



## La letteratura nel cinema di Godard (1960-1967)

Giulia Abbadessa

Università degli Studi di Firenze (<giulia.abbadessa@unifi.it>)

**Citation:** G. Abbadessa (2019)  
La letteratura nel cinema di  
Godard (1960-1967). *Lea*  
8: pp. 313-325. doi: [https://  
doi.org/10.13128/LEA-1824-  
484x-10989](https://doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-10989).

**Copyright:** © 2019 G. Abba-  
dessa. This is an open access,  
peer-reviewed article published  
by Firenze University Press  
([https://oajournals.fupress.net/  
index.php/bsfm-lea](https://oajournals.fupress.net/index.php/bsfm-lea)) and dis-  
tributed under the terms of the  
Creative Commons Attribution  
– Non Commercial – No deriva-  
tives 4.0 International License,  
which permits use, distribution  
and reproduction in any medi-  
um, provided the original work  
is properly cited as specified by  
the author or licensor, that is not  
used for commercial purposes  
and no modifications or adapta-  
tions are made.

**Data Availability Statement:**  
All relevant data are within the  
paper and its Supporting Infor-  
mation files.

**Competing Interests:** The  
Author(s) declare(s) no conflict  
of interest.

### Abstract

This article studies literature in Godard's early films (1960-1967). The first purpose of the article is to underline how Godard prefers rewriting instead of adaptation and the importance of the literary quotations in his films, which can be compared to the literary technique of *ékphrasis* and determines the interrupted technique of editing, that is typically modern. Furthermore, the article studies how Godard makes literary culture a central theme of his cinema to reveal the contradictions of modern society and the condition of women, and denounce the destruction of language and the disregard of the literary tradition, both violated by the ruling class.

**Keywords:** *ékphrasis*, Godard, literature, *nouvelle vague*, poetry

Nel rinnovamento artistico apportato dalla *nouvelle vague*, la letteratura ha un ruolo centrale, sancito da Bazin, cofondatore dei *Cahiers du cinéma*, e da Astruc, che in un celebre articolo del '48 paragonò la cinepresa alla stilografica, sottolineando che i registi avevano una libertà pari a quella degli scrittori; facendo leva, sulla scia di Sartre, sulle implicazioni estetiche della tecnica, entrambi innalzarono il cinema a un rango artistico pari a quello della letteratura (Le Forestier 2016). In particolare, Bazin si dedicò alla "Défense de l'adaptation", sottotitolo a "Pour un cinéma impur", ottavo capitolo di *Qu'est-ce que le cinéma?* (Bazin 1961, 81-106), sostenendo che ogni arte si rapporta alle altre, come avrebbe dovuto fare il cinema, la settima arte, con la letteratura. Così, dal '59-'60, i registi della *nouvelle vague*, rivendicando la nozione "d'autore" (Cléder 2010), si appropriarono della letteratura, con l'adattamento, l'introduzione di citazioni letterarie nella sceneggiatura e la rappresentazione dei libri nei film.

Se la *nouvelle vague* procede alla promozione culturale del cinema usando il prestigio della letteratura (ivi, 451), secondo Cléder, Godard spicca per la modalità "*spectaculaire*" (*ibidem*) con cui vi ricorre: già nei film del primo periodo, il regista usò la tradizione letteraria in modo pervasivo, come enorme repertorio

di citazioni e “traccia culturale su cui costruire un discorso, più che una narrazione” (Arcagni 2008, 86).

### 1. *Le origini*

Stimolato fin da adolescente dal nonno materno, amico di Gide e Valéry (Alovisio 2018) e descritto da Douchet come grande lettore, Godard commenta la letteratura nei *Cahiers du cinéma* (Bakonyi 2006; Fallon 2017), prima di usarla nei suoi cortometraggi. Il primo di questi, *Une femme coquette* (1954), adatta *Le signe* (1886) di Maupassant e anticipa i film successivi, che, ugualmente, modernizzano testi letterari attraverso un’ambientazione moderna. Tuttavia, in seguito, Godard passa dall’adattamento alla riscrittura, riducendo i testi a strutture portanti dei film.

Nel secondo cortometraggio, *Une histoire d'eau* (1961), la voce narrante cita autori come Aragon, Petrarca, Baudelaire, Omero, Balzac, Poe. I film godardiani del primo periodo restano fedeli a questo canone, quando, pur ampliandolo e prediligendo la letteratura moderna, francese o straniera, citano romanzieri e poeti che si sono distinti per lo sperimentalismo o perché esponenti della letteratura *engagée*: l’opera di Aragon sarà per Godard un modello fondamentale come la poesia di Baudelaire, dal quale il regista riprende anche l’approccio sinestesico alle arti, il tema della prostituzione e quello della lettura, che – si vedrà – ha notevole importanza nel suo cinema. *Une histoire d'eau* anticipa la pratica del citazionismo, perché la voce narrante recita la poesia di Baudelaire “L’invitation au voyage” (in *Les Fleurs du mal*, 1957) e il montaggio insegue i “soli umidi”<sup>1</sup>. Queste citazioni, però, hanno ancora una funzione principalmente estetica: sono quasi una colonna sonora sovrapposta alla materia cinematografica, che resta ancora autonoma, e possono essere comparate per questo alla tecnica con cui Truffaut affida la recitazione di testi letterari a voci fuoricampo, con una funzione antimimetica (Brotto, 2018), nonostante Godard si distingua già a quest’altezza per una predilezione per la poesia.

### 2. *Tra adattamento e riscrittura*

Dopo l’adattamento dal titolo *Une femme coquette*, anche *Le mépris* (1963) adatta quasi fedelmente<sup>2</sup> l’omonimo romanzo di Moravia (1954), ma Godard procede ben più liberamente con *On ne badine pas avec l’amour* (1834) di Musset in *Une femme est une femme* (1961), con la *pièce* di Benjamin Joppolo (*I carabinieri* 1945) in *Les carabinieri* (1963), con il mito di Berenice in *Une femme mariée* (1964), con *La femme de Paul* (1881) di Maupassant in *Masculin féminin* (1966), con *Obsession* (1962) di Lionel White in *Pierrot le fou* (1965).

Il regista risponde così all’appello sul “cinema impuro”, rilanciato dalla *nouvelle vague*. Appello cui non si sottrae nemmeno Truffaut, che, però, predilige l’adattamento di testi letterari, dei quali riprende i titoli, per quanto attinga, come Godard, a opere di vario genere (Brotto, 2018). D’altronde, fu Truffaut, amante della letteratura<sup>3</sup>, a denunciare l’inadeguatezza degli adattamenti

<sup>1</sup> Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive. Orig. Baudelaire 1975, 53: “Soleils mouillés”.

