



HAL
open science

**Schurkische Liebhaber am Meer. Pierrot le fou von
Jean-Luc Godard und A tâtons sans bâton von
Constance Chlore**

Cécile Kovacshazy

► **To cite this version:**

Cécile Kovacshazy. Schurkische Liebhaber am Meer. Pierrot le fou von Jean-Luc Godard und A tâtons sans bâton von Constance Chlore. Elisabeth Arend; Elke Richter; Christiane Solte-Gresser. Mittelmeerdiskurse in Literatur und Film - La Méditerranée: représentations littéraires et cinématographiques, Peter Lang, 2010, 9783631588406. hal-04814841

HAL Id: hal-04814841

<https://hal.science/hal-04814841v1>

Submitted on 2 Dec 2024

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

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

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
Morphologien und Mythologien	
<i>Mélanie Jorba (Albi /Toulouse)</i> La Méditerranée d'Elsa Morante : une matrice fractale	17
<i>Christiane Solte-Gresser (Saarbrücken)</i> Mittelmeerbilder in der französischen und italienischen Lyrik: Raum-Zeit-Konstruktionen, Mythologie, Autopoetik	31
<i>Cécile Kovacsbaży (Limoges)</i> « Amants canailles au bord de mer ». <i>Pierrot le fou</i> de Jean-Luc Godard et <i>À tâtons sans bâton</i> de Constance Chlore	51
<i>Sandra Strigl (Innsbruck)</i> Wenn Worte Bilder und Bilder Worte werden. Das Mittelmeer in Wort und Bild am Beispiel von Manuel Vicents Roman <i>Son de mar</i> und der gleichnamigen Verfilmung von Bigas Luna	63
Mentalitäten und Identitäten	
<i>Elisabeth Arend (Bremen)</i> « Le cinéma méditerranéen existe-t-il ? » Essai d'une réponse à partir de l'analyse du film <i>Respiro</i> d'Emanuele Crialese	77
<i>Roswitha Böhm (Berlin)</i> Spiegelbilder des Eigenen in Rafael Chirbes' <i>Mediterráneos</i>	95
<i>Marina Ortrud M. Hertrampf (Regensburg)</i> Mediterrane Grenz-Passagen: Hybride Identitätskonstruktion in Nina Bouraouis <i>Le jour du séisme</i> und <i>Garçon manqué</i>	109
<i>Stefan Müller (Münster)</i> Laurent Gaudés Mittelmeerromane – Identitätskult und Identitätskrisen an der Südseite des Stiefels	127

Einleitung

Differenzen und Grenzen

Immacolata Amodeo (Bremen)

„Gesta d’oltremare“. Imperiale italienische Phantasien und koloniale Wirklichkeit 153

Max Doppelbauer (Wien)

Das Mittelmeer als multikulturelle Utopie. Der Blick auf die Gesellschaft im Roman *Melilla, la codiciada* (Juan Berenguer) und im Film *Melillenses* (Moisés Salama) 165

Thomas Bremer (Halle)

„Dones d’aquí, dones d’allà“ – Diskurse kultureller Identität in Najat El Hachmis *Jo també sóc catalana* (2004) 181

Beate Burtscher-Bechter (Innsbruck)

„Ma Méditerranée n’appartient pas aux cartes postales.“ Zur Darstellung des Mittelmeer(raum)s im Romanwerk von Jean-Claude Izzo 193

Daniel Winkler (Innsbruck)

Mediterrane Nostalgie in Serie. Die intertextuelle Ästhetik von Jean-Claude Izzos Kriminalromanen und der Fall Alain Delon 211

Birgit Mertz-Baumgartner (Innsbruck)

„*Au commencement était la mer...*“ – Meer und Mutter. Ursprung und Identität. Überlegungen zum Romanwerk von Malika Mokeddem und Maïssa Bey 229

Theorien und Reflexionen

Ursula Mathis-Moser (Innsbruck)

„Albert Camus en haute mer“. Ästhetik der Diversität und (Mittel-)Meer-Diskurs bei Albert Camus 249

Mohamed Bensalah (Oran)

Images et méditerranéité. Expressions plurielles, dialogue des imaginaires 269

Fritz Peter Kirsch (Wien)

Über die ‚mittelmeerische‘ Inspiration in der okzitanischen Literatur 277

Elke Richter (Bremen)

(Kultur)Theorien des Mittelmeers 293

Die Beiträgerinnen und Beiträger dieses Bandes 307

« Amants canailles en bord de mer ». *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard et *À tâtons sans bâton* de Constance Chlore

