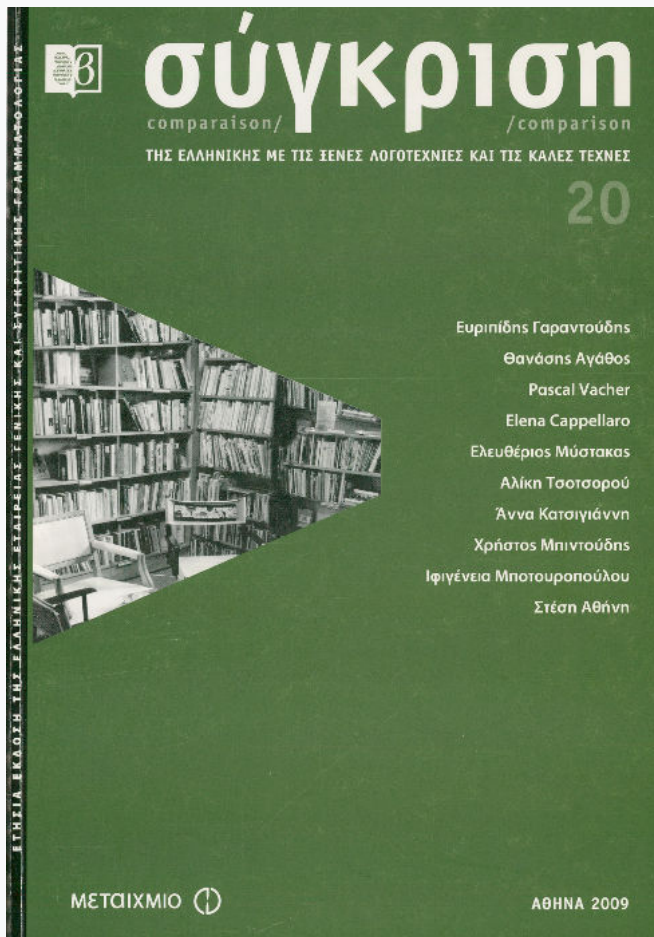


## Σύγκριση

Τόμ. 20 (2009)



### The act of reading literature in *Pierrot le fou*, by Jean-Luc Godard

*Pascal Vacher*

doi: [10.12681/comparison.82](https://doi.org/10.12681/comparison.82)

Copyright © 2017



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Vacher, P. (2017). The act of reading literature in *Pierrot le fou*, by Jean-Luc Godard. *Σύγκριση*, 20, 72–82. <https://doi.org/10.12681/comparison.82>

Lectures et voix littéraires dans *Pierrot le fou*,  
de Jean-Luc Godard

**P***ierrot le fou*, l'un des films phares de Jean-Luc Godard, est, davantage encore que ses autres créations, émaillé de références littéraires. Et, de façon assez unique dans le cinéma de Godard, celles-ci relèvent moins de l'allusion que de la citation directe du texte sur le mode de la lecture à haute voix. Pourquoi cette propension à la lecture de textes littéraires véhiculés par les voix des protagonistes ? Comment analyser ces lectures qui confèrent à *Pierrot le fou* sa tonalité unique dans l'histoire du cinéma ? Nous ne nous intéresserons pas ici à la façon dont les textes lus sont en rapport avec la situation. Il est, par exemple, évident que le poème de Robert Browning cité par Ferdinand (Jean-Paul Belmondo) illustre parfaitement la situation du couple que ce dernier forme avec Marianne (Anna Karina), de même que « L'Éternité » de Rimbaud intervient à point nommé lorsque les deux héros ne sont plus de ce monde et que la caméra fixe le bleu du ciel. Au-delà d'une fonction illustrative, la littérature, justement parce que les textes sont lus, acquiert une place essentielle dans *Pierrot le fou*. Quelle place précisément, avec quelles conséquences sur notre réception de spectateur ? C'est ce que nous allons tenter de cerner.