<sup>2</sup> Per ogni approfondimento cfr. Ropars-Wuilleumier 1998 e Warner 2011.

<sup>3</sup> Truffaut spiega di aver ereditato la passione per la letteratura dalla nonna, che scrisse un libro sul bigottismo senza pubblicarlo per ragioni di famiglia: “È lei che ha cominciato a leggermi dei libri e a insegnarmi a leggere. Ero troppo malato per frequentare la scuola materna. In seguito, ho vissuto con mia madre che non sopportava i rumori e m’impediva di muovermi e parlare per ore e ore. Allora io leggevo: era la sola occupazione a cui potessi dedicarmi senza disturbarla. Durante l’occupazione tedesca ho letto moltissimo perché stavo spesso solo [...]. La grande rivelazione fu Balzac” (Gillain 2005, 19).

del cinema tradizionale in *Une certaine tendance du cinéma français* (1954), aprendo così la strada ai registi della *nouvelle vague* che, attraverso l'adattamento, potevano dar prova del loro stile e di un cinema d'autore (Cléder 2010). Se nei film di Truffaut "il libro" resta "spunto e tema, luogo di una dialettica tra la propria poetica e quella degli scrittori, omaggio" (Arcagni 2008, 86), Godard rivoluziona la pratica dell'adattamento inaugurando una poetica della riscrittura. Rohmer, che fu promotore di un'estetica simile a quella dominante in Truffaut si mosse, in seguito, più autonomamente, come con *Bérénice* (1954), apertamente ripreso dall'omonima novella di Poe, o con *Conte d'hiver* (1992) che, pur mantenendone il titolo, modernizza l'opera omonima di Shakespeare.

Non ripetendo nei titoli dei film quelli delle opere letterarie, a eccezione dell'adattamento *Le mépris*, Godard sancisce la loro autonomia dalla letteratura. La distinzione tra adattamento e riscrittura, del resto, è tema portante di *Il disprezzo* (1954) di Moravia, in cui uno dei personaggi esclama: "Noi non ci preoccupiamo affatto dell'Odissea ... o meglio noi interpretiamo, sviluppiamo l'Odissea ... Noi facciamo un film ... l'Odissea è già stata scritta ... invece il film è ancora da fare" (Moravia 1998, 192).

Privilegiando la riscrittura invece dell'adattamento, Godard rompe il legame biunivoco tra cinema e letteratura postulato da Bazin e Astruc, che era in realtà sbilanciato: come spiega Cléder, quando lo scrittore Jean Parvulesco è interpretato in *À bout de souffle* da un vero regista, che aveva assunto il nome di Pierre Melville in omaggio all'autore omonimo, il passaggio di autorità è completo (Cléder 2010<sup>4</sup>).

Spesso le trasposizioni mediali godardiane si riconoscono grazie a un riferimento letterario nel film, come *Match Point* (2006) di Woody Allen, il cui protagonista si professa amante di *Delitto e Castigo* sebbene, con tale riscrittura, il regista rinunci a mettere in scena la redenzione rappresentata da Dostoevskij.

Nella prima riscrittura godardiana, *Une femme est une femme*, quindi, il titolo di *On ne badine pas avec l'amour* diventa una battuta della protagonista, e la tragedia mussettiana una commedia, *in primis* perché l'amante, vittima del gioco amoroso dei due protagonisti, anziché morire, scompare. In *Masculin féminin* la coppia protagonista ha i nomi di quella mussettiana, mentre *Pierrot le fou*, che è ricco di citazioni di Rimbaud, Céline, Carroll, Woolf (Vacher 2010), sviluppa il tema del doppio con la figura di Pierrot-Ferdinand. Qui lo pseudonimo evoca una maschera della commedia dell'arte verso la quale Godard ha manifestato la sua tenerezza (Godard 1985): quella di Pierrot, appunto. Con il suo profilo lunare, malinconico e cinico, Pierrot incarna la vicenda narrata dal film: un borghese tenta di fuggire dalla sua vita intraprendendo una disastrosa avventurosa. Sempre più lacerato, giunge all'ultimo ripensamento, che gli costa la morte. Il film, inoltre, evoca il racconto *Pierrot mon ami* (1942) di Queneau, che introduce il regista nel mondo dell'Oulipo e della sperimentazione dei codici linguistici.

D'altronde, il film *Weekend* (1967), altrettanto ricco di citazioni letterarie – anche perché, durante un distopico viaggio in auto, una coppia incontra Saint-Just, Emily Brontë e Pollicino (*Le Petit Poucet* di Charles Perrault, 1967) – sembra riscrivere in chiave violenta un racconto di Julio Cortázar, *La autopista del sur* (1966), che Godard avrebbe potuto conoscere a Parigi più o meno direttamente. Nonostante manchino evidenze filologiche o riferimenti diretti, alcuni indizi testuali suggeriscono la possibilità di una riscrittura: come lo scenario automobilistico in cui i personaggi del racconto, imbottigliati nel traffico, giocano con una bambina per alleviarle il peso dell'attesa; scena ben diversa da quella in cui si dà fuoco a Brontë, dopo averle chiesto indicazioni stradali. Rappresentata come una bambina, Brontë si comporta come tale perché

<sup>4</sup>Cléder sottolinea che Godard si era scagliato contro la definizione di "camera-stylo" di Astruc.

non risponde alla coppia se non con nuove domande: leggendo un passo della *Symbolic Logic* (1897) di Lewis Carroll, ne chiede spiegazioni, non sapendo se occorra un'informazione poetica o fisica. D'altronde, nella scena è stato riconosciuto il tema della contrapposizione tra l'infanzia, rappresentata dalla letteratura, e l'età adulta, assorbita dalla violenza consumistica, perché Bataille, la cui *Histoire de l'œil* (1947) è citata all'inizio del film, in *La Littérature et le Mal* (1957) descrive *Wuthering Heights* (1847) come l'opposizione tra la sovranità innocente e la poesia spontanea della giovinezza e la ragione calcolata e interessata dell'età adulta (Westbrook 2005).

Godard indica le riscritture anche attraverso la lettura e la presenza fisica del libro sulla scena: ad esempio, *Une femme mariée* mostra la *Bérénice* di Racine e, altrimenti, sarebbe difficile riconoscere il mito. Vittima del patriarcato, che la riduce a proprietà dell'uomo e ad essere divisa tra la possibilità di un matrimonio d'amore e quella di un'unione di convenienza, la Berenice moderna è sottomessa anche al capitalismo e alla pubblicità, che le spiega come piacere agli uomini: la donna diventa *una* borghese qualsiasi, ossessionata dai canoni di bellezza. Nella sua duplice alienazione, la moderna Berenice è sposata, ma tradisce il marito, che l'ha fatta pedinare, con un attore, senza sapere di chi è rimasta incinta.

