

À la croisée des mots et de l'image : les fragments scénaristiques de Michelangelo Antonioni

Pauline Sarrazy (Université de Montréal)

Résumé

À partir de l'analyse des *Scénarios non réalisés* d'Antonioni, textes écrits par le réalisateur et rassemblés en un recueil publié sous la collection « Inventeurs de formes » par les éditions Images modernes, cet article s'attache à définir la notion de fragment scénaristique. Figés à l'état de gestation filmique, ces textes polymorphes – parfois se résumant à quelques didascalies, parfois présentés comme des scénarios prêts à être réalisés – s'inscrivent dans un geste contestant la considération simplifiée qui réduit ce texte à un simple document économique-productif du film à faire. Cet essai s'applique dès lors à démontrer en quoi la forme fragmentaire superpose à la fonction prescriptive du scénario (soutenu par le rôle narrativo-descriptif de ses didascalies), une fonction évocatrice qui s'attarde sur la description esthétique du matériau filmique et enrichit considérablement l'imaginaire cinématographique de son lecteur. À travers l'esthétique de l'in-fini qui le caractérise, nous explorerons ainsi les qualités propres au fragment scénaristique : non plus condamné à s'effacer une fois le film réalisé, il devient le messenger du film à inventer, à imaginer ou à rêver... Ce renoncement à la forme standardisée développe une « démesure poétique » (Didi-Huberman, 2014) singulière – poésie qu'il s'agira de définir, et qui, dès lors, permet aux scénarios non réalisés de gagner la légitimité qui leur était retirée : celle d'exister non pas comme des textes inachevés, mais comme des « mystères [qui resteront] toujours plus intéressants que toute explication » (Antonioni 2004b, 39).

Mots-clés : Antonioni, scénarios non réalisés, poésie, didascalie poétique, fragment scénaristique

Abstract

From the analysis of Antonioni's *Unproduced Screenplays*, a collection of texts written by the director and published under the "Inventors of Forms" collection by Images Modernes editions, this article aims to define the notion of the screenplay fragment. Frozen in a state of cinematic gestation, these polymorphic texts—sometimes contained within a few descriptions, occasionally presented as screenplays ready for realization—assert themselves through an act of protest against the oversimplified consideration that reduces this text to a mere economic-productive document for a film. Consequently, this essay seeks to demonstrate how the fragmentary form adds to the prescriptive function of the screenplay (supported by the narrative-descriptive role of its didascalies), an evocative function that dwells on the aesthetic description of the filmic material and significantly enriches the cinematic imagination of its reader. Through the aesthetics of the infinite that characterize it, we will thus explore the inherent qualities of the screenplay fragment: no longer condemned to fade away once the film is made, it becomes the messenger of the film to be invented, imagined, or dreamt of. This renunciation of standardized form develops a unique "démesure poétique" (Didi-Huberman, 2014)—a poetry that needs definition—and consequently allows the unproduced screenplays to regain the legitimacy taken away from them: that of existing not as unfinished texts, but as "mysteries [that remain] always more interesting than any explanation." (Antonioni 2004b, 39, ma traduction).

Keywords: Antonioni, unproduced screenplays, poetry, poetic didascalie, screenplay fragment

Il y a trois ans, j'ai découvert le double volume des scénarios non réalisés d'Antonioni¹, un recueil de textes écrits par le réalisateur publié sous la collection « Inventeurs de formes » aux éditions Images modernes. Si j'étais déjà sensible au cinéma d'Antonioni et notamment à sa poésie filmique, jamais ne m'était encore venue l'idée de lire ses scénarios et encore moins de chercher la source poétique de ses films au sein du texte qui les précède. Ainsi, à la lecture de ces textes protéiformes – qui se présentent comme une simple idée de film condensée en quelques lignes, ou comme une continuité dialoguée prête à être réalisée – j'ai eu l'occasion de découvrir un registre poétique bouleversant pleinement l'acception commune qui tend à présenter le scénario comme un texte utilitaire uniformisé par un modèle d'écriture à respecter. C'est donc à travers des passages où l'écriture se détourne de la narration pour s'attarder sur le matériau filmique, où l'indication technique du scénario se dédouble en indication poétique, où « le crissement des roues » devient « un éclat de fou rire » et « le rayon de lumière », une « caresse sur le visage du souvenir » (Antonioni 2004a, 132), que le choix de publier ces textes non réalisés m'est apparu comme une invitation à considérer la singulière expressivité du scénario non réalisé.

Ainsi, l'édition de tels écrits – productivement inutiles – éclaire ce texte trop souvent tenu dans l'ombre de l'écran et rend corps au *film pensé* dont l'imaginaire s'éteint sous l'omnipotence de la matérialité filmique une fois celui-ci *réalisé*. C'est donc telle une « parole muette » défiant l'unité totalisante de l'œuvre cinématographique que le scénario non réalisé se rapproche d'une conception du fragment comme « silence et [...] refus du pouvoir » tel que l'observe Alexandre Seurat (2016, paragraphe 16) dans l'œuvre de Quignard. Le présent essai s'applique dès lors à étudier les deux niveaux de fragmentation qui caractérisent les *Scénarios non réalisés* d'Antonioni. Le premier concerne tous les textes du recueil qui, étant non

réalisés, opèrent une brisure entre la fonction performative propre au scénario – dont les didascalies se définissent par leur capacité à s'incarner en matière d'expression cinématographique – et le devenir-film. Le second s'applique uniquement à certains de ces textes présentés comme des scénarios inachevés en eux-mêmes, telles des séquences scénaristiques « saisies au fil de l'inspiration » (Antonioni 2003, 184). Une écriture « sur le vif » qui permet à Antonioni de transmettre – dès le processus de scénarisation – « l'état d'âme » du film imaginé avant de l'effacer sous la structure narrative du film à réaliser :

Pour écrire un scénario à partir [d'un] événement [ou d'un] état d'âme, la première chose que j'essaie de faire, c'est d'ôter l'événement de la scène, de n'y laisser que l'image décrite dans les quatre premières lignes. Il y a d'après moi une force extraordinaire dans ce rivage si blanc, dans cette figure solitaire, dans ce silence. (Antonioni 2004b, 45)

Et c'est en cela que pour Antonioni, ces fragments scénaristiques « forment la matière d'un discours poétique » en tant que leur écriture lui fait revivre « au-delà de l'oubli, les lieux qui font partie de [lui] » (2003, 184). Cette « matière poétique » ne sera donc pas à considérer selon un modèle aristotélien et formaliste d'une poésie comme moyen de représentation d'un monde possible à partir d'un travail de l'expression du langage ou de l'image, mais davantage comme une poésie inspirée par le modèle esthétique-phénoménologique², c'est-à-dire comme l'expression singulière d'une « présence sensible au monde » (Leblanc 1997, 149) à partir de la perception du cinéaste-poète. C'est donc en suivant une technique singulière qui consiste à « regarder les choses jusqu'à leur épuisement » (Barthes 1988, 11) pour en saisir l'évocation poétique qui les caractérise

¹ Ce double volume comporte ainsi les titres suivants : Antonioni, *Scénarios non réalisés*, 2004a ainsi que *Ce bowling sur le Tibre*, 2004b.

