

La voix off dans *Pierrot le fou*.

Par Julien Servois

Godard, dans l'interview qu'il accorde aux *Cahiers du cinéma* à la sortie de *Pierrot le fou*, affirme avoir voulu filmer « des personnages abandonnés à eux-mêmes », ou encore, il affirme, reprenant à son compte les paroles de Pierrot, avoir tenté de filmer la vie, « la vie toute seule »<sup>1</sup>. « *Pierrot* n'est pas vraiment un film, c'est plutôt une tentative de cinéma et le cinéma en faisant rendre gorge à la réalité nous rappelle qu'il faut tenter de vivre »<sup>2</sup>. Cela se traduit par deux aspects évidents du film. Tout d'abord, *Pierrot le fou* nous présente une libération, une tentative de vivre, de « quitter ce monde dégeulasse et pourri », comme le dit Ferdinand, monde dont la face visible est la soirée Expresso, et l'envers les trafics d'armes africains. Qu'il s'agisse d'une tentative de vivre, c'est bien la litanie du film : « sortir d'une mauvais rêve », « la vraie vie est ailleurs », Marianne disant : « ce que je veux moi c'est vivre ». Ensuite, si les personnages sont abandonnés à eux-mêmes, c'est qu'ils ne sont plus liés par l'intrigue qui pourtant les entraîne, c'est qu'il semble sans cesse fabuler, jouer l'histoire dont ils sont les protagonistes – cette intrigue subissant corrélativement d'énormes ellipses : ses épisodes essentiels sont escamotés. Sur cette base, l'opposition du réel et de l'imaginaire dans le récit traditionnel fait place ici à un échange constant de l'un dans l'autre.

Quels sont dans ce cadre la fonction et la signification de la voix off ?

Indiquons tout d'abord deux éléments descriptifs. *Premièrement*, la voix off (portée par celles de Marianne et de Ferdinand) assume une pluralité de fonctions constamment entremêlées et qu'on peut abstraitement répartir en deux groupes. Tout d'abord, une fonction narrative en général qui inclut des éléments de narration purs et simples (« nous traversâmes la France comme un rêve, comme des apparences »), et d'autre part les conversations que les personnages ou pourraient avoir eues (« Franck avait les clefs ? Je t'expliquerai tout »). Ensuite, une fonction réflexive en général qui comprend des commentaires sur le film lui-même (« Total, c'était un film d'aventure »), le chapitrage (chaotique), les citations littéraires (Rimbaud, Robert Browning etc.). *Deuxièmement*, les voix off alternantes de Marianne et de Ferdinand semblent bien se situer dans un hors champ absolu, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Bonitzer, dans un lieu absolument autre par rapport à celui qu'inscrit la bande image, absolument autre et absolument indéterminé, et non pas, comme ce sera le cas chez Duras, dans un espace divisé, dramatisé, peuplé – espace qui devient alors le théâtre d'événements qui s'entrelacent à ceux qui apparaissent à l'image<sup>3</sup>. Cependant, la voix off dans *Pierrot le fou* ne semble jouir d'aucune des prérogatives qui lui confère traditionnellement cette position dans un lieu absolument autre et absolument indéterminé. Si l'on considère la fonction narrative, la voix off énonce habituellement ce qui s'est passé avant l'action ou entre les actions, elle assure les transitions, la continuité temporelle du récit : elle est au service du spectacle. Dans *Pierrot le fou*, la voix off ne rétablit aucune cohérence narrative : elle ne semble avoir aucun temps d'avance sur l'action. De plus, elle n'expose pas semble-t-il le point de vue de Marianne ou de Ferdinand et elle n'est pas non plus le porte parole d'un narrateur omniscient. Enfin elle s'oppose radicalement au commentaire du documentaire traditionnel : celui qui, s'adressant au spectateur sur

<sup>1</sup>Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, Paris, Cahiers du Cinéma, 1998, p. 263-280.

