

## Le scénario dans le roman : *Changement de décor* de David Lodge

Christophe Gauthier

Volume 9, Number 2-3, Spring 1999

Les Scénarios fictifs

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/024785ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/024785ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cinémas

ISSN

1181-6945 (print)

1705-6500 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gauthier, C. (1999). Le scénario dans le roman : *Changement de décor* de David Lodge. *Cinémas*, 9(2-3), 37–52. <https://doi.org/10.7202/024785ar>

Article abstract

The sixth (and last) chapter of David Lodge's *Changing Places* is written in the form of a scenario. What does this form involve as the conclusion of the novel? What are the similarities and differences of the scenario as a form in comparison with the rest of the novel and with a regular scenario? In the metalanguage he uses, the author reveals himself and enlightens us. In this chapter, the content (this metalanguage) echoes the form (the scenario form), as both point to a specific concept (the idea of a film). With Lodge, we find ourselves between two conceptions of a scenario, that of a writing in transition and that of a completed text.

# Le scénario dans le roman : *Changement de décor* de David Lodge

Christophe Gauthier

## RÉSUMÉ

Dans le roman de David Lodge *Changement de décor*, le sixième et dernier chapitre est rédigé sous la forme d'un scénario. Que revendique la forme scénarique à la fin de ce roman ? Quelles sont les similitudes et les différences de cette forme scénarique avec le reste du roman et par rapport à un scénario « standard » ? Dans le métalangage utilisé, l'auteur se dévoile et nous éclaire. Dans ce sixième chapitre, le fond (ce métalangage) fait écho à la forme (la forme scénarique). Nous sommes avec David Lodge entre deux conceptions du scénario : écriture de transition ou texte achevé.

## ABSTRACT

The sixth (and last) chapter of David Lodge's *Changing Places* is written in the form of a scenario. What does this form involve as the conclusion of the novel ? What are the similarities and differences of the scenario as a form in comparison with the rest of the novel and with a regular scenario ? In the metalanguage he uses, the author reveals himself and enlightens us. In this chapter, the content (this metalanguage) echoes the form (the scenario form), as both point to a specific concept (the idea of a film). With Lodge, we find ourselves between two conceptions of a scenario, that of a writing in transition and that of a completed text.

Le scénario, écriture de passage, est rêvé par l'écrivain qui expérimente. Il peut aussi être rêvé par le lecteur, le cerveau étant la première machine à images. Et ce scénario fictif, a-t-il besoin d'une réalisation? L'expression «scénario fictif» suppose que ce scénario n'a pas pour but d'être tourné, malgré le fait qu'il comporte tous les codes du scénario. Ce texte se pare ainsi d'une aura cinématographique. Le scénario fictif est paradoxalement un scénario de film — il ne revendique pas les codes du théâtre ou du roman, mais simplement le statut de littérature — mais qui ne sera jamais traduit en sons et en images sur la pellicule; il restera «fictif» par essence sans jamais devenir film de fiction. Il est une fiction qui se satisfait des indices du cinéma. C'est le cas du sixième et dernier chapitre du roman de David Lodge, *Changement de décor* (*Changing Places*), écrit dans un style scénarique. Nous consacrons notre article à ce chapitre. Le scénario intégré au roman de David Lodge est donc fictif: il a une existence propre, non déterminée par un film à venir.

### **Le scénario dans le roman de David Lodge**

Cette année, par hasard, j'ai lu ce roman. L'histoire est simple. Deux professeurs d'université aux personnalités différentes, l'un Anglais (Philip) et l'autre Américain (Morris), échangent leur poste pendant six mois. Il partent sans leur femme (respectivement Hilary et Désirée). Dans le premier chapitre, «En vol», l'avion de Philip traverse l'Atlantique vers l'Est tandis que celui de Morris vole vers l'Ouest. Dans le second chapitre, «L'installation», chacun se familiarise avec son nouvel environnement. Le troisième chapitre, «Correspondance», est constitué d'une série de lettres échangées entre Philip et Hilary, d'une part, et Morris et Désirée, de l'autre. Le quatrième, «Lectures», est une suite d'articles de journaux locaux décrivant l'implication politico-sociale des deux personnages dans leur nouveau milieu. Le cinquième, «Permutations», raconte les chassés-croisés entre Philip et Désirée, Morris et Hilary. Le sixième et dernier chapitre s'intitule «Dénouement». La surprise ne vient pas, on s'en doute, de cette tautologie, mais plutôt de la forme sous laquelle sont rédigées ces dernières pages. Le dénouement prend la forme d'un scé-

nario. Voici le début de ce chapitre dont la citation respecte la facture originale — police de caractères, longueur des lignes, mise en forme :