² Lire à ce sujet, Brun 2003.

qu'Antonioni guide sa plume scénaristique, en bouleverse les normes et en affirme le potentiel artistique.

Ainsi, cet article nous invite à nous demander : de quelles façons la forme fragmentaire enrichit-elle la fonction *prescriptive* du scénario (uniquement guidée par la réalisation du film à faire) d'une fonction *évocatrice* qui développe l'imaginaire cinématographique de son lecteur et déploie une « démesure poétique » (Didi-Huberman, 2014) symptomatique de son expressivité scénaristique? Il s'agira dès lors d'explorer la « matière poétique » des fragments scénaristiques d'Antonioni; une poésie qui, par son adresse continuelle au film à imaginer ou à rêver, élargit les caractéristiques médiales propres au scénario et nous invite à réactualiser la notion de *scénaricité* définie par Pasolini bien des années plus tôt (1976, 157).

La fragmentation du réel par le regard, pour une saisie poétique d'un monde blessé

Contrarier le modèle du « bon scénario » pour saisir les brisures du monde

À l'occasion de la préparation d'un cours en scénarisation que je m'apprêtais à donner l'été dernier, je me suis plongée dans une lecture vorace réunissant discours théoriques et conseils pratiques autour de l'écriture scénaristique. Un des arguments favorisés des manuels pour écrire *un bon scénario* est le suivant : *il faut que votre récit avance*. Syd Field, par exemple, rappelle aux scénaristes en herbe que « le dénouement [est] la première chose qu'ils devraient] savoir avant de commencer à écrire », afin que « [leur] récit puisse trouver son sens³ » (cité par Jenn, 1991, 161). Encore aujourd'hui, le scénario est considéré avant tout comme un récit structuré par un modèle narratif schématisé (vous aurez le choix entre une

structure chorale, un récit linéaire, une narration en miroir, etc.), un texte défini par deux fonctions principales : celle de *prévoir* et décrire le futur film mais également celle d'en *structurer* le récit. C'est donc par sa fonction de narrativo-description que la didascalie scénaristique se définit, sa qualité étant évaluée à travers sa capacité à propulser l'avancée productive du film à faire. J'ai été ainsi surprise de constater que la grande majorité des discours théorico-pratiques autour du scénario restent régis par les normes de l'industrie cinématographique refusant drastiquement de reconnaître l'existence d'une expressivité scénaristique singulière dont l'emploi ne servirait qu'à en « alourdir » l'efficacité. Or, selon les modèles du *bon scénario*, un grand nombre de scénarios que j'ai lus auparavant et notamment ceux d'Antonioni seraient jugés bons à « jeter à la poubelle » (Carrière, Bonitzer 1990, 14), voire ne seraient même pas considérés comme des textes scénaristiques à part entière! En effet, que faire de ces didascalies où la narration s'affaiblit pour donner corps à l'expressivité de la description, où la nuance d'une lumière lunaire reflète la solitude des arbres, où seule l'errance des personnages semble source de vérité et où l'histoire mise en acte appelle à l'artifice désuet? Car lorsque l'on demande à Antonioni dans une interview en 1965, « [q]ue représente pour vous l'écriture de scénario? », il répond :

Presque toujours, une idée me vient à travers des images [...] Ce qu'on appelle ordinairement la « ligne dramatique » ne m'intéresse pas. Un mécanisme n'est pas a priori meilleur qu'un autre. Et je ne crois pas qu'aujourd'hui les anciennes lois qui réglaient la représentation dramatique puissent encore garder leur valeur. Aujourd'hui, les histoires sont ce qu'elles sont, au besoin sans début ni fin, sans scènes-clefs, sans courbe dramatique, sans catharsis. Elles peuvent être faites de *lambeaux*, de

³ Pierre Jenn poursuit son raisonnement ainsi : « le conseil que l'on pourrait alors donner à l'apprenti scénariste serait de commencer par travailler en priorité l'ultime fin avec grand soin afin de savoir le plus précisément possible pourquoi et comment elle se déroule. Cela fait, il remontera le cours du récit pour déterminer quel événement constitue la seconde articulation dramatique majeure, puis il se demandera ce qui rend cet enchaînement inévitable, de façon à identifier le point de non-retour. » (1991, 161)

fragments, déséquilibrés, comme la vie que nous vivons. (2003, 67, je souligne)

Ces lambeaux, fragments d'histoire ou d'images sans début ni fin, sans queue ni tête, définissent parfaitement l'intention de création qui a mené à la composition du recueil des *Scénarios non réalisés*. Écrits pour la plupart entre 1940 et 1966, ces fragments scénaristiques sont imprégnés de la désillusion d'une époque marquée par les déboires de la Seconde Guerre mondiale et l'horreur des camps. Comme la plupart des œuvres dites « modernes » (telles que celles d'Akerman, de Godard ou de Duras), la pratique du cinéaste s'inscrit donc « sur la voie d'une désillusion diégétique », qui cherche moins à représenter par le drame qu'à transmettre l'impossibilité d'« appréhender, retenir, et saisir » (Basuyaux 2004, paragraphe 40) ce monde dépourvu de sens. Réside ainsi à travers le choix de cette forme fragmentaire une violence essentielle au sens où d'après Quignard : « [le fragment] est ce qui s'est effondré et reste comme le vestige d'un deuil. Il est la citation, le reliquat, le talisman, l'abandon, l'ongle, le bout de tunique, l'os, le déchet, d'une civilisation trop ancienne ou trop morte » (cité par Seurat 2016, paragraphe 2). Il est la relique d'une époque brisée, la trace de l'impossible unité; il est aveu d'impuissance, il est la forme informe de cette « ère du soupçon » (Sarraute, 1956) où le lien entre l'homme et le monde semble définitivement rompu⁴.