Mais avant toute chose, se pose la question : comment reconnaît-on la lecture dans un film ? Contrairement à ce que l'on pourrait croire de prime abord, ce n'est pas là une question simple. Voir un personnage en train de lire à haute voix pour un autre est une image évidente de la lecture. Toutefois, la question se complexifie dès lors que certaines interventions en *voix off* sont perçues comme des lectures, alors que nous ne voyons pas si le personnage dont nous entendons la voix est effectivement en train de lire. De façon illusoire, on pourrait croire que toute *voix off* est en quelque sorte une lecture, mais, outre que lecture ne veut pas dire lecture de textes littéraires,<sup>1</sup> les multiples fonctions de la *voix off* dans le film de Godard montrent bien le contraire. Nous trouvons en *voix off* une narration qui dédouble, redouble, voire complète le récit filmique présenté sur l'écran,<sup>2</sup> mais également des discours (« *il y a eu la civilisation athénienne, la Renaissance, maintenant on entre dans la civilisation du cul* »),<sup>3</sup> des dialogues entre Ferdinand et Marianne, des citations et des lectures de textes (lesquelles sont parfois à deux voix et risquent donc d'être confondues avec des dialogues). Or, s'il est assez facile de considérer

comme lectures des moments où l'on entend des textes connus, cela s'avère plus problématique lorsque le lecteur n'a pas les moyens d'identifier la provenance de ce qui est dit en *voix off*.

Le spectateur qui entend : « *chapitre 8, une saison en enfer* » sait que Belmondo vient de citer un titre de Rimbaud. Après le titre, nous attendons la lecture du texte. En outre, du fait que la citation est prononcée en *voix off*, elle devient plus facilement une citation-lecture, que l'on opposera par exemple à un autre titre d'œuvre littéraire, pris dans le flux parolier de Ferdinand : *Le Bruit et la fureur*, dans le contexte d'un dialogue représenté sur l'écran : « *au lieu de cela, nous allons continuer notre histoire pleine de bruit et de fureur* ». <sup>4</sup> Le spectateur n'attend pas de lecture d'un extrait de Faulkner à la suite de cette allusion ; en revanche, le spectateur qui a entendu « *une saison en enfer* » attend que les phrases qui suivent soient extraites du texte de Rimbaud qui porte le titre *Une Saison en enfer*. Et certes, il y a bien lecture : « *chapitre 8, Une Saison en enfer. Nous traversâmes la France comme des apparences, comme un miroir* », <sup>5</sup> mais quelle n'est pas notre surprise en relisant le texte de Rimbaud... En effet, cette belle traversée de la France, des apparences et du miroir n'est pas dans *Une Saison en enfer*. <sup>6</sup> Cependant, Godard ne se contente pas de nous aiguiller sur une fausse piste, car quelques minutes après cette première citation-lecture, il la reprend : « *chapitre 8, Une Saison en enfer. L'amour est à réinventer* », citant donc cette fois-ci une formule célèbre du texte de Rimbaud. Et la lecture continue avec alternance des voix de Jean-Paul Belmondo et d'Anna Karina :

[A. K.] La vraie vie est ailleurs. <sup>7</sup> Des siècles et des siècles s'enfuient dans le lointain comme des orages.

[J.-P. B.] Je la tins contre moi et je me mis à pleurer.

[A. K.] C'était le premier, c'était le seul rêve.

Le lecteur averti l'aura compris, contrairement à ce que laisse entendre la continuité du flux de lecture, ainsi que la nature poétique du texte, les extraits cités n'appartiennent pas au recueil *Une Saison en enfer*. Sont-ils même de Rimbaud ? Tout comme l'auteur de l'article, ayant trouvé qu'ils sonnaient comme du Rimbaud, vous pouvez les chercher dans *Une Saison en Enfer*, puis dans le reste de son œuvre, en vain. Et la dernière citation de Rimbaud, soit la dernière et première strophe de « *L'Éternité* », <sup>8</sup> clôt le film en *voix off*, après la mort de Marianne et de Ferdinand, sans que le spectateur ne soit averti de la provenance du texte. C'est ici que l'on touche à la difficulté à laquelle est confronté chaque spectateur : le film est littéralement tissé de citations qui nous

sont laissées à identifier, si bien que certaines phrases peuvent être entendues comme des citations – parce qu’elles sont lues (on reconnaît le phrasé de la lecture)– alors qu’elles sont tout simplement de Godard. Or, inversement, le poème célèbre que Marianne donne à lire à Ferdinand, et qu’elle prétend avoir écrit pour caractériser Pierrot-Ferdinand, est en réalité de Jacques Prévert.<sup>9</sup>