*Extérieur : VC10 de la BOAC traversant l'écran de gauche à droite ; après-midi, ciel clair. Fond sonore : bruit de réacteurs.*

*Enchaîner :*

*Intérieur : VC10 - après-midi.  
Plan sur Morris et Hilary assis au milieu de la cabine.  
Fond sonore : ronronnement des réacteurs.  
Hilary tourne les pages du Harper's, nerveuse et distraite. MORRIS bâille et regarde par le hublot.  
Zoom à travers le hublot. Plan sur la côte est de l'Amérique. Long Island, Manhattan.*

*Enchaîner :*

*Extérieur : Boeing 707 de la TWA traversant l'écran de droite à gauche - après-midi, ciel clair. Fond sonore : vacarme des réacteurs.*

*Enchaîner :*

*Intérieur : Boeing 707 de la TWA - après-midi. Fond sonore : version orchestrale cool de "These Foolish Things".  
Gros plan : PHILIP, endormi, bouche entrouverte, les écouteurs sur les oreilles. Élargir le plan pour faire voir DÉSIRÉE assise à ses côtés en train de lire *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir. DÉSIRÉE regarde par le hublot, puis jette un coup d'oeil à sa montre-bracelet, ensuite à PHILIP. Elle tourne au-dessus de la tête de PHILIP le bouton de qui commande le programme d'écoute en vol. Le son change brusquement ; on entend une voix qui raconte *Les Trois Ours* (p. 343).*

VOIX ENREGISTRÉE

Et Papa Ours dit : " Qui a dormi dans MON lit ? " et Maman Ours dit : " Qui a... "

PHILIP se réveille en sursaut, l'air coupable, et attache ses écouteurs.

*Fond sonore : bruit étouffé des réacteurs.*

DÉSIRÉE

(*elle sourit*) Réveille-toi, on arrive presque.

PHILIP

New York ? Déjà ?

DÉSIRÉE

Bien sûr, on ne sait jamais combien de temps on va tourner en rond à cette époque de l'année (p. 344).

Évidemment, cette forme scénarique surprend d'autant plus qu'elle s'inscrit à la fin d'un roman de facture relativement classique. Que revendique-t-elle ? Quelles similitudes et quelles différences entretient cette forme scénarique avec le reste du roman, tant au niveau des parties dialoguées que des didascalies (les didascalies étant la description des actions, des décors, des personnages, des images, bref tout ce qui n'appartient pas au dialogue) ?

Afin de rendre lisibles ces ressemblances et ces écarts, j'aurai recours, pour fins de comparaison avec l'usage que fait David Lodge de la forme scénarique, à la forme « standard » d'écriture du scénario. Dans les creux, dans les manques, ou inversement, dans les rajouts, dans la surenchère par rapport à ce standard apparaîtra peut-être l'objectif visé par l'auteur. Les indications techniques de ce texte scénarique sont manifestes du concept qu'il revendique. Mais, par le métalangage affleurant au cœur des dialogues, ce concept se dévoile aussi, pour mieux nous éclairer. Le fond se fait l'écho d'une forme d'écriture qui, depuis le début de ce chapitre six, revendique un concept précis, l'idée de film. Ce roman, qui se veut « finalement » comme un film, inscrit cette volonté dans le dialogue tenu par les personnages, dans leur manière de penser la fin d'un film, dans leur manière de penser la question du dénouement. C'est pourquoi la notion d'intermédialité — et dans une moindre mesure celle d'intertextualité — pourra nous être utile afin de saisir le statut du scénario dans le roman. Nous verrons alors que l'écriture de David Lodge nous place à la limite de deux conceptions du scénario : celle qui le considère comme un objet seulement transitionnel et celle qui lui accorde le statut d'œuvre achevée. Avec le roman de David Lodge, nous sommes dans l'entre-deux.

