

L'AUTO EST UN AVION SANS AILES QUI RAMPE SUR LE SOL.

L'ESPRIT ET LA LETTRE DES VOYAGE(S) EN UTOPIE DE JEAN-LUC GODARD

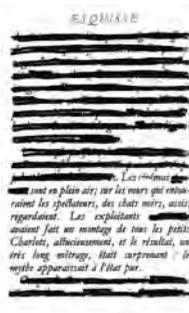
Jennifer Verraes, Université Paris III

- Votre ouvrage n'aura pas le suffrage des gens de goût. – J'en ai peur.*
– *Vous avez cherché à être neuf. – Cela est vrai. – Et vous n'avez été que bizarre.*
– *Cela est possible. – On a trouvé votre style inégal. – Les passions le sont aussi.*
– *Et semé de répétitions. – La langue du cœur n'est pas riche [...]*
– *Enfin, vos caractères sont mal choisis. – Je ne choisissais pas.*
– *Et vos incidents mal inventés. – Je n'inventais rien.*
– *Et vous avez fait un mauvais roman. – Ce n'est point un roman.*

Charles Nodier, préface de *Les Proscrits*

À l'entrée de l'exposition *Voyage(s) en utopie* une série d'avertissements instruisaient le visiteur des conditions de sa mise en œuvre. Selon un tour bien connu de la pensée de Jean-Luc Godard, celui qui transforme l'attribut en procès pour montrer non pas tant les choses vraies que ce que sont vraiment les choses, ces préavis renversaient l'usage et la destination du plan d'exposition en exposition du plan, c'est-à-dire en exposition, au sens dramatique du terme, d'une démonstration à faire. Au seuil (Figs. 1-3), était donnée à lire une première « équation de fait »¹ :

Le Centre Pompidou a décidé de ne pas réaliser le projet d'exposition intitulé Collage(s) de France, archéologie du cinéma, d'après JLG en raison des difficultés financières, techniques et artistiques qu'il présentait, et de la remplacer par un autre projet antérieurement² envisagé par Jean-Luc Godard et intitulé Voyage(s) en utopie - Jean-Luc Godard 1946-2006. Ce second projet inclut la présentation partielle ou complète de la maquette de Collage(s) de France. JLG et Péripheria ont agréé la décision du Centre Pompidou.



Figs. 1-3 – Au seuil de l'exposition *Voyage(s) en utopie*, une série d'avertissements.

L'avis est extrait d'un des nombreux contrats signés entre le Centre Pompidou et Jean-Luc Godard, réécrits et amendés à l'envi durant les trois années qu'il passa à travailler à cette exposition³. Cet *incipit* n'est pas seulement l'abord de l'exposition, son commencement. Si la déclaration a valeur propédeutique (empruntant au style de la préface éditoriale, qui nomme le commanditaire et fait état du jeu des corrections), elle performe surtout la remontée, à la surface du *texte* de l'exposition, de ce que l'on peut nommer, après Gérard Genette, son *paratexte*⁴. En effet, l'escorte paratextuelle aura de manière générale largement absorbé le cortège, l'ensemble des éléments que l'on trouve usuellement dans les franges préliminaires ou postliminaires d'une œuvre – avertissements⁵, titres et sous-titres, épigraphes⁶ ou encore éléments annexes comme ce qui s'apparente à une bibliographie⁷ et à une filmographie⁸ – dominant au point d'en former presque toute la substance⁹.

Dans la hâte et par un raccourci insuffisant, on associera ce renfort du paratexte à la pente réflexive et anti-mimétique de l'œuvre godardienne, participant de l'examen des conditions la rendant possible : ce sera prendre un écart pour une sortie et exagérer le paratexte en un hors-texte qu'il n'est pourtant pas. Le paratexte ne va pas si loin : « Entre texte et hors-texte, [c'est] une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie »¹⁰. L'un des objets de la transaction, ici, se nomme fiction – passée en contrebande dans le paratexte.