La tecnica metatestuale che consiste nel rappresentare la lettura di un testo in un'altra rappresentazione per dare la chiave d'interpretazione di quest'ultima, appartiene alla letteratura: già nella *Commedia* di Dante (citato in *Le mépris*) il *Lancelot* (1170-1180) di Chrétien de Troyes è pretesto e cornice della storia di Paolo e Francesca. In ambito cinematografico, Rohmer usa tale tecnica per indicare non una riscrittura, ma un tema del film; un tema del film, quello della probabilità, in *Ma nuit chez Maud* (1969) con esplicito richiamo alle *Pensées* di Pascal. D'altronde, le influenze reciproche tra i registi della *nouvelle vague* si rinvergono anche nella modalità citazionale del libro in scena. Nella riscrittura del *Conte d'hiver* l'espediente stilistico godardiano si ripropone: quasi alla fine del film, come in *Une femme mariée*, la protagonista vede rappresentata a teatro l'opera shakespeariana. Similmente, *Une femme mariée* è una riscrittura che risponde in modo critico all'adattamento della *Bérénice* di Rohmer, mentre i libri mostrati in *Fahrenheit 451* (1966) di Truffaut risentono dell'estetica godardiana perché offrono una cornice concettuale alla storia, oltre a essere destinati alla distruzione come in *Alphaville* (1965). Godard è dunque un precursore della *figura della lettura* e del *libro* nella *nouvelle vague*, e rispetto a Truffaut e Rohmer (cfr. Gilles 2015), si distingue per la sistematicità con cui vi ricorre.

Godard spicca tra gli esponenti della *nouvelle vague* anche per l'uso cumulativo del citazionismo. Sebbene questa pratica sia, appunto, molto presente in Rohmer, in Godard si assiste ad una tale cumulazione di elementi citazionali che è difficile districarne i singoli elementi. Il citazionismo godardiano è infatti contraddistinto dal sincretismo: gusto nel mescolare riferimenti letterari, espliciti o impliciti. Aragon, che praticò la citazione come nel romanzo *Aurélien* (1944), fu il primo a commentare questo aspetto dello stile di Godard, definendolo pioniere dell'arte del *collage* nel cinema, e precisando che la tecnica ha una funzione specifica nei suoi film, perché dà loro la prospettiva (Aragon 2002). Nonostante la citazione di Racine, infatti, in *Une femme mariée* la divisione della donna tra due uomini e la sua collocazione nella borghesia replicano l'esperienza della Berenice del citato *Aurélien*, che, dopo un matrimonio di comodo durante la prima guerra mondiale, s'innamora di un reduce, ma non sa ben gestire i sentimenti ed è uccisa prima di unirsi all'amato.

La libertà delle riscritture dipende, infine, dalla sceneggiatura, frutto di improvvisazione, come testimonia Godard: "Mi considero come un saggista. Faccio dei saggi in forma di romanzo o dei romanzi in forma di saggio: semplicemente li filmo invece di scriverli"<sup>5</sup>.

<sup>5</sup>"Je me considère comme un essayiste. Je fais des essais en forme de romans ou des romans en forme d'essais: simplement je les filme au lieu de les écrire" (Godard 1985, 215).

Secondo Cléder, Godard considera l'improvvisazione tipica del linguaggio cinematografico anche come un mezzo per spezzare il rapporto biunivoco cinema-letteratura (2010, s.p.). Ma non si dimentichi che tale tecnica appartiene, ad esempio, al teatro: parlando di *Pierrot le fou*, il regista nega di aver scritto lui stesso una sceneggiatura, dichiarando invece che il romanzo da cui il film è tratto "est un scénario" (Godard 1980, 144). Il regista evoca in tal modo il canovaccio di Molière, annunciandone così l'entrata in scena: *Le Misanthrope* compare in *Masculin féminin*, mentre un manifesto che si richiama al drammaturgo è presente in *Une femme mariée*.

### 3. La citazione letteraria e l'ekphrasis

Il *collage* non è solo un indicatore di metatestualità; esso orienta la narrazione attraverso i temi cui i frammenti riconducono. Nell'epigrafe a *Vivre sa vie* (1962), una citazione degli *Essais* di Montaigne: "bisogna prestarsi agli altri e non donarsi che a se stessi"<sup>6</sup>, costituisce un riferimento etico all'interno del film. Se usa la citazione come spunto tematico al pari di Montaigne, diversamente da Rohmer, che privilegia la filosofia, la saggistica o la letteratura antica, Godard invece predilige la tradizione letteraria novecentesca *engagée*, assegnando soprattutto alla poesia contemporanea un ruolo di primo piano.

Per dar conto in modo più dettagliato del citazionismo godardiano e delle sue implicazioni socio-storiche, si consideri *À bout de souffle*. Avendo già ricevuto in una scena iniziale del film un libro da un 'amico', che le suggeriva di leggerlo per non finire come l'eroina, cioè morire abortendo, Patricia non sa come rivelare la gravidanza all'amante Michel, prepotente maschilista. Parvulesco, intervistato da Patricia, sostiene che la vita moderna separa sempre più l'uomo dalla donna: si tratta di uno dei temi più ricorrenti in Godard, in cui letteratura è anche un medio per narrare la lotta di classe e la condizione femminile. Innegabile in questo caso l'influenza di Simone de Beauvoir e in particolare del *Le Deuxième Sexe* (1949); il regista conobbe appunto la Beauvoir insieme a Sartre, tra il '40 e il '50 (Brody 2008): tuttavia, *À bout de souffle*, e ancor di più *Une femme mariée*, mostrano che Godard ha una visione diversa da quella della filosofa femminista, che forse non è apertamente citata per questa stessa ragione. Infatti, il regista riconosce un legame tra la lotta di classe e la storia del femminismo, come Simone de Beauvoir in *Le Deuxième Sexe*, ma diversamente da quest'ultima, non sottolinea che lo sviluppo della tecnica ha concesso alle donne una parziale emancipazione, consentendo loro di entrare nel mondo del lavoro, da cui erano state storicamente escluse. Anzi, al contrario, i film godardiani evidenziano come lo sviluppo del capitalismo abbia imprigionato la donna – lo si è detto – in una condizione di duplice alienazione.