### Passages dialogués et didascalies

La fin du livre est donc une surprise. Des mots codifiés semblent être lancés en vrac sur la page, ils me heurtent, m'arrêtent et me forcent à la relecture : *Extérieur, VC10, BOAC, gauche à droite, Fond sonore, Enchaîner, Plan sur...* Puis, les personnages font lentement leur apparition. Même s'ils ne parlent pas encore, il est agréable de les retrouver, de les apercevoir, de les

savoir toujours partie prenante de l'histoire. Avec tous ces changements, j'en étais venu à supposer leur disparition. Et dès qu'ils parlent, j'oublie cette nouvelle forme d'écriture et je replonge avec eux dans la suite des événements. Est-ce la présence des personnages qui me rassure ? Ou est-ce la ressemblance des parties dialoguées de ce chapitre et des parties dialoguées du chapitre précédent, le cinquième, qui a la forme traditionnelle du roman ?

Vérifions en rapportant ici un court extrait de la fin du chapitre cinq. Hilary vient de recevoir un coup de téléphone de la part de Désirée. Elle va voir Morris dans son bain pour lui raconter leur conversation. Après lui avoir dit que Désirée couchait avec Philip, et qu'elle avait dû annoncer à Désirée leur propre relation, leur discussion finit ainsi :

— Qu'est-ce que Désirée a dit ? demanda-t-il d'un ton inquiet.

— Elle a dit, répliqua Hilary, que nous devrions peut-être nous rencontrer quelque part pour discuter de la situation.

— Toi et Désirée ?

— Nous tous. Philip aussi. Une sorte de conférence au sommet (p. 341).

Formellement, l'écriture scénarique du chapitre six dans son ensemble est évidemment différente de l'écriture romancée du chapitre cinq. Pourtant, dans le cas précis des passages dialogués, ces deux formes d'écriture, scénarique et romancée, offrent une même fluidité à la lecture et nous entraînent dans un même imaginaire. Les dialogues ont une force, une dynamique, une puissance d'évocation qui repousse au second plan la forme graphique dans laquelle ils sont offerts à l'œil. Par contre, les parties non dialoguées du roman et les didascalies du sixième chapitre ont une forme très différente et exigent un effort à chaque fois particulier du lecteur, et bien sûr un effort plus grand dans le cas des didascalies. Le rapprochement précédent n'est donc plus possible. À l'évidence, un scénario ne se lit pas comme un roman.

En dehors des dialogues, la différence entre le scénario et le roman est entière, elle est formelle et fondamentale. Premièrement, si l'écriture romanesque, comme les didascalies d'un

scénario, peut décrire exhaustivement une action, elle peut surtout faire plus : elle peut exprimer la pensée d'un ou plusieurs personnages. Dans un scénario, l'énoncé « il pense que » apparaît au contraire totalement incongru, voire inconvenant. S'il n'est pas inscrit dans une réplique, il n'a pas droit à l'existence, il n'a pour ainsi dire aucune valeur cinématographique. Le scénariste doit donc trouver des alternatives s'il veut exprimer le sentiment intérieur d'un personnage : il a recours à la voix *off*, au *flashback* ou au *flashforward*. Deuxièmement, la facture particulière du scénario, avec son vocabulaire technique, n'a rien à voir avec les habitudes d'écriture du roman. C'est une différence qui saute aux yeux du lecteur dans ce sixième chapitre, c'est une différence qui le surprend et exige de lui un effort de lecture supplémentaire.

### La forme scénarique et les indications techniques

La forme scénarique qu'emploie David Lodge semble assez précise et rigoureuse. Dans les extraits que nous avons cités, il utilise trois caractères typographiques différents : soit les lettres sont droites (pour les didascalies ou les dialogues), soit en italiques (essentiellement pour les intitulés des scènes et pour les indications techniques diverses), soit en petites capitales (pour le nom des personnages). Mais sous cette apparente rigueur, il y a un mélange de formes diverses empruntées au style scénarique de différentes époques de l'histoire du cinéma et à différents pays. Voici un extrait tout à fait significatif à cet égard :

*Extérieur : VC10 de la BOAC traversant l'écran de gauche à droite — après-midi, ciel clair. Fond sonore : bruit de réacteurs.*

*Enchaîner :*

(p. 345).

