

**UCL**

Université  
catholique  
de Louvain

Faculté de philosophie, arts et lettres (FIAL)

Quand la littérature s'approprie le cinéma : la mise en cinéma  
du récit chez Jean Echenoz, Philippe Blasband et Tanguy Viel  
Étude comparative des romans *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan*

Mémoire réalisé par  
**Élise Deschambre**

Promoteur  
**Pierre Piret**

Année académique 2016 - 2017  
**ROM2MA – finalité approfondie**

## Remerciements

Merci à mon promoteur, M. Pierre Piret, pour m'avoir enseigné sa rigueur analytique et aidée dans l'amélioration de ce mémoire grâce à ses remarques constructives.

Merci à Mme Alice Richir qui m'a transmis son intérêt pour Tanguy Viel et a supervisé le travail à l'origine de ce mémoire. Merci également à M. David Vrydaghs pour m'avoir familiarisée avec la littérature contemporaine et avoir toujours été de bon conseil.

Merci à Michel, Tom et Simon pour leur relecture complète ou partielle ainsi que pour leurs avis pertinents.

Merci à mes parents, mes grands-parents, mes sœurs et Simon d'avoir toujours eu confiance en mes capacités universitaires et de m'avoir apporté leur soutien.

Merci enfin à tous ceux qui ont manifesté de l'intérêt pour mes recherches et qui, de près ou de loin, ont permis qu'elles aboutissent à ce présent mémoire.



# Sommaire

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>1</b>
<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>3</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>5</b>
<b>I. ÉCRITURE, VISUEL ET SONORE</b> .....	<b>11</b>
1. LE REGARD ET L'ÉCOUTE AU CŒUR DES RÉCITS .....	11
2. DES ÉCRITURES MÉTONYMIQUES : L'AUDIO-VISION DU RÉCIT.....	19
3. VERS UNE APPROCHE CINÉMATOGRAPHIQUE .....	28
<b>II. UNE MISE EN CINÉMA DU RÉCIT</b> .....	<b>31</b>
1. L'IMAGINAIRE CINÉMATOGRAPHIQUE ET LES ROMANS D'ECHENOZ, BLASBAND ET VIEL....	33
2. LE CINÉMA COMME MATÉRIAU POUR LA CONSTRUCTION DU RÉCIT .....	45
<b>III. ÉCLAIRAGE CONTEMPORAIN : LE RÉCIT POSTMODERNE ET LE CINÉMA..</b>	<b>63</b>
1. LA LITTÉRATURE POSTMODERNE : PRÉMISSSES MÉTHODOLOGIQUES .....	63
2. UNE SOCIÉTÉ DES IMAGES ET DES SONS : UN IMAGINAIRE SPECTRAL.....	65
3. LA MISE EN CINÉMA DU RÉCIT COMME NOUVELLE LOGIQUE NARRATIVE .....	67
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>75</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>81</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES</b> .....	<b>87</b>



## Introduction

Il peut à première vue sembler surprenant d'apparenter les productions littéraires des auteurs contemporains mais sensiblement divergents que sont Jean Echenoz, Philippe Blasband et Tanguy Viel. En effet, une dissemblance nette s'impose au regard de leurs univers romanesques : tandis que celui de Blasband s'appuie « sur le déploiement d'un monde fait d'individus liés entre eux de manière franche [...] ou ténue, où leurs histoires sont considérées individuellement »<sup>1</sup>, celui d'Echenoz et Viel repose principalement sur la reprise de genres narratifs codifiés usuellement attachés à la paralittérature. Ces derniers, devenus communs de par leur forte exploitation littéraire, sont ainsi détournés par les deux romanciers. Or, même si cette reprise générique manifeste, chez Echenoz comme chez Viel, une intention d'adresser des « clins d'œil [...] au public des connaisseurs » plus qu'une « volonté systématique de ridiculiser »<sup>2</sup>, les deux auteurs se différencient toutefois de par leur pratique ludique de réécriture. De fait, si pour Echenoz il s'agit de vider les codes des genres de leur potentialité, il est question pour Viel de maintenir l'effectivité de tels codes, mais d'en exhiber tous les ressorts.

Un constat nous permet cependant d'envisager les trois auteurs dans une même étude : celui, spontané et paradoxal, d'une forte impression cinématographique à la lecture de certains de leurs récits. Se dégage effectivement de ceux-ci l'étonnant sentiment, reconnu par plusieurs lecteurs, d'*audio-visionner* ce que présentent les narrateurs. Notons que nous reprenons ici la notion cinématographique d'audio-vision au chercheur spécialisé en musique et en cinéma Michel Chion, désignant à l'origine l'« attitude perceptive spécifique » aux médias audiovisuels où perceptions auditive et visuelle sont inextricablement liées<sup>3</sup>. Toutefois, dans l'application littéraire que nous en faisons, nous l'envisageons davantage en tant que figuration mentale qu'en tant que véritable perception cinématographique. En effet, nous percevons dans certains récits des trois auteurs l'invitation implicite à nous représenter visuellement tout autant qu'auditivement les récits, à la manière d'un film ; le lecteur se fait alors mentalement audio-spectateur de la fiction littéraire.

---

<sup>1</sup> SARTENAER (Pierre), « Regard sur Philippe Blasband », in *Alternatives théâtrales, Élargir les frontières du théâtre*, Bruxelles, 2013, n°124-125, p.19.

<sup>2</sup> KIBÉDI VARGA (Aron), « Le récit postmoderne », in *Littérature, Situation de la fiction*, 1990, vol. 77, n°1, p.18, repris dans *Persée* (URL : [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1990\\_num\\_77\\_1\\_1506](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1990_num_77_1_1506) ; consulté le 10/08/2016).

<sup>3</sup> CHION (Michel), *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990, p.3.

Dès lors, en quoi les romans d'Echenoz, Blasband et Viel invitent-ils à cette audio-vision ? Qu'ont-ils véritablement de « cinématographique » ? Ces questions issues de notre impression sensible constituent la problématique du présent mémoire. Celle-ci induisant néanmoins une étude particulièrement large des œuvres des auteurs, nos analyses se concentreront sur trois de leurs récits, à savoir *Lac*<sup>4</sup> (1989) d'Echenoz, *L'Effet cathédrale*<sup>5</sup> (1994) de Blasband, et *La disparition de Jim Sullivan*<sup>6</sup> (2013) de Viel.

Ces trois romans provoquent effectivement une impression cinématographique particulièrement forte en plus d'être représentatifs du travail singulier de chacun des romanciers. De fait, *Lac* et *La disparition de Jim Sullivan*, conçus respectivement d'après les modèles du roman d'espionnage et du roman américain, reflètent les pratiques de réécriture d'Echenoz et Viel décrites plus haut, l'un réduisant le thème de l'espionnage « à une série de ficelles techniques, usées et usantes »<sup>7</sup> et l'autre dévoilant au travers des remarques de son narrateur tous les codes nécessaires à un polar américain à succès. De la même façon, *L'Effet cathédrale* est révélateur de la production littéraire de Blasband, offrant au lecteur une multitude d'histoires intimes dont l'unique point commun est le tournage d'un même film.