Dans son projet de scénario non réalisé intitulé *Deux Télégrammes*, Antonioni met en scène un personnage en proie à cette incapacité à donner un sens à la réalité qui l'entoure. Il écrit :

L'indifférence de la nature fut la découverte dramatique de son adolescence. Il ne lui suffisait

pas de regarder ces immenses paysages verts et jaunes, elle aurait voulu en faire partie en quelque sorte, en bouleverser les courbes, les rythmes. (2004b, 17)

Et si « les changements de direction du vent dans le ciel à son insu [sont] pour elles motifs de frustration » (Antonioni 2004b, 17), c'est bien parce que la toute-puissance du héros a quitté la terre pour laisser place à des figures humaines errant dans un monde sans signification. Il ne s'agit pas de composer un monde par la fiction mais d'en épuiser le sens par l'observation. Pour Antonioni, il y a donc une « éthique » dans le fait de préserver « la complexité de la matière qu'il a entre les mains », de ne pas se détourner de l'authenticité du monde perçu, d'en restituer le « ciel blanc. Le rivage désert. Cette mer vide et sans chaleur », et ainsi surviendra « par ce blanc, [...] dans ce rien [...] le vide véritable, le mal-être, l'angoisse, la nausée, les journées pleines d'impatiences et d'ennui d'une guerre alors immobile⁵ » (2004b, 63). Dès lors, ces fragments scénaristiques apparaissent comme une suite de tentatives de saisies attentives du monde par le regard. Un regard humble et horizontal qui cherche moins à organiser le réel à travers le point de vue surplombant d'un scénariste-narrateur qu'à en restituer l'hypotypose de sa banalité. Voici par exemple les premières didascalies du scénario non réalisé *Sans titre* :

Sur la rive, au-dessus du fleuve, il y a une bande d'un vert agressif qui domine le paysage. Dans ce vert on voit surgir une maison rouge et, plus haut, au-dessus du toit de cette maison, on en voit une autre plus petite, couleur brique. À gauche, il y un toit à moitié caché par des arbres et une façade jaune. Cette maison donne l'étrange impression de ne reposer sur rien. Je suis sûr qu'il y a une histoire dans cette masse de volumes. Des histoires il y en a partout. Mais ici la composition est trop insolite et les volumes s'articulent d'une façon trop secrète

⁴ « Tel est le premier aspect du nouveau cinéma : la rupture du lien sensori-moteur (image action) et plus profondément du lien de l'homme et du monde » (Deleuze 1985, 225).

⁵ L'époque à laquelle Antonioni fait référence est celle de la Seconde Guerre mondiale lorsqu'il devait rejoindre Marcel Carné à Paris pour en devenir l'assistant.

pour ne pas cacher quelque chose de particulier. Cet espace entre les maisons de droite et celles de gauche ne peut pas ne pas avoir le sens d'une cassure (Antonioni 2004b, 61).

Ainsi, ce n'est pas dans la composition cohérente et structurelle d'un récit qu'Antonioni déploie son écriture scénaristique pour en restituer les incohérences du réel. Tel un Perec qui épuise les lieux par la description, Antonioni observe les choses jusqu'à épuisement : jusqu'à ce qu'à travers les cassures du réel se dévoile la source de son inspiration première. Il est alors intéressant de souligner que bon nombre des lieux décrits par les textes du recueil témoignent d'un paysage fissuré, brisé, fragmentant dès lors la composition spatiale et symbolique du réel décrit. Je pense particulièrement aux didascalies du scénario *Un bowling sur le Tibre* où il est écrit :

C'est une étrange journée de fin d'hiver, sans soleil, mais nette, pleine de détails. L'homme descend de la voiture. [...] La façade du bâtiment est tout écaillée, les châssis des fenêtres sont noircis et même l'herbe du pré et les arbres semblent s'être résignés à l'abandon. Sur le pré, deux enfants jouent [...] ils vont et viennent, il se relèvent, rient. (*Ibid.*, 47)

En effet, l'innocence et la pulsion de vie des enfants en train de jouer forment l'antithèse de ce paysage « résigné à l'abandon », marqué par les empreintes d'un temps mortifère qui use, écaille et noircit les matériaux qui le composent. Néanmoins, cette impression de fragmentation passe moins par le contraste qui oppose le paysage et les personnages qui l'habitent que par la structure de la description découpée par le point de vue externe d'Antonioni isolant chaque élément du plan en phrases distinctes (une première est consacrée à la

description de l'homme, une seconde à observer le paysage, une dernière se concentre sur les enfants qui jouent). Cette absence d'*interaction* repousse ainsi l'*action* de la narration qui dès lors se dilate en un présent de la description. Advient une fracture cinématique entre le mouvement du plan décrit et l'immobilité du point de vue adopté par le cinéaste italien. Et si ce dernier adopte logiquement la posture extradiégétique du scénariste, ce n'est pas pour plonger tête baissée dans la construction d'un récit selon des modèles narratifs prédéfinis par les normes standards du scénario, mais bien pour fragmenter les différents éléments du réel observé et trouver au sein de ses contradictions la direction de son inspiration. Par cette scénarisation minutieuse Antonioni déjoue ainsi l'association bancale qui vise à réduire le scénario au récit du film à faire, et préfère nous ramener à la fonction première du cinéma qui est, avant tout, celle de fragmenter le réel pour en saisir les nuances, sans chercher à lui donner un sens.

Fragmenter le réel par le regard : la fonction évocatrice de la didascalie poétique

Par sa posture de scénariste-observateur, Antonioni donne l'étrange impression à ses lecteurs que le « monde est là, de l'autre côté de la fenêtre » (2004b, 74). D'ailleurs il confie, dans un des autres textes de ses *Écrits*, aimer « regarder par la même fenêtre et avoir un paysage complètement différent » (Antonioni 2003, 61). C'est donc à travers une « perception nouvelle⁶ » (*Ibid.*, 56) qu'Antonioni retranscrit les « fragments disparates de la vie que nous vivons » (2004a, 85) au fur et à mesure de leur observation. Chacun de ces scénarios apparaît alors telle une fenêtre ouverte sur le monde, fragmentant l'espace pour l'ouvrir vers un monde à découvrir. Comme dans le mythe de la caverne de Platon, Antonioni fragmente le

⁶ « Voir est une nécessité. Pour un peintre aussi le problème est de voir. Mais alors que pour le peintre il s'agit de découvrir une réalité statique, ou même un rythme si l'on veut, mais un rythme qui serait figé dans le signe, pour un réalisateur le problème est de saisir une réalité qui mûrit et se consume, et de proposer ce mouvement, cet aller et ce continuer, comme une **perception nouvelle.** » (Antonioni 2003, 56)

réel, en éclaire un morceau non pour le retirer du monde et le noyer dans la fiction, mais pour en attendre patiemment le dévoilement. C'est en ce sens que le cinéaste, lorsqu'on lui demande « [d]e quoi parlez-vous quand vous faites un film? », répond :

De l'observation de la réalité. Cette observation devient une sorte de nourriture de l'esprit, de l'imagination. Créer une œuvre, ce n'est pas inventer quelque chose qui n'existe pas, mais c'est transformer ce qui existe selon sa propre nature, son style personnel (Antonioni 2003, 203).