Das Mittelmeer ist zugleich ein geographischer und ein symbolischer Ort. In den beiden hier analysierten Fällen, dem französischen Film *Pierrot le fou* von Jean-Luc Godard (1965) und dem belgischen Roman *À tâtons sans bâton* von Constance Chlore (2005), eine Adaptation des Films von Godard, wird das Meer zu einem Raum, der symbolisch für Apotheose und Befreiung steht. Dies gilt insbesondere für die Figur des fliehenden Ganoven-Liebespaars, Avataren von Bonnie und Clyde. Das Mittelmeer symbolisiert die Möglichkeit zur Flucht und zur Befreiung, aber diese Befreiung ist paradox, ja sogar illusorisch, weil eine Verschmelzung mit der Grenzenlosigkeit des Meeres zugleich bedeutet, dieses zu (s)einem Grab zu machen. Die tödliche Dimension der Freiheit wird sowohl im filmischen als auch im literarischen Beispiel sichtbar, insofern als die Beziehung zwischen dem Selbst und den Anderen sowie zwischen Intimität und Öffentlichkeit von einer Durchlässigkeit der Identität gekennzeichnet ist. Der Mittelmeerraum erweist sich somit eher als stereotyper und symbolischer denn als referenzieller Ort. Schließlich stellt der radikal fragmentarische, aber dennoch teleologische Aspekt des Romans die stilistische Frage nach einer Ästhetik der Darstellung des Mittelmeeres. Eine Anwendung der Typologie Bachelards sowie Collots Begriff des ‚Horizonts‘ erweisen sich für deren Analyse als fruchtbar.

1. Introduction

La Méditerranée est certes un lieu géographique, mais elle est aussi un lieu symbolique, comme le montre chacune des interventions de ce volume. Les différentes théories la qualifient de passage, de carrefour, de miroir, d'ensemble de discours, etc. Je voudrais montrer qu'elle peut aussi être un symbole apparent d'apothéose et de libération. À la fin du XX^e siècle, nombre de récits assimilent la grande bleue à un espace de liberté. Et ce, plus particulièrement pour un type de personnages : à savoir le couple d'amants malfrats en fuite. Deux exemples, cinématographique et littéraire, permettront de démontrer en quoi la Méditerranée symbolise la possibilité d'une fuite et l'accès à la liberté : *Pierrot le fou* de Jean-Luc Godard (le film date de 1965) et *À tâtons sans bâton* de Constance Chlore (roman paru en 2005).¹

¹ *À tâtons sans bâtons* est une sorte d'adaptation textuelle, ou de suite, du film de Godard. La protagoniste de *À tâtons sans bâtons* s'appelle Pierrette mais le patron l'appelle toujours, malgré elle, Fernande ; dans le film de Godard, le héros s'appelle Ferdinand mais Marianne le surnomme Pierrot. Dans le roman, « l'homme de l'Île » s'est suicidé à cause d'une femme qui l'a quitté, cela pourrait avoir été Ferdinand.

Ces deux exemples jouent avec les stéréotypes des fictions d'aventures, romans ou films, se situant au bord d'une mer censée protéger les protagonistes. L'espace méditerranéen est pour les amants canailles l'occasion existentielle de revivre et d'expérimenter la liberté (I). Mais cette mer se révèle en réalité dangereuse. La libération par la Méditerranée est paradoxale voire illusoire parce que se fondre avec la mer, rejoindre son immensité, c'est faire de la Méditerranée un tombeau ou, comme dit Marin Sorescu, faire de son corps « une île, formée par immersion » (Sorescu 2000 : 21) (II). Dans les deux exemples étudiés, la Méditerranée est alors plus exactement symbole de l'« Eternité retrouvée » (Rimbaud 1872),² une libération mortifère parce qu'elle marque la porosité entre soi et l'autre, entre l'intimité et la publicité (III). Enfin on se demandera si l'on peut parler à propos de ces deux œuvres d'une esthétique de la Méditerranée (IV).

2. « C'était un film d'aventures » (Jean-Luc Godard) en bord de mer

Les deux œuvres se passent principalement au bord de la mer Méditerranée : Dans *Pierrot le fou*, « le premier film noir en couleurs »,³ un couple d'amants part de la grande ville, Paris, vers le sud de la France, vers la grande bleue, dans les environs de Toulon. Dans *À tâtons sans bâton*, l'action se passe tout le long du roman dans un village au bord de la mer, Matinmort, sauf l'épisode central (Chlore 2005 : 87-125) où le couple d'amants va dans la grande ville, Castagnes.

