



N° 6 Cinesthétique

- Magali Riva

La trame sonore du roman français contemporain :

Antoine Volodine et Jean Echenoz

Dans une entrevue à *Apostrophe*, en 1984, Marguerite Duras évoque son rapport au cinéma : « Quand on me demande : pourquoi faites-vous du cinéma ?, je réponds : pour entendre. On croit que le cinéma c'est l'image, mais le cinéma c'est le son »<sup>1</sup>. En effet, le cinéma est avant tout considéré sinon comme un art visuel, du moins comme un art de l'image, notamment parce qu'il a d'abord été muet. Incidemment, la majeure partie des études portant sur le cinéma donne préséance à l'image et aux techniques qui s'y rattachent. Si, depuis quelques années, sous le coup de différents cinéastes, critiques et théoriciens, la dimension sonore du cinéma se révèle dans son autonomie, la plupart des films et des analyses cinématographiques maintiennent la subordination du son à l'image.

Cette subordination se répercute également dans les œuvres littéraires contemporaines marquées par une esthétique cinématographique : aussi n'est-il pas étonnant d'y retrouver une prédominance des effets visuels sur les effets sonores. Pour certains écrivains, toutefois, la dimension sonore prend une importance singulière ; c'est le cas pour Jean Echenoz et Antoine Volodine, deux auteurs pour

---

<sup>1</sup> Marguerite Duras, citée dans J.-P. Martin, *La Bande sonore. Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarrante, Sartre*, Paris, José Corti, 1998, p. 174.

qui le cinéma constitue une influence avouée, mais qui se traduit distinctement dans leurs œuvres.

Pour Echenoz, le cinéma constitue à la fois un imaginaire et une finalité, un effet stylistique joueur auquel il a recours « dans un but d'efficacité narrative »<sup>2</sup>. Cette finalité, avouée dans ses entretiens, est sensible dans ses romans : les références explicites au cinéma et, parmi celles-ci, à la trame sonore, sont fréquentes, particulièrement dans ses premières œuvres.

Chez Volodine, l'esthétique cinématographique n'est pas aussi nette, notamment parce que les procédés ne sont pas nommés. Le cinéma constitue plutôt le socle d'un imaginaire, un héritage encore plus fort peut-être que la littérature :

Je lis des livres. Mais je suis aussi quelqu'un qui voit des films. Et il me semble un peu réducteur, pour un écrivain, de ne mettre en avant que des filiations touchant à la littérature. Surtout aujourd'hui. C'est impossible de s'être détourné de l'image et du cinéma. Dans le travail d'écriture, c'est toujours de l'image qui me passe en tête. Il s'agit de construire et d'animer l'image pour que les personnages s'y trouvent à leur place et pour y faire entrer les lecteurs. C'est tout un travail assez éloigné des réflexions sur les techniques littéraires. On est beaucoup plus dans des réflexions sur des techniques cinématographiques<sup>3</sup>.

Aussi, bien que l'influence du cinéma soit plus diffuse chez Volodine, elle n'en demeure pas moins à la source de son œuvre.

La représentation d'un environnement sonore en littérature n'est évidemment pas une technique narrative essentiellement contemporaine : le roman du XIXe siècle en usait déjà abondamment pour accentuer le réalisme de son récit. Il n'est peut-être pas accessoire de noter que la représentation du son dans le roman s'est développée en même temps que l'industrialisation en France. De fait, l'intérêt porté au sonore depuis quelques décennies n'est pas imputable à la seule apparition du cinéma, et d'autres technologies entrent en jeu : la radio, la télévision, l'ordinateur ont contribué à doubler la sonorité de notre environnement. Il n'est donc pas étonnant de retrouver ces technologies dans la plupart des romans cinématographiques.

---

<sup>2</sup> Jean Echenoz, cité dans J.-M. Clerc, « [Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ?](#) », *Revue de littérature comparée*, 2001, n°298, pp. 317-326 (page consultée le 23 juillet 2014).

<sup>3</sup> A. Volodine, « [Je ne suis pas un cas psychiatrique ! Propos recueillis par Grégoire Leménager](#) », *Le Nouvel Observateur*, 24 juillet 2010 (page consultée le 23 juillet 2014).

Chez Volodine et Echenoz, toutefois, la dimension sonore n'est plus celle du monde réel uniquement, mais participe plutôt à créer un effet d'étrangeté, de déréalisation du récit. Je voudrais donc étudier diverses manifestations d'une esthétique cinématographique du son dans l'œuvre d'Echenoz (*Cherokee*<sup>4</sup> et *Nous Trois*<sup>5</sup>) et de Volodine (essentiellement *Dondog*<sup>6</sup> et *Bardo or not Bardo*<sup>7</sup>), et en définir certains effets et limites ; un corpus très large, qui permet toutefois d'aborder la représentation sonore sous ses trois principaux aspects : la musique, la voix et le bruitage.

### **Comme un disque qui saute : la musique chez Echenoz**

Avant même que le cinéma ne se mette à parler, la musique était déjà présente, grâce au pianiste ou à l'orchestre qui accompagnait systématiquement toute projection. Aujourd'hui, elle fait partie des conventions cinématographiques et, si certains cinéastes s'en passent, d'autres en usent et en abusent. Qu'elle soit de fosse ou d'écran, la musique au cinéma sert généralement de support au récit, d'emphase émotionnelle<sup>8</sup>.