Dans un scénario standard, une scène peut être numérotée. Ici, elle ne l'est pas. Généralement, elle débute par un intitulé constitué de trois indications courtes, suivent ensuite les développements. Ces indications portent sur le lieu (EXTÉRIEUR s'opposant à INTÉRIEUR), le temps (JOUR / NUIT, mais aussi AUBE, SOIR, MATIN...) et le décor (spécification du

lieu qui doit s'accorder avec la première précision générale). David Lodge ne respecte que de très loin cette façon de faire, décrivant dans l'intitulé des « effets sonores » alors qu'ils sont normalement attendus dans la suite du texte, et accessoirement en majuscules. S'il fallait réécrire cet extrait selon les conventions décrites dans la plupart des manuels d'écriture du scénario, il aurait plutôt cette forme :

SC-1 : EXT - PLEIN CIEL - APRÈS-MIDI.  
Dans un ciel clair, un avion, type VC10, de la compagnie BOAC, traverse l'azur de gauche à droite.  
En FOND SONORE nous entendons le bruit des réacteurs.

L'écrivain procède aussi à d'autres détournements. Dans le long premier extrait cité au début de cet article, il ne respecte pas cette convention qui exige de décaler légèrement vers la droite le corps des dialogues.

Cette révision n'a de valeur qu'en regard des règles « absolues ». Beaucoup de scénarios professionnels contournent ces règles, notamment ceux écrits par le réalisateur scénariste de son propre film. Dans ce cas, un réalisateur jouissant d'une certaine notoriété a toute la liberté d'écrire son scénario comme il l'entend. Son expérience, son importance sur le marché et ses contacts pèseront plus lourds que toutes règles de mise en page.

Le scénario (qu'on nomme aussi « continuité dialoguée ») et le découpage technique (découpage en une série de plans, exécuté par le réalisateur et qui comporte les indications techniques nécessaires au tournage) sont deux choses très différentes. Mais les scénaristes-réalisateurs les fondent souvent ensemble. C'est aussi le cas de David Lodge qui, tout en mimant le travail du scénariste professionnel, s'en écarte ainsi considérablement. Outre le *Enchaîner* qui sépare les intitulés — instruction que le réalisateur donne généralement au monteur —, c'est par de petites indications (que nous avons placées entre guillemets) que David Lodge déroge au véritable scénario standard, tout en conservant une sorte d'effet-scénario global :

« *Plan sur* » MORRIS et HILARY assis au milieu de la cabine.

[...]

« Zoom » à travers le hublot.

[...]

« Gros plan » : PHILIP, endormi, bouche entrouverte, les écouteurs sur les oreilles. « Élargir le plan pour faire voir » DÉSIRÉE assise à ses côtés en train de lire (p. 445).

David Lodge propose donc à son lecteur un texte qui rappelle le scénario d'un film, mais sous une forme datée qui n'a plus cours aujourd'hui (il reprend, plus ou moins, la forme du scénario hollywoodien des années cinquante qui comprenait alors des indications techniques). Par ailleurs, en intitulant ironiquement ce dernier chapitre « Dénouement », l'écrivain se permet un clin d'œil supplémentaire, renvoyant ainsi aux « théories » narratologiques exposées dans les manuels d'écriture du scénario. C'est ainsi, par exemple, que Syd Field, dans son célèbre ouvrage intitulé *Scénario : la rédaction d'un scénario de l'idée originale à la version finale*, nomme le troisième et dernier acte d'un récit filmique (p. 227). En choisissant cette forme d'écriture scénarique, David Lodge se donne au finale les moyens d'une action allusive (« Voyez, c'est du cinéma ! ») et ludique (« Faites-vous votre propre cinéma ») dirigée vers le lecteur. Ces allusions et ces jeux se poursuivent intensément jusqu'à la fin du roman. Mais pourquoi une telle interpellation du lecteur ?

### Métalangage

L'écrivain offre un jeu au lecteur, fait jouer la forme et se joue de ce qu'il revendique, le scénario, le cinéma. Au milieu du chapitre, alors que Morris et Philip élaborent des scénarios incongrus sur leur avenir, Hilary, excédée, se lève et leur lance :

HILARY

Ce n'est pas ce que j'entends par discussion sérieuse.  
Vous avez l'air de deux scénaristes en train de décider  
comment ils vont finir une pièce (p. 359).