Les deux œuvres sont assurément des histoires d'aventures (« [c]'était un film d'aventures » Godard 1965 : 23'04), ou, plus exactement, elles comprennent tous les éléments stéréotypés d'un roman/film d'aventures. Tout d'abord, le récit est enclenché par le délit initial : le magot volé, à Michel et à Fred, voire éventuellement une accumulation de délits (les vols de voitures, les meurtres). De plus, la conséquence du délit initial en est la fuite, la cavale, le secret, l'absence de domicile fixe. Il faut fuir la police et fuir la bande ennemie. « Je te rappelle que Michel nous recherche. Il faut partir ! », dit Pierrette (Chlore 2005 : 137). Fuyant Michel, « ils cavalent à toutes jambes » (Chlore 2005 : 127). Ils tentent d'effacer les traces de leur passage : Marianne et Ferdinand

Les points de ressemblance entre les deux œuvres sont flagrants et nombreux mais ce n'est pas mon propos ici que de montrer systématiquement ces points de rencontre.

² Cité à la fin de *Pierrot le fou*.

³ Comme dit à la sortie du film l'agence FOG chargée des relations publiques et de la publicité dans le dossier.

brûlent la voiture pour se faire passer pour mort (Godard 1965 : 29'05), tandis que Fernande refuse que sa photo soit visible sur l'affiche de son spectacle à L'Embarcadère (Chlore 2005 : 140). Il faudrait pouvoir oublier le passé. Mais « cette course, cette fuite, pour partir où ? pour quoi ? Il faudra bien un jour se décider. Ailleurs est partout ici, il suffit de creuser » (Chlore 2005 : 125). Dans cette fuite, l'amour se déploie. Il semble même qu'il se déploie *grâce* au danger, dans le danger. « C'était un roman d'amour » (Godard 1965 : 23'09) revient de façon lancinante à intervalle rapproché dans *Pierrot le fou*, soulignant par ce rythme la menace qui pèse sur cet amour, cette histoire d'amour entre Ferdinand et Marianne qui ne s'étaient plus vu pendant cinq ans et demi et se retrouvent, s'aiment de nouveau, quittent tout pour partir ensemble vers la Méditerranée. Leur amour est un amour fou, un amour total, exclusif :

Marianne : Je ferai tout ce que tu voudras.

Ferdinand : Moi aussi Marianne.

Ferdinand en voiture se regarde dans le rétroviseur.

Marianne : Qu'est-ce que tu fais ?

Ferdinand : Je m'regarde.

Marianne : Et qu'est-ce que tu vois ?

Ferdinand : Le visage d'un type qui va se jeter à cent à l'heure dans un précipice.

Marianne : Moi, j'y vois le visage d'une femme qui est amoureuse du type qui va se jeter à cent à l'heure dans un précipice.

Ferdinand : Alors embrassons-nous. (Godard 1965 : 24'53 à 25'14)

Quant à Benjamin et Fernande, ils ont une relation d'autant plus fusionnelle au début (seulement) qu'ils ne connaissent personne là où ils sont installés, qu'ils fuient un danger potentiel commun, qu'ils se désirent physiquement très fort. « Il l'aime, pense-t-il [Benjamin], et il vient du plus profond, ce sentiment » (Chlore 2005 : 198).

On peut se demander si cet amour dans le danger n'est pas même un amour du danger ? Les protagonistes semblent avoir besoin de dramatiser leur vie, d'être dans l'action pour se sentir exister, y compris dans la relation amoureuse. Mais dans les deux cas, ils se laissent toutefois tenter par une existence au quotidien ; « ils ont décidé d'être honnêtes » (Chlore 2005 : 6).

Or le quotidien apporte avec lui le risque de l'ennui et une envie de casser la cellule binaire du couple amoureux trop fusionnel. C'est le cas du plan sans doute le plus connu de *Pierrot le fou*, quand Marianne, qui ne rêve que d'aller en ville pour aller danser, traîne des pieds et arpente la plage en répétant : « Qu'est-ce que j'peux faire ? j'sais pas quoi faire » (Godard 1965 : 46'33 à 46'50 et 48'50 à 49'08).

Tout comme Marianne, Fernande veut aller en ville et danser, car « après l'ennui de Matinmort, ah ! non ! personne ne l'empêchera de s'amuser et

d'aller danser ! Elle ne pense plus qu'à ça » (Chlore 2005 : 104). Une autre composante stéréotypée du roman/film d'aventures est l'évidente présence de la violence, du sang. « Ah toujours le feu, le sang, la mort » dit Pierrot (Godard 1965 : 28'30). « Il y a une odeur de violence dans ce port. Soudain toute tache brune pourrait être de sang séché » (Chlore 2005 : 13). Enfin, et c'est la conséquence du point précédent, la mort est omniprésente : « je commence à sentir l'odeur de la mort [...] l'odeur de la mort dans le paysage, les arbres, les visages de femmes, les autos » (Godard 1965 : 37'05 à 37'15) ; elle vient clore dans les deux cas la diégèse.