La musique est particulièrement présente dans l'œuvre d'Echenoz, tant sur le plan thématique<sup>9</sup> que stylistique ; son écriture, de l'avis même de l'auteur, doit beaucoup au jazz. La place faite à la musique dans la plupart de ses romans dépasse toutefois la question stylistique, et s'inscrit sans équivoque dans une esthétique cinématographique. Dans *Cherokee*, qui met en scène un musicien de jazz, on retrouve plusieurs références musicales. Certaines demeurent toutefois difficilement identifiables, le musicien ou la pièce mentionnés n'étant pas toujours cités. L'espace ouvert par la chanson est donc assez vaste, et peut donner lieu à de multiples interprétations et moduler l'écoute qu'on peut faire de la scène, en raison de la quantité de pièces attribuables au musicien nommé ou encore des morceaux évoqués dans le roman, dont la pièce-titre *Cherokee*, standards de jazz joués et remaniés par différents musiciens.

---

<sup>4</sup> J. Echenoz, *Cherokee*, Paris, Minuit, 1999. Dorénavant désigné à l'aide de l'abréviation C.

<sup>5</sup> J. Echenoz, *Nous Trois*, Paris, Minuit, 1992. Dorénavant désigné à l'aide de l'abréviation NT.

<sup>6</sup> A. Volodine, *Dondog*, Paris, Seuil, 2002. Dorénavant désigné à l'aide de l'abréviation D.

<sup>7</sup> A. Volodine, *Bardo or not Bardo*, Paris, Seuil, 2004. Dorénavant désigné à l'aide de l'abréviation BB.

<sup>8</sup> Ce que Michel Chion appelle la « musique empathique ».

<sup>9</sup> Plusieurs de ses romans mettent en scène des musiciens.

Echenoz, qui a souvent recours aux termes techniques *bande-son* ou *trame sonore* dans ses romans, reconnaît l'importance d'une musique qui se greffe au récit, comme il le mentionne dans une entrevue :

Dans la composition d'un passage, il y a souvent le souvenir insistant d'une ambiance musicale. J'aimerais qu'il y ait une musique de roman comme il y a une musique de film, qui ne soit pas uniquement fonction de la sonorité mais qui défile derrière. J'ai en permanence le souci d'incorporer au roman des irruptions d'images et de sons<sup>10</sup>.

En plus de souligner l'importance de la trame sonore dans ses romans, Echenoz met le doigt sur l'inévitable tension engendrée par la représentation d'une trame musicale dans le roman : les références musicales, qui devraient « [défiler] derrière » le récit, ne peuvent se faire que de façon sporadique (« des irruptions de sons »). Nécessairement ponctuelle et intermittente, la référence musicale se dissout rapidement à l'intérieur du flux narratif. Contrairement au cinéma, la trame sonore romanesque n'a pour seule durée que celle que lui prête le lecteur. Or, pour que l'effet de durée de la trame musicale soit actualisé, il faut non seulement que cette référence soit connue du lecteur, mais aussi qu'elle résiste au flux narratif. C'est entre autres par la répétition ou l'amplification que peut réellement se mettre en place une impression de durée. Ce procédé est utilisé notamment dans *Cherokee*, par le recours à la radio :

Elle traversait la cour prudemment, surveillant ses talons sur les pavés, sans voir Georges à sa fenêtre qu'il ferma aussitôt, puis rouvrit, puis il baissa la voix dans la radio qui criait que si je t'aime (clac) quel problème (clac-clac), car tu mens (clac) tout le temps (clac-clac), et mes larmes sont pour toi (boum, boum) du vent, et Georges redressa un coussin, s'aperçut dans le miroir, ferma la porte de la salle de bains, rétablit le volume de la voix qui gémissait maintenant que lourde est la peine sous le figuier bifide, longue est l'attente sous le manguier languide, et l'ennui cogne sous le palmier-dattier, puis elle frappa, il ouvrit, elle entra, il ouvrit les bras, et longtemps après il l'embrassait encore et parlait doucement dans ses cheveux, pendant que la voix murmurait que rouges sont la lèvre et l'ongle, blanche et bleue l'écume de mer, que tout est clair, que tout est clair<sup>11</sup>.

Bien que les paroles ne soient pas attribuables à des pièces connues, leur mièvrerie renvoie tout de même à l'univers familier des chansonnettes d'amour. La répétition et l'enchaînement des paroles de chanson à celles du narrateur crée, même sans

---

<sup>10</sup> « Les ravages du jazz dans la littérature contemporaine : Jean Echenoz », *Jazz Magazine*, n°473, septembre 1997, p. 23.

<sup>11</sup> J. Echenoz, *C*, p. 15.

réfèrent clair, un effet de trame musicale. Mais ces chansons, plutôt que de contribuer à l'émotion du récit, créent un effet comique, une mise à distance ironique, et infléchissent la perception que l'on peut avoir de la scène. Si ce genre de musique est typique, au cinéma, de la scène classique du premier baiser, il produit, dans le roman, une certaine facticité. Comme le fait remarquer Christine Jérusalem, « [h]abituellement, la musique de film, même si elle souligne un moment fort, camoufle sa présence pour permettre l'adhésion du spectateur. Dans les romans d'Echenoz, c'est le contraire. La musique, en pointant son nez, fait claudiquer le récit »<sup>12</sup>.

L'enchaînement des trois chansons à la radio permet également un jeu sur la temporalité : la scène, qui tient dans un petit paragraphe et qui est, somme toute, minimale sur le plan de l'énonciation (juxtaposition de phrases brèves axées sur la description de l'action), est distendue par l'enchaînement musical, qui condense et lie une soirée elliptique (de l'arrivée de la fille chez Georges à leur premier baiser, « longtemps après »). La référence musicale, dans ce cas, permet alors une économie narrative.

La musique chez Echenoz crée ici un effet anempathique et affiche, comme l'explique Michel Chion à propos de ce type de musique, « une indifférence ostensible à la situation »<sup>13</sup> ; on retrouve cet effet au cinéma, notamment, dans *Hiroshima mon amour*, alors qu'une musique quasi guillerette accompagne l'énumération des horreurs commises lors de la Seconde Guerre mondiale. Si la musique peut accentuer l'émotion d'une scène, surtout lorsqu'il s'agit d'une scène tragique, elle peut donc aussi infléchir le sens d'une action ou d'une émotion, et contredire l'image à laquelle elle se rattache.