Notons enfin que la difficulté de repérage des moments de lecture en *voix off* tient aussi au difficile partage à établir entre différents genres de « textes » en l’absence du corps parlant. Par exemple, lorsque Belmondo dit en *voix off* : « *chapitre suivant : désespoir, mémoire et liberté, amertume, espoir, la recherche du temps disparu, Marianne Renoir* », <sup>10</sup> notre repère immédiat, pour classer ce qui est entendu entre texte dit et texte lu, est le phrasé. Or, si l’on y réfléchit, c’est très insuffisant dans la mesure où le lecteur professionnel qu’est le comédien peut effacer le ton traditionnel de la lecture, c’est d’ailleurs ce qui distingue la bonne de la mauvaise lecture.<sup>11</sup> Le lexique employé peut encore jouer le rôle d’indice. Dans l’exemple ci-dessus, l’emploi du terme « chapitre » évoque une structuration romanesque et crée donc un effet de lecture, lequel est renforcé par la littérarité du propos. Ainsi trouvons-nous à côté des citations lues, des moments où la tonalité de lecture crée un « effet-citation ».

Or le brouillage de l’origine des citations participe du projet intellectuel et esthétique de Godard. Que l’on peine à discerner les dialogues en *voix off* de Marianne et de Ferdinand dont l’auteur est Godard de ceux dont l’auteur est Rimbaud (par exemple), revisités par cette nouvelle situation de lecture, n’est certes pas fortuit. Le texte de Godard lui-même acquiert ainsi un statut poétique qui rejillit sur la réception du film.<sup>12</sup> Du poème de Rimbaud au cinéma de poésie de Godard, il n’y a qu’un pas facilité par le collage de vraies et de fausses citations littéraires, toutes entendues par le lecteur comme des textes lus. Un lecteur crispé sur la notion d’auteur pourrait être choqué par ce procédé, mais ce serait là faire à Godard un faux procès qui confinerait au contresens. Car en « malmenant » les textes poétiques de Rimbaud, de Browning, de Federico Garcia Lorca (« *Ah, quel terrible cinq heures du soir / Le sang, je ne veux pas le voir* »),<sup>13</sup> il les revivifie.

Ainsi, la fausse citation de Rimbaud « *nous traversâmes la France comme des apparences, comme un miroir* » ne résonne pas seulement en fonction de Rimbaud. Elle tire une grande puissance du contexte dans lequel elle est prononcée, de l’accord entre la place laissée à la musique et la fugue amoureuse sans paroles filmée en longs travellings très proches du plan séquence. Enfin, cette étrange fausse parodie des thématiques rimbaldiennes relève également d’un montage de titres qui croise des souvenirs de Virginia Woolf (*La traversée*

*des apparences*) et de Lewis Carroll (*Au-delà du miroir*). Encore faudrait-il ajouter que la phrase ainsi conçue par Godard a un fonctionnement littéraire propre, de par sa polysémie : ce sont les héros qui sont comme des apparences (on entend d'abord : « *nous traversâmes la France comme des apparences* »), mais dans le même temps (ou pour être plus rigoureux, en entendant la suite du texte : « *comme un miroir* ») ils traversent des apparences comme on traverse un miroir, or cette traversée du miroir, riche de connotations littéraires, laisse entendre qu'ils arrivent ainsi à une vérité au-delà de la réalité.<sup>14</sup>

Et ce sont par conséquent la plupart des lectures en *voix off* qui deviennent porteuses de littérarité, Godard soignant particulièrement le niveau de langue qui constitue pour l'oreille du spectateur un signe de littérarité (par exemple l'emploi du passé simple, temps du récit et de l'écrit). En somme, il y a à la fois exhibition des citations littéraires par la lecture et brouillage de leur origine, voire de leurs limites, car finalement la littérature est partout.