Nous présentons en outre que l'aspect cinématographique de ces récits invitant le lecteur à l'audio-vision varie quelque peu de l'un à l'autre, bien qu'à ce stade-ci de notre mémoire une pareille intuition ne puisse être justifiée. En restreignant notre réflexion à ces trois textes, nous nous donnons donc la possibilité d'en établir une étude comparative détaillée afin de déterminer les spécificités de chacun. De surcroît, les différentes dates de publication des romans confèrent à cette étude comparative une certaine perspective chronologique. Vingt-quatre ans séparent en effet la parution de *Lac* de celle de *La disparition de Jim Sullivan*, dernière publication de Viel au moment de débiter nos recherches ; le roman de Blasband a, lui, été édité entre ces deux balises temporelles. Les dissemblances que nos analyses feront ressortir des différents récits pourraient dès lors être envisagées en tant qu'évolution littéraire.

À partir de ce corpus s'impose une première observation : si l'aspect cinématographique du récit de Blasband peut a priori être expliqué par la présence

---

<sup>4</sup> ECHENOZ (Jean), *Lac*, Paris, Éditions de Minuit, 1989. Tout renvoi à cette édition sera dorénavant indiqué à l'intérieur du texte par le titre du roman et le numéro de page nécessaire.

<sup>5</sup> BLASBAND (Philippe), *L'Effet cathédrale*, Paris, Gallimard, 1994. Tout renvoi à cette édition sera dorénavant indiqué à l'intérieur du texte par l'abréviation « EC » et le numéro de page nécessaire.

<sup>6</sup> VIEL (Tanguy), *La disparition de Jim Sullivan*, Paris, Éditions de Minuit, 2013. Tout renvoi à cette édition sera dorénavant indiqué à l'intérieur du texte par l'abréviation « DJS » et le numéro de page nécessaire.

<sup>7</sup> JÉRUSALEM (Christine), *Jean Echenoz*, Paris, ADPF, 2006, p.32.

thématique du cinéma dans la diégèse – cette thématique pouvant d’ailleurs faire écho à la formation de monteur de l’auteur –, au premier abord les récits d’Echenoz et Viel ne permettent pas une telle justification. L’effet cinématographique des trois romans n’est ainsi pas explicable au vu de leur thématique seule, et il en faut trouver les causes dans le cœur même des récits. Notre hypothèse est dès lors la suivante : s’observe dans *Lac*, *L’Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* une intégration romanesque de propriétés cinématographiques.

En effet, plusieurs caractéristiques rappelant le 7<sup>e</sup> Art paraissent dans les trois récits, la plus évidente étant la forte audiovisibilité de ces derniers. Cette audiovisibilité viendrait entre autres de l’importance diégétique manifeste accordée aux images et au regard ainsi qu’au son et à l’écoute. Partant, nous débuterons notre étude par l’analyse de la place du visuel et du sonore dans les récits. Si dans un premier temps le niveau diégétique retiendra notre attention, nous nous intéresserons par la suite à l’écriture même des auteurs afin de démontrer en quoi elle donne, au moyen de ses contraintes sémiotiques propres, à *voir* et à *entendre* au lecteur, favorisant alors davantage la position d’audio-spectateur de celui-ci. Une telle analyse préliminaire, nous le verrons, confortera d’autant plus notre approche cinématographique des récits.

Dans un deuxième temps, notre mémoire s’attachera à déterminer dans ces derniers les emprunts éventuels au 7<sup>e</sup> Art. Débutant cet examen par l’analyse de la manifestation d’un certain imaginaire cinématographique dans les trois textes, nous nous consacrerons ensuite à leur structure afin de démontrer en quoi leur construction est possiblement régie par la reprise de procédés techniques originellement cinématographiques. Plus qu’une influence du cinéma sur les récits, il s’agirait dès lors d’observer une véritable appropriation littéraire des codes cinématographiques. Nous rejoindrions ainsi l’idée de Jean Cléder qui, dans un ouvrage consacré aux liens et échanges entre cinéma et littérature<sup>8</sup>, reconnaît à propos de la production littéraire contemporaine la possibilité d’une telle appropriation ; notre terminologie quant à cette dernière se voudra cependant quelque peu différente de celle du chercheur puisque nous introduirons le terme de *mise en cinéma du récit*. Une troisième partie envisagera finalement nos analyses depuis une perspective contemporaine dans le but de voir en quoi les récits d’Echenoz, Blasband et Viel seraient symptomatiques de notre société actuelle et caractéristiques d’un nouveau récit postmoderne.

---

<sup>8</sup> CLÉDER (Jean), *Entre littérature et cinéma : les affinités électives. Échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012, p.167-168.

Ce mémoire se veut ainsi la continuation d'un travail réalisé par nos soins dans le cadre d'un séminaire d'esthétique littéraire et consacré aux aspects cinématographiques des deux récits d'Echenoz et Viel. S'il en élargit en cela le corpus, adjoignant le récit de Blasband aux deux autres, il en approfondit également la recherche : nous y développons effectivement nos analyses textuelles, amplifions nos appuis théoriques et poussons nos interprétations plus avant. La méthodologie que nous employons est en outre appelée à être précisée. Notre hypothèse de travail nous mène effectivement à envisager plus globalement les interférences entre les médiums cinématographique et littéraire. Est donc adoptée une approche interdisciplinaire basée sur un principe d'intermédialité, ce dernier terme étant à entendre dans son acception la plus courante, à savoir celle se référant, selon la définition de Silvestra Mariniello<sup>9</sup>, aux relations entre différents médiums. Toutefois, nous ne procèderons pas à la dissolution totale de la frontière séparant les deux médiums que sont la littérature et le cinéma : si le principe d'intermédialité que nous suivons suppose la perméabilité de cette frontière, nous nous attacherons à garder néanmoins à l'esprit les spécificités de chacun des médiums. Nous éviterons ainsi de suivre la généralisation de l'intermédialité et l'élimination de toute particularité médiale à laquelle aboutit, selon Matthijs Englebert<sup>10</sup>, la tendance massive contemporaine aux études intermédiales. Des précisions méthodologiques supplémentaires quant à notre démarche seront apportées au fur et à mesure de notre mémoire, chaque fois que cela s'avèrera nécessaire.

Soulignons néanmoins que notre approche interdisciplinaire garde bel et bien la littérature comme objet d'étude central ; ce mémoire n'apportera en cela aucun éclairage quant au phénomène d'adaptation cinématographique de romans. Notre problématique exclut également tout scénario cinématographique ou toute novellisation de film : le propos de cette étude et les interprétations qui en ressortiront se concentrent sur des récits qui ne trouvent pas leur origine dans un objet filmique dont ils sont le pré-texte ou, le cas inverse, qui leur soit pré-existant. Aussi, sans pour autant établir une quelconque hiérarchie entre littérature et cinéma, ce mémoire s'attèlera-t-il à éclairer la façon dont l'écrit « dit » le visuel et le sonore et s'approprie des procédés cinématographiques alors même qu'il n'y est a priori pas destiné.

---

<sup>9</sup> MARINIELLO (Silvestra), « L'intermédialité : un concept polymorphe », in VIEIRA (Célia), RIO NOVO (Isabel), éd., *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.13.

<sup>10</sup> ENGELBERTS (Matthijs), « "Convergences" de la littérature et du cinéma ? Le cas d'*Il y a longtemps que je t'aime* (Claudel 2008) », in VIEIRA (Célia), RIO NOVO (Isabel), éd., *Op. cit.*, p.224.