D'altronde, la letteratura è inoltre argomento di conversazione tra i due amanti in *À bout de souffle*, come quando leggono, in una scena studiata da Lack, una frase da *Abracadabra* di Sachs: "Siamo tutti dei morti in licenza"<sup>7</sup>, attribuendola a Lenin, ma l'autore è Leviné, che la riferisce ai comunisti: "Noi comunisti siamo tutti morti in licenza"<sup>8</sup>.

Anche in *Le petit soldat* (1963), Godard attribuisce a Lenin una frase di Gorky, secondo cui le Etiche sono le estetiche del futuro. Il regista rende conto di questo suo spostamento in un'intervista, ammettendo di aver semplicemente preferito citare Lenin (Lack 2004, 207). La prassi del *collage* con cui Godard mescola arbitrariamente le citazioni, anche senza menzionare

<sup>6</sup> "Il faut se prêter à autrui, et ne se donner qu'à soy-mesme" (Montaigne 2007, *Essais*, III, 10).

<sup>7</sup> "Nous sommes tous des morts en permission" (Sachs in Lack 2004, 207).

<sup>8</sup> "We Communists are all dead men on leave" (Leviné in ivi, 209).

la fonte o mistificandoli, si richiama per alcuni aspetti alla posizione teorica di Isidore Ducasse, conte di Lautréamont, sul plagio<sup>9</sup>; non a caso, in *Weekend* si citano alcuni passi dal I e il IV di *Les Chants de Maldoror* (1869).

Esplicito o nascosto, assimilabile all'allusione o al plagio (Compagnon 1979; Genette 1982), il citazionismo di Godard persegue sia un'intenzione etica, manifesta nel caso di Lenin sopra menzionato, sia semantica. Le citazioni possono infatti, come si è detto sopra, interagire con la storia dei film, assumendo una funzione propriamente narrativa; comparendo, ad esempio, nell'*intreccio* per anticipare la *fabula*: la citata sentenza sui "morti viventi" allude al destino di Michel, come la menzione di Sachs, che nella seconda guerra mondiale fu collaborazionista e delatore, prefigura la denuncia di Patricia alla polizia (Lacks 2004). Un'altra anticipazione, già studiata, compare quando i due amanti si nascondono al cinema davanti a un western e due voci *off* recitano dei versi. La prima, voce maschile, con il riferimento a *Elsa je t'aime* (Aragon 2007, 725), anticipa la fine, mettendo in guardia la donna:

Diffida di te stessa, Jessica.  
All'angolo dei baci  
Gli anni passano troppo velocemente  
Evita evita evita  
I ricordi spezzati<sup>10</sup>

Invece, la voce femminile richiama il titolo di Sachs con "Cors de chasse", in *Alcools* (1913), preceduti da un verso apocrifo, "Ti sbagli Sceriffo"<sup>11</sup>:

La nostra storia è nobile e tragica  
Come la maschera d'un tiranno  
Nessun dramma audace o magico  
Alcun dettaglio indifferente  
Non rende il nostro amore patetico<sup>12</sup>

Se le prime citazioni letterarie nel film, lo si è visto, avevano una portata politica, il verso "Non esistono amori felici"<sup>13</sup>, parafrasato da Michel alla fine del film, rievoca la vicenda privata dei due amanti, ma per denunciare il male della società, che non risparmia l'amore; tema centrale di *Vivre sa vie*.

La letteratura diventa dunque sceneggiatura, partecipando allo sviluppo della vicenda, anticipandola o chiarendone il senso, proprio come la citazione dell'arte figurativa nella tradizione letteraria. La tecnica dell'*ekphrasis* non ha solo una funzione sineddochica o metanarrativa: talvolta ha funzione prolettica, anticipando gli eventi (Dubois 1982, 14; Heffernan 1992, 89; Becker 1995, 4-5; Putnam 1998, 10; Cometa 2012, 135). Il regista, che si definisce "pittore in

<sup>9</sup>Trad. it.: Il plagio è necessario. Lo richiede il progresso. Stringe da vicino la frase di un autore, si serve delle sue espressioni, cancella un'idea sbagliata, la sostituisce con quella giusta ("Le plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fautive, la remplace par l'idée juste", Ducasse 1990 [1869], 351).

<sup>10</sup>"Méfie-toi Jessica. / Au biseau des baisers / Les ans passent trop vite / Évite évite évite / Les souvenirs brisés" (Ropars-Wuilleumier 1982, 79).

<sup>11</sup>"Vous faites erreur, Shérif" (*ibidem*).

<sup>12</sup>"Notre histoire est noble et tragique / Comme le masque d'un tyran / Nul drame hasardeux ou magique / Aucun détail indifférent / Ne rend notre amour pathétique" (*ibidem*).

<sup>13</sup>"Il n'y a pas d'amour heureux" (Aragon 2007, 1004).

lettere” (Godard 1968, 256), adotta le arti visive e mimetiche in senso *né nozionale, né mimetico* (Hollander 1995); si tratta, piuttosto di un regime che può definirsi *misto*.

#### 4. La letteratura come tema

L’onnipresenza delle citazioni letterarie nel cinema godardiano porta un messaggio analogo a quello della letteratura *engagée* a cui attinge il regista: denunciare le contraddizioni sociali sia antiche sia recenti, come la condizione della donna moderna e le disfunzioni della lingua, generate dal capitalismo. Inoltre, il citazionismo introduce il tema del travisamento della lettura, denunciando il misconoscimento dell’arte e della cultura nella società moderna: i personaggi godardiani non sanno leggere perché annichiliti dal potere e dal consumismo o perché, se di ceto basso, mancano di un’educazione adeguata o usano la letteratura a fini utilitaristici.

In *À bout de souffle*, ad esempio, in un’altra *èkphrasis* che anticipa la fine del film, Patricia cita un passo di *Wild Palms* (1939) di Faulkner, per dare ad intendere che preferisce il dolore rispetto al nulla. Michel è in disaccordo, e definisce il dolore un compromesso, al quale preferisce il “tutto o nulla”. Se la donna, chiudendo gli occhi, non vede tutto nero, la prepotenza di Michel le impedisce di agire in modo costruttivo: Patricia vive così un dramma decisionale continuo, finché non si appropria del nichilismo e del pensiero dicotomico dell’amante, dichiarando di non provare più ‘nulla’ per lui e di non amarlo più, prima di denunciarlo. L’assenza di consapevolezza di Patricia combacia con quella di Michel, che avendo apparentemente rinunciato a fuggire e accettato la cattura, diventa, infine, anche lui irresoluto: raccoglie la pistola invece di arrendersi, e insulta l’amante prima di morire. *À bout de souffle* mostra il linguaggio, anche letterario, come strumento di confronto e consapevolezza, che i protagonisti, vittime delle contraddizioni della società, non sanno comprendere.