L'effet anempathique se retrouve encore une fois dans *Cherokee*, par l'entremise de la radio, lors de l'affrontement final entre les protagonistes, qui se soldera par la mort de quelques-uns d'entre eux. Scène éminemment cinématographique, qui emprunte tous les *topoi* du film noir, dont la musique jazz.

---

<sup>12</sup> Chr. Jérusalem, *Jean Echenoz. Géographies du vide*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005, p. 106

<sup>13</sup> M. Chion, *Le Son au cinéma*, Paris, L'Etoile, 1985, p. 123.

Cette scène de fusillade, assez longue, est ponctuée par de nombreux morceaux émanant de la radio :

[Fred] emplit les verres, se cala sur un tabouret, dos au mur, posa les verres sur le sol et les désigna à Georges d'un mouvement du menton tout en bricolant le petit poste qui se mit à diffuser du piano, plus précisément *Sweet and lovely* par le trio de Wynton Kelly. Fred déploya l'antenne télescopique, régla le volume, déposa l'appareil et leva un verre dans la direction de Georges [...]<sup>14</sup>.

Mais [Fred] se ressaisit, refit les niveaux dans les verres et mit une sourdine au piano, qui n'était plus celui de Wynton Kelly mais de Ronnel Bright<sup>15</sup>.

Il y eut un silence ; même les séides s'étaient tus de l'autre côté de la porte, sûrement effrayés par les coups de feu. Une voix détendue sortit du poste pour indiquer qu'on venait d'entendre du Kenny Drew et qu'on allait écouter du Freddie Redd. Il n'en fut rien : s'excitant mutuellement, les rayonnistes se remirent à scander leurs slogans tout en martelant la porte verrouillée, couvrant impitoyablement les accords introductifs de *Jim Dunn's dilemma*<sup>16</sup>.

Il y eut encore un bref silence, le temps d'entendre cliqueter une serrure à l'intérieur du meuble, avec un peu de Sonny Clark très assourdi, le transistor s'étant jeté comme tout le monde à plat baffle au plus fort de la panique. Durant quelques secondes, tous écoutèrent la musique. Tous ne la goûtèrent pas assez, sans doute, car ce fut un violent renouveau de désordre<sup>17</sup>.

Dehors, la nuit venait déjà. Une ampoule électrique ballait à très faible amplitude au bout de son fil, faisait trembler les ombres des personnes qui se tenaient encore là sans plus rien dire, comme si elles écoutaient enfin vraiment cet air triste que jouait à présent Lou Levy. L'émission devait être consacrée aux continuateurs de Bud Powell. Elle n'était pas mal composée, pensa Georges, quoiqu'ils n'eussent pas dû négliger Walter Davis<sup>18</sup>.

Les morceaux évoqués appellent l'imaginaire du lecteur, sa connaissance du jazz, mais aussi de la topique du film noir. Néanmoins si, dans le film noir, le jazz contribue à la tension et à l'atmosphère oppressante de certaines scènes, la nomination des pièces dans le roman et le commentaire qui s'y rattache font « claudiquer le récit », comme le mentionnait Christine Jérusalem : la tension, plutôt que d'être accentuée par la musique, est dissoute par elle.

---

<sup>14</sup> J. Echenoz, *C*, p. 234.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 239.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 242.

### **Volodine : vers une voix off ?**

La musique est aussi présente chez Volodine, mais de façon moins prégnante peut-être : bien qu'on y retrouve plusieurs références musicales (radio, chants révolutionnaires, musique tribale), celles-ci demeurent trop vagues pour créer une véritable trame musicale, identifiable par le lecteur ; aussi cet aspect me semble-t-il moins pertinent à traiter que la question de la voix dans les récits de Volodine. La réflexion autour de la voix narrative est un élément central et complexe dans l'œuvre de l'auteur et, par extension, dans le post-exotisme. Bien que cette notion ne constitue pas nécessairement le signe d'une esthétique cinématographique, elle permet toutefois d'ouvrir une réflexion sur ce que pourrait être une voix off dans le roman.

Dans de nombreux ouvrages, Michel Chion départage trois genres de paroles au cinéma : la *parole texte*, très romanesque, qui peut être dite par un personnage, mais qui est surtout reconnue comme étant la voix off ; la *parole théâtrale* (le dialogue), elle, fait avancer l'action et révèle le caractère du ou des personnages. Ces deux formes de parole sont les plus courantes au cinéma. Michel Chion repère toutefois une autre forme de parole, la *parole émanation*, qui redonne en quelque sorte primauté à l'image, puisque les paroles ne sont plus conductrices du récit ; la parole émanation fait « apparaître la parole comme une expression parmi d'autres du monde sensoriel »<sup>19</sup>, soit en étant partiellement audible (chez Tati, par exemple), soit en ne respectant pas les conventions de montage, de découpage ou de cadrage (c'est le cas notamment chez Tarkovski).

La parole émanation est très près de ce qu'on trouve dans certains ouvrages de Volodine ; dans *Ecrivains*, la narratrice de « La théorie de l'image selon Maria Trois-Cent-Treize » reprend presque noir sur blanc ces distinctions entre les types de parole lors d'une « conférence »<sup>20</sup> :

Au début, du moins dans notre monde post-exotique, au début il n'y a pas de verbe. Il n'y a pas de verbe mais il y a un peu de lumière, et même s'il n'y a aucune lumière *il y a l'image d'un lieu et d'une situation, et seule l'image compte.*

---

<sup>19</sup> M. Chion, *Un Art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*, Paris, Cahiers du cinéma, 2003, p. 65.

