

**Coffret Scénario. Les Cinq Cahiers de Jean-Luc Godard,
Le Livre d'Image Éditions/Éditions RWB, 2025.**

De la main à la main

C'est une grande boîte à l'intérieur de laquelle sont rangés les fac-similés des cinq cahiers préparatoires conçus par Jean-Luc Godard entre 2019 et 2021 pour son dernier projet, intitulé *Scénario*. L'un d'eux, le plus petit et le dernier, qui date d'octobre 2021, nous est déjà un peu familier puisque c'est celui que le cinéaste explique à son collaborateur Jean-Paul Battaglia dans *Exposé du film-annonce du film « Scénario »*. Les cinq cahiers sont accompagnés d'un livret avec des textes de Nicole Brenez, Jean-Paul Battaglia et Dominique Païni, ainsi que des traductions des textes en anglais par Michael Witt. L'objet est intimidant, cher, rare, luxueux : mille euros, mille exemplaires, Milan (pour l'impressionnante impression). On se demande d'abord qui peut se payer ça, et ce que l'on peut en faire. Mais dès que l'on tient les cahiers en main et qu'on les feuillette, on constate l'incroyable précision du travail consistant à reproduire les originaux « à l'identique », c'est-à-dire en préservant même les reliefs des nombreux coups de Tipp-Ex, les épaisseurs de peinture, les étiquettes blanches recouvrant telle partie, et jusqu'aux taches de café. Alors, une émotion nous étreint : celle de tenir dans nos mains quelque chose de très proche des propres mains de Godard, dont chaque collage, tremblement de l'écriture, ratures, coup de pinceau ou de gomme, porte la trace. Dans le grand cahier numéro 3 (Clairefontaine, 32 pages, ligné, sans marge), datant de décembre 2020, dont les couvertures sont recouvertes de grand traits de peinture noire, neuf pages seulement sont remplies, les vingt et une suivantes sont restées vierges (je vous salue, Marie), mais tout ce blanc fait aussi partie de l'objet, et donc de l'œuvre.

Chaque cahier correspond à une étape précise du projet. Regardés dans l'ordre, ils nous donnent une idée de ses multiples évolutions, repentirs, reprises. Le premier est court et relativement simple, composé de beaucoup d'images et de peu de mots. On comprend que le film doit être composé de six séquences, qui semblent surtout jouer sur des oppositions : « *socialisme vs capitalisme / femmes vs socialisme / enfant vs femmes / animaux vs enfants / nature vs animaux* », indique la partie « *De Natura Rerum* ». Les différentes parties se transforment, changent de nom et d'ordre d'un cahier à l'autre. Une seule garde son titre jusqu'au bout : « *Fake News* », qui semble s'attaquer à l'information télévisuelle, au direct, face à l'art, à la fiction, au roman. Dans un texte du cahier numéro 2 (juillet 2020), le plus complet, Godard explique, avec une écriture appliquée, n'utilisant comme ponctuation que des virgules et ne mettant de majuscules qu'aux noms propres : « *ces digressions ne sont pas anodines ici, car jeu [sic] voudrais dessiner une sorte de de natura rerum, ce ne sont pas des poèmes, mais une seule cosmogonie (F. Ponge), et si elle se présente en fragments (séquences) discontinus, c'est qu'il faut bien constituer un alphabet (Sartre) les six séquences en cause ne cherchent, en fait, comme la [sic] personnage de Giraudoux, qu'à dormir dans des draps frais* ».

Parfois des scènes de film sont esquissées. Dans le cahier numéro 4 (constitué de fiches volantes), face à une photo de Christine Kelly sur laquelle est collée une étiquette « *fake news* » : « *une speakerine délivre les in-faux / la même, chez elle écoute son amant la quitte hé* ». Et surtout, dans le cahier numéro 2 apparaît une longue séquence où JLG se met en scène dans une sorte de procès où intervient la reine de Saba face au « *grand parolier* » et au « *grand imagier* ». Un dialogue philosophico-comique où il est question, à coups d'aphorismes et de citations, du rapport à l'image et au texte (vieille question godardienne), et où le cinéaste est interrogé sur son propre film : « *L'avocat : vous n'avez pas répondu quand elle a demandé pourquoi six séquences / JLG : ... La peur de devoir me lancer dans une définition trop mathématique.* » Cette dernière phrase résume bien en quoi on se garderait de se lancer dans une exégèse de ces cahiers (et les auteurs du livret ne s'y risquent pas eux-mêmes, bien que Nicole Brenez donne quelques pistes générales). Il nous manque la voix et les gestes de Godard tels qu'ils apparaissent dans *Exposé du film-annonce du film « Scénario »*. Mais on les voit, on l'entend. D'autant mieux si on se contente de regarder et de lire, avant même que de tenter de déchiffrer, d'analyser. Et ce qui saute alors aux yeux, c'est l'aspect très joueur de ces agencements. La joie sans cesse recommencée du collage, des associations. Les nombreux jeux de mots en sont l'une des expressions les plus évidentes, notamment le « *jeu* » qui remplace ici systématiquement le « *je* ». Je est un jeu.

Godard avait depuis très longtemps abandonné la conception classique du scénario, comme récit uniquement structuré par de l'écrit, au profit de cahiers de collages ou de notes filmées. Mais ici – est-ce parce qu'il était conscient que ce projet ambitieux, qui devait associer théâtre, opéra et cinéma, ne prendrait jamais la forme d'un film ? –, cela ressemble plus que jamais à un geste de plasticien, où, comme le dit Nicole Brenez, s'opère une forme de « *retour aux origines* », c'est-à-dire à la peinture et au dessin, soit à ses premières tentatives dans l'art, remontant à son adolescence. Dans l'un des cahiers, il parle de « *plans considérés comme choses* », et ces choses, ces pages, ces fiches volantes sont d'une certaine manière des plans, des séquences cinématographiques, des films. Ces cahiers sont du cinéma, comme l'esquisse d'une sculpture est déjà de la sculpture. Et ils réalisent une chose qui tenait à cœur à Godard : une communion entre l'œil et la main. Ce travail éminemment manuel du collage (jusque dans ses ratures et salissures, « *sauf erreurs ou oh ! Missions !* ») est déjà une manière de montrer et de monter. Et les tenir en main, c'est les voir. D'où l'importance de cette extrême précision de l'impression et de ses reliefs. L'écriture tremblante du vieillard s'allie ici à la fougue du peintre adolescent, et à la lisière de la mort Godard touche une ultime fois, du bout des doigts, l'enfance de l'art. ■

Marcos Uzal