Selon le rythme du regard (le sien ou celui de ses personnages), la plume d'Antonioni approfondit le réel et effleure le récit; l'acte d'observation dérouté ainsi la narration pour laisser place à l'expressivité du plan décrit. Par exemple, lors de la dernière séquence du scénario *Techniquement douce* (entièrement rédigé mais non réalisé), S, personnage principal, s'est perdu dans la savane. Son ami vient de mourir. Au loin il aperçoit des enfants : première trace d'humanité visible depuis bien longtemps. Son corps avance faiblement, à bout de force il s'écroule sur l'herbe sous les regards intrigués des enfants.

Et puis, celui-ci n'a même plus la force de tenir la tête et le bras levés. Alors il s'abandonne et demeure ainsi, sur le dos, à regarder le ciel qui devient toujours plus bleu et ce bleu qui devient rose. Le rose se concentre en une tache qui prend la forme d'une maison : c'est la maison rose, et il y a sur le seuil une silhouette en laquelle nous reconnaissons la jeune fille.
Puis tout devient noir.
Et il a l'air tellement vieux, à présent S, devant ces enfants. Un vieux cadavre que, sans doute, pas même les bêtes sauvages ne mangeront (Antonioni 2004a, 248).

La narration passe au second plan : Antonioni s'attarde sur la description du regard que porte S vers le ciel. Plus rien

ne se passe sinon le constat de la mort à travers le regard subjectif de celui qui la vit. Ainsi, l'acte d'observation du personnage change le rythme de la séquence qui n'est plus ponctué par l'événement dramatique mais par un moment de transition – de la vie à la mort – incarné par le vif changement de colorimétrie (du bleu au rose, du rose au noir). La mort du personnage (qui se comprend d'ailleurs par une impossibilité de voir) forme alors « un trou d'air dans la fiction » entraînant une « amplification décorative dans laquelle peut s'imposer le talent stylistique de son auteur » (Martin 2011, 22). Néanmoins, ce glissement narratif vers l'expressivité stylistique du plan décrit n'est pas rejet mais superposition, en tant que l'instant suspendu permis par l'observation appuyée de S n'empêche pas l'avancée du récit (ici ponctué par un événement dramatique majeur : la mort finale du personnage).

Ce n'est donc pas dans le sens d'une rupture qu'il faut comprendre la fragmentation narrative des scénarios d'Antonioni, mais plutôt dans celui d'une *défiguration* – au sens grossmanien⁷ (Grossman 2004) du terme – qui part de la *représentation* de l'image filmique (sa narrativo-description) vers son *expressivité*, créant le « sentiment que les choses sont instantanément présentes sous la représentation » (Dufrenne 1973, 241) de l'image même (en tant qu'elle *évoque* au-delà de son signifié). Ainsi, à travers ses scénarios non réalisés, Antonioni superpose à la *fonction narrativo-descriptive* de la didascalie normative (Viswanathan 1991) une *fonction évocatrice* qui perturbe le regard familier que l'on porte sur le monde et aboutit à une « matière poétique » détournant pleinement les règles normées de l'écriture scénaristique.

⁷ Je me réfère à l'ensemble de l'ouvrage de Grossman 2004, et notamment à son introduction.

La forme non conforme du fragment scénaristique : saisir la démesure poétique qui grouille sous la représentation du réel décrit

Au-delà des limites de la production : la forme libérée

Pour Antonioni, l'acte d'observation est un acte de résistance. Il partage en ce sens une réflexion à la suite d'un début de scénario intitulé *Vers la frontière* qu'il avait commencé à écrire à partir d'une soirée entre amis qui avait suscité en lui le désir de créer un film composé « non pas d'un montage d'événements, mais des instants qui racontent les tensions secrètes de ces événements » (Antonioni 2003, 62). Ainsi il décide de transcrire les impressions ressenties lors de cette soirée et se demande :

Pourquoi suis-je resté immobile à regarder la clairière où il n'y avait plus rien à voir une fois l'homme disparu? Je me souviens d'avoir eu une illumination. Il n'y avait aucune raison pour que nous soyons présents à cet endroit, à cette heure. Nous étions deux témoins inutiles et je me rebellais, par instinct, en restant immobile (Antonioni 2003, 62, je souligne).

Regarder lorsqu'il n'y a rien à voir, rester immobile devant un tel événement dramatique (la mort d'un homme, encore...), apparaît aux yeux du cinéaste italien comme une forme de lutte, de rébellion. Contre quoi? Il me semble que cette contestation s'applique plus généralement au sentiment de pression que ressentait Antonioni à l'égard de la production et du devoir de consommation. Dans un texte qui introduit ce même scénario il remarque par ailleurs :

Je sais que ceci n'est pas un sujet spécifiquement cinématographique mais l'idée d'un film, sur l'influx qui peut passer d'une personne à une autre et que cette dernière garde en elle ensuite m'a toujours obsédé. [...] Et tout l'absurde vient de ce que personne ne pense à conserver les sentiments, nous nous débarrassons de tout et ainsi peu à peu

nous devenons le produit de toutes les rencontres que nous avons faites. Mais c'est un produit dont nous avons perdu les composants (Antonioni 2004b, 64).