Cette extension de la littérarité pourrait n'être qu'une dilution du littéraire dans une espèce de magma si elle n'était portée par une dynamique clairement perceptible pour le spectateur. Celle-ci s'engage à partir de la lecture initiale d'Élie Faure. C'est en effet là que naît ce qui constitue une particularité du film : la mise en scène de la lecture. Au cours de cette séquence liminaire s'opère un passage de la *voix off* à une présence incarnée programmatique de la dynamique du film : d'abord en *voix off* pendant le générique, puis en *voix off* sur des images de partie de tennis, toujours en *voix off* alors que le spectateur découvre Belmondo (dont il avait reconnu la voix) dans la librairie « Le Meilleur des mondes »,<sup>15</sup> enfin assumée par le personnage-lecteur, la cigarette à la bouche dans sa baignoire, le plan s'élargissant pour nous faire découvrir une petite auditrice qui aurait pu être le modèle d'une des Menines de Vélasquez... En somme, les deux lectures (*in et off*) sont nécessaires en vue de la constitution d'un noyau littéraire.<sup>16</sup> C'est pourquoi il y a, dans ce début de film, l'affirmation d'une continuité entre ce que l'on entend en *voix off* et ce que l'on entend venant de la bouche des personnages présents sur l'écran et, de façon apparemment contradictoire, la négation de cette continuité par la différence entre le timbre de la *voix off* et celui de la captation directe. Comme pour mieux souligner cette structure, la lecture, d'abord neutre, puis décalée devient outrancièrement présente, voire provocatrice au moment où elle est incarnée.

Cette insistance sur l'acte de lecture n'est pas sans nous interroger. N'est-il pas étrange qu'un cinéaste s'ingénie à filmer un personnage en train de lire Élie Faure, de déclamer du Céline le livre à la main, ou encore de lire bêtement un

extrait des *Pieds nickelés* sur le bord de la route ? Le plus long moment de lecture incarnée (44'08-46') est consacré à *Guignol's band*, de Céline, Belmondo nous faisant ressentir le mouvement de l'écriture par les mouvements de son corps. Il n'hésite pas à grimper sur une branche d'arbre, à sauter sur le sol, à tourner autour de Marianne, à l'effleurer de douces caresses pour nous faire ressentir l'émotion du narrateur-personnage de Céline. Il y a là un partage qui se démultiplie en partage culturel (rituel de la lecture), sensoriel (passage par l'ouïe du spectateur et par la sensation de toucher transmise par l'image, et donc la vue), émotionnel (transmission de l'amour pour Virginia transformé en amour pour Marianne grâce à la qualité de jeu des comédiens).

Ces lectures viennent alors renforcer le projet poétique de Godard qui n'est pas dénué de contestation de l'ordre social : « *il était temps de quitter ce monde dégueulasse et pourri* ». <sup>17</sup> Tout au long de la première moitié du film, nous assistons à une fuite qui peut paraître quelque peu désuète, mais dont il faut reconnaître qu'elle nous touche, voire entraîne notre adhésion. Que l'on songe au très long plan qui suit immédiatement la mise à feu de la 404, le couple marchant dans un champ, puis dans un fleuve, tout habillé, comme détaché des contraintes de la réalité (leur argent vient de brûler avec la voiture) en une errance rimbaldienne. Dans ce contexte de rupture avec le monde, qui fait rêver plus d'un spectateur, les lectures de Ferdinand pour Marianne (et plus rarement de Marianne pour Ferdinand) participent d'un élan lyrique. C'est là une façon émotionnelle et émouvante de dire avec une rare intensité que notre présence au monde se constitue bien plus essentiellement par notre rapport à l'art que par notre vie sociale. À l'inutilité de la poésie, Godard répond par son extension, créant un bain poétique dans lequel le spectateur devient lecteur, invité à une connaissance renouvelée de textes qui l'ont nourri. <sup>18</sup> Cela n'empêche pas les lectures littéraires à haute voix d'entretenir des rapports humoristiques avec la situation concrète des deux personnages, mais plus profondément, les textes prennent corps et en acquièrent d'autant plus de force.

Donc, dans le temps de la projection, d'une certaine façon, tout se passe comme si la littérature pouvait tout, puisqu'elle a la force de nous faire adhérer à la beauté de la fugue du couple Marianne-Ferdinand, contre toute morale et surtout contre le réalisme qui reste paradoxalement présent. Mais Godard ne s'en tient pas à l'illusion lyrique, il pose en même temps la question sociale qui est celle même de la survie pour les deux personnages : la littérature nourrit-elle son homme ? On voit bien que non, lorsque Marianne et Ferdinand tentent de gagner de l'argent en racontant des histoires ou en montant un spectacle.