Quello della lettura come esperienza fallace è un tema altrettanto presente in letteratura, come nel caso di Manzoni, che mette in scena l’analfabetismo di Renzo e Lucia, costretti a scambiarsi lettere senza poterle scrivere o leggere. Nel rivisitare questo tema, Godard sottolinea le contraddizioni della società borghese (la cui ignoranza è condannata da Pasolini in *La ricotta*), sulla scia della poesia di apertura dei *Fleurs du Mal* di Baudelaire (“Au lecteur”), i cui versi sono citati, seppur in forma variata, due volte in *Le mépris*: “il mondo, mio simile, mio fratello”<sup>14</sup>. D’altronde, il protagonista di *À bout de souffle* non si può considerare borghese: la rivisitazione godardiana del tema della lettura ricorda il pensiero di Sartre, già evocato dalla nausea di Michel (Alovisio 2018). Considerando la letteratura come una relazione tra autore e lettore, *Qu’est-ce que la littérature?* (Sartre 1948) tratta la questione della lettura in modo privilegiato, e individua il compito dell’autore nel ristabilire la dignità del linguaggio. Definendo creatrice l’attività del lettore, Sartre sostiene che la letteratura debba generare una rivoluzione permanente, spingendo le classi agiate alla rivoluzione collettiva come il ceto basso a preparare un regno dei fini.

Sartre è evocato anche dalla figura di Parain in *Vivre sa vie*. Nana (personaggio il cui nome potrebbe rinviare alla protagonista eponima del romanzo di Zola) interroga il filosofo, pensando erroneamente che si annoi a leggere, per confessargli la sua difficoltà a esprimersi mentre sta pensando a cosa è giusto dire. Parain cita allora i *Les trois mousquetaires* (1844), che la ragazza non ha letto, ma ha visto al cinema<sup>15</sup>: Porthos inizia a pensare solo alla tragedia, alla morte. Nana celebra, da parte sua, il silenzio, che secondo Parain comporterebbe più amore tra gli uomini.

<sup>14</sup> “le monde, mon semblable, mon frère” (Godard 1963).

<sup>15</sup> Questo adattamento è menzionato da Bazin nel citato capitolo sul “cinema impuro” (1961, 81).

Il filosofo, paragonando parola e pensiero, definisce la parola un'alienazione e una rinuncia alla vita quotidiana, e al contempo, strumento di 'resurrezione' e accesso a un'altra vita.

La celebrazione di un linguaggio che abbia uno scopo salvifico, invece di ferire o alienare, rimanda al primo film e alla scena in cui Nana è con l'amante, che le legge *The Oval Portrait* (1842) di Poe nella traduzione di Baudelaire. Durante la lettura, l'inquadratura è su Nana, che diventa *e contrario* protagonista del racconto, in cui una donna tormentata dal desiderio d'essere amata dal pittore, accetta di farsi ritrarre fino a morire, mentre l'artista è intento solo a dipingere: anche Nana aveva, come la protagonista del romanzo di Zola, sfruttato il suo corpo, prostituendosi. L'*èkphrasis* anticipa il finale come in *À bout de souffle*, dove la letteratura è un'occasione di comprendere la realtà a cui invece i personaggi sfuggono. Ma *Vivre sa vie* ha, rispetto a *À bout de souffle*, una conclusione più tragica, perché la lettura spinge Nana a riflettere e ribellarsi, mentre la realtà esterna glielo impedisce: la donna muore come quella di Poe, sebbene tra racconto e film permanga una diversità legata alla consapevolezza dei personaggi. Non appartenendo alla borghesia, ovattata dalle comodità, ma essendo stata stimolata da Parain e dall'amore per il compagno-lettore, Nana si confronta con la letteratura in modo formativo e ha un'evoluzione interiore, diversamente dalla Nana dell'omonimo romanzo di Zola, che non esce dall'ambiente degradato da cui proviene.

L'*èkphrasis* che lascia ai personaggi l'opportunità di cambiare il loro destino torna in *Une femme mariée*, dove il libro di Racine compare solo nell'ultima scena. La lettura da parte della protagonista e dell'amante di un *collage* di versi, che rappresentano l'addio di Antioco e Tito a Berenice, non anticipa il prosieguo della vicenda, ma lo rappresenta in chiave metaforica, alludendo a un addio riferibile alla partenza dell'attore, che deve recitare lo spettacolo. La conclusione è assente, perché la donna è alienata, incapace di modificare la sua storia. Se la partenza dell'amante in aereo, evocando la figura del marito aviatore, chiude la vicenda in modo circolare, a indicare l'assenza di una risoluzione da parte della donna non è solo il *collage* raciniano ma anche tutto lo stile del film, che dà conto del ruolo dell'arte all'epoca della sua riproducibilità tecnica: il montaggio è continuamente interrotto dalla ripetizione di immagini pubblicitarie; una modalità definita 'seriale' da Deleuze, e rappresentativa della produzione capitalista, ovvero di una cultura fondata sull'apparenza e l'omologazione, che genera alienazione (Deleuze 2017, 323-327). La società di massa, infatti, è co-protagonista degli eroi o anti-eroi in Godard, perché o è presente sulla scena (ripresa al cinema o nei centri commerciali) o è evocata dalla pubblicità o dalla radio.

Anche in *Bande à part* (1964) compare il tema della lettura, perché dei versi di *Romeo and Juliet* (1623) sono sfruttati per sedurre Odile da un componente del trio protagonista, che si presenta come Arthur Rimbaud. Il poeta, che aveva realizzato una riscrittura shakespeariana con *Ophélie (1er Cahier de Douai, 1870)*, è assai apprezzato da Godard, che lo cita in *Pierrot le fou* e *Vivre sa vie*, dove Nana recita il celebre passo dalla *Lettre du voyant*: "Je est un autre". Durante la messinscena del furto, Arthur ruba un libro, mentre Odile, che prende il suo nome, il carattere eccentrico e l'atteggiamento di distacco dalla realtà dalla protagonista dell'omonimo romanzo di Queneau (*Odile, 1937*), finge di leggerne un altro. Poco prima Odile aveva cantato la poesia di Aragon trasposta da Jean Ferrat in una canzone popolare: *J'entends, j'entends* (1961), il cui tema anticipa la separazione dei personaggi e sottolinea la loro uguaglianza. Uguaglianza tuttavia presentata dal film in modo cupo: tutti hanno un'intenzione ingannevole. Se Odile è di ceti basso come Nana, al contrario si quest'ultima Arthur non ha imparato nulla, nemmeno a scuola: ha un'esperienza superficiale della letteratura e la sfrutta a fini egoistici, come egoistica è la sua attrazione per Odile: egli la spinge a derubare la zia. Né l'amore né il furto avranno successo.