<sup>20</sup> J'insiste sur les guillemets : dans les faits, Maria vient de mourir et s'adresse à une foule hypothétique, dans le noir.

*La voix vient en plus, elle vient après, elle est rajoutée, par exemple c'est un commentaire qui se situe en dehors de l'image, une intervention littéraire extérieure. Une intervention rajoutée, artificielle. Elle ne nous intéresse guère. Ou, deuxième possibilité, c'est une voix qui naît dans l'image et qui transforme l'image en scène de théâtre, avec des monologues, des dialogues et des chants. Cette deuxième voix nous intéresse. Mais souvent, ce n'est ni l'une ni l'autre.*

Ni le commentaire ni le murmure théâtral. Ni l'un ni l'autre.

[...]

*Dans certains cas (...) cette voix qui vient après est une voix qui appartient à l'image, qui sourd d'on ne sait quelles profondeurs de l'image, et qui est l'expression même de l'image, l'expression langagière de l'image.*

Je vais nommer cette voix la voix sourde, mais je pense qu'on pourrait aussi l'appeler la voix naturelle. *Elle est naturelle parce qu'elle suppose des forces, des forces naturelles, propres à l'image, qui n'ont pas besoin du langage humain ni des cordes vocales humaines pour s'exprimer.* Elle est naturelle parce qu'elle s'appuie sur ce qui existe dans l'image, ce qui existe réellement, concrètement, parce qu'elle s'appuie sur ce qui préexiste et n'est pas le fruit d'une intervention ou même seulement d'une observation extérieure. (...) *C'est seulement ensuite qu'interviennent les acteurs et les actrices, seulement ensuite que parlent les personnages avec leurs voix qui vibrent, qui profèrent muettement le monde ou qui se taisent*<sup>21</sup>.

Le parallèle avec la division de Michel Chion, aussi fortuit soit-il, demeure assez frappant ; mais les exemples qu'utilise Maria 313 pour expliciter sa théorie le sont tout autant, puisqu'il s'agit d'extraits de films<sup>22</sup>. C'est donc à l'aide du cinéma que la narratrice développe sa réflexion sur un aspect du dispositif littéraire qu'est le post-exotisme. La voix privilégiée par le post-exotisme serait donc ce que Marie 313 appelle la voix sourde de l'image, et qui correspond peu ou prou à ce que Michel Chion nomme « la parole émanation », qui se distancie d'un usage plus *utilitaire* de la voix ; la parole-émanation, ou la voix sourde, ne sert pas à fixer le sens ou à contribuer au développement du récit.

La voix est un élément central et une notion complexe dans l'œuvre de Volodine ainsi que dans le post-exotisme ; ce qui m'intéresse, dans l'extrait

---

<sup>21</sup> A. Volodine, *Ecrivains*, pp. 131-132. Je souligne.

<sup>22</sup> « Et maintenant, pour illustrer, je vais citer quelques images sans paroles ou presque sans paroles, quelques images qui font entendre leur voix sourde. [...] »

La partie d'échecs avec le diable, dans *Le Septième sceau* d'Ingmar Bergman, avec, au dernier plan, une procession de silhouettes qui font l'ascension pénible d'une colline.

L'homme à quatre pattes qui aboie dans la boue en face d'un chien, dans *Damnation*, de Béla Tarr.

Le bébé qui pleure dans un appartement sordide et sans fenêtre, dans *Eraserhead* de Davide Lynch.

La façade nue d'un immeuble abandonné, avec la tête de Nosferatu à une fenêtre, dans *Nosferatu le vampire* de Friedrich Murnau.

La barque qui s'éloigne sur une mer vide, encombrée de cadavres, à la fin de *La Honte* d'Ingmar Bergman. [...] » (*Ibid.*, pp. 139-140). Maria 313 cite également des scènes de Kar-Wai (*Les Cendres du temps*), de Tarkovski (*Stalker*, *L'Enfance d'Ivan* et *Le Miroir*), de Kurosawa (*Vivré*), d'Herzog (*Les Nains aussi ont commencé petits*) et de Leone (*Il était une fois dans l'Ouest*).

précédent, est toutefois la voix qui semble rejetée par les post-exotiques, celle que Maria 313 qualifie de « commentaire qui se situe en dehors de l'image, d'intervention littéraire extérieure » et qui ressemble étrangement à la voix-texte de Michel Chion, c'est-à-dire à la voix off.

La voix off, en littérature, pose problème. On remarque souvent, dans les ouvrages critiques qui en font mention, une promptitude à nommer *voix off* la voix narrative distanciée que l'on retrouve souvent à l'œuvre dans la littérature contemporaine, et qui est particulièrement manifeste dans les romans d'Echenoz. La voix typique du narrateur echenozien, distanciée et ironique, qui commente le récit et infléchit la perception que l'on peut avoir d'une scène ou d'un personnage, témoignerait ainsi de ce type d'effet. Les exemples abondent, notamment dans *Nous trois* : « Mais regardez-le encore, une heure après, tout juste s'il entrouvre une paupière quand Marion se lève et se dirige vers la salle d'eau. Peut-être ne serait-il pas mal de réagir, quand même, montrer un peu de présence d'esprit, prévenir la jeune femme du péril de ce parcours. Mais lui, beaucoup trop abruti, du fond de son oreiller c'est à peine s'il murmure l'attention à la m, bruit de chute, trop tard »<sup>23</sup>.