<sup>2</sup>Op. cit., p. 263.

<sup>3</sup>P. Bonitzer, « Les silences de la voix », *Cahiers du Cinéma*, n° 256, repris dans *Le regard et la voix*, coll. 10/18.

le dos de l'image, oriente son regard<sup>4</sup>. Pour le dire d'un mot la voix off dans *Pierrot le fou*, bien qu'elle parle depuis un lieu absolument autre, n'est détentrice d'aucun savoir sur l'action qui se déroule sous nos yeux, mais elle accompagne constamment cette action (la fuite de Marianne et de Ferdinand) dans son imprévisibilité même.

Quelle est la signification de cette voix off dans le projet de filmer la vie toute seule, de filmer des personnages abandonnés à eux-mêmes ? Elle semble tout à la fois et contradictoirement vouloir inscrire la fuite des amants dans un ordre du récit ou, tout du moins, lui imposer une dimension romanesque, et arracher l'action à la temporalité linéaire de son déroulement, contester ce qu'A. Bergala nomme le présent ontologique du film. En collant au réel qui se déploie sous nos yeux, elle le décolle de lui-même et l'ouvre à son imaginaire propre. Quel est le statut de cet imaginaire ? Sur ce point, des réponses divergentes, opposées, ont été tentées – chacune d'elles engageant une interprétation particulière du film dans son entier. Je voudrais examiner plus particulièrement trois de ces réponses. Premièrement, celle qui est formulée par B. Amengual dans son essai « Jean-Luc Godard et la remise en cause de notre civilisation de l'image », publié dans les *Etudes cinématographiques* en 1967. Deuxièmement, je m'intéresserai à la courte indication de G. Deleuze dans son *Image-temps*<sup>5</sup> qui insiste sur la dimension romanesque du film – dimension réfléchie par la voix off. Troisièmement, selon A. Bergala, la voix off suggérerait une temporalité immobile et cyclique venant contester le présent linéaire de l'action<sup>6</sup>.

B. Amengual identifie le centre narratif et esthétique du film à un drame existentiel, celui de la nécessité et de l'impossibilité de faire de la vie un roman – drame qui est celui là même qu'expose Roquentin dans *La Nausée*. « Quand on vit, il n'arrive rien », dit Roquentin. A la temporalité ouverte et monotone (monotone parce qu'ouverte) de l'existence vécue s'oppose la temporalité rythmée et finalisée du récit de la vie, « où les instants cessent de s'empiler au petit bonheur les uns sur les autres et sont happés par la fin de l'histoire qui les attire ». L'inscription de la vie dans l'ordre téléologique du récit introduit en elle de vrais commencements et de vraies fins, bref des aventures. D'où le projet, d'emblée voué à l'échec, de vivre l'instant sur le mode de son récit. « J'ai voulu, dit Roquentin, que les moments se suivent et s'ordonnent comme ceux d'une vie qu'on se rappelle ». Or il faut choisir : vivre ou raconter. Marianne et Ferdinand, chacun à sa façon, auraient choisi de ne pas choisir : il s'agit pour eux de vivre sur le mode de l'aventure. Ce projet les conduit inévitablement à la mort : Marianne s'étourdit dans le mauvais roman du trafic d'armes, Ferdinand s'aliène dans l'écriture immédiate de sa vie et son destin d'homme double.

Ce drame existentiel gouverne selon Amengual toute l'esthétique du film. « *Pierrot le fou* est un film né du cinéma et qui s'efforce de retrouver le cinéma comme horizon du monde »<sup>7</sup>. Il en résulte : premièrement, la mise en scène de personnages qui jouent, fabulent, citent des films imaginaires ; deuxièmement, le projet, de la part de Godard, de démanteler un cinéma qui le hante – les films de genre hollywoodien, modèle de l'existence nécessaire, justifiée – mais qu'il ne peut plus recommencer. Troisièmement, c'est plus généralement l'ensemble de la culture de masse, dont fait partie ce cinéma, qui doit être démantelée, en tant que cette culture signifie le conditionnement général des êtres dans le tout fait et le tout pensé. Ce démantèlement consiste à montrer cette culture pour ce qu'elle est : un fatras de signes sans signification. D'où une esthétique comics ou pop'art dont le matériau est constitué par les débris d'un univers décomposé, fragmenté, et dont la finalité est de faire jaillir des instants d'intense vérité.