Il faut ici bien distinguer les deux tentatives pour obtenir de l'argent de la part de touristes spectateurs. La première, celle sur laquelle s'attardera notre analyse, est purement littéraire et se différencie nettement de la seconde qui met en scène une transposition théâtrale minimaliste et comique de la guerre du Vietnam.<sup>19</sup>

[*Voix off* de Jean-Paul Belmondo] Marianne qui avait les yeux à la fois d'Aucassin et de Nicolette leur raconta l'histoire du jeune et beau Vivien neveu de Guillaume d'Orange mort dans la plaine des Alyssans sous les coups de trente mille Sarrazins [...] Son sang coulait de mille blessures et il combattait seul car il avait juré de ne pas reculer d'un pouce. Oh, jeune et doux neveu, pourquoi un serment si noble et si fou ?

[*Voix off* d'Anna Karina] Ferdinand leur raconta [...] mais ils n'écoutaient pas. Alors il parla de l'été et du plaisir qu'ont les amants de respirer l'air tiède du soir. Il leur parla de l'homme, des saisons, des rencontres inattendues, mais il leur dit de ne jamais demander ce qui fut d'abord les mots ou les choses ni ce qui viendra ensuite.

On trouve, dans ces deux récits de narrations, d'un côté un texte emblématique de la transmission littéraire (*Aucassin et Nicolette* appartient au fonds littéraire médiéval et est ici transmis oralement) et de l'autre tous les ingrédients du mythe (pas de particularisation des personnages qui sont alors représentatifs de tendances anthropologiques, rapport de l'humain au cosmos, dimension étimologique avec ici l'interdit sur la connaissance de l'origine des mots et des choses).<sup>20</sup> En outre, il n'est pas innocent que cette tentative pour gagner de l'argent grâce à la littérature soit montrée avec un renfort d'images d'une beauté extrêmement recherchée, sur fond de musique de facture classique soulignée par la présence sonore envahissante des cordes. Les dialogues en *voix off* couronnent cette beauté artistique grâce à la merveilleuse diction d'un texte relevant davantage de la forme écrite que de l'oralité, et également grâce au procédé de croisement des voix : Marianne parle et raconte ce que « Pierrot » leur « raconta » et inversement Ferdinand narre comment Marianne était à la fois Aucassin et Nicolette. Ce croisement des *voix off* et des personnages parlants crée une distance interdisant le réalisme. Il y a donc une beauté intimement liée au fait littéraire et qui ne permet certes pas aux « artistes » de subvenir à leurs besoins. Car la littérature n'est pas reconnue dans le monde dans lequel nous vivons et le film de Godard retrouve ici un certain réalisme,<sup>21</sup> dans la mesure où la fuite des deux protagonistes ne leur permet pas d'échapper à ce monde qui les rattrapera nécessairement à la fin. Mais encore une fois, cette conscience sociale ne casse pas le mouvement lyrique. Loin de nous montrer deux personnages écrasés par la fatalité sociale, le film les présente comme insaisissables, contre toute vraisemblance (il y a même un jeu avec la vraisemblance, Ferdinand se

demandant ce que « fout » la police, Marianne lui répondant qu'elle les laisse se détruire eux-mêmes).

Il ressort de ces analyses que Godard réactualise dans *Pierrot le fou* une opposition bien connue entre la littérature et la prose du monde, synthétisée par la célèbre formule de Hegel sur le roman comme lutte de la poésie du cœur contre la prose du monde. Sans doute est-ce ce qui a fait parler de romantisme concernant le personnage de Ferdinand, mais il me semble que Godard n'entend pas un retour au Romantisme qui relèverait d'une certaine naïveté. Il replonge dans cette problématique explorée par les Romantiques pour poser la question de la place et du pouvoir de la littérature aujourd'hui (dans les années soixante, mais aussi aujourd'hui en 2009). Or, cette question est bien sûr traversée par les rapports entre cinéma et littérature. Bien loin d'accepter la prétendue concurrence entre l'art du texte et celui de l'image en mouvement, Godard fait de son film un livre : « *ce film est le premier texte en images* » pour reprendre la formule de Jean-Bernard Pouy.<sup>22</sup> Or tout lecteur est d'abord conscient du fait qu'il lit.