Effectivement, cette posture narrative, chez Echenoz, accentue la dimension cinématographique de certaines scènes, puisque le narrateur, en se distanciant du récit, semble se poser comme spectateur face à lui – un spectateur qui posséderait tout de même une connaissance omnisciente de l'histoire, à la fois extérieur et intérieur au récit. Mais peut-on affirmer que cette voix est réellement ce que pourrait être une voix off dans le roman ? Bien que la voix narrative chez Echenoz joue de distance, elle demeure la voix narrative, l'instance unique qui régit le récit.

Au cinéma, la voix off est un procédé éminemment narratif, hérité en grande partie du roman – elle est l'équivalent cinématographique de la voix narrative. Mais si la voix narrative devient off au cinéma, la voix off qui revient au roman ne redevient pas simple voix narrative. Elle serait plutôt une voix médiane entre le narrateur et le récit, une voix autre que la voix narrative, mais qui n'appartiendrait pas non plus à la scène du roman : la voix off romanesque effectuerait une sorte de doublement narratif. C'est chez Volodine qu'il me semble que l'on s'approche le plus de ce que

---

<sup>23</sup> J. Echenoz, *NT*, p. 51.

pourrait être une voix off romanesque, avec le personnage de Marie Henkel dans le premier récit de *Bardo or not Bardo* ; ce personnage pourrait même, paradoxalement, incarner cette voix off<sup>24</sup>.

Le récit, par ailleurs très cinématographique, voire tarkovskien, débute par un bruit de fusil hors champ, et par l'entrée dans le *cadre* du révolutionnaire qui a été touché par ce tir, Kominform :

Les poules caquetaient tranquillement derrière le grillage, à leur habitude, lorsque le premier coup de feu retentit. Certaines hochèrent la crête, d'autres suspendirent leur marche disgracieuse et figèrent au-dessus du sol une patte grisâtre (...). Puis, une deuxième détonation ébranla la quiétude de l'après-midi. *Quelqu'un arriva en courant et s'effondra sur le grillage du poulailler*, dont la structure mal conçue pour ce genre d'épreuve aussitôt se déforma. (...) Le blessé s'agrippait au tissu de fer. Il voulait à la fois avancer et rester vertical, mais il n'y réussissait guère. Il progressait en oblique, indifférent au caquetage, préoccupé avant tout *par les pas qui se rapprochaient. Car maintenant son poursuivant le rattrapait*, un homme qui marchait vite, précédé par une poule qui zigzaguait sur le chemin, ventre à terre, ses moignons d'aile en émoi. Le tueur rejoignit le blessé (...), puis il lui tira dessus une troisième fois, presque sans viser, juste avant de repartir et de disparaître<sup>25</sup>.

Il est plus tard rejoint par un vieux moine atteint d'Alzheimer, Drumbog, puis par Strobusch, l'individu qui devait arrêter Kominform avant que celui-ci ne soit blessé par l'un de ses hommes. Les deux personnages tentent de maintenir Kominform en vie, le premier pour avoir le temps de lui lire le *Bardo Thodol* qui le guidera à travers sa mort, le second pour lui soutirer des informations. Puis arrive un autre personnage, cette voix off en personne :

Ils arrivent, marmonna le vieillard. Ils vont me zigouiller... Ils sont deux, un homme et une femme...

Ils étaient deux en effet. L'homme tenait un pistolet et il avait l'aspect louche d'un militaire reconverti dans l'immobilier (...). *Dès le premier regard, on s'apercevait que la femme n'entretenait avec lui aucune relation.* (...) C'était d'ailleurs beaucoup plus un oiseau qu'une femme humaine à proprement parler. Elle avait la peau recouverte d'une très fine couche de plumes argentées et, pour tout vêtement, une combinaison grise d'exploratrice (...) *quand elle parlait, c'était pour elle-même, en s'adressant à un enregistreur vocal. Elle s'appelait Maria Henkel, comme moi. Elle était là pour décrire la réalité et pas du tout pour en faire partie*<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Le personnage de Maria Henkel peut aussi bien être compris comme un lien entre le monde des vivants et celui des morts ou comme une symbolisation critique des médias ; je ne m'intéresse ici qu'à l'effet de voix off que produit ce personnage.

<sup>25</sup> A. Volodine, « Baroud d'honneur avant le Bardo », *BB*, pp. 7-8. Je souligne.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 13-14. Je souligne.

La femme en question, qui commentera ponctuellement le récit, constitue une sorte de double de la narratrice, dont elle porte le nom et avec qui elle partage une « fonction » commune : celle de décrire les événements. La présence de la femme-oiseau opère ainsi un dédoublement narratif qui peut être rapproché du dédoublement de la voix off romanesque.

Bien que présente dans la scène, elle est en retrait de l'action, ne désirant pas « occuper une place qui eût gêné l'action ou les acteurs »<sup>27</sup>. Elle n'interagit pas avec les personnages qui la remarquent à peine, à l'exception de la narratrice : « Drumbog (...) ne la regardait pas »<sup>28</sup> ; « Personne ne lui accordait un regard »<sup>29</sup> ; lorsque Kominform s'aperçoit soudain de sa présence, il en fait aussitôt abstraction : « Strobusch aperçut la femme qui se tenait maintenant à moins d'un mètre de lui. Il n'avait pas tenu compte d'elle jusqu'ici. (...) Presque à la même seconde, elle lui sortit de l'esprit, comme si elle n'existait pas [...] »<sup>30</sup>.

A plusieurs reprises, ses propos redoublent ceux de la narratrice ou des personnages, par paraphrase ou par reprise littérale<sup>31</sup>. Elle ressemble donc étrangement à cette voix rajoutée, cette intervention littéraire extérieure dont parle Maria 313 dans *Ecrivains*. Présence inutile mais pourtant fascinante, qui obnubile le lecteur tout comme la narratrice, qui « doit lutter contre la tentation de [se] rapprocher d'elle, de l'enlacer ou de lui sourire »<sup>32</sup> – et qui semble posséder le même pouvoir d'attraction, voire la même autorité que la voix off cinématographique.