C'est dans ce contexte qu'Amengual étudie particulièrement la rôle de la voix off. Il remarque qu'elle cesse d'un simple auxiliaire du langage filmique : elle n'illustre plus l'action, elle ne narre plus, mais elle « tente l'impossible gageure de faire que, comme dans le roman, la vie et le

<sup>4</sup>Comme le dit S. Daney, dans « L'orgue et l'aspirateur », *Cahiers du Cinéma*, n° 278-279.

<sup>5</sup>G. Deleuze, *Cinéma II*, éd de minuit, 1984, p. 244.

<sup>6</sup>A. Bergalat, « Pierrot avec Monika », in *Nul mieux que Godard*, Ed. Des Cahiers du Cinéma, Paris, 1999.

<sup>7</sup>B. Amengual, *Etudes cinématographiques*, Les Lettres Modernes, 1967, p. 146.

monde soient inséparables du récit, de la parole, de la lecture »<sup>8</sup>. La voix off redoublerait donc l'action, la vie, de son récit *immédiat* : décollant le réel de lui-même, elle l'ouvre à l'imaginaire de la littérature. Ainsi le présent auquel nous assistons effectivement est déjà, en tant que présent, relation de ce présent. Amengual voit bien que la voix off participe de la destruction de la linéarité du temps de l'action, mais il rattache immédiatement cette destruction à sa problématique existentielle : l'imaginaire auquel ouvre la voix off est l'imaginaire littéraire, c'est-à-dire celui du roman conçu d'une manière très abstraite comme récit téléologisé. C'est donc finalement la tentative folle de faire coïncider la vie et le récit de la vie, l'espoir insensé d'arracher l'existence à son absurdité essentielle, qui produirait la fragmentation des plans et la destruction de leur succession chronologique linéaire – de la même façon, le journal de Pierrot ne peut être qu'un journal troué.

Je ne m'attarderai pas sur la présence dans *Pierrot le fou* du drame existentiel qui forme selon Amengual le cœur du film. S'il existe, tout du moins n'est-il pas montré sous la forme d'un drame existentiel. Le drame des amants en fuite est tout entier extériorisé, et souvent sur un mode burlesque : le conflit qui oppose Marianne et Ferdinand (pour Ferdinand vivre, c'est écrire et contempler, pour Marianne, c'est jouer, fabuler) est inscrit dans les gestes et les attitudes typiques de l'un et de l'autre, Ferdinand toujours assis ou tentant de s'asseoir, Marianne sautillant, toujours en mouvement, et entraînant Ferdinand dans une histoire pleine de bruit et de fureur. Godard se réfère explicitement, via les inserts des toiles de Picasso, aux masques de la comédie italienne : Pierrot-Ferdinand aime Marianne-Colombine qui aime le faux frère-Arlequin.

Je m'intéresserai plus précisément ici à la voix off. Amengual indique que la voix off, en accompagnant constamment le réel qui se déroule sous nos yeux, le fait éclater, l'ouvre à son imaginaire propre. Ce qui est douteux, c'est l'identification de cet imaginaire à la forme téléologique du récit en général. Cette identification revient à limiter la voix off à l'une de ses fonctions, qui n'est pas la plus essentielle (la narration pure et simple), et à identifier abusivement roman et récit, roman et narration. Or, comme le dit Gilles Deleuze, « le film de Godard est d'autant moins narratif qu'il devient romanesque »<sup>9</sup>. La voix off participerait bien de la dimension romanesque du film et réfléchirait cette dimension, mais le roman ne doit pas être alors identifié à la téléologie narrative : il s'agit du discours romanesque bakhtinien et de son plurilinguisme.