Les relations se consomment comme elles se consomment, nous nous en débarrassons et il n'en reste rien si ce n'est le produit vidé de son intensité; nous continuons sans cesse, sans nous retourner, à avancer. « Rester immobile » apparaît ainsi comme un moyen d'ôter au temps imparti sa dite productivité, de lutter contre l'omnipotence de la rentabilité; de désirer s'exprimer au-delà des normes inculquées. La forme fragmentaire en est la preuve par excellence : en restant dans leur état d'inachèvement, les scénarios d'Antonioni se détachent de toute utilité économique (déterminée par la capacité à convaincre le producteur.rice d'octroyer le financement espéré) et affirment à l'inverse leur valeur en tant que textes à part entière. Cependant, cette forme n'a pas toujours été le fruit d'un choix conscient de la part d'Antonioni, mais plutôt la conséquence d'un refus de financement. Lui-même affirme dans ses *Écrits* : « Trouver des producteurs qui me permettent de tourner des films que j'avais envie et besoin de faire a toujours été, pour moi, un problème. » (Antonioni 2003, 184). Et ce n'est pas sans ironie qu'il commente, à propos de *Chronique d'un amour insaisissable* – autre projet avorté du recueil :

J'aurais aimé approfondir ce thème, mais mes producteurs d'alors n'étaient pas du même avis. Eux préféraient les jeunes bourgeois qui jouaient au tennis, ou parcouraient la ville dans des chasses au trésor compliquées, ou sillonnaient le Pô avec des bateaux à moteur et passaient des week-ends aussi érotiques qu'exotiques sur l'Isola Bianca, au milieu du fleuve, sur le Pontelagoscuro. À cet endroit le courant s'entrouvre et l'île se dresse, *fragment* de jungle au milieu d'une Amazonie à notre mesure. (Antonioni 2004a, 34 je souligne)

C'est donc à l'encontre d'un cinéma appartenant aux normes d'une certaine « bourgeoisie » – préférant exploiter le paysage pour se parer de son exotisme plutôt

que de seulement le regarder – qu'Antonioni développe la forme non conforme de ses scénarios, jusqu'à en menacer le devenir filmique, faute de rentabilité. On lui reproche par exemple un certain « formalisme satisfait » pour reprendre les mots d'André S. Labarthe, critiquant notamment à propos de son film *L'Éclipse*, un « récit [qui] vole en éclats, dans un désordre de plans splendides et inutiles » (1962, 52-55). Or cette inutilité est effective seulement si on la considère du point de vue de l'avancée dramaturgique du film (argument phare des manuels d'écriture scénaristique). À l'inverse, par une narration scénaristique stagnante (voire figée dans l'immobilité), Antonioni étire la description d'un paysage jusqu'à ce qu'elle parvienne enfin à transmettre l'*expression* de sa mystérieuse *composition*. D'ailleurs, certains textes du recueil ne se composent que de quelques lignes isolant une parcelle du réel pour révéler le sens de ses formes sous une autre lumière. En voici un exemple :

Un paysage de plaine à l'embouchure du Pô. Un village aux maisons basses et colorées. Au bout de la rue le trottoir continue. Plus de maisons sur les côtés, seul le trottoir solitaire qui continue vers la digue. Le soir, le long du trottoir, il y a toujours un petit camion vide, comme si le propriétaire habitait là, à cet endroit où il n'y a aucune maison (Antonioni 2004a, 45).

Ni personnages ni intrigues, de simples descriptions de paysages, de scènes de vie, ces fragments scénaristiques très courts picturalisent le réel et réaniment la nature morte de ces plans décrits. À travers la minutie de ses descriptions, Antonioni personnifie l'espace et lui confère une intentionnalité qui permet moins de percevoir la composition précise d'une nature morte que d'en ressentir le vide, la solitude et l'abandon. Finalement, le regard que porte Antonioni sur le monde dans ses *Scénarios non réalisés* défigure l'image prosaïque du réel en une image poétique symptomatique de l'unique perception que le cinéaste a du monde qui l'entoure. À travers la personnification d'un trottoir « solitaire » ou le jeu

d'oppositions entre la couleur d'un paysage et la lumière du soir, entre les maisons d'un village et le vide d'un camion, l'écriture de ces fragments scénaristiques s'inscrit dans un geste de contestation du « pouvoir des images toutes faites, déjà vues et acquises » (Bonfand 2003, 132), nous invitant à lire au-delà de la représentation du plan décrit, et nous faisant ressentir la *dém mesure* poétique qu'elle recèle.

De la marche à la danse : pour une fragmentation poétique du récit scénaristique

Pour parvenir à cette *dém mesure* poétique, Antonioni déconstruit dès lors les règles de la narrativité scénaristique : il étend le récit jusqu'à son immobilité pour laisser le temps à la *représentation* du réel décrit de devenir *expression* sans le dénaturer au profit de ladite efficacité narrative. Et si le texte de scénario se caractérise par son essentielle *performativité* (en tant que ses didascalies engagent à la réalisation), celle du fragment scénaristique engage non plus seulement une *action* de la part du lecteur-spectateur (celle de s'imaginer le film en devenir) mais un *état*, une sidération « qui ne serait plus mouvement mais stase » (Martin 2011, 22). État qui fait écho aux « Propos sur la poésie » dans lesquels Paul Valéry identifie une « analogie substantielle » entre la marche et la prose qui se différencie de celle qui lie la danse et la poésie. Il affirme en effet :

La marche comme la prose a toujours un objet précis. Elle est un acte dirigé vers quelque objet que notre but est de joindre. Ce sont des circonstances actuelles, la nature de l'objet, le besoin que j'en ai, l'impulsion de mon désir, l'état de mon corps, celui du terrain, qui ordonnent à la marche son allure, lui prescrivent sa direction, sa vitesse, et son terme fini [...] elle est comme absorbée dans l'acte accompli.

La danse, c'est tout autre chose. Elle est, sans doute, un système d'actes, mais qui ont leur fin en eux-mêmes. Elle ne va nulle part. Que si elle poursuit quelque chose, ce n'est qu'un objet idéal, un état, une volupté, un fantôme de fleur, ou quelque ravissement de soi-même, un extrême de vie, une

cime, un point suprême de l'être... (Valéry 1957, 1371)

Si la danse « use des mêmes membres, des mêmes organes, os, muscles, nerfs, que la marche même », elle ne vise pas à un accomplissement certain mais s'affranchit à l'inverse de toute utilité. Ainsi, « il en va exactement de même que la poésie qui use des mêmes mots, des mêmes formes, des mêmes timbres que la prose » (Valéry 1957, 1371), mais porte un mouvement différent et trouve sa fin en elle-même. Par la démesure narrative permise par le fragment scénaristique, naît donc une expressivité poétique qui superpose au geste performatif du scénario (partant du texte au film à faire) : « une danse verbale » (Valéry 1957, 1371), un mouvement autoréflexif dont le geste s'accomplit en lui-même.