Les personnages s'improvisent donc à leur tour « scénaristes », ils tentent de finir une « pièce », une pièce de théâtre, un vaudeville, comme l'histoire du roman. Ce métalangage ne s'arrête pas

là et va perdurer jusqu'à la fin du roman. Ainsi, plus loin, dans une tirade de Philip :

PHILIP

Peut-être que tu as raison, Désirée. Tout ce que je sais, c'est qu'il y a un fossé entre les générations, et pour moi ce fossé réside dans l'opposition public-privé. Dans notre génération, on croit à l'intégrité du moi telle que nous l'a enseignée la vieille doctrine libérale. C'est la base même de toute la fiction réaliste, le sujet de tous les romans. La vie privée se trouve au premier plan, et l'histoire n'est qu'un simple grondement de canons au loin dans les coulisses. Chez Jane Austen, il n'y a même pas ce grondement. Eh bien, le roman est en train de mourir, et nous avec. Pas étonnant que j'aie été incapable de tirer quoi que ce soit de ma classe de création romanesque à Euphoric State. C'est un média contre nature pour eux, il n'a rien à voir avec leur expérience. Ces gosses (*il montre l'écran*) vivent un film, pas un roman (p. 369).

En évitant toute interprétation biographique, ces dernières lignes ne nous expliquent-elles pas pourquoi David Lodge termine son roman sous la forme d'un scénario ? Pour son héros, Philip, le « roman est en train de mourir », et eux avec lui. Eux, c'est-à-dire les personnages, écrivains de métier. Si le roman est un média contre nature pour les étudiants de Philip, si le roman reste étranger à leur expérience, c'est qu'ils « vivent un film ». Et pour permettre à chacun de vivre son film, pourquoi ne pas écrire un scénario et abandonner le roman ? N'est-ce pas la tâche à laquelle répond David Lodge, offrant à chacun de ses lecteurs la chance d'un scénario ? Si le personnage de Philip « montre l'écran », c'est qu'il est aujourd'hui inutile de pointer des mots, la page est tournée, nous sommes maintenant davantage du côté de l'image. Écrire un scénario consiste pour l'écrivain à se rapprocher symboliquement du cinéma et de l'image, s'éloignant du même coup du roman. Si le scénario ne fait pas le film, il donne à penser un film, un film à vivre avec les personnages du scénario.

## Une fin cinématographique pour un roman

La dernière page du roman de Lodge est assez éloquent. À ce moment, la discussion entre nos quatre personnages a pour thème le dénouement. À Morris qui vient de citer Jane Austen, Philip répond :

PHILIP

C'est cela. Voilà au moins quelque chose que le romancier ne peut dissimuler, n'est-ce pas, le fait que son livre va bientôt se terminer ! De nos jours, on ne s'attend pas fatalement à une fin heureuse, mais s'il y a une chose que le romancier ne peut cacher, c'est bien cette minceur symptomatique.

HILARY et DÉsirÉE commencent à écouter PHILIP qui est devenu maintenant le centre d'intérêt.

Ce que je veux dire, c'est que, mentalement, vous sentez que vous arrivez au dénouement du roman et que vous vous y préparez. En lisant, vous êtes bien obligés de constater qu'il ne reste plus qu'une page ou deux dans le livre, et que vous vous apprêtez à le refermer. Dans un film, en revanche, pas moyen de le savoir, surtout maintenant que les films sont structurés de façon beaucoup plus lâche et plus ambiguë qu'autrefois. Impossible de savoir sur quelle image le film va se terminer. Le film continue de se dérouler, tout comme la vie ; les gens vont et viennent, vaquent à leur affaires, boivent, causent, et nous les regardons, mais brusquement, à l'instant qu'a choisi le réalisateur, sans avertir, sans que rien n'ait été résolu, expliqué ou conclu, ça peut être... la FIN.

PHILIP hausse les épaules. La caméra s'arrête sur lui et le fige dans cette attitude.