La donna si emancipa in *Vivre sa vie* ma anche in *Alphaville* (1965). Il film distopico, evocando *1984* di Orwell (1949), è ambientato in un futuro e un luogo imprecisati, in una città archetipica dove vige una dittatura tecnocratica, che ha bandito l'emozione individuale, il comportamento illogico e l'arte. Un agente segreto, fingendosi inviato del giornale *Figaro-Pravda*, incontra Natacha, suddita del regime cui collabora come seduttrice, a cui legge dei versi di *Capitale de la douleur* (1926) di Éluard, ricomponendoli in un testo nuovo. Se in *Les carabiniers* una resistente recita, modificandolo, un poema di Majakovski prima d'essere fucilata, in *Alphaville* l'unione fa la forza: l'amore e l'arte, dopo un fallimento, vincono l'alienazione di Natacha, che fugge con il compagno, sabotando il supercomputer che governa la città.

Come *Une femme mariée* e *Vivre sa vie*, dunque, *Alphaville* mescola il tema della lettura a una critica della distruzione del linguaggio da parte del consumismo capitalista, che riduce la parola a soli scopi utilitaristici. La citazione letteraria, pertanto, svolge una funzione straniante, come dichiara la voce fuori campo all'inizio del film: "Succede che la realtà sia troppo complessa per la trasmissione orale. La leggenda la ricrea in una forma che le permette di girare il mondo"<sup>16</sup>. La frase di matrice borgesiana affronta il tema della sottomissione della comunicazione quotidiana al potere, che il linguaggio metaforico può contrastare, come sostenuto da Sartre in merito al testo letterario, che è protagonista di *Alphaville*: contro la lingua educata ma meccanica dei suoi abitanti, nel film, le citazioni avvicinano a una dimensione umana. In particolare, Godard mobilita sia la prosa sia soprattutto la poesia contro la "fine della letteratura" e dell'arte, rappresentata metaforicamente dalla distruzione dei libri da parte del regime: in tal senso, il regista sembra in parte prendere le distanze dal pensiero di Sartre in *Qu'est-ce que la littérature?* (Benoît 2006), e bisogna tenere conto di questo aspetto nel considerare la scelta godardiana di portare sulla scena Parain invece di citare il filosofo esistenzialista.

Il citazionismo, dunque, denuncia la censura dell'arte, che colpì anche Godard: in *Weekend*, il lancio di pietre e insulti da parte di Roland contro Brontë, a cui poi darà fuoco, è un gesto che allude alla violenta rimozione della cultura operata dalla classe dirigente, tematizzata in *Alphaville* in chiave distopica, e rappresentata con maggior realismo in *Les carabiniers*.

Nonostante ogni film di Godard usi la letteratura in modo peculiare, risonanze tematiche, motivi e "filoni" riemergono via via tra un film e l'altro. Il citazionismo godardiano si avvale della tecnica del *leitmotiv*, non in chiave wagneriana, ovvero mnemonica, ma per rappresentare le contraddizioni della società in chiave distorta, attraverso lo specchio rovesciato della letteratura, che, come asserisce Brontë in *Weekend*, è un mondo distinto rispetto a quello reale o fisico. Se, secondo Roland, solo il film è vita, il regista trasmette, con la sua arte intersemiotica, un messaggio opposto: pur distinguendo cinema e letteratura<sup>17</sup>, fa interagire le arti per avvicinare il pubblico alla vita, e lottare così contro l'alienazione.

<sup>16</sup> "Il arrive que la réalité soit trop complexe pour la transmission orale. La légende la recrée sous une forme qui lui permet de courir le monde". Godard riscrive un passo di Borges 2007 [1952], *Otras Inquisiciones*, 237: "La realidad puede ser demasiado compleja para la transmisión oral; la leyenda la recrea de una manera que sólo accidentalmente es falsa y que le permite andar por el mundo, de boca en boca".

<sup>17</sup> Trad. it.: Per me, il cinema è Euridice. Euridice dice a Orfeo: 'Non ti girare'. E Orfeo si gira. Orfeo è la letteratura che fa morire Euridice. E il resto della sua vita, fa soldi pubblicando un libro sulla morte di Euridice ("Pour moi, le cinéma c'est Eurydice. Eurydice dit à Orphée: 'Ne te retournes pas'. Et Orphée se retourne. Orphée c'est la littérature qui fait mourir Eurydice. Et le reste de sa vie, il fait du pognon en publiant un livre sur la mort d'Eurydice", Godard 1985, 415).

### 5. Un'influenza stilistica

La letteratura è ripresa da Godard dal punto di vista contenutistico, ma anche formale e scenografico, come nel caso del verso “Andavo verso di te andavo senza fine verso la luce”<sup>18</sup> che, in *Alphaville*, prefigura la visione luminosa e salvifica che hanno i due amanti in fuga. D'altronde, la lingua letteraria, in specie poetica, stimola fin dai cortometraggi di Godard una forma discorsiva interrotta, che procede come per metafore, diversamente dal cinema narrativo classico: la letteratura influenzerebbe, pertanto, lo stile di Godard anche al livello del montaggio. Questo ha spesso una forma discontinua, fondata sull'interruzione (tipica della scrittura in versi) e su una sceneggiatura rotta da continue citazioni letterarie, in forma aforistica o poetica, che trasformano il film in “una sorta di discorso filosofico sul reale, più che una rappresentazione del reale” (Arcagni 2008, 86); in un “film-saggio” (Rascaroli 2009; Corrigan 2011). Un tale “disvelamento del meccanismo cinematografico” (Arcagni 2008, 86), impedisce l'immedesimazione con i personaggi e una fruizione passiva. Godard si distingue da Truffaut, che nel 1961 si commenta:

Forse non sono moderno perché nell'arte moderna lo spettacolo della rappresentazione è distrutto. Se faccio un paragone con la letteratura, è come se facessi romanzi del XIX secolo. Il cinema nel XIX non esisteva, ma io amo i film che hanno un legame con il XIX secolo, cioè perseguono tutti gli stessi ideali; Stendhal diciamo. (Gillain 2005, 257)

Nei suoi film sia poetici sia prosastici, inoltre, Godard usa lo straniamento perché, come Brecht (Uhde, 1974), spezza il montaggio con l'espedito del paratesto, spesso consacrato a un autore (cfr. l'epigrafe di Borges in *Les carabinières*). Così facendo, egli accompagna la rappresentazione con un'esegesi continua, che coinvolga il pubblico nell'interpretazione, come fanno i capitoli sopra citati di *Pierrot le fou* o i dodici *Tableaux* di *Vivre sa vie*, che richiamano i *Tableaux Parisiens* sezione dei *Fleurs du Mal* di Baudelaire.