La référence aux concepts bakhtiniens de discours indirect libre et de plurilinguisme est indispensable à Deleuze pour identifier la modernité cinématographique et en particulier la signification de la rupture godardienne<sup>10</sup>. Malgré toutes les difficultés que peut présenter la transposition de la notion de discours indirect libre au cinéma<sup>11</sup>, il s'agit tout d'abord d'explicitier ce concept tel qu'il est exposé par Bakhtine dans son livre *Esthétique et théorie du roman*.

Bakhtine établit une opposition entre discours poétique et discours romanesque en distinguant leur intentionalité. Le discours poétique est un discours direct, orienté sur son objet, ne rencontrant que la résistance de celui-ci, mais ne rencontrant jamais la résistance multiforme du discours d'autrui. Toute la dynamique du discours poétique se joue entre le trésor du langage lui-même et la nature encore vierge et inexplorée de l'objet. Pour la conscience romanesque au contraire, l'objet est visé comme le point de convergence de voix diverses et discordantes – ces voix constituant un fond indispensable en dehors duquel le discours romanesque ne peut résonner. L'idée de plurilinguisme chez Bakhtine se fonde sur les deux thèses suivantes. Tout d'abord le langage n'est rien en dehors de la parole qui l'anime d'intention et il ne peut être réduit à un système de formes normatives : « le discours vit en dehors de lui-même dans une fixation vivante sur l'objet »<sup>12</sup>. Ensuite, cette vie hors de soi du discours correspond en même temps à sa pluralisation, à sa stratification en une pluralité de genres littéraires, une pluralité de jargons professionnels, de

<sup>8</sup>B. Amengual, p. 161.

<sup>9</sup>*L'Image-temps*, p. 244.

<sup>10</sup>Cf, par exemple, *L'Image-temps*, p. 239 : « Godard a utilisé toutes les méthodes de la vision indirecte libre ».

<sup>11</sup>Difficultés mises en lumière par Pasolini dans *L'Expérience hérétique*.

<sup>12</sup>M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, Gallimard, 1978, trad. D. Olivier, p. 113.

dialectes sociaux, familiaux. « Pour la conscience qui vit en lui, dit Bakhtine, le langage n'est pas un système abstrait de formes normatives mais une opinion multilingue sur le monde »<sup>13</sup>. Ainsi, tout discours propre, toute acte de parole est-il une appropriation, une usurpation : « jusqu'au moment où il est approprié, le discours n'est pas dans un langage neutre et impersonnel (le locuteur ne le prend pas dans un dictionnaire), il est sur des lèvres étrangères, dans des contextes étrangers, au service d'intentions étrangères, et c'est là qu'il faut le prendre et le faire sien »<sup>14</sup>. Or le discours poétique est l'une des modalités de cette appropriation : c'est une appropriation par négation, une appropriation qui refoule le plurilinguisme afin d'aboutir à une possession totale et personnelle de son langage. Le poète débarrasse les mots des intentions d'autrui et accepte de porter la pleine responsabilité de tous les aspects de son discours : « tout ce qui pénètre dans l'oeuvre poétique doit passer par les eaux Léthé, oublier sa vie antérieure dans le contexte d'autrui »<sup>15</sup>. Le mode d'appropriation romanesque consiste pour sa part dans une orchestration du plurilinguisme et des opinions discordantes qui lui est inhérent. Cette orchestration, dont Bakhtine analyse les formes diverses dans l'histoire du roman, est toujours travaillée par une tension fondamentale : les différents langages doivent être d'une part objectivés, montrés comme tels, dans un acte de distanciation critique, voir parodique, et ils doivent d'autre part et en même temps réfracter les intentions de l'auteur, constituer le milieu linguistique étranger à travers lequel son discours peut circuler. Par conséquent, l'objectivation des discours d'autrui ne doit pas conduire à instaurer un discours direct totalement personnel à l'auteur – ce qui constituerait une dérive poétisante du roman : le plurilinguisme peut bien être orchestré sur fond d'un langage littéraire normal, neutre, mais ce dernier devient alors immédiatement un élément de ce plurilinguisme, une voix parmi d'autres. « La vérité, dit Bakhtine à propos de Rabelais, n'est dotée d'aucun mot propre »<sup>16</sup>. La conscience romanesque est donc une conscience galiléenne, totalement libérée d'un langage unique. L'auteur n'a plus à se définir sur le plan du langage et peut transférer son intention d'un langage à l'autre : parler pour soi dans le langage d'autrui et pour l'autre dans son langage à soi. Le roman constitue donc ce vaste discours indirect libre que Deleuze tente de retrouver dans la modernité cinématographique et en particulier dans les films de Godard.