Cependant, ce qui dès lors semble participer d'un véritable débordement n'est pas seulement passé inaperçu mais a le plus souvent versé en son contraire pour être mis au compte d'une retraite générale. Le faire-part inaugural a en effet été lu comme aveu de « démission », servant les interprétations les plus littérales, par là fondées à conduire la parade fatiguée du héros-martyr refoulé par l'institution. Ceci devait encourager les interprétations limitées au seul « roman familial des névrosés » : Godard-bâtard, enfant trouvé du cinéma au musée d'art moderne. Sourdes aux signaux paratextuels, ces lectures confondaient le voyage imaginaire avec un exil forcé pour construire un personnage de rejeton souffre-douleur et psychologiser un geste auquel il faut, me semble-t-il, accorder une toute autre portée. Certes, la proposition godardienne est en excès, mais il faut réinscrire cet excès dans le champ de la fiction comme geste socialement symbolique. C'est ce que je me propose de faire dans ce texte en étudiant l'inscription générique de cette exposition qui rappelle, dans son titre-même, ses affinités avec la pratique discursive nommée *utopie*.

Le visiteur pouvait bien s'arrêter au vestibule et confondre – ce fut le point de départ et d'arrivée de nombreux commentaires – refoulé et arrière-pensée. L'un des placards affichés à l'entrée prétendait il est vrai que l'on trouverait à s'orienter dans cet espace en suivant les coordonnées élémentaires selon lesquelles la psychanalyse représente l'appareil psychique, soit la séparation topique et fonctionnelle de la sphère consciente et de la sphère inconsciente. L'affaire était pliée selon cet axe tout trouvé : *Voyage(s) en utopie* devenait la version refoulée de l'exposition *Collage(s) de France*, cette dernière n'ayant pas trouvé de lieu où s'inscrire et donné lieu, par conséquent, à une double inscription. Sauf que si la métaphore distributive du refoulement est commode, elle réduit le rapport des deux éléments – l'exposition *Collage(s) de France* et l'exposition *Voyage(s) en utopie* – au principe défensif d'un maintien à distance quand le miroir du paratexte organisait au contraire leur plus étroite liaison, épaississant assurément le secret (celui qui est derrière la porte) mais selon un principe d'outrepassement, une projection plus dialectique.

Certes le capharnaüm chichement aménagé de la scénographie offrait quelque gage à la lecture selon le modèle du refoulement, l'exposition et sa structure clivée apparaissant comme mise en scène des restes d'un désastre portant – selon – les affects de l'abandon, de l'effondrement, de la désolation ou de la dépression. Suivant cette interprétation, ce chant plaintif ne faisait au fond

mention dans son titre du terme « utopie » que sur le mode du sarcasme triste et juste bon à traduire le ressentiment et l'amertume. Pourtant, en lieu et place du modèle du contre-investissement, on peut préférer deviner, sous le nœud subtilement tramé par Jean-Luc Godard, un mouvement de la pensée (plutôt qu'une opération psychique). Encore une fois, l'essaimage d'un paratexte partie prenante de la fiction devrait permettre de penser comment le premier projet d'exposition n'a pas tant été refoulé que doublé, sursumé, ou relevé par le second (dans et par la fiction). Le « théorème perdu » ferait ainsi retour, à la condition d'un « ralentir travaux » – sous l'espèce justement d'indices paratextuels disséminés – inversant la ruine en chantier imaginaire et rendant à nouveau disponible l'utopie comme dispositif rhétorique.

On s'est beaucoup (trop) étonné, de l'intelligence godardienne des effets de dispositif au sens le plus étroitement attaché aux pratiques contemporaines (lui dont le musée imaginaire semble s'être arrêté sur la seule peinture). C'était faire peu de cas des savoirs littéraires du dispositif que Jean-Luc Godard lui n'ignore pas. Au fond, on n'a voulu voir que le masque romantique, demeurant sans égard pour les ruses du rhétoricien ou du grammairien : la passion littérale plutôt que le programme figuré dans les tours et par l'art de la *dispositio*. Il eut fallu pour révéler le second commencer par distinguer l'utopie comme genre et pratique discursive de l'élan ou de l'aspiration utopique du sens commun, se rappeler que l'utopie n'est pas seulement écart par rapport aux idées dominantes mais jeu de mots ou d'espace, ou encore, pour reprendre les termes de Louis Marin :

Organisation de l'espace comme texte et discours construit comme espace [...] produite par la pratique utopique qui s'y révèle et qui s'y cache sous la forme d'un jeu de lignes à déchiffrer ; jeux d'espace dans lesquels le temps se résume, s'accomplit et s'abolit, mais jeux de lettres aussi, jeux de signifiants dans le système du texte : utopie – pratique utopique – utopique(s) : jeux d'espace ¹¹.