Cette possible appropriation littéraire demeure encore relativement peu étudiée. En effet, si les études intermédiales consacrées au rapport qu'entretient le cinéma avec la littérature sont davantage répandues, celles consacrées au rapport inverse sont plus éparses et passablement récentes. Dans le cadre de notre mémoire, deux d'entre elles ont principalement retenu notre attention : celle, d'abord, de la spécialiste Jeanne-Marie Clerc dont les ouvrages *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écritures du visuel et transformation d'une culture*<sup>11</sup>, *Littérature et Cinéma*<sup>12</sup> et l'article « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? »<sup>13</sup> constituent notre appui théorique principal ; celle, ensuite, de Jean Cléder dont l'ouvrage *Entre littérature et cinéma : les affinités électives. Échanges, conversions, hybridations*<sup>14</sup>, que nous avons déjà cité, représente une source particulièrement utile et récente.

Ce faible nombre d'études dédiées à notre sujet tient, d'après Clerc, d'un discrédit général longtemps entretenu vis-à-vis du cinéma de la part de la critique littéraire, laquelle s'est « souvent efforcée de neutraliser l'apport spécifique du cinéma au roman »<sup>15</sup>. L'influence du cinéma sur la littérature semble cependant reconnue par certains dès les années vingt, Alexandre Arnoux l'identifiant dans « une certaine négligence dans la liaison des images, l'œil de l'écrivain et du lecteur étant mieux entraîné par une analyse plus poussée des sensations rapides »<sup>16</sup>. Clerc remarque en outre la parution, en 1948, de l'ouvrage *L'Âge d'or du roman américain* de Claude-Edmonde Magny, consacré aux écrivains américains de la *Lost Generation*, qui « pour la première fois pos[e] systématiquement le problème d'une influence [...] du cinéma sur la littérature »<sup>17</sup>. Selon Cléder, l'appropriation littéraire de propriétés du cinéma reste néanmoins longtemps ignorée, « masquée ou inhibée en France au milieu du XX<sup>e</sup> siècle par la simultanéité des expérimentations romanesques et cinématographiques très radicales [...] qui ont contribué à définir en la marginalisant une zone franche et mal

---

<sup>11</sup> CLERC (Jeanne-Marie), Introduction et Partie « Les technologies de l'image dans le romanesque contemporain : la modernité et l'écriture du visuel », in *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écritures du visuel et transformation d'une culture*, Peter Lang, 1984, p. 5-16 et p.17-284.

<sup>12</sup> ID., *Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan, 1993.

<sup>13</sup> ID., « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », in *Revue de littérature comparée*, avril-juin 2001, n°298, p.317-326. Lorsque sont mentionnés plusieurs ouvrages et articles d'un même auteur, le titre – parfois abrégé – de ces derniers sera systématiquement indiqué en référence.

<sup>14</sup> CLÉDER (Jean), *Op. cit.*

<sup>15</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.144

<sup>16</sup> Arnoux cité dans *Ibid.*, p.22.

<sup>17</sup> ID., « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », p.317.

balisée au large des deux territoires »<sup>18</sup>. Le récent développement des études cinématographiques et la légitimation du cinéma en tant que discipline à part entière ont toutefois mené à une hausse de l'intérêt pour un tel phénomène ; dans un article consacré à une ébauche d'un état des lieux des rapports entre cinéma et littérature<sup>19</sup>, Claude Murcia constate ainsi la soudaine multiplication, depuis une vingtaine d'années, des recherches sur les relations entre les deux médiums, dans un sens comme dans l'autre.

Or, la multiplication des études de l'apport du 7<sup>e</sup> Art à la littérature va de pair avec une augmentation récente, constatée par Cléder, des productions romanesques qui paraissent convertir certains codes cinématographiques afin d'en tirer des effets proprement littéraires. Partant, dans ce dernier cas, « la contribution du cinéma consisterait à révéler dans l'acte d'écriture des possibilités que la littérature n'avait pas encore aperçues ou exploitées »<sup>20</sup>. C'est ce que nous nous proposons d'étudier à propos de *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* au travers du présent mémoire.

---

<sup>18</sup> CLÉDER (Jean), *Op. cit.*, p.168.

<sup>19</sup> MURCIA (Claude), « Littérature et cinéma. Ébauche d'un état des lieux », in *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, SFLGC, études réunies par TOMICHE (Anne) et ZIEGER (Karl), Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p.129.

<sup>20</sup> CLÉDER (Jean), *Op. cit.*, p.169

# I. Écriture, visuel et sonore

D'une première lecture des romans *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* se dégage une forte impression audiovisuelle ; le lecteur se sent en effet appelé à mentalement visualiser et entendre ce qui lui est présenté par le narrateur. Cette impression particulièrement cinématographique nous laisse dès lors nous interroger sur la place du visuel et du sonore au sein des trois récits d'Echenoz, Blasband et Viel. Ainsi, nous envisagerons dans le point suivant en quoi les thématiques liées aux genres des trois romans sont propices à provoquer chez le lecteur l'impression susdite. Cette analyse thématique, nous le verrons, nous mènera à pousser notre étude un pas plus avant et à considérer les aspects sonores et visuels de l'écriture elle-même.

## 1. Le regard et l'écoute au cœur des récits

Chacun des récits étudiés dans ce mémoire accorde une grande importance au regard et à l'écoute. Le son et l'image y sont en effet omniprésents : les télévisions, radios et salles de cinéma abondent, et les personnages évoluent au milieu de « mille photos qui circulent sur Internet » (DJS p.14), de « mille vidéos si vite postées sur Internet » (DJS p.116), des « journaux, des hebdomadaires de télévision » (Lac p.16), au point de rechercher face à l'écran de cinéma « l'impression d'être écrasé par l'image » (EC p.12).

Néanmoins, la thématique du regard et de l'écoute n'est pas exploitée de la même façon dans les trois récits : si dans ceux d'Echenoz et de Viel elle est induite avant tout par les nombreuses filatures exposées, dans celui de Blasband elle l'est principalement par la séance de cinéma à laquelle assiste le protagoniste. Ces variantes donnent lieu à des traitements particuliers du voir et de l'écouter, mais qui aboutissent tous à un même résultat, celui de proposer au lecteur des perceptions visuelles et sonores obstruées.

### 1.1. Echenoz et Viel : les filatures

*Lac* et *La disparition de Jim Sullivan* ont pour point commun de présenter de nombreuses filatures. Le récit d'Echenoz, fidèle sur ce point au roman d'espionnage qu'il prend pour modèle, rend effectivement compte de trois filatures réalisées au sein d'un même groupe de personnages. Une première mission d'espionnage, celle de Vito Piranese, ouvre le récit : l'espion est chargé par le colonel Seck de surveiller Chopin,

autre espion à temps partiel, afin de « vérifier que Chopin n'a pas bougé » (Lac p.10). Ce même Chopin est par la suite réquisitionné à son tour par le colonel pour espionner l'homme politique Vital Veber au Parc Palace, l'hôtel où celui-ci séjourne. Est également retrouvée en compagnie de Veber Suzy Clair, la dernière conquête de Chopin rencontrée avant la mission : la jeune femme est elle-même sur les traces de son mari Oswald, disparu six années plus tôt. Cette troisième enquête n'est cependant que suggérée au long du récit, notamment lorsque Suzy rencontre à plusieurs reprises de mystérieux informateurs dont la charge demeure inconnue du lecteur. Elle ne sera véritablement révélée qu'au retournement final, lorsque tous les personnages se trouvent rassemblés et que les éléments restés dans l'ombre sont dévoilés : Oswald Clair, agent double, est en réalité le chiffeur qui accompagne Veber dans le Parc Palace.