Dans ce contexte, l'usage généralisé de la citation dans *Pierrot le fou* – les clichés, les slogans, les enseignes, les citations littéraires, picturales, cinématographique, l'intervention des grands genres (burlesque, comédie musicale, film noir) – ne releverait pas d'une esthétique du collage comme le croyait Aragon, mais ferait passer le film de la narration au roman. La citation généralisée, tout en objectivant les discours étrangers, en les montrant comme tels, les constitueraient en milieu de réfraction des intentions de l'auteur, désormais libres de tout discours direct, parlant pour soi dans le discours de l'autre et pour l'autre dans son langage à soi. La voix off réfléchirait alors cette dimension romanesque, à savoir l'éclatement des voix objectivées, medium d'un auteur sans voix propre.

Il me semble toutefois que la référence à Bakhtine, en ce qui concerne *Pierrot le fou*, doit être utilisée avec précaution. En effet, le plurilinguisme est pour Bakhtine une pluralité d'opinions, de visions du monde, ou d'idéologie, contradictoires, discordantes. Ce plurilinguisme n'est donc concevable que dans la visée d'un monde commun – dont le pluralité des voix réfléchit les contradictions objectives. Or c'est précisément ce monde commun qui disparaît dans le film de Godard. Marianne et Ferdinand évoluent dans un monde dévasté et dépeuplé : sortis de leur isolement, ils ne rencontrent que des fous furieux. Les voix bakhtiniennes, aussi objectivées, aussi parodiées soient-elles, aussi réduites soient-elles à des fragments de réalité, restaient toujours porteuses d'intentions, et ouvraient dans leur discordance à un monde plein, profond, riche de conflits – c'est précisément pourquoi elles pouvaient constituer le medium d'un auteur sans voix propre. Dans *Pierrot le fou*, les voix sont vidées de toute intention, déconnectées de leur fixation vivante sur l'objet, privées de toute puissance dialogique : les voix ne sont plus les stratifications d'une opinion publique.

---

<sup>13</sup>Bakhtine, p. 114.

<sup>14</sup>Bakhtine, p. 115.

<sup>15</sup>Bakhtine, p. 117.

<sup>16</sup>Bakhtine, p. 130.