Si l'on veut bien se souvenir que l'utopie est une machine rhétorique, on pourra alors commencer à ressaisir positivement la fantaisie poétique qu'est *Voyage(s) en utopie* dans l'arc d'une filiation avec ces républiques des lettres impossibles dont la tradition humaniste et Thomas More le premier ont institué le canon. Rappelons que l'utopie comme genre littéraire a ceci de spécifique qu'il est un art de la fiction prenant la fable pour objet, une méditation littéraire et représentationnelle sur les conditions de possibilité de la fabulation. On reconnaîtra là un des thèmes, sinon une obsession de Jean-Luc Godard, depuis le « je cherche une histoire » de *Passion* jusqu'à la quête d'Edgar dans *Éloge de l'amour*, qui voudrait que « ça raconte quelque chose... de l'amour », la forme important peu, théâtre, roman, cantate, film, pourvu que cela relève de l'art de la fable. C'est encore, me semble-t-il, la question instruite par *Voyage(s) en utopie*.

Assez indépendamment de ses contenus, l'utopie est une méditation formelle sur l'espace de la fable qui s'articule sur un découpage et une distribution critiques d'espaces antagonistes, ceux, entre autres, de la fiction et du document (mais aussi, par exemple : le discours et le récit, la description et la narration). Ainsi le non-lieu que doit incarner l'utopie tient-il, pour partie et du point de vue de la composition du texte, d'un effet de désorientation construit par l'empiètement du paratexte sur le texte. L'ouvrage de Thomas More est un diptyque dont la ligne de partage détermine les régimes d'écriture : au livre I (écrit dans l'après-coup), le « dialogue de conseil » sur l'art de gouverner, réquisitoire documenté et très sévère contre la société de l'époque, l'Angleterre d'Henry VIII et se donnant à lire comme un long avant-propos ; au livre II, le récit de voyage imaginaire de Raphaël Hythlodée, le philosophe-voyageur revenant d'un séjour sur l'île d'Utopia. Soit donc deux espaces : la cour donnant sur le jardin comme sur un parfait miroir

critique. L'exposition *Voyage(s) en utopie* et l'exposition *Collage(s) de France* se tiennent, me semble-t-il, dans cette même distance qui isolait supposément le livre I du livre II de l'*Utopie* de Thomas More. Cette distance qui redouble l'inscription est celle qui ouvre le jeu au double sens du terme : désignant la marge de manœuvre rendant possible l'articulation des deux parties l'une avec l'autre ; désignant cette même marge comme instaurant la scène de la fiction. Ce jeu, chez Thomas More, est celui par lequel « en esprit », la description, « le tableau complet » d'une chimère, parce qu'enchâssée et articulée à un propos véridique (et de nature paratextuelle), se voit communiqué et réécrit comme un fait. La « lettre-préface »¹² invitant son lecteur à se prendre au jeu se prolonge ainsi du long préambule du livre I qui s'achève sur des remarques très explicites sur la voie oblique qu'emprunte le texte-même :

*Mais il existe une autre voie, instruite de la vie, qui connaît son théâtre, qui s'adapte à lui et qui, dans la pièce qui se joue, sait exactement le rôle et s'y tient décentement. C'est d'elle que vous devez faire usage. Dans une comédie de Plaute, au moment où les petits esclaves échangent leurs plaisanteries, si vous vous avancez sur le proscenium en habit de philosophe pour débiter le passage d'Octavie où Sénèque discute avec Néron, ne vaudrait-il pas mieux jouer un rôle muet que d'introduire une disparate qui produit une telle tragi-comédie ? [...] Si vous ne pouvez extirper radicalement des opinions erronées, remédier selon votre sentiment à des abus invétérés, ce n'est pas une raison pour vous détacher de la chose publique : on ne renonce pas à sauver le navire de la tempête parce qu'on ne saurait empêcher le vent de souffler [...]. Mieux vaut procéder de biais et vous efforcer, autant que vous le pouvez, de recourir à l'adresse, de façon que, si vous n'arrivez pas à obtenir une bonne solution, vous avez du moins acheminé la moins mauvaise possible*¹³.