Par conséquent, loin de perdre sa lucidité et de se laisser emporter par une ivresse inconsciente qui pourrait être l'effet de ce lyrisme cinématographique, le spectateur reste conscient de la réalité à laquelle les deux personnages se retrouvent en butte pendant la dernière partie du film. C'est encore la voix littéraire de Belmondo qui nous désigne ce basculement entre les deux moments du film : « *espoir, désespoir* ». <sup>23</sup> Cependant, la conscience du spectateur n'est pas seulement éveillée par l'inéluctable chute mortelle des deux fugueurs qui nous rappelle cruellement à la réalité, elle est également entretenue par le dispositif que met en place Godard en faisant du spectateur un lecteur dans tous les sens du terme. Contre un cinéma qui choisirait l'immersion fictionnelle maximale, Godard choisit l'alliage complexe entre l'émotion poétique et la conscience de la lecture. Car le lecteur reste lucide, même lorsqu'il est ému au plus profond de lui-même, or la mise en relief de la lecture à haute voix met en évidence que nous avons affaire à un film-texte. Si le rapport avec le texte passe d'abord par la lecture à haute voix, un autre mode de lecture vient doubler celui-ci au fur et à mesure du film : la lecture visuelle lorsque des mots apparaissent sur l'écran, d'abord mots issus de magazines, d'affiches, d'enseignes, puis tirés du journal de Ferdinand.

Aussi voyons-nous de beaux inserts de pages de ce journal écrit à l'encre de couleur, tantôt bleue, tantôt rouge. Encore faut-il bien prendre la mesure du changement radical qu'instaure la lecture du journal de Ferdinand. En effet, contrairement aux textes imprimés et achevés donnés à lire dans l'ensemble du



film, le journal de Ferdinand est écrit par Ferdinand sous nos yeux. Le procédé est repris plusieurs fois, des mots sont tracés sous nos yeux sur la page qui a envahi l'écran, Godard allant jusqu'à faire lire à haute voix par son personnage ce qu'il est en train d'écrire dans son journal. Par conséquent, le spectateur devient lecteur du journal de Ferdinand en train de s'écrire.

En outre, ces pages toujours « en mouvement » ne seront jamais montrées en entier : les mots sont coupés et la page est cadrée de telle façon que l'effet brouillon du manuscrit en est redoublé, puisque nous sommes obligés de choisir des mots dans la mesure où nous n'avons ni la possibilité ni même le temps de lire l'ensemble dans le flux des images. Nous nous trouvons donc face à un texte à déchiffrer qui comporte des lacunes apparemment aléatoires. Ces trous dans le tissu textuel transforment l'acte de lecture en mettant sur le même plan la lecture et l'écriture. Et ce, de façon double : nous lisons ce qu'a écrit Ferdinand et nous inventons ce qui manque, alors que dans le même temps il nous donne à lire la façon dont il continue à écrire. On peut donc affirmer que, dans *Pierrot le fou*, lire, c'est écrire.<sup>24</sup> Et nous sommes là en présence d'une lecture active bien concrète, qui pourrait susciter la jalousie des auteurs du Nouveau Roman qui, à la même époque cherchaient des procédés toujours nouveaux pour faire participer le lecteur à la construction du texte qu'il lisait.

Nous voyons donc ici l'aboutissement d'un processus qui s'est mis en place dès le générique. En effet, les lettres de couleur, bleues ou rouges, apparaissant sur l'écran dans l'ordre alphabétique pour compléter les noms de l'équipe constituent le spectateur en lecteur actif. Aussi le spectateur est-il préparé visuellement, puis auditivement par la *voix off* de Belmondo, à la dynamique de la lecture particulière à ce film.

Par conséquent, la lecture mise en scène dans *Pierrot le fou* devient comme le noyau d'une dynamique lyrique qui va de pair avec le mouvement de fuite d'un monde tristement prosaïque dominé par une bourgeoisie inculte (la civilisation du cul, des voitures, des objets de consommation et de la toute puissance de l'argent). Le spectateur accompagne donc d'autant mieux la fugue amoureuse de Pierrot et Marianne qu'il est capté par la lecture. Or assurément, il l'est par tous ses récepteurs sensoriels et intellectuels : auditeur de la lecture en *voix off*, auditeur et spectateur de la lecture incarnée, lecteur critique et susceptible d'émotion, lecteur lisant et écrivant. Le spectateur-lecteur ainsi constitué devient le lieu où se déploie pleinement un cinéma de poésie, si bien que la littérature et la poésie ne connaissent plus de limites dans le mouvement créateur auquel participe le « spectateur » au cours de sa réception de *Pierrot le fou*. Avec ce film

unique dans l'histoire du cinéma, Jean-Luc Godard travaille à l'extension du poétique et nous met au contact de ce qui est, pour chacun, fondateur et essentiel, voire vital. Cet accès protéiforme à une poésie filmique a un effet libérateur d'énergie, c'est pourquoi on ressort heureux d'une projection de *Pierrot le fou*.

## Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

1 Un exemple de lecture en « *voix in* » pris dans les premières minutes du film montre cela très bien : le contraste entre la lecture de l'*Histoire de l'art* d'Elie Faure et la lecture de la publicité pour les sous-vêtements « Scandale ».

2 Il serait intéressant d'étudier la façon dont Godard utilise la prise de parole de ses personnages en *voix off*, mais aussi en « *voix in* » pour accélérer le récit, comblant parfois de façon partielle des ellipses du récit filmique.

3 Prononcé par Belmondo 4'56 (le temps indiqué est toujours celui du début de la citation, ou de la mise en contexte qui permet de comprendre la citation).

4 Ajoutons que l'inexactitude du titre contribue également à faire prendre conscience du fait qu'il ne s'agit pas d'une lecture.

5 30'30.

6 Même le lecteur qui connaît bien Rimbaud pourrait se laisser piéger, tant les termes de « miroir » et « d'apparences » paraissent cohérents avec la poétique de l'homme aux semelles de vent qui a effectivement traversé la France à pied, sinon comme une apparence.

7 Qui ne connaît cette citation apocryphe de Rimbaud ? La véritable citation est la suivante, je la donne accompagnée de la phrase qui la suit immédiatement dans

le texte : « *La vraie vie est absente. Nous ne sommes pas au monde* » in « *L'Époux infernal* », in « *Vierge folle* », in « *Délires I* », in *Une Saison en enfer*.

8 « *Elle est retrouvée !* [A. K.]

*Quoi ? / L'Éternité.* [J.-P. B. / A. K.]

*C'est la mer allée* [J.-P. B.]

*Avec le soleil* [A. K.] ».

Dernière subtilité : Godard qui ne cesse de convoquer le titre *Une Saison en enfer*, cite la version du poème que l'on trouve dans *Vers nouveaux*. Dans la version auto-citée par Rimbaud dans *Une Saison en enfer*, les deux derniers vers sont :

« *C'est la mer mêlée*

*Au soleil* ».

9 « *Tendre et cruel*

*Réel et surréel*

*Terrifiant et marrant*

*Nocturne et diurne*

*Solite et insolite*

*Beau comme tout*

*Pierrot le fou* ».

Les deux derniers vers sont ajoutés par Godard pour mieux laisser croire que Godard serait l'auteur du poème, mais ces deux derniers vers sont les seuls à être lus par Marianne et non par Ferdinand, comme pour montrer au spectateur qui connaît le poème de Prévert le jeu de détournement auquel se livre Godard.

10 Dixième minute, départ de la sur-

prise-partie chez « *Monsieur et Madame Espresso dont la fille est ma femme* ».

**11** En outre, Godard peut aussi inversement faire jouer ses comédiens de façon qu'ils donnent l'impression de lire alors qu'ils sont tout simplement en train de jouer la lecture. Que l'on songe à la lenteur du phrasé de Ferdinand dans le champ, filmé de face et en plan fixe en train de philosopher.

**12** Il est assez commun de se référer à la fonction prophétique de la poésie. Or, c'est précisément ce qui se passe pour le texte cité ci-dessus, confondu un moment avec une citation de Rimbaud : « *Je la tins contre moi et je me mis à pleurer. C'était le premier, c'était le seul rêve* », fragment repris à la fin du film alors que Ferdinand porte Marianne sur qui il vient de tirer. Dans ce contexte, il apparaît après coup que la lecture de ces deux phrases était prophétique, c'est pourquoi elles ne peuvent être comprises pleinement que lorsqu'elles sont répétées, dans les dernières minutes du film. Pleure-t-il en cette fin de film, comme le suggérerait la prophétie du poème ? Non, mais la citation en *voix off* véhicule l'émotion, bien mieux qu'un plan sur un visage en pleurs, et, par la suite, le personnage hurle, en une douleur bien au-delà des larmes.