Dans *La disparition de Jim Sullivan*, le narrateur présente au lecteur son roman américain, alternant des passages dudit roman et les commentaires personnels qui en découlent. Ce roman imaginaire comprend une double filature. Celle, d'abord, du protagoniste, Dwayne, qui observe durant plusieurs jours la fenêtre de son ex-femme Susan dans le but d'identifier le nouvel amant de cette dernière. Cette filature prend fin lorsque Dwayne demande l'aide de son oncle Lee pour évincer ce rival – qu'il soupçonne être Alex Dennis, son collègue antagoniste – et reçoit en contrepartie la mission de procéder à un échange illégal d'antiquités irakiennes. Cette mission entraîne une seconde filature, un énigmatique agent du FBI pistant Dwayne qui, bien vite rattrapé, met fin à cette poursuite en assommant l'homme et enterre son butin antique dans le jardin de Susan avant de fuir dans le désert où aurait disparu son idole Jim Sullivan. Celui-ci se présente toutefois au protagoniste qui a accidenté sa voiture pour l'aider à se sortir de la carcasse, et tous deux partent dans le désert américain.

Cette seconde filature n'est que partiellement présentée au lecteur, l'agent du FBI étant « un personnage secondaire dont l'enquête formerait un second fil narratif »<sup>21</sup> à l'intérieur du roman du narrateur. Celui-ci affirme en effet à propos de l'agent que « si on l'avait suivi plus tôt, le type en question, on aurait compris beaucoup de choses [...], vu que [...] c'était quand même un homme du FBI [...] – le genre de type que dans une autre scène de [s]on livre on voyait parler à son supérieur hiérarchique [...] » (DJS p.113). La scène de la discussion entre l'agent et son supérieur évoquée ici n'est pas présente dans

---

<sup>21</sup> PANTER (Marie), « Le thriller à l'américaine : Maxime Chattam, Joël Dicker, Jean-Christophe Grangé et Tanguy Viel », in *Revue critique de fiction française contemporaine en ligne, Le Roman policier français contemporain*, 2015, n°10, p.109 (URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/20/showToc> ; consulté le 02/02/2017).

*La disparition de Jim Sullivan*, et demeure donc inconnue du lecteur, de la même façon que le narrateur mentionne « des pages et des pages » de sa production (DJS p.51) qui ne figurent pourtant pas dans le roman de Viel. Ainsi, dans *La disparition de Jim Sullivan*, la fiction du narrateur ne constitue pas l'essentiel du récit, étant à plusieurs reprises uniquement mentionnée ou brièvement résumée ; plus que mise en récit, elle est, pour reprendre les mots de Sylvie Cadinot-Romerio, « mise en images sous la forme d'énumération de diatypoises réduites à quelques mots »<sup>22</sup>.

Les deux romans d'Echenoz et Viel nous semblent donc pouvoir être rapprochés de par leur traitement similaire du regard et de l'écoute à travers le principe de la filature. Pour celui qui file, il s'agit effectivement d'observer et d'écouter au mieux sa cible tout en la suivant discrètement ; ainsi, dans *Lac* et *La disparition de Jim Sullivan* où les filatures sont constitutives de l'intrigue, les perceptions visuelles et auditives des différents personnages épiant sont placées à l'avant-plan : il s'agit pour les narrateurs des deux récits d'en rendre compte au lecteur.

## **1.2. Blasband : la séance de cinéma**

Dans *L'Effet cathédrale*, la séance de cinéma à laquelle assiste le protagoniste Paul Smet durant tout le roman annonce l'importance accordée au regard et à l'écoute : l'action du personnage se résume en effet à l'audio-visionnage du film *L'espion qui s'en va* pour lequel il a travaillé en tant qu'assistant monteur plusieurs années auparavant ; le personnage occupe de la sorte une position de voyeur et d'auditeur. Si selon Jeanne-Marie Clerc cette situation confortable propre à la séance de cinéma protège le spectateur qui « s'abîme dans les méandres d'une aventure lointaine qui s'incorpore à lui comme un souvenir revécu »<sup>23</sup>, dans le roman de Blasband Paul Smet s'abîme toutefois davantage dans l'objet filmique auquel il a participé que dans l'histoire de *L'espion qui s'en va* : le film ne s'incorpore pas à lui comme un souvenir revécu, il *est* un souvenir en lui-même. À partir de cette séance découle ainsi une marée de souvenirs passés concernant l'équipe de tournage :

Maintenant, en voyant les premières images de *L'espion qui s'en va*, en voyant le héros, Robert Deuil, parler à un vieux pêcheur, maintenant un

---

<sup>22</sup> CADINOT-ROMERIO (Sylvie), « Formes et sens de la disparition dans *La Disparition de Jim Sullivan* de Tanguy Viel », in *Les Lettres romanes, Écrire après la fin. La logique spectrale à l'époque contemporaine*, 2016, n°70 / 1-2, dossier dirigé par DELCOUR (Manon), MATHEY (Estelle) et RICHIR (Alice), p.41.

<sup>23</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écritures du visuel et transformation d'une culture*, Peter Lang, 1984, p. 58.

flot de souvenirs revient dans la mémoire de Paul Smet – il se rappelle les techniciens qui ont travaillé sur ce film, avec chacun un métier, un visage, un caractère, une histoire – un fatras d’histoires, de récits embrouillés, une fresque brinquebalante [...]. (EC p.19)

Fait suite à cet extrait l’énumération, en une longue phrase, des noms des participants dont se souvient le protagoniste. Ce paragraphe, qui apparaît au début du récit, annonce le roman : celui-ci se compose effectivement d’une multitude de récits secondaires et tertiaires s’emboitant comme des poupées russes, s’intercalant soudainement dans le premier niveau diégétique à intervalles irréguliers ; ces sous-récits retracent une partie de la vie de chaque membre du tournage de *L’espion qui s’en va* que Paul Smet a pu rencontrer, ainsi que celle de certaines de leurs connaissances inconnues du protagoniste.

Cette construction complexe et déroutante peut être éclairée par le titre du roman. De fait, un effet cathédrale, explique Jean-Frédéric Hennuy dans un article consacré à Blasband, peut renvoyer à l’« effet d’étourdissement » ressenti dans les cathédrales, mais également à l’effet sonore « de réverbération qui ne cesse de s’amplifier lorsque l’on parle fort » dans un tel lieu<sup>24</sup>. Aussi rejoignons-nous l’avis du chercheur lorsqu’il avance que le roman de Blasband est construit sur ces deux modalités de l’effet cathédrale : tandis que l’effet d’étourdissement s’applique au lecteur déconcerté face au texte qui « à la fois tourne sur lui-même et rebondit sans cesse d’une histoire à une autre »<sup>25</sup>, l’effet de réverbération régit la narration, chaque histoire secondaire née du récit primaire s’amplifiant et renvoyant à une histoire tertiaire, qui elle-même renvoie au premier ou à un second niveau diégétique. Dans *L’Effet cathédrale*, le lecteur retrouve ainsi le même procédé que celui remarqué par Dorothée Cuvelier dans un autre roman de Blasband, *De cendres et de fumées*<sup>26</sup>, qui veut qu’« [u]ne image en appelle une autre »<sup>27</sup>. À travers la situation diégétique principale de la séance de cinéma, Blasband exploite donc l’intérêt littéraire du cinéma tel qu’envisagé par Jean-Louis Leutrat<sup>28</sup>, à savoir la mise en jeu du temps et de la mémoire.