FIN (p. 371)

À la dernière page du roman *Changement de décor*, dans un chapitre qui s'intitule précisément « Dénouement », le cinéma et le roman sont confrontés et doivent répondre de la question d'une prévisibilité de la fin. En évoquant « la minceur symptomatique du roman », le personnage de Philip rend compte d'une intuition du lecteur — moi le premier — qui sentant physiquement la fin venir, par le peu de pages restant sous les doigts, s'y prépare. Le film, lui, ne laisse rien présager, le réalisateur

décidant de clore le récit de manière inattendue, sur une image sans marque particulière, « [...] sans avertir, sans que rien n'ait été résolu, expliqué ou conclu, ça peut être... la FIN » : la fin du roman, la fin du scénario, la fin du film, sur l'image de Philip haussant les épaules. On ne saura rien de la vie à venir de nos quatre protagonistes. Alors qu'ils s'étaient précisément réunis pour décider de la suite des événements, le roman s'arrête net, sans qu'ils aient pris une véritable décision quant à l'avenir. David Lodge tente de ne pas conclure, il tient la fin ouverte, suivant en cela les films d'aujourd'hui. Il fait l'essai d'une fin cinématographique, à laquelle on ne s'attend pas, une fin qui ne conclut rien, qui en n'est pas une. Ainsi le « film » peut se continuer dans la tête du lecteur-spectateur. Il continue, comme la vie, comme le feuilleton de la vie.

Bien évidemment, la conception que se fait Philip du cinéma lui est propre. Est-ce celle de David Lodge ? Nous n'en savons rien et peu nous importe. Un romancier, un scénariste, un réalisateur a toute la liberté de se cacher derrière ses personnages. Cette conception du cinéma que défend Philip est plutôt catégorique. S'il est vrai que des films d'auteurs, des films d'horreur, ou certains films mal construits laissent malgré eux une fin ouverte, la plupart des films, surtout américains, ont pourtant une fin décisive. Qu'elle prenne la forme d'un *happy-end*, qu'elle soit plus triste, elle persiste et signe nombre de récits filmiques. Pensons au film *Titanic* (1998), par exemple. Cette méga-production américaine réalisée par James Cameron finit mal (on pouvait s'en douter !). La plupart des personnages meurent et le héros principal meurt aussi, en se sacrifiant pour sauver l'héroïne. Si le réalisme est respecté, une fin rêvée est pourtant rajoutée, une fin totalement opportuniste où l'héroïne et le héros se retrouvent et s'embrassent en haut des escaliers du salon principal enveloppés des applaudissements des autres passagers. C'est aussi ridicule que la double fin opportuniste du film australien *La Leçon de piano* de Jane Campion (1993). Dans ce que j'appellerais la première fin, le piano tombe à l'eau et l'héroïne se fait entraîner avec lui au fond des mers. Elle meurt avec son objet de passion. On pourrait croire que le film s'arrête là, mais non, on la retrouve vivante, un doigt de métal à la place de

celui qui lui avait été coupé. Elle est professeure de piano et vit avec son mari. Tout va bien dans le meilleur des mondes (en fait, cela m'apparaît comme une fin bien plus terrible que la précédente!). Est-ce pour le marché américain ou international qu'une pseudo fin heureuse et rêvée, ridicule et opportuniste, est ajoutée?

David Lodge nous épargne cela et finit son livre en queue de poisson. À nous d'imaginer la suite du roman, la suite du « film ». Une fois de plus, l'écriture scénarique de ce sixième chapitre pointe vers le filmique, mais c'est pour revendiquer une certaine idée du cinéma.

PHILIP hausse les épaules. La caméra s'arrête sur lui et le fige dans cette attitude (p. 371).

Cette fin clôt le roman en tentant de ne pas figer notre imagination. Une image figée — en anglais *freeze frame*, image gelée — n'immobilise pas nécessairement la narration. Ici, l'histoire n'a pas vraiment de fin, qu'il nous faut imaginer, rapidement et de façon à peine consciente. Mais quelle fin parmi toutes celles possibles : ils retournent tous dans leur foyer respectif, les couples illégitimes se re-légitiment, les femmes veulent divorcer... ? Peu importe jusqu'où nous pousserons les alternatives, une chose est sûre, cette fin trop brutale n'arrêtera pas notre imagination (poussée par l'histoire et frustrée par l'énonciation) aussi abruptement que le roman. Par ailleurs, malgré toutes les variations opérées dans le roman, et dont le sixième chapitre marque l'apothéose, David Lodge reste un romancier à part entière. Le roman *Changement de décor* est une série de transformations formelles : le chapitre 3 (« Correspondance ») est écrit sous la forme épistolaire, le chapitre 4 (« Lectures ») dans le style journalistique, le chapitre 6, comme un scénario simulé. Chacune de ces formes joue un rôle symbolique et informatif. Mais leur diversité ne les empêche pas d'être « digérées » par le roman, par la forme supérieure du roman. Ces formes diverses ne sont que des digressions que se permet, presque naturellement, le roman. L'écriture de David Lodge passe d'un système de signes à un autre, mais à l'intérieur d'un système de signes dominant : le roman.