Concevant une fiction institutionnelle, représentant son rapport imaginaire à ses conditions réelles d'existence au Centre Pompidou, Jean-Luc Godard, n'a-t-il pas acheminé obliquement la moins mauvaise solution possible ? Le motif de l'empêchement « en raison de difficultés financières, techniques et artistiques » est certes vraisemblable mais il relève de l'invention – au sens le plus hautement littéraire. À consulter les archives et les documents de travail – qui relèvent de l'épitéxte, participant également du paratexte – on comprend en effet que le retrait consistant à préférer la maquette à une réalisation en grandeur réelle est un repli parfaitement assumé sinon désiré très tôt. Dans un document de travail datant d'août 2005, Jean-Luc Godard décrit un projet (nommé projet 2) déjà assez proche de ce que sera l'exposition effectivement réalisée, *Voyage(s) en utopie* :

Dans l'espace désormais définitif des 1100 m² dévolu à l'exposition, il n'est plus question d'exposer le cœur du noyau atomique du cinéma, le cœur du moteur ou du réacteur, ou du sujet, seulement son aspect extérieur.

Cela par le biais d'une maquette de plus ou moins grande taille selon l'espace demandé par ce qui l'entoure. La maquette est celle du projet 1, comme s'il s'agissait d'un projet architectural d'urbanisation ou de décoration d'appartement, donc très détaillée quand même. [...] D'une certaine façon, le projet 2 peut sembler plus difficile à imaginer que le projet 1. Mais il ne faut sans doute pas énoncer les choses ainsi.

Outre qu'il est encore loin – à part deux ou trois salles sur neuf salles – d'avoir trouvé ses formes définitives, le projet 1, ne permet pas d'imaginer. Il ne cherche, ne trouvant pas toujours, qu'à s'approcher de l'imagination – comme de l'île dont parlait Chardin à propos de la peinture. [...]

Dans le projet 2, à l'inverse du projet 1, l'exposition est déjà faite – cf. Modeste Moussorgski avec ses « tableaux ». Le spectateur est déjà visiteur. Il peut tout de suite interpréter à sa guise. Il n'est ni mage, ni devin mais déjà prêtre et vite guerrier. Ni poète ni citoyen mais déjà chef d'Etat. [...]

Le projet 2 rentre donc dans le giron classique des expositions de par le monde, et peut satisfaire ainsi davantage le Centre sans inaugurer l'impossible entre lui et Périphéria [...] Il était donc logique (cf. Hannah Arendt dans la deuxième partie de Nous sommes tous encore ici) d'abandonner le projet 1. On ne peut exposer un mirage ¹⁴.

La ruse qui a motivé le souhait d'une restriction au médium projetatif – et donc l'exposition d'un « document » assorti des pièces à conviction devant l'instituer comme tel – participait d'un vœu extravagant : donner à faire l'expérience de marcher dans une fiction. Puisque le musée n'est pas imaginaire, c'est l'exposition qui devait l'être. Afin que Jean-Luc Godard transformât effectivement son promontoire en île ¹⁵ – ce non-lieu qu'est la fiction – la rhétorique devait en quelque sorte être la continuation de l'esthétique par d'autres moyens. Chez Thomas More la sécession qui accomplit la clôture, c'est le grand fossé qu'il fait creuser entre l'île et le continent :

D'après des traditions confirmées par l'aspect du pays, la région autrefois n'était pas entourée par la mer avant d'être conquise par Utopus, qui devint son roi et dont elle prit le nom. Elle s'appelait auparavant Abraxa [...] Utopus décida de couper un isthme de quinze milles qui rattachait la terre au continent et fit en sorte que la mer l'entourât de tous côtés ¹⁶.