Dans un de ses scénarios non réalisés intitulé *L'Aquilone* Antonioni nous plonge au sein d'une société dystopique où la vie sur Terre est devenue impossible. Au fur et à mesure du récit se remarque la répétition d'un motif : celui des fils d'un cerf-volant navigant dans le ciel et qui par sa résurgence perturbera autant le quotidien hostile des personnages que la lecture linéaire habituellement accordée au scénario. Au départ, le cerf-volant en question est pleinement intégré à la narration et son évocation ne se fait qu'au sein d'un dialogue des plus prosaïques :

— Qu'est-ce que ce fil auquel rien n'est attaché?
 — C'est mon cerf-volant. On ne le voit pas parce qu'il est très haut. [...]
 Il lui tire le fil pour lui montrer à quel point c'est dur de le retenir. (Antonioni 2004a, 260)

Tantôt comparés à « un instrument musical » tantôt à « des montagnes qui marchent », les fils se densifient petit à petit pour devenir une « mer de fils multicolores » qui se métamorphose quelques pages plus loin en « une tempête de fils » puis « tombe sur la steppe et la recouvre de couleur » (Antonioni 2004a, 274-281). Ainsi, en décrivant les traits de couleurs que les fils dessinent dans le ciel « en

donnant l'impression d'une étrange floraison » (Antonioni 2004a, 278), Antonioni picturalise le ciel décrit, attire la contemplation des personnages, fige l'avancée de la narration, et file la métaphore d'un espoir d'une vie renaissante par-delà les nuages. Tel un être singulier qui « se met à vibrer, lentement, doucement, comme si elle était vivante » (Antonioni 2004a, 279), la mer de ces fils se répand à travers un refrain qui donne corps à la danse de son mouvement – densité poétique qui ajoute dès lors aux couleurs et à la vibration décrite une intensité qui se retrouve au-delà de la représentation, par-delà la fiction. Ainsi en superposant au récit des personnages la ritournelle de ces fils en mouvement, Antonioni nous invite à doubler la lecture linéaire du scénario d'une *lecture en concert* qui fragmente l'avancée de la narration et crée « par le retour » une danse qui, pour reprendre les mots de Georges Didi-Huberman, « fait danser la densité » (2014, 19). Par le motif de la répétition, Antonioni donne aux didascalies narrativo-descriptives de son scénario une fonction poétique qui densifie la portée esthétique du plan décrit mis en rime (les couleurs, la lumière, les vibrations des sons créés) et affirme, de ce fait, la valeur artistique (souvent oubliée voire méprisée) propre à l'expressivité scénaristique. Dès lors, il nous intéresse de comprendre comment la poésie des fragments scénaristiques d'Antonioni déjoue les règles de l'écriture scénaristique – sans pour autant en menacer le devenir filmique – et appelle ainsi à réactualiser la notion de *scénaricité*, définie par Pasolini des années plus tôt.

Actualisation et révolution d'une scénaricité poétique

Les fragments scénaristiques d'Antonioni comme messagers du film rêvé

Dans son article « Pour une étude des "inadaptations" », Jean-Louis Jeannelle remarque que le scénario est un objet inconsideré dès lors qu'il s'autonomise par rapport au film (2013). En effet, de nombreux cinéastes entretiennent un

rapport paradoxal avec ce texte qui semble une étape nécessaire à la création cinématographique mais finit par être oublié, voire « méprisé » (Vermeesch 2004, 2), une fois le film monté. De plus, si l'écriture scénaristique est généralement jugée difficilement lisible sans la perspective du film à réaliser, cet argument apparaît comme un épiphénomène de l'édition de ce texte dont les publications font encore figure d'exception. L'essor d'un mode de lecture cinématographique paraît en ce sens difficilement normalisable comme l'est la lecture dramatique. En effet, rappelons que c'est bien la publication du texte de théâtre à l'époque classique qui a permis d'affermir l'autorité du dramaturge ou du critique sur la représentation elle-même. La publication des *Scénarios non réalisés* d'Antonioni pose ainsi d'emblée la question de leur réception et du mode de lecture qui leur est accordé. Peut-on considérer de tels textes comme des scénarios à part entière sans pour autant qu'ils aient un lien direct avec une réalisation donnée? Comment définir l'expressivité poétique qui les caractérise, ni tout à fait littéraire ni tout à fait conventionnée par les codes standards de l'écriture scénaristique?

Du côté de la critique, il ressort un flou générique sur l'appellation de ces écrits tantôt qualifiés de « textes d'intuition cinématographiques » ou de simples « débuts de films » (Bernard Ruiz Picasso les qualifie comme tels dans sa préface à Antonioni 2004b, 5), tantôt vus comme des scénarios inachevés (tels que les considèrent les éditeurs du recueil). Afin de caractériser la valeur artistique du fragment scénaristique (et donc celle de son expressivité poétique), c'est vers les théories sur la réception du texte scénaristique que mon attention se portera. Sans chercher à cloisonner ce texte dans un devenir-œuvre, ces diverses études me permettent en effet de délier ce support de son seul rôle technique, pour définir l'expérience esthétique qui lui est propre et ainsi caractériser le « plaisir du texte » (Barthes, 1973) qu'il provoque. Pasolini apparaît en ce sens comme théoricien fondamental puisqu'il est le premier à placer au centre de l'expérience esthétique de ce texte dynamique non pas son

spectateur mais bien son lecteur, qui se fait « aussitôt complice – face aux caractéristiques du scénario immédiatement saisies de l'opération à laquelle il est convié » (Pasolini 1976, 158). En d'autres termes, l'auteur de scénario exigerait de son destinataire une collaboration toute particulière, consistant à combler l'achèvement visuel qui n'est pas contenu dans le texte, mais auquel il fait référence. C'est donc à travers « l'allusion continuelle à une œuvre cinématographique à faire » (Pasolini 1976, 158) que la *scénaricité* se définit : n'étant pas fondée sur l'immanence du texte mais bien sur sa capacité à stimuler l'imaginaire de l'œuvre cinématographique et donc celui de son lecteur. Pour Picabia, la *scénaricité* en vient même à conférer au scénario une suffisance qui le détache pleinement du film à faire :

J'ai entendu dire que le scénario, ce n'était rien...
C'est pour cela que je demande à chacun de mes
lecteurs de mettre en scène, de tourner pour lui-
même sur l'écran de son imagination [...] Tournez
vous-même [...] Les places sont toutes au même
prix, et on peut fumer sans ennuyer ses voisins
(1995, 474).