La figure du couple d'amants meurtriers qui meurent jeunes et en même temps, et dont Bonnie et Clyde qui agissent aux États-Unis dans les années 30 représentent l'archétype, se trouve dans les deux œuvres. L'alliance d'Eros et Thanatos y est poussée à l'extrême.

Au vu de ces éléments stéréotypés, on peut avancer que les deux œuvres sont des narrations qui privilégient l'action-cliché. Et dans cette mesure, la mer dont il est question ici, pourrait tout autant être la mer Méditerranée que n'importe quelle mer. Mais, dans les deux cas est ajouté à ces éléments traditionnels voire à ces clichés,⁴ un contexte politique ou social, celui de la guerre du Vietnam et d'Algérie chez Godard, celle de la faillite des petits entrepreneurs à cause des grosses entreprises chez Chlore (Chlore 2005 : 100).

Toujours dans ce dialogue avec une symbolique stéréotypée de la mer, il irait tout aussi banalement de soi que la mer, dans ces deux œuvres, représentât une matrice salvatrice.

3. La mer salvatrice ?

Dans ces contextes où des éléments de fiction très conventionnels sont introduits, la mer, de façon également conventionnelle, serait une mer salvatrice ; tout du moins les protagonistes cherchent-ils leur salut dans la proximité de la mer.

Dans le roman de Constance Chlore, les couples de fuyards trouvent refuge à Matinmort, une ville portuaire, en bord de mer. Dans *Pierrot le fou*, les deux amants fuient Paris pour rejoindre la 'riVIEra' qui protège, et dont un insert valorise la « vie » qu'on trouve en son sein (Godard 1965 : 36'26 et 39'24). Le bord de mer fonctionnerait comme refuge.

L'île, ce morceau de terre entouré de mer, suscite d'autant plus d'illusions qu'elle est cerclée par la forteresse imprenable par les humains qu'est la mer.

⁴ La question du genre dans les deux œuvres, et de la réécriture parodique demanderait un développement en soi.

L'île forme un monde à part qui permet un retour à l'état de nature idyllique dans *À tâtons sans bâton* (Chlore 2005 : 37-44) ou une suspension des lois normatives de ce monde chez Godard⁵ puisque c'est le lieu où Fernande tue Michel sous les yeux d'aucun témoin, et où Ferdinand tue Marianne et Fred qui s'y étaient réfugiés.

Cette typologie des éléments stéréotypés permet de discerner quatre lieux à la fois réels et symboliques dans lesquels l'action se déroule : premièrement, la ville, lieu de la civilisation poussée à l'extrême ; elle est géographiquement située loin de la mer ; deuxièmement, l'île, est un lieu de répit, morceau de terre entourée de mer ; troisièmement le lieu médian où se déroule principalement l'action : ni vraiment urbain (comme la ville), ni vraiment hors-civilisation (comme l'île), il est situé en bord de mer et enfin, le quatrième lieu, qui cerne et englobe les trois autres, c'est la mer.

Or, cette mer, contrairement à ce que peuvent espérer les personnages, n'est pas si salvatrice que ça.

4. « L'eau violente » (Bachelard)

4.1. Fatalité

Dès l'ouverture, le poids de la fatalité pèse sur les protagonistes. Dans *À tâtons sans bâton*, le toponyme macabre est explicite : le lieu de refuge s'appelle « matinmort ». Et la narration commence avec l'usage de futurs antérieurs, marquant une inéluctabilité d'un futur déjà connu. Dans *Pierrot le fou*, la cavalcade des deux amants est un « voyage au bout de la nuit » (Godard 1965 : 40'08) qui « ressemble trop à la fatalité » (Godard 1965 : 42'25). « Cette certitude qu'il est déjà trop tard, qu'il est déjà trop loin. Les dés sont là jetés, sans âme à qui mentir » (Chlore 2005 : 5). Par une historiette presque parabolique, Marianne exprime ce fardeau d'un avenir qui n'est pas ouvert :

Quelqu'un qui se promène dans Paris, et tout d'un coup, il voit la mort. Alors il part tout de suite dans le Midi pour éviter de la rencontrer, parce qu'il trouve que ce n'est pas encore son heure. [...] Il roule toute la nuit à toute vitesse, et en arrivant le matin au bord de la mer, il rentre dans un camion, et il meurt, juste au moment où il croyait que la mort avait perdu sa trace. (Godard 1965 : 1'03'13 à 1'03'35)

Non seulement la mer incarne la symbolique de la fatalité, mais de surcroît elle représente un danger permanent.