Donner à imaginer dans l'espace, prendre l'espace à parti, consista ainsi à fabriquer la brèche, l'intervalle, permettant le jeu entre deux « espaces non congruents » ¹⁷, un champ et un contrechamp. Contrairement à ce que prétend le document précédemment cité, il s'agissait bien d'inaugurer l'impossible entre le Centre (Pompidou) et (la société de production) Périphéria afin d'instituer – dans la fiction – leur éloignement réciproque. À propos de Lausanne déjà dans la lettre à Freddy Buache, Godard disait : « La Périphérie s'est perdue, elle s'est jetée corps et âme dans le centre ». Ici au contraire, elle aura trouvé le moyen de se sauver par « l'invention de nombres imaginaires » :

Il me semble que les relations entre le Centre et le Fresnoy d'une part, Periphéria d'autre part, sont peu satisfaisantes, triple éloignement géographique bien sûr (voire théorème de Pythagore, et invention nécessaire des nombres imaginaires) mais éloignement social et philosophique surtout ¹⁸.

C'est ce travail de découpage comme feinte assignation des résidences que redoublait formellement le jeu des échelles de plan, littéralement entre l'espace grandeur nature et l'espace réduit de la maquette. En fabriquant de l'enclave « géométrique », la non-congruence étant ici affaire de disproportion, l'exposition *Voyage(s) en utopie* inventait en quelque sorte la possibilité de l'insert dans l'espace réel. Dans un document de travail, Jean-Luc Godard écrivait :

Je crains que, si ce genre de choses n'a pas pris un meilleur départ d'ici ma venue à Paris en janvier, il faudra abandonner sans fausse nostalgie la construction en grandeur réelle de ces salles : 1-3-6, et se contenter (joyeux : fais ton fourbis) d'exposer un exemplaire de la maquette 3 dans chacune des dites salles, en soulignant d'une façon ou d'une autre la salle où l'on se trouve, et faire des « rappels » sur les murs, comme si l'on exposait un microscope et ses plaques de cellules, et que l'on exposait en plus grand ces cellules ¹⁹.

Ainsi, nul vice de fabrication, nulle censure, nul refoulement mais exagération et augmentation du rayon d'action de la fiction. « Il s'agit d'une postface, sauf qu'on la met au début »²⁰, a déclaré Jean-Luc Godard qui, renversant l'ordre des chronologies, renversait en même temps l'ordre des discours pour établir « un nouveau circuit entre le rôle et l'argument »²¹. Il se pourrait bien en effet que *Voyage(s) en utopie* se souvienne du genre délibératif comme *Vrai/faux passeport* du genre judiciaire et que ce soit au réinvestissement d'une certaine forme de conscience rhétorique qu'elle doive l'instauration de la juste distance imposée par cet « avion sans ailes qui ramp(ait) sur le sol »²² :

*Il y a entre la dialectique et la rhétorique la même différence qu'entre le poing et la paume de la main : ce que la dialectique ramasse en faisceau serré, la rhétorique l'étale et le déploie ; celle-là est une pointe de lame qui s'enfonce, celle-ci une force massive et diffuse qui jette à terre et accable*²³.

Complicquant la relation entre le « vrai » des faits et la « vérité » de l'art, des guillemets ambulants semblaient ainsi courir à la limite de l'officiel et de l'officieux, de l'original et de la contre-façon, du privé et du public. Attentif à ce déploiement rhétorique, l'on voyait sans doute mieux apparaître les indices dispersés de la fable, au premier rang desquels ceux qui renvoyaient « traits pour traits » au western en forme d'assemblée générale qu'est *Vent d'est* (1969) : le câblage apparent, l'ébauche de parquet et le fléchage étaient bien des motifs participant du décor d'une fable tenace (Figs. 4-9). Alors, si la place accordée par l'exposition au paratexte est bien fonction de la faculté de ce dernier à incarner « le versant le plus socialisé » du texte et à échafauder « l'organisation de son rapport avec son public »²⁴, l'expérience proposée aura été la suivante : faire de la fiction un espace public. À moins qu'il ne se soit agi d'ouvrir l'espace public à la fiction. *Démocratie et tragédie sont nées à Athènes en même temps*²⁵.