Pour Michel Chion, le son off – voix, bruit ou musique – est essentiellement « un son dont la source non seulement n'est pas visible en même temps sur l'écran<sup>33</sup>, mais est supposé appartenir à un autre temps, un autre lieu, réel ou imaginaire, que la scène montrée à l'écran »<sup>34</sup>. Or, Drumbog, qui entrevoit la femme-oiseau un court moment sans toutefois croire à son existence, affirme qu'elle « appartient à une autre

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 39.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>31</sup> « Strobusch fit un geste imprécis [dit la narratrice].

"Strobusch fait un geste imprécis, dit Maria Henkel. Il aimerait repousser le moment de la mort de Kominform, mais il sent que celle-ci est inévitable et très proche [...]" » (*Ibid.*, p. 37).

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>33</sup> La femme-oiseau est « visible » plutôt pour le lecteur que pour les personnages qui, eux, ne semblent pas la voir.

<sup>34</sup> M. Chion, *AS*, p. 427.

civilisation que la nôtre [et que] ce doit être une exploratrice venue d'un autre rêve »<sup>35</sup>.

A la fois dans la scène et extérieure à elle, quelque part entre la voix narrative et le récit, la femme-oiseau figure ce que pourrait être une voix off dans le roman : elle est exclue du récit, qu'elle se contente de commenter, tout en y figurant. Comme le souligne Florence Bernard de Courville dans son ouvrage *Le Double cinématographique*, la voix off « articule le visible et l'invisible, la présence et l'absence »<sup>36</sup>. Aussi le personnage de la femme-oiseau, à la jonction de la diégèse et de la narration, permet de penser à la possibilité d'une telle voix dans le roman.

### **Le bruit en action**

Si la musique et la voix sont traitées différemment par les deux auteurs, c'est dans le traitement du bruit que l'esthétique cinématographique d'Echenoz et Volodine semble se croiser ; par le bruit, également, que se révèle peut-être le plus fortement l'incidence du cinéma dans leur œuvre, autrement que par la topique ou par la thématique.

Il faut déjà noter que le traitement du bruit au cinéma n'est pas essentiellement réaliste, surtout si l'on tient compte du bruitage, qui consiste à reproduire certains sons à partir d'accessoires ou d'une sonothèque. Le bruitage révèle souvent un simulacre que le spectateur ne remet pas en question, puisque ces bruits obéissent parfois à une convention propre au genre, plutôt qu'à une fidélité au bruit d'origine. Le spectateur connaît cette convention, et accepte, par exemple, qu'un vaisseau spatial produise des sons dans l'espace ou qu'un uppercut soit aussi bruyant qu'un accident de voiture.

Echenoz fait par ailleurs quelques clins d'œil dans ses romans à ces conventions sonores, particulièrement dans les scènes très cinématographiques, comme celle de l'explosion de la voiture au début de *Nous Trois* : « La voiture explose en produisant un bruit de grosse toux sèche, bref et plutôt décevant mais aussitôt suivi de mille joyeux grelots de métal, de verre, de chrome, boulons qui dégringolent

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 14-15.

<sup>36</sup> F. B. de Courville, *Le Double cinématographique. Mimésis et cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 192.

et rebondissent sur l'autoroute [...]»<sup>37</sup>. Le bruit ridicule provoqué par l'explosion, alors que le récit précédant cette explosion amène à l'esprit du spectateur la vision d'une catastrophe toute cinématographique, vient dégonfler la tension mise en place par Echenoz, et contrecarrer les attentes du lecteur.

On remarque, chez les deux auteurs, une importance accordée aux bruits hors champ. Ce hors champ permet souvent, chez Echenoz, d'accentuer la coupure d'avec le monde d'un personnage, notamment dans *Cherokee* lorsque le personnage principal, Georges Chavez, se cache pour échapper à ses assaillants :

Fenêtre ouverte, on entendait peu de choses : une conversation violente étouffée par un claquement de porte, le prénom d'un enfant qu'on appelait ou rappelait à l'ordre, un tapis battu, des poubelles heurtées, les arpèges d'un trompettiste fantôme, des bourdons de radios périphériques aux heures des repas, les gloussements veules des rats de l'espace. Tous ces bruits s'organisaient dans le ventre calme de l'immeuble, s'harmonisaient comme s'ils étaient écrits, comme la bande-son d'un vieux film français.

Au bout de deux jours, ce n'était plus une vie<sup>38</sup>.

Si la représentation d'un environnement sonore contribue généralement au réalisme du récit, la nomination du procédé – et c'est fréquent dans les romans d'Echenoz – crée plutôt un effet de déréalisation: les sons ne sont plus ceux du monde, mais ceux de la bande-son d'un film ; de fait, ils participent à l'expression de l'isolement de Georges. Toutefois, comme c'était le cas avec la musique, les bruits évoqués permettent également de matérialiser une expérience du temps : la longue énumération de bruits distend la scène, et la mention des « bourdons de radios périphériques aux heures des repas » (et non à l'heure *du* repas), marque le caractère routinier et répétitif de la vie de reclus de Georges.

Le bruit hors champ peut aussi être l'instigateur de scène, ce par quoi l'action arrive. Dans un passage de *Cherokee*, les personnages, après une discussion, quittent la scène. Ne reste plus que le narrateur, qui se demande s'il doit partir à son tour :

Ils s'éloignèrent. Le bruit de leur moteur décrut, se fondit dans la rumeur lointaine, ils n'étaient plus là. Ils ne sont plus là. Cependant, nous restons. Autour le paysage est gris et terne. Il fait humide et froid. Tout est désert, on n'entend plus rien que cette rumeur lointaine sans intérêt. Que ne partons-nous pas. Mais voici

---

<sup>37</sup> J. Echenoz, *NT*, p. 28.