Sous le ton quelque peu provocateur du peintre réside néanmoins l'idée que le scénario n'est pas à entendre comme un objet incomplet nécessairement rattaché à l'œuvre filmique comme finalité. Dès lors, nous en convenons que son écriture vise une double création : celle du film en tant qu'objet, et celle du film en tant que fruit de la réception active de son lecteur. Pour Wolfgang Iser également, l'écriture scénaristique constitue un intérêt supérieur au film puisque chez ce dernier « tout peut y être physiquement perçu, et l'événement ne requiert pas la présence [du lecteur] en lui » tandis que le texte induit à l'inverse une « créativité de la réception » (1985, 248) de la part de son lecteur. Ainsi, grâce à l'écart entre « la perception visuelle » qu'implique la préexistence d'un objet donné dans la réalité, avec celle de sa « représentation » (contenue dans les didascalies), l'écriture scénaristique « se rapporte toujours à un élément

qui n'est pas donné, ou qui est absent et qui apparaît grâce à elle » (Iser 1985, 248). Cette considération du scénaristique destiné à une création filmique mentale autant que concrète et matérielle permet dès lors aux scénarios non réalisés de mon corpus de gagner la légitimité qui leur était retirée : celle d'exister non pas comme des textes inachevés mais bien comme des « mystères [qui resteront] toujours plus intéressants que toute explication » (Antonioni 2004b, 39). C'est en ce sens qu'Antonioni affirme préférer préserver son scénario non réalisé *Un matin et un soir* à l'état de rêve, un rêve incarné dans l'imaginaire singulier du lecteur plutôt que de le figer au sein d'une proposition filmique unique :

Essayons de songer à un film qui raconterait deux jours de la vie d'un homme. Celui de sa naissance et celui de sa mort. Le prologue semble orienter l'histoire sur une certaine voie, l'épilogue révèle un parcours très éloigné du premier. Même du point de vue géographique.
 Essayons de songer à un film qui ait un matin et un soir mais sans l'essoufflement du temps qu'il y a entre les deux (Antonioni 2004b, 107).

Médium d'un rêve de film à créer, l'objet filmique du scénario non réalisé devient ainsi objet poétique à part entière, un rêve partagé entre l'écriture poétique de l'auteur-scénariste et l'imaginaire cinématographique de son lecteur-spectateur. Ainsi, comme l'affirme Isabelle Raynauld, « le scénario est une proposition d'un monde possible, non un texte de loi » (2018, 63) en tant que les conventions de son écriture laissent place à la création sans limite d'un film à inventer. Sans donner lieu à une réalisation, les fragments scénaristiques d'Antonioni déploient ainsi une esthétique de *l'in-fini* qui ne les condamne pas à être considérés seulement à travers leur

relation technique au film à réaliser mais laisse au contraire la place au film à inventer, à imaginer ou à rêver... Dès lors, ils forment les archives d'un film idéal où tout est encore réalisable et donnent à lire par le pouvoir des mots un monde filmique encore préservé des aléas prosaïques (économiques comme techniques) de la réalité.

En guise de conclusion : la polymorphie poétique du fragment scénaristique

Dans une introduction à trois de ses scénarios, Pasolini identifie la difficulté essentielle de ce texte dans la transposition nécessaire qu'il doit opérer entre les images infinies du réel et son expression limitée par la structure de la langue écrite⁸. L'art du scénario serait donc celui de transposer les *im-signes* du réel en expression écrite au sein de la didascalie. C'est en ce sens que pour le théoricien l'intervention du scénariste serait d'abord linguistique puis esthétique (Pasolini 1976, 6), en tant qu'il ne se cantonne pas seulement à décrire le devenir-film à travers le système de la langue parlée, mais tend à l'exprimer au sein d'un style déterminé (une « qualité expressive individuelle » (Pasolini 1976, 6)) qui complète la fonction performative qui le caractérise. En accordant une valeur particulière à la qualité expressive du texte scénaristique, Pasolini nous donne finalement des clés pour caractériser l'expression poétique des fragments d'Antonioni sans pour autant la réduire à un registre littéraire qui en occulterait la singularité : celle de nourrir l'esthétique du film décrit d'une intention poétique transsémiotisable à l'écran filmique réel ou imaginaire de son lecteur.

Ainsi, la lecture transversale des scénarios non réalisés permet de caractériser cette poésie si particulière qui ne cesse de s'adresser au film en devenir et ce, dès les

⁸ « Si d'aventure nous voulions imaginer un dictionnaire des images, il nous faudrait imaginer un dictionnaire infini [...] L'auteur de cinéma ne dispose pas d'un dictionnaire, mais d'une possibilité infinie; il ne tire pas ses signes (*im-signes*) hors d'une boîte, ou d'un sac, mais du chaos où ils ne sont que de simples possibilités ou des ombres de communication mécanique et onirique. [...] L'intervention de l'auteur de cinéma n'est pas une, mais double. En effet : 1° il doit tirer hors du chaos *l'im-signes*, le rendre possible, et le tenir rangé dans un dictionnaire des *im-signes* significatifs (mimique, environnement, rêve, mémoire); 2° faire ensuite un travail d'écrivain : c'est-à-dire ajouter à cet *im-signes* purement morphologique la qualité expressive individuelle » (Pasolini 1976, 6).

premières étapes de la création. D'ailleurs dans un de ses fragments intitulé *Le périlleux enchainement des événements*, le cinéaste témoigne de sa fascination pour la naissance du film même, et tente alors de fixer par l'écriture de ce texte la trace du surgissement de ses premières inspirations, sous la forme d'un journal de bord. Ainsi commence-t-il :

Je me réveille un matin avec des images en tête. Je ne sais ni d'où elles viennent, ni comment, ni pourquoi. Je me contente de les regarder et je prends mentalement des notes que je consigne par la suite dans un calepin.
Je les retranscris ici, avec l'indication des lieux et des *moments disparates* où elles me sont venues en tête. (Antonioni 2004b, 85, je souligne)

La forme de ce scénario devient ainsi fragmentaire en tant qu'elle suit les méandres de l'inconscient, la discontinuité du surgissement impromptu des premières images du film rêvé. Comme s'il était spectateur de son propre imaginaire, les images convoquées apparaissent ainsi à Antonioni dépourvues de toute rationalité et libèrent dès lors une expressivité poétique qui parsème l'esthétique du paysage pensé et en déploie la puissance évocatrice :