## Notion d'intermédialité

David Lodge passe d'un système de signes à un autre, de celui du roman à celui du cinéma. Il met en œuvre non seulement un réseau intertextuel, mais surtout des relations intermédiatiques. L'intermédialité est une notion relativement récente qui intéresse plusieurs chercheurs universitaires, notamment Jürgen E. Müller de l'université d'Amsterdam, un des premiers à avoir utilisé ce terme en 1987 dans un ouvrage précurseur : *Texte et médialité*. Plus récemment, dans une conférence de 1998 à Paris, il a proposé une définition de l'intermédialité en ce qui concerne le film : « Un film devient intermédiatique quand il transpose le côté à côté multimédiatique de citations médiatiques en complicité conceptionnelle dont les ruptures et stratifications esthétiques permettent d'autres dimensions au vécu et à l'expérience<sup>1</sup>. »

Cette définition se comprend lorsqu'on interprète le terme « multimédiatique » comme une addition, une accumulation de différents médias sans relation entre eux. Dès que des relations naissent entre les médias, dès que leurs imbrications font sens, font sens pour le spectateur, alors nous pouvons parler d'intermédialité. Dans le roman qui nous intéresse doit-on en rester à la notion d'intertextualité ou peut-on tenter d'utiliser justement celle d'intermédialité? Cela équivaldrait à affirmer que le scénario, comme le roman, n'est pas un simple système de signes, mais un média à part entière. Le scénario, comme le roman, pourrait être considéré comme un média, c'est-à-dire comme un support de diffusion de l'information, dans la mesure où l'on considère la fiction comme de l'information. C'est ce que fait le personnage de Philip lorsqu'il qualifie le roman de média « contre nature pour eux ».

Dans ce contexte de définition, comment classer le scénario? Il est considéré par certains comme un outil technique à la réalisation d'un film, pour d'autres comme de la pure littérature. Qu'est-il au départ? Il peut être intermédiatique intrinsèquement. Il naît intermédiatique. S'il est un média, il est un média bien impur! Impur comme tous les médias en fait, car il est un mélange de différents médias, mais il est surtout un texte littéraire qui n'est pas ce qu'il doit être. Pasolini le décrit, en 1976 dans *L'Expérience*

*hérétique*, comme une «structure tendant à être une autre structure»: le film à faire. Jürgen E. Müller comprend que tous les médias sont impurs et propose, pour régler le problème, de considérer arbitrairement tous les médias comme étant purs au départ pour qu'il existe une possibilité de questionnement sur l'intermédialité. Dans le cas du scénario, cette idée me paraît particulièrement difficile à mettre en pratique. Je tente de définir le statut du scénario, ce qu'il est, mais son côté hybride me joue une fois de plus des tours, le rend inclassable. Est-ce donc un compactage de différents médias? Ou n'en est-il pas un, le cinéma seul étant un média? Le scénario ne fait que tendre à en être un. N'existe-t-il que par le film à faire? Il a pourtant une forme précise, sur laquelle joue David Lodge pour nous emmener là où il veut. Nous passons symboliquement d'un médium à l'idée d'un autre, et ceci grâce au scénario, ou plutôt grâce à cette pseudo forme scénarique utilisée. Peut-être tout simplement parce que le scénario est tout à la fois de la littérature et du cinéma, mais ni l'une ni l'autre véritablement. Il est peut-être plus qu'intermédia-tique intrinsèquement, il est autre chose, une chose de l'ordre de la Chimère. Je ne cherche pas à donner un côté mythologique à cette réflexion en employant ce mot, mais il échappe finalement à toutes les catégories dans lesquelles on veut le placer.