⁵ On retrouve un répit similaire dans *Le Mépris* (1963).

4.2. La mer dangereuse

Constance Chlore développe le *topos* de la mer comme élément naturel superpuissant qui engloutira qui ne la respecte pas. La mer est souvent évoquée et caractérisée dans *À tâtons sans bâton*, tandis que dans *Pierrot le fou* elle n'est pas thématifiée verbalement mais elle n'en est pas moins présente visuellement. La mer est personnalisée : « La mer est noire, le ciel monté par les nuages. Il fait cendre. Le vent engrosse la mer malade et elle recrache, la teinte affreuse, ses vagues blafardes » (Chlore 2005 : 136). Selon Martin « c'est plein de dangers, la mer, faut pas rigoler ; on a tous perdu quelqu'un par l'eau au port... La mer c'est comme un grand piège toujours ouvert qui n'attend qu'une vague pour se fermer sur toi » (Chlore 2005 : 53). La mer fait peur ; elle se compose de « tant d'ignoré et de mystère » (Chlore 2005 : 132) que « en bord de mer, les oiseaux ne chantent pas, ils crient » (Chlore 2005 : 21). Quant à Fernande, « face à la mer elle ne peut rien ; sa puissance si grande empêche la sienne de s'exprimer » (Chlore 2005 : 18). La mer est paralysante, elle empêche les aspirations à la liberté. Marianne l'avoue : « et j'ai eu peur de retourner au bord de la mer » (Godard 1965 : 1'18'56).

Autour de la mer se dégage une ambiance morbide, la mort rôde. Le bord de mer est d'ailleurs un vaste cimetière puisque, comme le rappelle Fernande, tous ces coquillages de la plage sont des cadavres (cf. Chlore 2005 : 131). Cette plage-cimetière n'est qu'une extension, une épave de ce vaste cimetière qu'est la mer. « La mer nous prend trop de monde », s'exclame le Patron de L'Embarcadère (Chlore 2005 : 10). C'est là par exemple qu'est jeté le cadavre de Michel : « le corps plonge puis remonte à la surface. L'eau va s'en occuper, le défaire, le dissoudre, l'emporter ; oui, l'eau va s'en occuper » (Chlore 2005 : 167). La mer est un cimetière également de façon symbolique. Dans *Pierrot le fou*, Marianne y jette l'argent « qui [leur] restait pour l'hiver » (Godard 1965 : 51'00) ; ce sont leurs projets et leurs perspectives de bonheur paisible qui s'y noient.

Dans les deux œuvres, la mer est donc à la fois, selon la typologie de Gaston Bachelard, une « eau violente » et une « eau profonde » (Bachelard 1942) : elle est tranquille mais dangereuse. Quel rapport alors adopter face à elle ? Quatre attitudes au moins sont possibles : on peut se jeter à l'eau (en se permettant ce jeu de mot), traverser la mer,⁶ la contempler ou la nier.

⁶ Dans *Eldorado* (2006) de Laurent Gaudé par exemple, la traversée de la mer est l'intrigue voire le protagoniste.

4.3. Dans l'eau ou face à l'eau ?

Dans *À tâtons sans bâton*, les protagonistes se jettent assurément à l'eau. Or celui qui nage dans la mer fait déjà preuve d'héroïsme parce que « le nageur conquiert un élément plus étranger à sa nature » (Bachelard 1942 : 218). Pénétrer dans la mer est un acte initiatique et dangereux. On se mouille donc ; on s'y risque, on s'y perd. Fernande va nager dans la mer et manque de s'y noyer : « la mer s'enfonce dans sa gorge » (Chlore 2005 : 53). Cet incident est une prolepse du dénouement atroce dans lequel il est désormais vain de nager, de tenter de survivre, de lutter contre la mer.

A l'extrême opposé, dans *Pierrot le fou*, on ne plonge pas dans l'eau. Si la caméra contemple souvent la mer, les protagonistes, eux, l'ignorent, voire lui tournent le dos : c'est la posture qu'adopte Ferdinand quand il écrit essais et romans, ou plus tard quand il écoute Raymond Devos lui raconter ses histoires d'amours malheureuses.⁷ Pourtant, *Pierrot le fou* est constitué de très nombreuses scènes en bord de mer : la fameuse scène où Marianne exprime son ennui se situe en bord de mer, mais Marianne ne pense pas à plonger dans l'infini de la mer ; Fred, le chorégraphe, danse avec sa troupe sur la plage ; les malfrats ont une maison en front de mer (c'est là qu'ils torturent Ferdinand).