**13** Extrait du poème « *Le sang répandu* », appartenant à *La plainte pour la mort d'Ignacio Sanchez Mejias*.

**14** Il ne fait aucun doute que cette perception de la réalité est également politique, ainsi que le laisse à penser le rapprochement entre « la France » et « le miroir » = « *Nous traversâmes la France [...] comme un miroir* ».

**15** Ce nom en dit long sur l'orientation politico-littéraire du film à venir.

**16** Car il ne fait aucun doute que le

texte d'Elie Faure, malgré son contenu « scientifique » est doué de qualités littéraires, voire poétiques.

**17** 21'05.

**18** On ne sera pas surpris par exemple d'apprendre que l'auteur du présent article, spectateur de *Pierrot le fou* a été en proie à des réminiscences de Rimbaud en voyant la belle scène d'amour sur la plage au clair de lune : « *Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème / De la Mer, infusé d'étoiles, et lactescent* » (*Le Bateau ivre*, v. 21-22), au moment où la caméra nous montre les amoureux, la lune sur un fond de ciel bleu comme un tableau de Miro, la mer dans la nuit calme illuminée par des reflets de clair de lune dont on pourra se demander à l'issue d'un travelling ascendant s'il ne s'agit pas plutôt d'un clair de soleil. La fiction lunaire racontée par Pierrot-Ferdinand s'achève sur le corps de Marianne, faisant fi de la séparation des espaces comme de la frontière entre fiction et réalité.

**19** Cette transposition de la guerre du Vietnam qui nous fait rire ou sourire n'en souligne que mieux la sauvagerie du conflit réel, les allumettes tombant dans la mer figurant ici les terribles bombes au napalm, lequel est encore suggéré par l'image de l'eau continuant à brûler après le largage des allumettes.

**20** Ce qui est tout de même étrangement foucaldien... Godard serait-il en train de constituer Michel Foucault en mythe ou nous indiquerait-il que ses pré-occupations philosophiques recourent celles du philosophe qui ouvre son volume le plus célèbre par l'analyse des *Menines* de Velasquez ?

**21** Ce réalisme n'est pas cohérent dans la mesure où il n'est pas continu. À certains moments les personnages cherchent de

l'argent et se soucient de ne pas en avoir alors qu'à d'autres les spectateurs peuvent se demander comment ils font pour subsister sans argent.

**22** Commentaire audio du film, dans les suppléments de l'édition DVD des Cahiers du cinéma.

**23** Alors que la rencontre avec Marianne Renoir était annoncée comme un renouveau par la *voix off* de Ferdinand à la dixième minute du film (« *chapitre suivant [...] désespoir [...] espoir* »), la formule est visiblement reprise de façon ironique au beau milieu du film (56'30), lorsque le

couple commence à se fissurer pour des raisons de priorités dans la vie, Marianne déplorant de ne pas pouvoir s'acheter des disques ni changer de robe parce qu'il s'achète des livres. L'ironie est confirmée par l'ultime reprise, au milieu de la deuxième partie du film (1h29'33), qui ne retient que : « *chapitre suivant, désespoir* ».

**24** Cette implication n'est pas sans rappeler la construction du livre de Jean-Paul Sartre *Les Mots*. La démarche de Godard est donc bien littéraire, elle est celle d'un « écrivain de cinéma ».

### ABSTRACT

PASCAL VACHER: The act of reading literature in *Pierrot le fou*, by Jean-Luc Godard

In *Pierrot le fou*, by Jean-Luc Godard, there are a lot of excerpts from poetic literature read by Jean-Paul Belmondo or Anna Karina. Sometimes you just hear the reading voice, sometimes you see and hear the actor reading a poem or one page of a novel or an essay. Why to read Robert Browning, Rimbaud, Céline, Federico Garcia Lorca, Elie Faure and others in a film? How does *Pierrot le fou* show the act of reading is the first thing to search? In a second moment, I try to demonstrate that the act of reading in this film is a process that makes feel how poetry is the most important part of our life. But, in fact, what appears with the analysis of the making of the film is that looking at *Pierrot le fou* is the same as to read and to write: The spectator becomes reader and writer. By this way, Jean-Luc Godard creates what we call in French *cinéma de poésie*. This artistic creation is also a manner to criticize our materialist society. And with this film, where the act of reading is as important as the act of seeing, Jean-Luc Godard gives us a poetic image that stays and works in our mind.