<sup>38</sup> J. Echenoz, *C*, p. 168.

qu'un autre bruit de moteur naît en coulisse, se précise, s'incarne en une nouvelle voiture qui paraît au bout du passage, s'approche, ralentit et se gare là même où stationnait la 504. C'est la Mazda locative de Fred. Va-t-il se passer quelque chose. Aurions-nous bien fait de rester<sup>39</sup>.

Les scènes sans personnages se font généralement assez rares dans le roman : on retrouve plutôt ce genre de plan au cinéma. La représentation du son, dans cette scène désertée, s'inscrit donc tout à fait dans une esthétique cinématographique.

Si le bruit annonce parfois l'action, il lui arrive aussi de l'incarner. Dans *Nous Trois*, il est question d'un tremblement de terre qui dévaste Marseille ; scène très longue, qui emprunte aux clichés du cinéma catastrophe : les gens coincés dans l'ascenseur, la panique généralisée, le raz-de-marée pour finir, le tout narré avec un vocabulaire très cinématographique.

La scène commence par l'énumération des sons perçus par l'un des personnages :

Appuyée contre la balustrade, Nicole décortique la bande-son, identifie les bruits proches et lointains, un par un. Appels de mouettes mélancoliques, gargarismes de pigeons démarqués, piailllements de moineaux de plus petite cylindrée, hyménoptères en train de vrombir dans le seringa. Fil d'un 747 en vol vers l'horizon meilleur, grésillement du trafic sur la route de corniche. Exclamations d'un type en bas de la rue qui en aide un autre à garer son fourgon<sup>40</sup>.

Les bruits familiers et identifiables de cette « bande-son » sont graduellement remplacés par des grondements que Nicole attribue d'abord à des moteurs, puis à Bill qui se trouve derrière elle ; mais ces bruits vont en s'amplifiant sans qu'il ne soit dorénavant possible d'en déterminer la source :

[Les] moteurs grondent par brefs à-coups nerveux, Bill commence lui aussi de gronder sourdement derrière Nicole. Puis on dirait que surgissent d'autres grondements profonds, mais d'où surgissent-ils donc, d'où provient celui-là bien plus profond que les autres au moment même où Nicole vient de perdre l'équilibre, avant de basculer définitivement<sup>41</sup>.

En utilisant le bruit pour annoncer le tremblement de terre, Echenoz nous garde un instant avec les personnages dans l'incompréhension. Le bruit non seulement annonce le tremblement de terre, mais il le matérialise d'une certaine façon. C'est

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, pp. 101-102.

<sup>40</sup> J. Echenoz, *NT*, p. 63.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 64.

essentiellement par la description sonore que le tremblement de terre est représenté : « Au loin, dans la ville entière, un concert d'alarmes s'est encore déclenché, toutes variétés de sirènes superposées, confondues, trilles suraiguës, jus de klaxon aigre, oui oui plaintifs répétitifs, cucarachas couinées [...] »<sup>42</sup>. Le départage du son et de l'image contrecarre la dimension tragique que devrait prendre ce type d'événement : l'attention portée aux bruits ambiants, leur décorticage minutieux et imagé détournent le récit de la catastrophe qui s'y trame. Cette attention devient telle que les bruits du tremblement de terre prennent une dimension esthétique :

[...] sur la ligne de basse des rugissements sismiques s'élèvent des chœurs de cris, le crépitement vorace des premiers incendies, les piailleries des sirènes et le contrepoint des cloches de la Major et de Saint-Victor, des Réformés, de Notre-Dame-du-Mont-Carmel, sonnaïlle ivre morte qui ne respecte plus rien, l'angélus ni le tocsin, qui emmêle vêpres et matines avant qu'à leur tour, suivant la propagation de l'onde, l'un après l'autre se renversent les clochers. Et notez bien que depuis que les choses ont commencé de trembler, neuf secondes seulement se sont écoulées. Notez<sup>43</sup>.

Ici encore, la description sonore ne sert pas le réalisme du récit, mais transforme plutôt la catastrophe en symphonie dans une sorte d'ivresse descriptive. De plus, elle permet à Echenoz de distendre la scène : la durée du tremblement de terre, très brève comme le fait subtilement remarquer le narrateur, est ainsi amplifiée.

La prédominance du sonore, et particulièrement du hors champ sonore dans les romans de Volodine est encore plus prégnante, puisque plusieurs scènes de *Dondog* et de *Bardo or not bardo* se déroulent dans le noir. Ainsi Dondog, le personnage éponyme du roman, est un Ybür, un amnésique rescapé des camps qui tente de retrouver sa mémoire pour se venger des gens qui l'ont fait souffrir. Son premier témoignage concernant l'extermination dont son peuple a été victime le ramène à son enfance alors que, tapi avec les siens dans une péniche et ne pouvant que deviner, par les bruits du dehors, ce qui est en train de se tramer, il attend que cesse le massacre. Tout est noir, à l'intérieur de la péniche comme à l'extérieur ; ce massacre ne nous parvient que par bruits étouffés, éloignés. Lorsqu'il se le rappelle, Dondog insiste sur le noir, l'absence d'images : « Tout le monde scrutait le silence »<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, pp. 64-65.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>44</sup> A. Volodine, *D*, p. 90.

Même chose lorsque plus tard Dondog se retrouve dans un logement miteux de la cité avec un certain Marconi, un aveugle avec qui il entretient une relation ambiguë. Cette cité n'est représentée que par les bruits lointains qu'elle émet :

[Parfois] de Cockroach street arrivaient des échos de voix et même des rires. Une porte s'ouvrait, le temps d'accueillir ou d'expulser un fêtard, et, quand elle se refermait, tout redevenait tranquille. On entendait alors l'obscurité. Un chien aboyait. Des crapauds coassaient dans les terrains vagues. Des chauves-souris chassaient aux alentours du 4<sup>e</sup> étage <sup>45</sup>.