---

<sup>24</sup> HENNUY (Jean-Frédéric), *L’Effet Blasband ou Le Regard Persan*, New York, Peter Lang, 2011, p.79.

<sup>25</sup> *Ibid.*

<sup>26</sup> BLASBAND (Philippe), *De cendres et de fumées*, Bruxelles, Labor, 1999, coll. « Espace Nord ».

<sup>27</sup> CUVELIER (Dorothée), *Une écriture du vertige. Philippe Blasband : les effets cinématographiques dans trois de ses œuvres*, Mémoire sous la dir. de PIRET (Pierre), Université Catholique de Louvain-la-Neuve, année académique 2004-2005, p.48.

<sup>28</sup> LEUTRAT (Jean-Louis), « Deux trains qui se croisent sans arrêt », in LEUTRAT (Jean-Louis), dir., *Cinéma et littérature : le grand jeu*, Le Havre, De l’incidence, 2010, p.63.

Outre ce premier niveau diégétique, le regard et l'audition sont également centraux dans les récits secondaires, dans lesquels les yeux et les voix des personnages sont décrits avec insistance, comme par exemple dans la description d'un aviateur par la servante de la monteuse Liliane Tolédano :

« Ce jour-là, je vis un homme debout à côté de l'ingénieur du son, qui me regardait avec une telle intensité que je faillis m'arrêter de lire. Je fus d'abord frappée par ses yeux sombres, mats, sans brillance [...]. Quand j'eus terminé de lire le bulletin, je sortis du studio d'enregistrement. Dans la salle de contrôle je fus assaillie par les voix, les ronronnements d'appareils, les sonneries, les cliquetis. » (EC p.30)

Cet extrait atteste également de la grande attention portée aux éléments auditifs qui entourent les personnages. De la sorte, tout autant que dans *Lac* et *La disparition de Jim Sullivan*, le visuel et le sonore ainsi que les perceptions qu'en ont les personnages occupent une place de premier choix dans le roman de Blasband.

### **1.3. Des perceptions visuelles et auditives obstruées : un lecteur avide de voir et d'entendre**

Or, tout comme dans le cas de Paul Smet pour qui « [l]es gens, les choses, les perceptions, sont recouverts d'un voile, d'un brouillard, qui s'épaissit » (EC p.13), les perceptions visuelles et auditives des personnages dont nous rendent compte les narrateurs des trois récits sont bien souvent incertaines ou obstruées. Un tel fait témoigne d'une mise à mal de l'autorité du narrateur omniscient de la part des auteurs ; de fait, selon Frances Fortier et Andrée Mercier, certains narrateurs, « sous le couvert de l'omniscience, [...] gèrent de façon singulière leur compétence cognitive et conduisent le lecteur à l'hypothèse d'un savoir retenu, omis ou, même, franchement ignoré »<sup>29</sup>. Plusieurs indices mettent sur la voie de ce traitement particulier des perceptions : dans les romans d'Echenoz et Viel, ce sont les nombreuses surfaces miroitantes, qu'il s'agisse de miroirs proprement dits (*Lac* p.50 et 188-189), de vitres (*DJS* p.29) ou d'eau (*Lac* p.74 et 89 ; *DJS* p.131-132) ; dans celui de Blasband, c'est la séance de cinéma et le trouble perceptif initial de Paul Smet (EC p.13).

Dans chacun des récits, il est possible de dénombrer trois types de perceptions incertaines. Le premier est celui d'une perception indirecte et se rencontre avant tout dans

---

<sup>29</sup> FORTIER (Frances), MERCIER (Andrée), « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », in *Cahiers de narratologie* en ligne, 2001, vol. 10, n°1, p.446. (URL : <http://narratologie.revues.org/6976> ; consulté le 02/02/2017).

*Lac* à travers la filature de Chopin. Celle-ci a en effet la particularité de se dérouler à travers un objet tiers : des micros placés sur des mouches dans la chambre de Veber et retransmettant le son dans les écouteurs de l'espion situé dans la chambre d'à côté (Lac p.121), ou encore la peinture de l'agent infiltré Mouezy-Eon qui reproduit en direct les mouvements de l'homme politique surveillé (Lac p.91). La filature de Chopin est en cela bien distincte de celle de Piranese, comme le remarque Émilie Ieven dans son mémoire consacré à Echenoz<sup>30</sup> : tandis que le second pratique une surveillance physique directe à travers la ville, le premier pratique une surveillance interposée dans l'espace clos de l'hôtel. Cette particularité va jusqu'à empêcher parfois le bon déroulement de la mission de Chopin, par exemple lorsque l'espion n'entend pas distinctement les propos du chiffreur de Veber et conclut que « les mouches [doivent] prolonger leur propre sieste dans un coin éloigné » (Lac p.121). Un exemple de perception indirecte se retrouve également dans *L'Effet cathédrale*, lorsque l'acteur Valentin Bibot entend dans une chambre d'hôpital la voix de la prostituée qu'il a sauvée de la noyade « filtrée par l'oreiller » (EC p.169), bien que dans ce cas-ci le lecteur ait tout de même accès au contenu du propos.

Un deuxième type d'incertitude perceptive, commun cette fois aux trois récits, est celui d'une perception entravée. Néanmoins, cette entrave est distincte selon les romans. Dans *L'Effet cathédrale*, l'entrave est avant tout due à l'émotion des personnages : bien souvent, celle-ci brouille leurs sens. Ainsi, devant l'écran de cinéma, Paul Smet a les yeux qui « se brouillent de larmes » et ne parvient pas à lire le générique dont les « lettres dansent entre les mailles de son cerveau, se fondent les unes dans les autres, refusent de se laisser rassembler en mots » (EC p.14) ; la scripte Violaine Carré perd progressivement l'ouïe et la vue (EC p.91) ; et Johnny Machado, le père boxeur des frères Brunel chargés du matériel, ne voit de son adversaire qu'une « silhouette blanche et floue » qu'il roue de coups « jusqu'à ce que la silhouette soit couverte de rouge, que la silhouette disparaisse [...] » (EC p.100). Dans *Lac* et *La disparition de Jim Sullivan*, en revanche, les perceptions sont régulièrement entravées par des obstacles divers qui empêchent la vision ou l'audition. De fait, dans le roman d'Echenoz, Chopin et le colonel Seck observent par exemple derrière une vitre les clients de cafés-restaurant « [s]ans les entendre [...], comme si le son était coupé » (Lac p.107). Dans le récit de Viel, le narrateur isole

---

<sup>30</sup> IEVEN (Émilie), *L'errance et la filature dans l'œuvre de Jean Echenoz. Une approche de la temporalité contemporaine*, Mémoire sous la dir. de PIRET (Pierre), Université Catholique de Louvain-la-Neuve, année académique 2014-2015, p.33.

Dwayne et son oncle dans un bureau duquel s'échappent des bribes de conversations, seuls éléments offerts à la connaissance du lecteur :

Alors, par précaution ou réflexe, Lee a fermé la porte de son bureau, au point que sa voix pourtant forte, le type seul qui errait dans la boutique n'en percevait plus qu'un bourdonnement continu d'où émergeaient quelques mots comme « Irak » et « dollars » et puis aussi « cargaison » et encore « Baltimore » sans parler de phrases plus distinctes comme « je m'occupe d'Alex » ou « on est bien d'accord », jusqu'à ce que soudain on n'entende plus ce qui se dit, que bien sûr la conversation continue mais que le volume tombe, et qu'alors l'homme seul ne parvienne plus à percevoir la suite de leur échange, et nous non plus, vu qu'on dépendait de lui pour entendre ce qu'il se disait. (DJS p.112-113)

La fin de cet extrait témoigne également du dernier cas d'obstruction perceptive, laquelle est poussée à l'extrême, la perception audiovisuelle étant nulle comme pour le personnage de Violaine dans *L'Effet cathédrale*.