Figs. 4-9 – Vues de l'expositions *Voyage(s) en utopie* (2006) et intertitres du film *Vent d'est* (Jean-Luc Godard, 1969).

- 1 Nous empruntons la formule à Raymond Roussel, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Gallimard, Paris 1995.
- 2 C'est moi qui souligne.
- 3 Soit toute une littérature, dans son genre, témoignant d'un penchant de Godard comparable à ce hobby littéraire du XVIII^e siècle qui consistait en l'écriture de constitutions.
- 4 Voir Gérard Genette, *Seuils*, Seuil, Paris 1987. Il ne s'agit d'envisager ici qu'un des effets de la remontée du paratexte. L'ensemble de l'appareil paratextuel sera analysé de façon plus systématique ailleurs, où l'espace nous sera donné. A celui-ci, il faudrait par exemple ajouter l'ensemble des éléments paratextuels ultérieurs, soit les commentaires suscités par l'exposition (le présent texte y compris, logiquement), qu'ils aient une autorité auctoriale (comme les interviews donnés par Godard sur le sujet) ou non (comme le film tourné par Alain Fleischer, par exemple, *Morceaux de conversation avec Jean-Luc Godard*, sorti en salle trois ans plus tard, et dont l'intérêt repose justement en partie sur la manière dont il met à jour le diabolique jeu de main des échanges symboliques d'autorité auctoriale). La présente étude se limite à un enjeu : construire la filiation de *Voyage(s) en utopie* avec les utopies littéraires en avérant la part rhétorique qu'implique sa *composition*.
- 5 La formule «ce qui peut être montré ne peut être dit», inscrite à l'entrée, par exemple.
- 6 Citant les vers de *Bérénice*, de Racine : « Dans un mois dans un an, comment souffrirons-nous seigneur / Que tant de mers me séparent de vous / Que le jour recommence ou que le jour finisse / Sans que Titus puisse voir Bérénice » ; ou les mots Bergson : « L'esprit emprunte à la matière les perceptions d'où il tire sa nourriture, et les lui rend sous forme de mouvement, où il a imprimé sa liberté ». Henri Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, Paris 1999, p. 280.
- 7 *Hasards de l'Arabie heureuse* par Frédérick Prokosch ; *La Part maudite* par Georges Bataille ; *La Nausée* par Jean-Paul Sartre ; *Les Derniers Jours de l'humanité* par Karl Kraus ; *Le Monde comme volonté et comme représentation* par Arthur Schopenhauer ; *Le Temps et l'Autre* par Emmanuel Levinas ; *Matière et mémoire* par Henri Bergson ; *The Long Goodbye* par Raymond Chandler.
- 8 *Touchez pas au grisbi* (Jacques Becker, 1954) ; *Sayat Nova, la couleur de la grenade* (Sergei Paradjanov, 1968) ; *On the Town* (Stanley Donen et Gene Kelly, 1949) ; *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1953) ; *Le Testament du docteur Mabuse* (Fritz Lang, 1932) ; *Bob le flambeur* (Jean-Pierre Melville, 1955) ; *Arsenal* (Alexandre Dovjenko, 1929) ; *Au hasard Balthazar* (Robert Bresson, 1966) ; *Don Quichotte* (Orson Welles, 1959).
- 9 Et ceci à l'exclusion du dispositif de médiation habituel, cartels et autres titres de propriété accolés aux œuvres présentées. D'une certaine manière, l'exposition *Voyage(s) en utopie* relève de la catégorie, identifiée par Genette, du « paratexte sans texte » : « On peut sans doute avancer qu'il n'existe pas, et qu'il n'a jamais existé, de texte sans paratexte. Paradoxalement, il existe en revanche, fût-ce par accident, des paratextes sans texte, puisqu'il est bien des œuvres, disparues ou avortées, dont nous ne connaissons que le titre : ainsi de nombreuses épopées post-homériques ou tragédies grecques classiques, ou de cette *Morsure à l'épaule* que Chrétien de Troyes s'attribue en tête du *Cligès*, ou de cette *Bataille des Thermopyles* qui fut l'un des projets abandonnés de Flaubert, et dont nous ne savons rien d'autre, sinon que le mot *cnémide* n'y devait point figurer. Il y a bien dans ces seuls titres de quoi rêver, c'est-à-dire un peu plus que dans bien des œuvres partout disponibles, et lisibles de part en part » (Gérard Genette, *Seuils*, cit., p. 10) ; « Ayant rendu une ou deux fois hommage aux œuvres sans préface, je devrais peut-être mentionner le cas inverse, et naturellement paradoxal, des préfaces sans œuvres. On sait que les *Poésies* de Ducasse ont été parfois, de manière passablement apocryphe, présentées comme une "préface à un livre futur" ; et que Nietzsche dédia pour Noël 1872 à Cosima Wagner *Cinq préfaces à cinq livres qui n'ont pas été écrits*. On dit que la lettre d'accompagnement ajoutait "et à ne pas écrire", ce qui jette un doute sur leur caractère préfaciel. L'émancipation totale de la préface reste sans doute à illustrer, et ne peut de toute manière relever que du jeu ou du défi » (*ibidem*, p. 239, note 1).
- 10 *Ibidem*, p. 8.
- 11 Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Minuit, Paris 1973, p. 11.
- 12 Dans cette lettre adressée par Thomas More à son ami Pierre Gilles, l'auteur rend compte d'une omission bien regrettable : il a oublié de demander au voyageur-philosophe de lui indiquer les coordonnées géographiques de l'île d'Utopia. Ainsi écrit-il : « Ni vous ni moi ne pensâmes à demander à quel endroit de ce nouveau monde l'Utopie est située, et Raphaël ne s'avisait point non plus de nous apprendre cette particularité qui néanmoins est essentielle. Je souhaiterais aux dépens de ma bourse, qu'on n'eût point oublié cette circonstance-là. Il m'est honteux de ne connaître pas la Mer où est placée une Ile de laquelle j'ai tant de choses à conter. D'ailleurs, quelques-uns de nos gens ont envie d'entreprendre ce voyage