« On entendait alors l'obscurité », alors que dans la péniche, « [tout] le monde scrutait le silence » : la frontière entre l'auditif et le visuel éclate, et ce sont les bruits qui maintenant font image.

Le deuxième récit de *Bardo or not bardo*, « Glouchenko » débute quant à lui par une phrase nominale qui évoque le bruit d'une trompette :

Des trompes de cuivre. (...) Voilà ce qu'on entend d'abord. Des trompes lamaïstes, tibétaines. Voilà sur quoi ici le livre commence. C'est un son inhabituel mais on l'accepte aussitôt et sans réserve. (...) Voilà à quoi ressemble le bruitage du début, le tout premier bruitage<sup>46</sup>.

Plus tard c'est le bruit des murmures, dont la provenance n'arrive pas à être identifiée : « Le chœur des murmures vient de reprendre. On aurait du mal à déterminer où se situe son origine, dans quel point de l'espace. Il est là, simplement, à l'arrière-plan de l'obscurité »<sup>47</sup>.

Tout le récit se déroule dans le noir, dans cette zone mitoyenne entre la vie et la mort dans laquelle erre Glouchenko. On n'entend que sa voix, celle du reporter radio (qui fait également office de voix off, de « commentateur extérieur »<sup>48</sup>), et seuls les bruits que fait Glouchenko en se cognant sur divers objets – meuble, tasses renversées – nous permettent de se représenter un tant soit peu l'espace dans lequel le personnage évolue ; la dimension sonore a ainsi préséance sur la dimension visuelle. Dans l'absence d'image, les sons matérialisent une présence et, comme

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 135-136.

<sup>46</sup> A. Volodine, « Glouchenko », *BB*, p. 41.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 47.

c'était en partie le cas dans *Dondog*, fondent le récit en participant à la construction de l'histoire.

Si, dans l'incipit de « Glouchenko », la double utilisation du terme *bruitage* évoque le cinéma, il est toutefois impossible de faire abstraction de la dimension radiophonique du récit. Difficile, dans ce cas, d'affirmer que le traitement du son dans « Glouchenko » s'inscrit indubitablement dans une esthétique cinématographique. Néanmoins, l'exacerbation des bruits, leur autonomisation rappellent le traitement du son pratiqué par un cinéma plus expérimental (dont celui de Lynch, notamment *Eraserhead*) dans lesquels la bande sonore ne remplit pas un rôle purement fonctionnel de soutien à l'image ou au récit. Le bruit peut alors enclencher l'action, contredire l'image à laquelle il se rattache ou créer à lui seul une émotion ou une ambiance qui teintera la lecture d'une scène. En poussant à l'extrême la représentation sonore, en donnant préséance au son sur l'image, Volodine s'inscrit d'une certaine façon dans cette pratique cinématographique.

En somme, l'étude de la trame sonore dans le roman comporte son lot d'écueils et d'interrogations. Le problème posé par cette approche est double : d'une part, l'esthétique cinématographique, à moins qu'elle ne soit révélée par un vocabulaire technique, est elle-même difficile à saisir. Ainsi, s'il est relativement aisé de déceler l'influence du cinéma chez Echenoz, notamment en raison de l'utilisation d'une terminologie cinématographique, cette influence est beaucoup plus subtile chez Volodine, pour qui le cinéma ne constitue pas tant un effet, une finalité, que l'expression d'un imaginaire, et se situe en amont plutôt qu'en aval de son œuvre.

Le repérage d'une trame sonore romanesque est également problématique en raison de sa rareté : les emprunts aux techniques cinématographiques du son sont en général moins fréquents que ceux faits aux techniques visuelles, et se produisent de façon plus sporadique, la plupart des romans marqués par le cinéma maintenant la traditionnelle subordination du son à l'image.

Il ne faudrait pas pour autant minimiser l'intérêt d'un tel repérage : dans les romans à l'étude, il s'avère que la présence d'une trame sonore participe, peut-être plus que tout autre procédé cinématographique, à créer un effet d'étrangeté, à établir une distance par rapport au réel. Alors que l'utilisation de procédés visuels peut,

d'une certaine façon, contribuer à créer un effet de réel en participant aux dispositifs de description (ce que permet notamment le travelling ou le zoom), la présence d'une trame sonore crée presque systématiquement une distorsion du récit, un accroc dans la représentation. Discrète, celle-ci serait absorbée par le flux narratif ; pour se faire entendre, la trame sonore doit donc être amplifiée, décomposée, répétée. C'est lorsqu'elle détonne et désaccorde le récit qu'elle devient identifiable.

Ainsi, bien que la trame sonore se manifeste différemment dans l'œuvre d'Echenoz et de Volodine, on remarque toutefois chez ces deux auteurs que la représentation du son ne contribue pas nécessairement au réalisme du récit, mais participe plutôt à son dérèglement. Le son y acquiert une certaine autonomie : plus qu'un simple ornement ou qu'un effet de style, la trame sonore devient, chez ces deux auteurs, un élément constitutif du récit. En ce sens, il est donc possible de parler dans ces romans de *trame* sonore, trame étant à entendre au sens d'intrigue, d'histoire. Mais on peut également y entendre en écho l'affirmation de Duras, pour qui « le cinéma c'est le son » : bien que la littérature, particulièrement dans une lecture cinématographique, soit communément associée à l'image, l'étude de la représentation du son dans le roman contemporain rappelle qu'elle est aussi une matière sonore, faite de voix, de musique et de bruit.