Je songe évidemment au langage-slogan mais aussi à la pratique godardienne des citations littéraires : dans cette pratique, ce n'est pas seulement l'auteur cité qui disparaît, c'est l'écrit d'où la citation est issue. Godard cite comme Pierrot lit : non seulement lit partout, dans son bain, dans la rue, sur un arbre, au cinéma, mais surtout, sa lecture est immédiate et automatique : « le texte disparaît immédiatement dans la voix qui le porte »<sup>17</sup>. Il ne s'agit donc pas là d'une simple décontextualisation (qui implique encore la référence à un contexte possible) mais d'une disparition pure et simple du texte. Bref, la voix, dans la citation, est bien une voix étrangère, mais ce n'est plus la voix d'un étranger, et ce n'est pas non plus le langage d'autrui, fût-il anonyme. Enfin, les genres cinématographiques dans *Pierrot le fou* n'ont pas du tout, quoiqu'en pense Deleuze, la fonction des genres intercalaires ou enchâssants qui interviennent dans la polyphonie bakhtinienne : ces derniers (la confession, le journal, les lettres) peuvent à chaque fois devenir des éléments constitutifs du roman<sup>18</sup>. Or, comme le remarque Deleuze lui-même, les genres cinématographiques dans *Pierrot le fou* perdent leur pouvoir de constitution pour devenir de pures formes vides, réfléchissant des images préexistantes : « au lieu que le genre subsume des images qui lui appartiennent par nature, il constitue la limite d'images qui ne lui appartiennent pas et qui se réfléchissent en lui »<sup>19</sup>. Ainsi, la danse dans *Bande à part*, la ballade dans *Pierrot le fou*, n'instaurent aucune temporalité imaginaire mais sont dans le prolongement du temps concret de l'action. Dans le même sens A. Bergala remarque que la mémoire des genres dans *Pierrot le fou* est signalétique. Le revolver posé sur une table à côté d'un roman de Chandler signale le film noir. Le vieux truc des films de Laurel et Hardy qu'utilise Marianne pour se débarrasser du pompiste signale le burlesque sans l'incarner : « au lieu de faire une citation précise d'une séquence de Laurel et Hardy, Godard invente une sorte de gag standard qui est moins fait pour fonctionner en tant que tel que pour renvoyer à une sorte de gaguité générale du cinéma brulesque »<sup>20</sup>. Et c'est d'ailleurs ce caractère général et désincarné du gag qui a un effet comique. On constate donc toute la distance qui sépare les genres cinématographiques de *Pierrot le fou* des genres intercalaires de Bakhtine. Les premiers ne sont plus animés d'une intentionnalité vivante avec laquelle l'auteur pourrait rentrer dans une relation dialogique, mais ils sont renvoyés à un passé mythique du cinéma, d'où ils ne ressurgissent que vidés de leur sang, comme formes vides, réflexives. Si donc le film tourne sans cesse au film noir, à la ballade, au film burlesque, traverse tous les genres sans s'arrêter à aucun, ces genres ne sont plus le medium vivant d'une conscience multilingue du monde.

On peut se demander alors si l'appropriation godardienne des langages étrangers ne relèverait pas plus d'une conscience poétique du monde (au sens bakhtinien du terme) que d'une conscience romanesque, comme si, passés par les eaux du Léthé, oublieux de leurs vies antérieures dans les contextes d'autrui, ces langages devenaient le matériau d'un discours direct, péremptoire, solitaire, entièrement responsable de lui-même et tout entier tendu vers la saisie de son objet, l'instant vivant et irrépétable, le présent absolu.

C'est A. Bergala qui développe le mieux cette interprétation poétisante de *Pierrot le fou*<sup>21</sup>. Il rappelle tout d'abord l'admiration que vouait Godard au film de Bergman, *Monika*, film tout entier centré sur le moment d'insularité des amants. Le style volontariste et scénographique s'interrompt au moment où les deux personnages arrivent sur l'île : Bergman semble alors oublier un temps son scénario et se jeter dans le vide, c'est-à-dire le monde et le cinéma comme purs présents, avant le retour de la narration, donc du malheur. Godard affirmait lui-même en 1958 : « Bergman est le cinéaste de l'instant. Sa caméra cherche une seule chose : saisir la seconde présente dans ce qu'elle a de plus fugitif et l'approfondir pour lui donner valeur d'éternité »<sup>22</sup>. Ainsi, la pratique

<sup>17</sup>Comme le dit P. Taminiaux dans « Pierrot le fou : pour une poétique de la lecture », in *Godard et le métier d'artiste*, L'Harmattan, 1999.

