alone desirable, to challenge social norms? The controversy is also political and divides film critics: some defend Godard's cinema viewed as an expression of political commitment, while others disapprove of an aesthete's irresponsible and casual way to deal with a serious subject, namely politics. Therefore, the reception of *Pierrot le fou* shows us how social norms as well as relations between aesthetics, ethics and politics, were thought, discussed and maybe transformed on the eve of May 68.