Il nous faudrait approfondir cette notion d'intermédialité, si nous devons suivre cette piste, notion que Jürgen E. Müller utilise surtout comme un axe de pertinence, une nouvelle approche interdisciplinaire<sup>2</sup>. Pour l'instant, parlons plutôt d'interaction entre plusieurs dispositifs. Le scénario est l'un d'entre eux et il est pris dans le processus global qui doit mener à l'objet film. Il est donc pris dans une mouvance, au cœur d'un processus qui le dépasse. En suivant les différents dispositifs qui participent à la fabrication d'un film, le scénario va se retrouver dans les mains de différentes personnes. Sa nature, sa fonction, son statut vont changer en fonction du regard qu'on lui porte. Le scénariste est souvent découragé de voir son scénario «charcuté». Il voudrait que son texte soit un peu plus considéré. Le producteur s'en sert pour décider s'il investit ou non de l'argent. Le réalisateur l'utilise pour le découpage du film. Les acteurs pour se mettre dans la peau de leur personnage. Les techniciens durant le

tournage s'en servent comme d'un outil de base pour pouvoir effectuer leur travail. Le spectateur peut avoir l'intention d'acheter le scénario en librairie pour garder une trace d'un film qu'il a bien aimé, relire les répliques qui lui plaisent. L'universitaire peut l'utiliser comme un texte achevé qu'il est intéressant d'analyser. Le romancier comme David Lodge utilise la forme du scénario pour donner une aura cinématographique à son roman.

### Comme un scénario

À la question a priori simple « le scénario aura-t-il toujours le statut d'objet transitionnel ou peut-il être considéré comme un texte achevé? », quelques lignes en guise de réponse ne suffisent pas. Avec David Lodge, nous sommes dans l'entre-deux. Son sixième chapitre cherche la forme du scénario, d'un scénario qui ne deviendra probablement jamais un film, sauf si son roman est adapté. Dans ce cas tout le roman sera adapté. Ce sixième chapitre sera-t-il lui aussi transposé, ou sera-t-il gardé tel quel dans le scénario du film? Faudra-t-il réinventer une autre forme, un autre style au sein du film?

Avec l'utilisation de cette forme scénarique au dernier chapitre de son roman, David Lodge revendique une idée, celle du cinéma. Comme nous l'avons vu, il veut donner à voir un scénario. Il lui donne une forme personnelle. Si son roman tout entier devait être adapté, pour son dernier chapitre, c'est l'idée même du cinéma qu'il revendique qui devrait être adaptée! Comment revendiquer l'idée du cinéma à la fin d'un film? C'est un autre problème auquel il est possible de trouver une solution. L'essentiel de l'adaptation est de conserver l'idée revendiquée par le roman.

Nous comprenons bien que ce scénario n'a pas pour fonction de servir à la réalisation d'un film, tout comme le roman. David Lodge a écrit un ouvrage achevé, de forme traditionnelle, où par trois fois il va changer de style, mais cet ouvrage est homogène, car il englobe, il digère ces styles différents dans une forme, celle du roman. Le sixième chapitre n'est pas un scénario, il tend à être un scénario, *il est l'image d'un scénario*. La question du scénario comme texte achevé ne se pose donc pas dans ce roman.

Université de Montréal

## NOTES

1 Cette citation est tirée d'une conférence de Jürgen E. Müller donnée le 4 mars 1998 à la Sorbonne Nouvelle, conférence ayant pour titre « L'intermédialité de la Nouvelle Vague ou quelques observations sur un cinéma hybride ».

2 Conférence de Jürgen E. Müller du 2 mars 1999 au premier colloque international du Centre de recherche sur l'intermédialité (CRI) de l'Université de Montréal (sous la direction d'André Gaudreault et de Terry Cochran) ayant comme titre « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques ».

## OUVRAGES CITÉS

Field, Syd. Scénario. *La rédaction d'un scénario de l'idée originale à la version finale*. Montréal : Merlin, 1990.

Lodge, David. *Changement de décor*. Paris : Rivages, 1991.

Müller, Jürgen E. (direction). *Texte et médialité*. Mannheim : Lehrstuhl Romanistik 1, Universität Mannheim, 1987.

Pasolini, Pier Paolo. « Le scénario comme structure tendant à être une autre structure », dans *L'Expérience hérétique*. Paris : Payot, 1976, p. 156-166.

Raynauld, Isabelle. *Le scénario de film comme texte. Histoire, théorie et lecture(s) du scénario : de George Méliès à Marguerite Duras et Jean-Luc Godard*. Thèse de doctorat, Université de Paris 7, 1990.