de long cours... ». Ainsi le « non-lieu » renvoie-t-il moins à une détermination ontologique qu'aux circonstances du récit. Évidemment, c'est un oubli que l'on doit à la seule nécessité littéraire. La rhétorique identifie cette précaution sous le terme *excusatio propter infirmitatem*.

- 13 Thomas More, *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, Flammarion, Paris 1993, p. 125.
- 14 Ce document présente trois versions de l'exposition qui pourrait avoir lieu quelque neuf mois plus tard. Le premier se nomme *Le Cinéma exposé* et correspond, en moins abouti, à ce que dont on a pu prendre connaissance à travers la maquette. Le second est intitulé *Le Cinéma interdit*, le troisième *Le Cinéma exilé*.
- 15 En bon roi-philosophe, il fallait que Godard rompe tous les ponts. D'où la cruauté de sa « politique étrangère » et au premier chef, envers son ministre des ponts et chaussées, si je peux ainsi désigner Dominique Païni.
- 16 Thomas More, *L'Utopie ou Le Traité de la meilleure forme de gouvernement*, cit., p. 138.
- 17 Je reprends la formule à Louis Marin, dans son étude sur le genre.
- 18 Courrier daté du 13 décembre 2005, adressé par Jean-Luc Godard à Sara Renaud, Nathalie Crinière, Jacques Gabel et Dominique Païni.
- 19 Courrier daté du 22 décembre 2005, adressé par Jean-Luc Godard à Dominique Païni.
- 20 « Quand Godard voyage en utopie... », entretien avec Christophe Kantcheff, dans *Politis*, n° 908, 28 juin 2006.
- 21 La distanciation brechtienne, selon Roland Barthes.
- 22 Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, Gallimard, Paris 2001, pp. 911-912.
- 23 Germain Marc'Hadour, *Thomas More*, Seghers, Paris 1971, p. 57.
- 24 Gérard Genette, *Seuils*, cit., p. 19.
- 25 On pouvait lire la formule imprimée sur un feuillet punaisé sur un mur de la salle *Avant-Hier*.