Se i giochi etimologici e linguistici presenti nei titoli dei film e nei discorsi dei personaggi (Patricia, ad esempio, si domanda se sia infelice perché non è libera o se non sia libera perché è infelice), costringono a uno sforzo interpretativo, lo straniamento è dato anche dall'*ekphrasis* e dal *collage*, come nell'episodio di Brontë, la cui epifania svela il meccanismo stesso della finzione cinematografica: la coppia, infatti, protesta contro l'autrice, dicendo di trovarsi in un film.

### 6. Conclusioni

Lo studio della presenza della letteratura nel cinema godardiano (1960-1967) non può prescindere da un modello ricorrente nella *nouvelle vague*, e particolarmente da Truffaut e Rohmer, sui quali Godard ebbe un'influenza che occorrerebbe approfondire.

Si è evidenziata qui la “figura della lettura”, che, abbondantemente indagata in ambito letterario<sup>19</sup>, è elemento di rilievo anche nel cinema e, in particolare, nella *nouvelle vague*, in *primis* nei film di Godard. Tale figura consente a Godard di mescolare il primo e il secondo grado: ovvero la critica baudelariana all'ipocrisia del *lecteur* borghese e il pensiero di Sartre sulla letteratura con quello di un personaggio, Parain che associa la distruzione del linguaggio

<sup>18</sup> “J'allais vers toi j'allais sans fin vers la lumière” (Éluard 1968, II, 441; i versi sono tratti dalla poesia “La mort l'amour la vie” della raccolta *Le phénix*).

<sup>19</sup> Sul tema della lettura in Europa come esperienza condotta dagli scrittori per confrontarsi con altri autori cfr. Bolzoni 2019.

all'avvento della società consumista. Godard scrive così un nuovo capitolo della storia della lettura in Europa; ne aggiunge uno alla storia della letteratura.

Se sono necessari studi puntuali sulla presenza della letteratura in ogni film e sui rapporti stilistici tra Godard e i singoli autori che cita, apertamente o meno, in questa trattazione estensiva si sono evidenziate le modalità con cui la letteratura irrompe nel mezzo cinematografico, attraverso il montaggio e precisamente il *collage*, già paragonato da Aragon all'arte figurativa di Picasso (Aragon 1965). Se l'*ekphrasis* è ormai in voga nel cinema, come in *The English Patient* (1996) di Minghella, dove la lettura delle *Storie* di Erodoto stimola i ricordi del protagonista e introduce i fatti della *fabula*, e la novella di Gige e Candaule anticipa la storia del conte Almasy, di Katharine e Geoffrey (Harrison 1988; Friedman 2008), la codificazione dell'*ekphrasis mista* può essere efficace per studiare i legami tra letteratura e cinema: ad esempio, essa potrebbe applicarsi alla scena di *Une nuit chez Maud* di Rohmer, in cui, discutendo con gli ospiti di Pascal e delle *Pensées*, Maud si paragona a Madame de Rambouillet.

Il *collage* godardiano risponde d'altronde a una tecnica in voga nella letteratura francese, già sperimentata da Aragon e, prima ancora, come si è visto, da Lautréamont, sostenitore del plagio, oltre che da Montaigne, i cui *Essais* si avvalgono di un patrimonio libresco immenso. Ma se il regista ricorre anche al *leitmotiv*, è perché anche la musica ha, in quest'arte intersemiotica, un ruolo significativo: citazioni musicali si rinvencono tanto in Godard quanto in Pasolini. È in tal senso auspicabile un approfondimento dei rapporti tra letteratura, *nouvelle vague* e neorealismo italiano: se il citazionismo di Godard determina una forma discorsiva interrotta, si può paragonare la centralità del montaggio e dello straniamento nel cinema godardiano all'estetica di Pasolini. Quest'ultimo collaborò con Godard (*RoGoPaG* 1963) nell'ottica della creazione di un "Cinema di Poesia", definendo il montaggio il luogo principe della creazione artistica (Pasolini 2000). A testimoniare il ricorso alla letteratura in Pasolini, benché in ottica diversa da quella di Godard, basti citare, a mo' di esempio, i versi danteschi che aprono, significativamente, l'epopea di *Accattone* (1961).

#### Riferimenti bibliografici

- Alovisio Silvio (2018), *Jean-Luc Godard*, Venezia, Marsilio.
- Apollinaire Guillaume (1956), *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Gallimard.
- Aragon Louis (1993), *Les collages*, Paris, Hermann.
- (2002), *Qu'est-ce que l'art, Jean-Luc Godard?*, Paris, Mercure de France.
- (2007), *Œuvres poétiques complètes*, t. I, Paris, Gallimard.
- Arcagni Simone (2008), "La citazione letteraria come visione. L'intrattito come forma del cinema moderno", in Matteo Colombi, Stefania Esposito, Massimo Fusillo (a cura di), *L'immagine ripresa in parola. Letteratura, cinema, e altre visioni*, Milano, Booklet, 77-97.
- Bakonyi Ivàn (2006), "Ma démarche en quatre mouvements' – ou Notes et réflexions sur quelques emprunts littéraires dans l'œuvre filmique de Jean-Luc Godard (*Les Carabiniers* et *Masculin féminin*)", *Revue La Licorne* 26, <<http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=375>> (11/2019).
- Bazin André (1962), *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Éditions du Cerf.
- Baudelaire Charles (2019), *Œuvres poétiques complètes*, t. I et II, Paris, Gallimard.
- Beauvoir Simon (1949), *Le deuxième sexe*, Paris, Gallimard.
- Benoît Denis (2006), "Les fins de la littérature. Apories et contradictions de l'histoire littéraire sartrienne", *Fabula*, <[https://www.fabula.org/atelier.php?Les\\_fins\\_de\\_la\\_litt%26acute%3Brature](https://www.fabula.org/atelier.php?Les_fins_de_la_litt%26acute%3Brature)> (11/2019).
- Bolzoni Lina (2019), *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi.
- Borges J.L. (2007 [1952]), *Otras Inquisiciones*, Barcelona, Destino.
- Brody Richard (2008), *Everything is Cinema. The Working Life of Jean-Luc Godard*, New York, Henry Holt and Company.