Pierrot le fou se remarque dans son rapport à cette immensité aquatique par une omniprésence du feu qui vient s'opposer à l'eau : les fugitifs brûlent leurs voitures pour effacer toute trace de leur passage ; les armes à feu sont pléthore chez les différents personnages ; Marianne meurt par une arme à feu ; Ferdinand se tue avec des explosifs. Si l'on décide de présenter l'histoire de Marianne et Ferdinand comme l'impossible rencontre entre deux caractères opposés inconciliables (Marianne qui vit/Ferdinand qui écrit), cette impossible réunion serait symboliquement redoublée par l'impossible conciliation des contraires où le déni de l'eau/la mer ne peut conduire qu'à la mort par le feu. Cette prédominance du feu serait alors le signe du refus de l'eau à fonction cathartique, une eau sereine et tranquille ? Dans le dernier plan de *Pierrot le fou*, une fois les protagonistes morts et la souveraineté de la mer rétablie, on ne voit plus que l'horizon méditerranéen, et une citation de Rimbaud en voix off chuchote la réconciliation des contraires : « c'est la mer allée avec le soleil » (Rimbaud 1972: 79).

⁷ La seule fois où les protagonistes pénètrent la mer, c'est en s'y jetant avec la Ford Galaxy, mais alors ils sont protégés par la caisse métallique que représente la voiture.

5. « Comme s'il mettait tout ce qu'il y a dedans, dehors » (Constance Chlore)

La mer est donc très ambiguë et mystérieuse. C'est Fernande qui l'exprime clairement sur le bateau censé la conduire vers un monde meilleur : « Vers quelles étrangetés ces flots les emmènent-ils ? Elle pense à Marco Polo, Enée, Ulysse, ces hommes qui naviguaient sans savoir si au bout de la trop vaste mer, abîme, enfer ou autre continent les attendait... » (Chlore 2005 : 196). Porter un regard sur la mer dans ces deux œuvres invite à souligner les différentes paires fonctionnant de façon dialectique.

5.1. Ouvert/fermé

La mer n'est pas réellement un refuge. Une dialectique se met en place dans les deux œuvres entre les espaces ouverts et fermés. Certes, il y a le terrible « horizon à l'infini » des deux dénouements tragiques et cruels dans les deux œuvres, l'horizon de « la mer : sans point d'appui » (Chlore 2005 : 199). Mais en même temps qu'elle représente une ouverture infinie, la mer représente une fermeture. Soit elle est réellement fermée (elle est une tombe pour plusieurs personnes dans *À tâtons sans bâton*, un caveau, un cercueil d'où les morts et les vivants ne ressortent pas), soit elle est symboliquement fermée (dans *Pierrot le fou*, la mer ouvre sur un monde de guerre et de barbarie, qui n'est que la conséquence du monde du rivage : la guerre d'Algérie et, plus loin, la guerre du Vietnam).

Alors qu'à l'époque romantique, l'horizon symbolisait un Au-delà du monde, au XX^e siècle, explique Michel Collot, « l'horizon est désormais vide » (Collot 1988: 8). Et j'ajoute : vide de transcendance, mais pas d'horreurs.

5.2. Dedans/dehors

De la même façon que se complètent et s'opposent l'ouvert et le fermé, les lieux censés être clos sont toujours ouverts : Marianne et Ferdinand sont très souvent en voiture ; c'est un lieu d'intimité, et surtout, un moyen de fuir le danger imminent et la vie d'autrefois, ce passé qui les pourchasse. Or leur voiture est une décapotable, une voiture mi-ouverte donc. Le lieu de résidence de Fernande et Benjamin est un bateau, à savoir un lieu à la fois clos par la cabine, mais ouvert à tout vent, d'autant plus que ce petit bateau est en mauvais état. Les personnages sont donc toujours menacés par le dehors qui va finir par les découvrir.

5.3. Contenant/contenu

Ce paradoxe de la mer se retrouve dans *À tâtons sans bâton* par le rapport entretenu entre le contenant et le contenu : soit la mer avale – et la métaphore revient de façon récurrente chez Constance Chlore pour tous ces marins qu'elle engloutit dans son ventre. « La mer, elle nous veut tout entier ; si tu t' refuses, elle t'engloutit », profère un marin (Chlore 2005 : 175). Soit, à l'inverse, la mer est avalée : « la mer s'enfonce dans sa gorge » (Chlore 2005 : 51), et plus loin, « c'est du liquide que tu respires » (Chlore 2005 : 175). « [Fernande] est prise par un très long silence, impossibilité de langue à délier. Et puis soudain la mer remonte en elle, devient sa propre langue. La mer devient sa bouche, une place vivante d'où le parler s'enfante » (Chlore 2005 : 55). Mais quand, à la fin du roman, la mer a vaincu dans ce long combat inique qu'est la vie, à l'article de la mort, Fernande n'avale plus qu'une unique « vaguelette » qu'elle recrache aussitôt (Chlore 2005 : 198).