Il est évident que les auteurs des trois romans, à travers la figure de leur narrateur, jouent sur ces perceptions obstruées, n'offrant au lecteur que des descriptions partielles ou ne dévoilant pas entièrement des éléments essentiels à l'intrigue. De la sorte, le narrateur de *La disparition de Jim Sullivan*, dans l'extrait précédent, place délibérément ses personnages derrière une porte qui étouffe leur conversation, jouant en ce sens avec les limites de la perception auditive afin de ne pas fournir au lecteur toutes les informations concernant la mission de Dwayne et de laisser planer un suspense. De la même façon, le narrateur de *Lac* s'amuse des limites perceptives, mais visuelles cette fois, lorsqu'il décrit le colonel et sa voiture « quitt[ant] le monde sensible par l'ouest au boulevard Haussmann » (Lac p.43) ; on ne peut en effet voir ce qui est hors de notre champ de vision, et dans ce cas la voiture du colonel disparaît de celui du narrateur. Plus loin, il met également en avant la possible défaillance d'une perception visuelle lorsqu'il commet une erreur de description qu'il corrige aussitôt :

Une très jolie fille rousse traversait le boulevard avec un sac à dos, ah non c'est un bébé, tiens, puis un café désert s'offrait rue Lavoisier. (Lac p.43)

Si dans l'exemple de *La disparition de Jim Sullivan* le jeu narratif porte sur la perception du lecteur, fictionnellement placé dans la boutique de l'oncle Lee, dans cet exemple issu du roman d'Echenoz le jeu narratif porte sur la perception même du narrateur dont le propos interrompt un instant le cours de la narration. La locution « ah non » et l'incursion d'un temps verbal conjugué au présent (« c'est ») au milieu de verbes conjugués au passé

(« traversait », « s'offrait ») mettent en évidence cette métalepse. Le narrateur s'étonne en outre de son erreur (« tiens ») et donne ainsi l'impression qu'il réalise sa narration en direct. De la sorte, il rompt le pacte communicationnel supposé par la fiction qui consiste, d'après Jean-Marie Schaeffer, en la mise entre parenthèses intentionnelle de la référentialité<sup>31</sup>.

Notons que ce jeu narratif sur les perceptions obstruées est en revanche moins présent dans le récit de Blasband, le narrateur fournissant au lecteur les informations perceptives qui échappent aux personnages. Néanmoins, à l'instar du narrateur du récit de Viel, celui de *L'Effet cathédrale* retient délibérément certaines informations :

Montéglois écouta ces quinze claquements de porte, et, à travers ses larmes, à travers sa tristesse, il se demandait comment Joséphy avait pu créer cet effet cathédrale naturel – était-ce une position de micro ? une inclinaison ? un mouvement, pendant l'enregistrement ? une rotation ? ou bien, au contraire, une façon de fermer la porte ? une combinaison adéquate de ventres et de nœuds ? un mur qui entraînait en vibration ? ou bien, peut-être... (EC p.307)

Dans ce passage, le narrateur expose effectivement au lecteur les questions que se pose le percheur Montéglois à propos de l'effet cathédrale obtenu par l'ingénieur du son Joséphy, mais laisse la liste en suspens sans révéler le véritable procédé utilisé.

Quoi qu'il en soit, le lecteur des trois récits se place dans une position de voyeur. Dans le cas de *Lac* et de *La disparition de Jim Sullivan*, il est effectivement confronté au désir de toujours mieux voir et mieux entendre ce qui ne lui est donné que partiellement ; dans le cas de *L'Effet cathédrale*, il se confronte au désir d'en savoir toujours plus sur les divers personnages, à l'instar de Paul Smet qui à propos du technicien Bahram Mamadi se demande quelle vie l'homme a vécue, quel a été son parcours (EC p.271). Une telle position de lecteur-voyeur pourrait être justifiée par les genres employés par les trois auteurs. En effet, le genre du roman noir américain ainsi que celui du roman d'espionnage respectivement repris par Viel et Echenoz, exploitant fréquemment le principe de la filature, ont tendance à placer le lecteur sinon au même niveau que le détective ou l'espion ne connaissant pas la totalité des faits, tout du moins dans une position de connaissance inférieure à celle du narrateur à des fins de suspense. Le genre du roman polyphonique et cyclique que reprend Blasband entraîne quant à lui le lecteur dans l'intimité forcée des divers personnages. Ces trois genres différents constituent ainsi un

---

<sup>31</sup> SCHAEFFER (Jean-Marie), « De l'imagination à la fiction », in *Vox poetica* en ligne (URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html> ; consulté le 04/04/2016).

terrain propice aux thématiques du regard et de l'écoute ainsi qu'à une position de voyeur-auditeur occupée par le lecteur. Toutefois, plus que dans d'autres romans appartenant aux mêmes genres, le lecteur de *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* se sent véritablement invité par le narrateur à percevoir auditivement et visuellement les trois romans. Aussi nous semble-t-il qu'Echenoz, Blasband et Viel, de par leur traitement du visuel et du sonore, vont au-delà de la reprise des caractéristiques du genre de leurs romans ; nous nous proposons dès lors d'envisager dans les lignes suivantes la particularité de leurs récits quant à ce traitement singulier.

## 2. Des écritures métonymiques : l'audio-vision du récit

Le visuel et le sonore occupent une place de choix dans les récits d'Echenoz, Blasband et Viel ; nous l'avons exposé au point précédent, il s'agit en effet pour chaque auteur de donner (ou non) à voir au lecteur ce que les personnages sont amenés à observer et écouter. Néanmoins, et c'est là la particularité des romans, cet enjeu dépasse la simple thématique et les caractéristiques des genres exploités par les trois auteurs puisqu'il est véhiculé jusque dans l'écriture même, qui devient métonymique : on observe effectivement dans les romans la tentative d'inscrire dans l'écriture le visuel et le sonore.

Une aporie apparente surgit d'une telle affirmation : comment, sans l'aide d'images, rendre un récit audiovisuel ? Comment, par les mots, conférer au médium littéraire les attributs du médium cinématographique ? Une première constatation rend un tel procédé impossible : le visuel et le sonore ne peuvent passer parfaitement par l'écrit. En effet, les mots ne peuvent se substituer sans lacunes à une image audiovisuelle ; toujours, ils manquent, ne suffisent pas, trahissent l'image. Tout au plus, ils peuvent se borner à décrire des sensations visuelles et auditives, sans toutefois véritablement y parvenir ; le langage ne correspond jamais parfaitement à la perception de la réalité. Viel a mis à l'épreuve cette résistance de la langue dans son deuxième roman *Cinéma*<sup>32</sup>, dans lequel le narrateur tente en vain de raconter le film *Sleuth* de Mankiewicz. À travers ce récit, Viel met en évidence l'incapacité « d'égaliser par la phrase » la « puissance narrative et notamment mimétique »<sup>33</sup> de l'image cinématographique. De la même manière, dans son ouvrage consacré aux rapports que peut entretenir la littérature avec le cinéma, Jean

---

<sup>32</sup> VIEL (Tanguy), *Cinéma*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

<sup>33</sup> Viel cité dans ALLEMAND (Roger-Michel), « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier », in *@nalyses en ligne*, 2008, vol. 3, n°3, p.301 (URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/705/606> ; consulté le 30/01/2017).