- Brotto Denis, a cura di (2018), *François Truffaut. La letteratura al cinema*, Venezia, Marsilio.
- Castagnès Gilles (2015), “Livres, lecteurs, littérature dans le cinéma d’Éric Rohmer: la littérature, ou comment s’en débarrasser”, *Littératures* 73, 155-169, doi: 10.4000/litteratures.430.
- Cléder Jean (2010) “De la littérature au cinéma: la notion d’auteur ‘sous la guillotine du sens?’”, in Emmanuel Bouju (sous la dir. de), *L’autorité en littérature. Genèse d’un genre littéraire en Grèce*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 451-462, doi: 10.4000/books.pur.40582.
- (2012), *Entre littérature et cinéma. Les affinités électives. Échanges, conversations, hybridations*, Paris, Armand Colin.
- Cometa Michele (2012), *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina.
- Compagnon Antoine (1979), *La seconde main, ou Le travail de la citation*, Paris, Seuil.
- Corrigan Timothy (2011), *The Essay Film. From Montaigne, after Marker*, New York, Oxford UP.
- Costa Antonio (1993), *Immagine di un’immagine. Cinema e letteratura*, Torino, UTET.
- Deleuze Gilles (2017), *L’immagine-tempo. Cinema 2*, Torino, Einaudi.
- Dubois Page (1982), *History, Rhetorical Description and the Epic. From Homer to Spenser*, Cambridge, D.S. Brewer.
- Ducasse Isidore Lautréamont comte de (1990 [1869]), *Le Chants de Maldoror. Poésies I et II*, Paris, Flammarion.
- Douglas Morrey (2005), *Jean-Luc Godard*, Manchester, Manchester UP.
- Fallon Marie (2017), “La citation littéraire dans la critique de cinéma de Jean-Luc Godard”, *Cinémas* 28, 1, 65-87, doi: 10.7202/1053855ar.
- Friedman R.D. (2008), “Deserts and Gardens: Herodotus and The English Patient”, *Arion. A Journal of Humanities and the Classics, Third Series* XV, 3, 47-84.
- Fusillo Massimo (2012), *Fetici. Letteratura, cinema, arti visive*, Bologna, il Mulino.
- (2019), *L’immaginario polimorfo tra letteratura, teatro e cinema*, Cosenza, Pellegrini.
- Genette Gérard (1982), *Palimpsests. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- Gillain Anne, a cura di (2005), *Tutte le interviste di François Truffaut sul cinema*, Roma, Gremese.
- Godard J.L. (1980), *Introduction à une véritable histoire du cinéma*, Paris, Albatros.
- (1985 [1968]), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers Du Cinéma, Editions De L’Etoile.
- Hayes K.J. (2000), “‘Une femme est un femme’: A Modern Woman’s Bookshelf”, *Film Criticism* XXV, 1, 65-82.
- Harrison Thomas (1998), “Herodotus and ‘The English Patient’”, *Classics Ireland* 5, 48-63.
- Heffernan J.A.W. (1993), *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago-London, University of Chicago Press.
- Hollander John (1995), *The Gazer’s Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, University of Chicago Press.
- Hutcheon Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- Lack R.F. (2004), “À bout de souffle: The Film of the Book”, *Literature/Film Quarterly* XXXII, 3, 207-212.
- Le Forestier Laurent (2016), “Le stylo d’Alexandre Astruc”, *Mille huit cent quatre-vingt-quinze* 80, 207-217.
- Moravia Alberto (1998), *Il disprezzo*, Milano, Bompiani.
- Montaigne Michel (2012), *Essais*, Milano, Bompiani.
- Putnam M.C.J. (1998), *Virgil’s Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven-London, Yale UP.
- Pasolini P.P. (2000), *Tutte le opere*, Milano, Mondadori.
- Rascaroli Laura (2009), *The Personal Camera. Subjective Cinema and the Essay Film*, New York, Wallflower-Columbia UP.
- Ropars-Wuilleumier M.C. (1982), “L’instance graphique dans l’écriture du film: À bout de souffle ou l’alphabet erratique”, *Littérature* 46, 59-81.
- (1988), “Totalité et fragmentaire: la réécriture selon Godard”, *Hors Cadre* 6, 193-207.
- Sartre J.P. (1948), *Qu’est-ce que la littérature?*, Paris, Gallimard.
- Sprague Becker Andrew (1995), *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lauham, Rowman & Littlefield.
- Uhde Jan (1974), “The Influence of Bertolt Brecht’s Theory of Distanciation On The Contemporary

- Cinema, Particularly on Jean-Luc Godard”, *Journal of the University Film Association* XXVI, 3, 28-30, <<https://www.jstor.org/stable/20687247>> (11/2019).
- Vacher Pascal (2010), “Lectures et voix littéraires dans *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard”, *ΣΥΓΚΡΙΣΗ/Comparaison* 20, 72-82, <<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/syγκrissi/article/view/2835/2592>> (11/2019).
- Warner Rick (2011), “Contempt Revisited: Godard at the Margins of Adaptation”, in Colin MacCabe, Kathleen Murray, Rick Warner (eds), *True to the Spirit. Film Adaptation and the Question of Fidelity*, New York, Oxford UP, 195-213.
- Westbrook John (2005), “Digesting Godard Filming Bataille: Expenditure in *Weekend*”, *Contemporary French and Francophone Studies* 9, 4, 345-352.

#### *Filmografia*

- Une femme coquette*, Jean-Luc Godard, France, 1955.
- Une histoire d'eau*, Jean-Luc Godard e François Truffaut, France, 1958.
- À bout de souffle*, Jean-Luc Godard, France, 1960.
- Le petit soldat*, Jean-Luc Godard, France, 1960.
- Une femme est une femme*, Jean-Luc Godard, France/Italie, 1960.
- Vivre sa vie*, Jean-Luc Godard, France, 1962.
- Les carabiniers*, Jean-Luc Godard, France/Italie, 1963.
- Le Mépris*, Jean-Luc Godard, France/Italie, 1963.
- Bande à part*, Jean-Luc Godard, Francia, 1964.
- Une femme mariée*, Jean-Luc Godard, France, 1964.
- Alphaville, une étrange aventure de Lemmy Caution*, Jean-Luc Godard, France/Italie, 1965.
- Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, France/Italie, 1965.
- Masculin féminin*, Jean-Luc Godard, France/Swisse, 1966.
- Weekend*, Jean-Luc Godard, France/Italie, 1967.
- Ma nuit chez Maud*, Érich Rohmer, France, 1969.
- Conte d'hiver*, Érich Rohmer, France, 1992.
- The English Patient*, Anthony Minghella, United States/United Kingdom, 1996.
- Match Point*, Woody Allen, United States/United Kingdom, 2007.