5.4. Public/privé

Enfin ces paradoxes entre les contraires se marquent aussi et surtout dans le rapport amoureux, puisque dans *À tâtons sans bâton* l'amour des deux protagonistes, leur intimité est mise à découvert. Fernande doit gagner sa vie en dansant devant des hommes assoiffés de ce corps et cherchant sans cesse à la toucher ; Benjamin est presque violé par Amandine avide de chair fraîche. Chez Constance Chlore, la mer fonctionne comme un espace psychique.⁸ L'intériorité est donc projetée au dehors et, de la même façon dialectique, les frontières se font dangereusement poreuses entre le privé et le public. Il n'y a qu'en présence d'Henri, l'artiste peintre qui fait son portrait en nue que Fernande ne se sent pas perdre son intériorité. Parce qu'il lui a demandé la permission d'extérioriser sa violence intérieure, « comme s'il mettait tout ce qu'il y a dedans, dehors » (Chlore 2005 : 194).

La mer dépassant dans ces deux œuvres tous les clivages qu'on vient de parcourir pour les engloutir, il convient finalement de se demander si cette omniprésence de la mer dans les deux œuvres étudiées n'envahirait pas tout l'espace, c'est-à-dire aussi l'espace de l'écriture. Pourrait-on parler d'une *esthétique de la Méditerranée* ?

⁸ « Si l'espace sensible signifie, c'est qu'il est toujours l'horizon d'un sujet, qui, surgissant au milieu des choses, leur donne sens [...] par la simple orientation de son corps, de son regard, et de son ek-sistence » (Collot 1989: 212).

6. Esthétique de la méditerranée ?

6.1. Un style poétique imitatif des vagues

Dans la mélodie des deux œuvres rapprochées ici, le style le plus évident à remarquer est un ressassement imitant le retour sempiternel des vagues sur le rivage. *Pierrot le fou*, alias Ferdinand, ressasse fréquemment des bribes de phrases : « c'était un film d'aventures », « c'était un roman d'amour », « le voyage au bout de la nuit », « je m'appelle Ferdinand », comme une litanie de mots, comme des vagues.

On retrouve ce style poétique imitatif dans *À tâtons sans bâton* : « Les vagues mangent le sable à ses pieds. C'est la nuit et il fait noir. Mais un noir traversé de plusieurs gris : les formes des nuages. C'est la nuit et il fait noir. Mais un noir traversé de mouvements blancs : les lignes de l'écume » (Chlore 2005 : 130). Ou encore, à propos de Fernande :

Sa vie est prise par l'infini, venu au corps par le mouvement des vagues et qui lui donne à vivre sa dimension. Le vertige s'empare de son esprit, la mer l'emplit et se retire, l'emplit et se retire, se fait en elle miroir mouvant ; l'image de son identité sans cesse brouillée. Et elle vacille. Mouvant aussi se fait le sable. (Chlore 2005 : 19)

Ces analogies des mouvements de la mer et de l'être humain sont souvent les moments des œuvres où se déploie la plus tendre poésie.

6.2. La séquence idyllique

La poésie se déploie également dans une séquence narrative qui semble le passage obligé avant la dégradation de l'amour : le moment utopique de bonheur, l'idylle amoureuse. Dans les deux œuvres elles se passent en bord de mer, bien sûr, sur l'île pour *À tâtons sans bâton*, dans une pinède sur la route qui conduit de la civilisation urbaine à la mer Méditerranée pour *Pierrot le fou*. La séquence du film est l'occasion pour les deux acteurs de se plier en duo à un moment de comédie musicale, en chantant l'air de Rezvani⁹ fameusement repris par Jeanne Moreau : « ma ligne de chance, ta ligne de hanche ». C'est un moment chaud, calme où, dans les deux œuvres, le couple d'amants malfrats savoure un répit amoureux érotique et sexuel.