<sup>18</sup>Bakhtine, p. 141.

<sup>19</sup>*L'Image-temps*, p. 240.

<sup>20</sup>Bergala, *Nul mieux que Godard*, p. 199.

<sup>21</sup>*Nul mieux que Godard*, p. 184-210.

<sup>22</sup>*Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, p. 137.

multiforme de la citation dans *Pierrot le fou* n'aurait pas pour but d'orchestrer le plurilinguisme romanesque, mais serait constitutive d'une conscience poétique orientée sur le monde comme offert – et ce, sur la base de deux axiomes : premièrement, rien n'est à inventer, tout est à citer, car tout est déjà là : filmer un arbre c'est déjà le citer. Deuxièmement, tout est bon pour faire un film. Peu importe le matériau, l'important c'est la sensation finale. Donc : réduction des citations (cinématographiques ou autres) à des matériaux au service d'une intention tout entière orientée sur le monde comme offert.

Dans ce contexte la voix off joue un rôle à la fois essentiel est ambigu. Les voix de Marianne et de Ferdinand, monocordes, alternantes, viendraient d'un point de fuite hors du temps, celui de l'éternité retrouvée à la fin du film, et elles « continueraient de revisiter avec lyrisme ce qui avait été leurs instants uniques, irrépétibles, de bonheur et de malheur sur cette terre »<sup>23</sup>. Godard aurait ici pressenti ce qu'il comprendra définitivement selon A. Bergala dans des films comme *Hélas pour moi* ou *Nouvelle vague* : pour filmer le présent, la vie, il ne faut pas le filmer *au présent* (et cela constituerait le troisième axiome godardien), il faut le faire toujours déjà revenir dans une déclinaison potentiellement infinie, c'est-à-dire sans que ce retour soit celui d'un passé identique à lui-même<sup>24</sup>. En résulte le caractère ambigu de l'éternité rimbaldienne d'où parleraient les amants : ce dispositif permet bien de filmer l'instant vivant au sens où il le désenchaîne sans cesse de l'ordre narratif où il advient au présent, au sens où il le libère du présent chronologique de l'action en le faisant toujours déjà revenir ; mais en même temps, il le fait revenir comme un ancien présent, celui qui a été vécu par les amants revisitant leur vie. C'est pourquoi Bergala juge le procédé « un peu littéraire » et finalement son interprétation rejoint celle d'Amengual : il y aurait deux temps – se contestant mutuellement - dans *Pierrot le fou*, le temps de l'action qui se déroule sous nos yeux et le temps romanesque porté par la voix off, de sorte que la rupture de l'ordre linéaire des plans (par exemple dans la scène de la fuite hors de l'appartement de Marianne) viendrait de ce que l'événement se présente comme « toujours déjà réélaboré par la mémoire en souvenir »<sup>25</sup>. Il faudra donc d'autres dispositifs pour que le présent ne revienne plus d'un passé conçu comme ancien présent, et donc comme toujours identique à soi, et pour que ce présent indéfiniment et toujours différemment revienne, afin de lui donner « sa valeur d'éternité », c'est-à-dire afin de lui rendre son caractère inépuisable. Le cinéma de Godard aura alors définitivement rompu avec le roman et accèdera à une pleine conscience poétique du monde (au sens bakhtinien du terme).