Cléder reconnaît une « résistance égarante de l'image aux tentatives d'arrondissement par le langage verbal »<sup>34</sup>. En ce sens, l'écriture romanesque ne peut que suggérer imparfaitement le sonore et le visuel :

[...] la description d'un objet, d'un mouvement, aussi précise soit-elle, n'engendre pas la matérialisation d'une image, mais une construction sémiotique : autrement dit, l'agencement des signes est sans rapport défini avec la production d'une image, contrairement à ce qui se passe au cinéma.<sup>35</sup>

Toutefois, l'impression d'audio-vision à la lecture des trois romans n'en est pas moins présente : le lecteur intuitionne l'intention des trois romanciers de le placer dans une position d'audio-spectateur devant le récit. Nous voyons dès lors la source d'une telle sensation dans une série de stratégies discursives mises en place par les auteurs afin de contourner l'aporie d'un transfert de l'audiovisuel dans l'écriture. Plutôt que de s'adonner à la tentative vaine de transposer un médium dans un autre, Echenoz, Blasband et Viel exploitent ainsi les contraintes sémiotiques de l'écriture romanesque afin que celle-ci parvienne à *dire* le visuel et le sonore. Nous allons repérer dans les pages suivantes les stratégies scripturales en question, nous concentrant sur le sonore d'abord et sur le visuel ensuite.

## 2.1. Écriture et sonorité

À plusieurs reprises dans les différents récits, les narrateurs se focalisent sur la perception sonore de leurs personnages, favorisant alors ce que le professeur Michel Chion appelle la visu-audition, c'est-à-dire une « perception qui est consciemment concentré[e] sur l'auditif » et dans laquelle le visuel ne joue qu'un rôle secondaire contextuel<sup>36</sup>. Le son n'est de ce fait pas toujours dissimulé derrière le visuel, et décrit parfois à lui seul des situations ou des personnages. Ainsi, dans *La disparition de Jim Sullivan* l'amant de la mère de Dwayne est uniquement présenté comme une « voix qui faisait comme un tunnel sans visage » (DJS p.43), et le protagoniste déduit des pas de l'agent du FBI que ce dernier est « le genre de type qui a le malheur d'avoir mis des fers sous ses mocassins [...] et qui avait l'air de trouver normal de faire autant de bruit, [...] dont la psychologie n'avait rien à voir avec la peur ou la tension mais au contraire mimait

---

<sup>34</sup> CLÉDER (Jean), *Entre littérature et cinéma : les affinités électives. Échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012, p.79.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.12-13.

<sup>36</sup> CHION (Michel), *Le Son. Traité d'acoulogie*, 2<sup>e</sup> éd., Armand Colin, 2010, p.160.

les types habitués et calmes » (DJS p.138). De la même façon, dans l'*Effet cathédrale*, le personnage Nancy Mikovski est reconnaissable par sa voix plus que par son physique (EC p.65), et c'est grâce à une phrase « usée dans son tympan » entendue lors de la séance de cinéma que Paul Smet reconnaît le film auquel il assiste (EC p.15). Mais l'importance du son va jusqu'à imprégner l'écriture même des trois romans, et ce de diverses manières.

La stratégie la plus évidente, dans chaque récit, pour insuffler à l'écriture un aspect sonore est l'insertion, au moyen de guillemets, des paroles des personnages au sein de la narration. En effet, le narrateur du récit de Viel cite souvent les propos de ses personnages (DJS p.43 et 112, par exemple), et celui de *Lac* insère entre parenthèses des propos tenus dans sa narration (Lac p.100, par exemple) au même titre que celui de l'*Effet cathédrale* (EC p.17, 153 et 190 par exemple). Mais cette reprise des propos des personnages par le narrateur procède par endroits à une véritable contamination de ces paroles sur la narration lorsque sont omises les distinctions typographiques (« — » ; « "" ») ou lexicales (verbes introducteurs de discours comme « dire », « penser », etc.) traditionnelles qui permettent de les distinguer du discours du narrateur. Ainsi, la frontière entre les deux types de paroles devient floue, les deux discours se fondent en un discours indirect libre difficile à délimiter ; la narration, pour reprendre les termes d'Alice Richir à propos de *La disparition de Jim Sullivan*, est « hantée par toute une série de discours secondaires dont l'origine n'est pas toujours aisément identifiable »<sup>37</sup>. Par exemple, dans le roman de Viel :

Il [Dwayne] se souvenait qu'il avait juré d'aller la [Suzy] voir, et même, qu'il allait la reconquérir, a dit Dwayne après le quatrième bourbon, oui, la reconquérir, a-t-il insisté, et qu'alors Ralph, se souvenait-il aussi, avec un air sérieux, il s'était mis à lui parler d'empereurs romains, oui, d'empereurs romains : qu'il avait lu quelque part que les empereurs romains, quand ils revenaient d'une campagne militaire, eh bien la veille de rentrer chez eux, ils envoyaient toujours un messenger pour prévenir qu'ils rentraient. Et à ton avis, disait Ralph, à ton avis pourquoi ils faisaient ça ? Ben je sais pas, a dit Dwayne, pour qu'on les reçoive dignement ? Non, Dwayne, s'ils faisaient ça, c'était pour être sûrs de ne trouver personne dans le lit de leur femme. (DJS p.104-105)

Dans cet extrait, il est évident pour le lecteur que les paroles de Dwayne et de son ami Ralph font intrusion dans la narration, bien que les propos des personnages ne soient

---

<sup>37</sup> RICHIR (Alice), « Hétérogénéisation de l'énonciation dans l'œuvre de Tanguy Viel », in *Tangence* en ligne, 2014, n°105, p.62 (URL : <http://www.erudit.org/revue/tce/2014/v/n105/1030446ar.pdf> ; consulté le 02/02/2017).

pas toujours indiqués comme tels par le narrateur. Une pareille contamination confère à l'écriture de Viel un aspect fortement oral : la parataxe, les répétitions et les marques de disflue ( « oui », « eh bien », « Ben ») qui en découlent, parce qu'elles sont associées au registre oral, participent à un tel effet. Des exemples similaires figurent dans *Lac*, à la page 136 :

[...] Chopin voulut encore savoir qu'est-ce que c'est que cette histoire, qu'est-ce qui se passe, et Suzy lui dit je t'expliquerai demain, tout. Demain. (Lac p.136)

; ou encore à la page 21 :

[...] Chopin est très ému, l'amour à première vue, le souffle manque et vogue la pression artérielle, aïe mon cœur se déchire ay ay je suis brisé. (Lac p.21)

Il en va de même pour l'*Effet cathédrale*, par exemple à la page 101 :

[...] Machado attaqua, trois coups au menton, un sur le nez, recula, continua à sauter, souriant, je sens ta peur fils de pute, tu m'auras pas fils de pute, tu m'auras pas, je suis Johnny Machado, Johnny Machado retiens ce nom fils de pute, celui qui le porte va t'éclater la gueule fils de pute, et Machado sauta de nouveau en avant [...]. (EC p.101)

Le cas le plus poussé se trouve par ailleurs dans le roman de Blasband lorsque les paroles du personnage prennent entièrement l'ascendant sur le narrateur au point de constituer un chapitre à part entière (EC p.29-31, 197-203 et 323-324). Ces intrusions directes des propos des personnages dans le discours du narrateur s'avèrent donc être un moyen narratif de parer l'écriture d'une certaine sonorité, la linéarité discursive étant perturbée, morcelée par la retranscription de la spontanéité syntaxique propre à l'oral. Notons que cet exercice de style est fortement caractéristique de l'écriture de Viel dont les romans abondent en réaffirmations, corrections et anacoluthes.