Khiva (Ouzbékistan), le 26 juin, 6h45
Le ciel est transparent et on a l'impression que d'un moment à l'autre on pourrait voir l'infini. Le ciel est d'une couleur. L'infini est d'une autre couleur que nous ne connaissons pas. (Antonioni 2004b, 86)

Ainsi pratiquée, l'écriture automatique ne peut donc exister qu'au stade préliminaire du scénario, en tant qu'il demeure assez peu inintelligible de retranscrire à l'écran la couleur indéfinie de l'infini ou la transparence d'un ciel. C'est en ce sens qu'Antonioni finit par conclure :

Je me suis soudain rendu compte, à la façon inconsciente dont ce film est en train de naître, qu'il n'aboutira jamais à rien si je ne le guide pas

[...] Il faut que l'imagination devienne intelligible, il faut l'aider à trouver un sens. (Antonioni 2004b, 88)

Si la démarche de départ s'ancre au sein d'un processus créatif surréaliste (naissance du film par surgissement d'images dans l'imaginaire du réalisateur retranscrites sous forme d'écriture automatique), il s'agit ensuite, pour le cinéaste, de donner un sens à ces images et à la forme fragmentaire, disparate, dans laquelle elles se sont manifestées. Étudier les différents stades de rédaction des scénarios non réalisés nous permet donc de saisir exhaustivement les étapes de création de cette poésie en mouvement : de ses premiers jaillissements à sa matérialisation cinématographique. Ainsi, plus le stade de rédaction du scénario est avancé, plus la performativité filmique de la didascalie poétique gagne en précision et se déploie dès lors à travers un devenir-couleur, devenir-son, devenir-lumière, devenir-espace, devenir-temps, devenir-montage... C'est donc par une lecture transversale nous faisant naviguer à travers les différents fragments scénaristiques du cinéaste que nous pourrions ainsi saisir la polymorphie de la *scénaricité* poétique antonionienne; partant d'une image d'un imaginaire à soi vers la mise en scène d'une image cinématographique à ressentir autant qu'à réaliser, à penser ou à rêver.

Bibliographie

- Antonioni, Michelangelo. *Scénarios non réalisés*, trad. Anna Buresi. Inventeurs de formes. Paris : Images modernes, 2004a.
- Antonioni, Michelangelo. *Ce bowling sur le Tibre*. Inventeurs de formes. Paris : Images modernes, 2004b.
- Antonioni, Michelangelo et Ruiz Picasso Bernard (dir.). *Écrits*. Inventeurs de formes. Paris : Images modernes, 2003.
- Barthes, Roland. *Cher Antonioni...1988/1989*, Roma : Ente Autonomo di Gestione per il Cinema, 1988.
- Barthes, Roland. *Le plaisir du texte*. Tel quel. Paris : Édition du Seuil, 1973.
- Basuyaux, Marie-Laure. « Les années 1950 : Jean Cayrol et la figure de Lazare ». *Fabula / Les colloques*. L'idée de littérature dans les années 1950 (dir. Michel Murat), 2004. <https://doi.org/10.58282/acta.61>
- Bonfand, Alain. *Le cinéma de Michelangelo Antonioni*. Inventeurs de formes. Paris : Images modernes, 2003.
- Carrière, Jean-Claude et Bonitzer, Pascal. *Exercice du scénario*. Paris : FEMIS, 1990.
- Brun, Patrick Yves. *Poétique(s) du cinéma*. Champs visuels. Paris : L'Harmattan, 2003.
- Deleuze, Gilles. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Critique. Paris : Minuit, 1985.
- Didi-Huberman, Georges. « Densité dansée (Lettre sur le cinéma de poésie) ». *Poésie*, n°14, 2014.
- Dufrenne, Mikel. *La Poétique*. Paris : P.U.F., 1973.
- Grossman, Evelyne. *La défiguration: Artaud, Beckett, Michaux*. Paris : Minuit, 2004.
- Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*. Philosophie et langage. Bruxelles : Pierre Mardaga, 1985.
- Jeannelle, Jean-Louis. « Pour une étude des inadaptations ». *Poétique*, vol. 173, no. 1, 2013 : 47-61. <https://doi.org/10.3917/poeti.173.0047>
- Jenn, Pierre. *Techniques du scénario*. Paris : Institut de Formation et d'Enseignement pour les Métiers de l'Image et du Son, 1991.
- Labarthe, André S. « Prométhée enchaîné ». *Cahiers du Cinéma*, n°136, octobre 1962.
- Leblanc, Guillaume. « Presque une conception du monde ». *Après Deleuze : philosophie et esthétique du cinéma*, Jacinto Lageira (dir.). Paris : Dis Voir, 1997.
- Martin, Jessie. *Vertige de la description : l'analyse de film en question*. Cinéthesis. Lyon : Éditions Aléas, Lyon, 2011.
- Pasolini, Pier Paolo. *L'expérience hérétique : langue et cinéma*. Traces. Paris : Payot, 1976.
- Pasolini, Pier Paolo. *Accattone, Mamma Roma, Osti*. Gli Elefanti. Milano : Garzanti, 1993.
- Picabia, Francis. *La Loi d'accommodation chez les borgnes*. Dans Janicot Christian (dir.). *Anthropologie du cinéma invisible, 100 scénarios pour 100 ans de cinéma*. Arte. Paris [Strasbourg]: Jean-Michel Place, 1995.
- Raynauld, Isabelle. *Lire et écrire un scénario*. 2^e édition augmentée. Malakoff : Armand Colin, 2012.
- Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon*. Les Essais. Paris : Gallimard, 1956.
- Seurat, Alexandre. « Une poétique du vestige : l'écriture du fragment chez Pascal Quignard ». Dans Françoise Taylor et Laurent Gourmelen (dirs.), *Fragments : Entre brisure et création*. Angers : Presses universitaires de Rennes, 2016 : 191-206. <http://books.openedition.org/pur/46164>.
- Valéry, Paul. « Propos sur la poésie ». Variété, *Œuvres I*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris : Gallimard, 1957.

Vermeesch, Amélie. « Poétique du scénario ». *Poétique*, vol. 138, no. 2, 2004 : 213-234.

<https://doi.org/10.3917/poeti.138.0213>

Viswanathan, Jacqueline. « Les passages narrativo-descriptifs du scénario ». *Cinéma Revue d'études cinématographiques Journal of Film Studies Action*, vol. 2, no. 1, 1991 : 7-26. <https://id.erudit.org/iderudit/1001049ar>