Selon Bergala les voix désincarnées de Marianne et de Ferdinand parleraient donc d'outre-tombe, dans un échange sans dialogue. Elles seraient les voix des amants qui se sont toujours déjà connus et toujours enfin retrouvés – l'entre-deux, c'est-à-dire le film, étant consacré à l'histoire de leur errance, à la discordance des voix dans le dialogue de sourd des amants. Cette interprétation peut être mise en question pour deux raisons. On pourra toujours dire qu'elle correspond à une lecture rétrospective du film mais ce n'est pas l'argument le plus pertinent. En fait, si les voix parlent bien depuis un ailleurs (un lieu absolument autre), elles sont toujours contemporaine du film, c'est-à-dire elles sont l'ailleurs du présent qui se déploie sous nos yeux, sa dimension propre et non sa négation. Elles ne projettent jamais une totalisation de ce présent dans un passé ou un avenir absolu. En effet, il existe tout d'abord un passage continu de la voix off à la voix in (au début du film, la citation d'Elie Faure en off est poursuivie par la lecture de Ferdinand dans son bain). Il en est ici de la voix off comme des citations picturales qui sont souvent à la fois des inserts venant rompre la diégèse et, sous la forme de reproductions (cartes postales etc.), des éléments de l'univers diégétique. Ensuite, lorsque la voix off est constituée des bribes de conversation entre Marianne et Ferdinand, elle instaure une double indétermination. Une indétermination temporelle : comment situer la conversation dans le temps de l'action ? Une indétermination modale : s'agit-il d'une conversation possible ou réelle ? Bien évidemment cette indétermination ne produit aucune indécision, aucun doute dans la conscience du spectateur, car c'est une indétermination objective, inscrite dans l'action elle-même : la conversation que nous

<sup>23</sup>Bergala dans *Nul mieux que Godard*, p. 177.

<sup>24</sup>Bergala, op. cit., p. 176.

<sup>25</sup>Op. cit., p. 196.

entendons est tout à la fois une conversation qu'ils ont eu, qu'ils ont, et qu'ils auront, et tout à la fois une conversation qu'ils ont et qu'ils pourraient avoir. Le rapport de la voix off à l'action qui se déroule sous nos yeux est analogue au rapport virtuel/actuel qui caractérise l'image cristalline deleuzienne. Il s'agit d'une virtualité qui n'a pas besoin de s'actualiser dans le grand circuit des images-souvenirs et des images-rêves pour devenir réelle, car elle double immédiatement l'image actuelle, elle en est l'envers, de sorte qu'elle est réelle en tant que virtuelle.

Il me semble qu'on peut généraliser ce rapport à la voix off dans son entier. La voix off n'a pas pour but d'inscrire problématiquement l'action au moment où elle se déroule dans un ordre du récit ou de la faire jaillir à chaque instant, transversalement, d'un fond d'éternité. L'imaginaire auquel elle ouvre le réel, en le décollant sans cesse de lui-même, est le produit de ce réel lui-même, son écho. S. Daney parlait à propos de Godard d'un « degré zéro de la voix off », qui vient marquer rétroactivement la violence du surgissement de l'image, son imprévisibilité<sup>26</sup>.

Bakhtine opposait à l'éternité épique, c'est-à-dire le passé absolu qui assigne au héros son rôle, son sujet, l'éternité comique du masque de la comédie italienne, éternité qui s'exprime avec le plus de force dans la capacité du masque à agir hors du sujet : « ils sont les héros des improvisations libres, non ceux de la tradition, les héros du processus indestructible, éternellement renouvelé, toujours actuel, de la vie, non les héros du passé absolu »<sup>27</sup>. L'éternité rimbaldienne imposée à la fin de *Pierrot le fou* est d'emblée contestée par deux intermèdes comiques : le sketch de R. Devos, de l'homme poursuivi par l'air que lui seul entend – qui constitue le point de fuite de la série Pierrot/Ferdinand, de la série des hommes doubles ; et l'intermède de la princesse du Liban, si légère qu'il faut l'amarrer – qui constitue le point de fuite de la série Marianne. Enfin Godard invente le suicide comique, acte manqué dans sa réussite, et réussi parce que manqué, affirmation pure de l'imprévisible.

---

<sup>26</sup>S. Daney, « L'orgue et l'aspirateur », *Cahiers du cinéma*, n° 278-279.

<sup>27</sup>*Esthétique et théorie du roman*, p. 470.