6.3. Une narration prise de vitesse

Un autre style remarquable est une certaine vitesse de la narration, visible surtout chez Constance Chlore, qui tente l'adaptation au roman de techniques

⁹ Composé sous le pseudonyme Cyrus Bassiak.

cinématographiques, notamment par une adaptation des dialogues en voix off, ce qui donne un rythme d'autant plus rapide qu'il n'y a ni narrateur ni retour à la ligne après chaque réplique (cf. Chlore 2005 : 5), chapitres brefs commençant *in medias res*, usage récurrent des phrases nominales qui accélèrent la vitesse de la narration. Cette mobilité extrême des actions et des voix narratives, cet énervement est d'autant plus criant qu'il contraste, dans les deux œuvres, avec l'immobilisme de la mer, avec son impassibilité.

6.4. Une esthétique de la brisure

Enfin, une esthétique de la brisure est assurément à l'œuvre. La narration progresse dans les deux œuvres telle des lames de fond. Godard utilise volontiers le faux raccord, il pratique le décalage entre la bande-son et la bande-image, il fait se répéter – comme une erreur de montage – un même morceau de plan.¹⁰ La brisure s'y effectue aussi par l'usage de la citation multipliée, par la rupture de l'illusion de réel,¹¹ et visuellement par la confrontation des trois couleurs primaires – ce qui fit dire à Louis Aragon que « Godard, c'est Delacroix » (Aragon 1965 : 1).

Travaillant également les effets de contraste de couleurs, Constance Chlore avait choisi dans une première version du roman de faire imprimer chaque chapitre d'une couleur différente de celle du chapitre précédent, s'inspirant en cela très directement du poème « Voyelles » d'Arthur Rimbaud dont les strophes devaient d'ailleurs servir d'épigraphe pour chaque chapitre.¹²

7. Conclusion

L'omniprésence de la mer est dans les deux œuvres le reflet du sort des personnages. Dans *À tâtons sans bâton* les personnages se confrontent à elle, elle est une expansion ou un miroir de l'espace psychique. Tandis que dans *Pierrot le fou*, les personnages ignorent son impassibilité ; elle est le contrepoids narquant l'élément naturel contraire qu'est le feu, le feu de l'action chez Godard. Les deux œuvres s'achèvent identiquement par « le silence de la mer », par un plan fixe (je me permets la métaphore pour le roman) sur l'horizon de la mer

¹⁰ Par exemple la réplique « y'a qu'à s'arrêter n'importe où » (Godard 1965: 37'21 et 37'27) ou « allez, dis pas ça » (Godard 1965: 38'04 et 38'12).

¹¹ *Jean-Paul Belmondo, vu de dos, se retourne vers la caméra.*
Ferdinand : - Vous voyez : elle ne pense qu'à rigoler.
Marianne : - A qui tu parles ?
Ferdinand : - Au spectateur. (Godard 1965: 37'40 à 37'45)

¹² Source : Entretien oral avec l'auteur, 1^{er} juin 2007.

Pierrot le fou (Godard) et *À tâtons sans bâton* (Chlore)

immobile, une fois les protagonistes morts. La Méditerranée incarne la force du réel, en devenant le signe d'une dichotomie entre, d'une part, l'imaginaire des personnages qui voyaient en elle une porte vers la liberté et, d'autre part, le réel et le symbolique de ce qui s'avère finalement le tombeau des amants.

Bibliographie

- Aragon, Louis (1965) : « Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard ? », in : *Les Lettres françaises* 1096, p. 1 et 8.
- Bachelard, Gaston (1942) : *L'Eau et les rêves*. Paris : José Corti.
- Chlore, Constance (2005) : *À tâtons sans bâton*. Paris : Punctum.
- Chlore, Constance (1998) : *Nicolas jambes tordues*. Lyon : La Fosse aux ours.
- Collot, Michel (1989) : *La Poésie moderne et la structure d'horizon*. Paris : PUF.
- Collot, Michel (1988) : *L'Horizon fabuleux*. Paris : José Corti, tome II.
- Le Mépris* (1963) : réalisé par Jean-Luc Godard, France, Italie : Compagnia Cinema-tografica Champion.
- Pierrot le fou* (1965) : réalisé par Jean-Luc Godard, France, Italie : De Laurentiis.
- Rimbaud, Arthur (1972) : « L'Eternité » (1872), in : *Vers nouveaux* (repris avec variante dans « Alchimie du verbe », *Une saison en enfer*, 1873), *Œuvres complètes*, ed. Antoine Adam, Paris : Gallimard.
- Sorescu, Marin (2000) : « Moi, le Méditerranéen » (« Eu, mediteraneaul ») in : Renard, Pierrette/de Pontcharra, Nicole (eds.) : *L'Imaginaire méditerranéen*. Paris : Maisonneuve & Larose.