Une autre façon de rendre l'écriture sonore que l'on peut observer dans les trois récits est le rythme cadencé presque musical donné à cette dernière. Loin des analyses psychologiques et des descriptions minutieuses interrompant l'action, les trois auteurs favorisent des propositions synthétiques et rythmiques servant l'essentiel de l'intrigue, à l'instar d'Alfred Machard qui, selon Clerc, tentait d'inclure le mouvement dans son écriture au moyen d'un « jeu de "rythmes" et de "cadences" »<sup>38</sup>. Face à Roger-Michel Allemand, Viel reconnaît la part importante accordée dans ses récits à l'« efficace

---

<sup>38</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan, 1993, p.103.

rythmique » et la « continuité dynamique », toutes deux visant à produire une « collusion chez le lecteur »<sup>39</sup>. Cette efficace rythmique se retrouve dans *La disparition de Jim Sullivan* à travers les phénomènes stylistiques de l'allitération, du parallélisme syntaxique (« Susan et son sourire ravageur. Susan et son mètre soixante-dix. Susan et ses yeux noirs » DJS p.31) et de l'anaphore dont l'extrait suivant est significatif :

Et l'autre [voiture] s'est arrêtée aussi. Et Dwayne l'a vue, dans son rétroviseur toujours, il l'a vue ralentir et s'arrêter dans la nuit profonde. Et Dwayne est resté assis là, continuant de regarder dans son rétroviseur les phares menaçants qui stationnaient là, cent mètres en arrière de lui, et Dwayne réfléchissait, ou plutôt faisait tourner dans son cerveau quelques vieux réflexes guerriers d'attente et de compulsion mêlées, comme si là, sur une aire d'autoroute de l'Indiana, il avait été au Vietnam [...]. (DJS p.137)

Ici, l'anaphore « et Dwayne » scande ainsi l'extrait et témoigne de l'affolement du personnage à l'approche de l'agent du FBI parti à ses trousses ; au même titre que les nombreuses virgules se multipliant et empêchant la clôture de la phrase, elle participe à une rythmique rapide qui provoque une tension chez le lecteur. Le rythme phrastique s'accorde parfois également avec les actions des personnages, comme lorsque les phrases nominales « Des courses de tracteurs. Des documentaires sur la pêche au brochet. Une opération de chirurgie esthétique » (DJS p.123) rendent compte l'action de zapping à laquelle s'adonne Dwayne, chaque point marquant le changement de chaîne de télévision.

De même le rythme chez Echenoz marque fortement l'écriture. Cette dernière est effectivement marquée par de nombreuses allitérations qui la scandent, comme le démontre l'extrait suivant :

Sur la rive opposée qui est un parc de loisirs, il aperçut des silhouettes de pêcheurs qui patientaient après la brème et le black-bass, bien que l'eau parût plutôt un liquide de synthèse, trop propre et trop froid pour être habité [...]. (Lac p.116)

La répétition, dans une seule phrase, des consonnes occlusives bilabiales sourdes et sonore [p] et [b], de la consonne dorso-vélaire [k], de la consonne liquide [R] et de la consonne constrictive [s] attire ainsi l'attention du lecteur sur le travail stylistique de l'auteur et sur l'aspect oral de la langue qui en découle, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Laurence Comut, sur « la facture du texte »<sup>40</sup>. En outre, tout comme dans le

---

<sup>39</sup> Viel cité dans ALLEMAND (Roger-Michel), *Op. cit.*, p.304.

<sup>40</sup> COMUT (Laurence), « Jean Echenoz, auteur postmoderne ? », in *Acta fabula* en ligne, octobre 2009, vol. 10, n°8, §12 (URL : <http://www.fabula.org/revue/document5194.php> ; consulté le 09/08/2016).

roman de Viel, le rythme de l'écriture d'Echenoz participe à la dynamique de l'intrigue ; le romancier lui-même reconnaît qu'il recherche « la coïncidence d'un rythme, d'une mélodie et d'un suspense qui s'accordent [...] et font avancer le récit »<sup>41</sup>.

Il en va de même pour *L'Effet cathédrale* où le rythme concourt à la rapidité des actions décrites soit dans de longues phrases ventilées par des virgules comme dans l'extrait déjà analysé du combat de Johnny Machado (EC p.101), soit dans une succession de phrases courtes dont l'extrait suivant témoigne :

Elle [Liliane Toledano] prit une chaise. Elle la déposa devant lui [Joris Dorf]. Elle monta dessus. Elle le gifla.

Elle sortit furieusement de l'appartement, dévala les escaliers, quitta l'immeuble. Elle prit sa voiture et roula toute la nuit. Elle tentait de se perdre dans Paris ; sans le faire exprès, elle se retrouvait toujours place de la République.

Elle rentra à six heures du matin. Son mari avait disparu. Il prenait un avion pour New York, accompagné de cette jeune femme qui serait bientôt son épouse.

Liliane s'affala sur le sol. Elle pleura, couchée en chien de fusil. Elle s'endormit dans ses larmes. (EC p.32)

Dans ce passage, le rythme saccadé provient de deux moyens narratifs : des courtes phrases, d'abord, celles-ci se composant principalement de verbes ; des alinéas, ensuite, qui séquentent davantage la succession d'actions présentées au lecteur.

Aussi le rythme introduit-il une sonorité particulière dans l'écriture et, en épousant les pensées et actions des personnages, participe-t-il à un effet d'attrait du lecteur en créant une dynamique rapide. Nous rejoignons de la sorte Jean-Yves Tadié qui, dans son ouvrage consacré au récit poétique, ne considère pas le rythme phrastique comme une simple figure de style ou une manière de « se distinguer d'une prose réaliste, linéaire et progressive » ; bien au contraire, le professeur y voit une véritable « matérialité du texte », un « chant qui recommence toujours » et dans lequel est pris le lecteur<sup>42</sup>.

Une troisième et dernière manière de conférer à l'écriture un aspect sonore repérable dans les récits d'Echenoz et Blasband est l'adaptation du vocabulaire et de la typographie en fonction du son perçu par les différents personnages. Ainsi, le « scherzo » du « quintette en ut majeur » qu'écoute Suzy dans *Lac* influence les propos du narrateur lorsque celui-ci emploie l'indication rythmique « andante sostenuto » comme adverbe

---

<sup>41</sup> ECHENOZ (Jean), « Je ne vois pas bien ma place dans les académies », interview pour *L'express*, propos recueillis par DELAROCHE (Philippe), LIGER (Baptiste), 8 octobre 2012 (URL : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-echenoz-a-part-ca-je-hais-les-points-de-suspension\\_1170850.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-echenoz-a-part-ca-je-hais-les-points-de-suspension_1170850.html); consulté le 03/07/17)

<sup>42</sup> TADIÉ (Jean-Yves), *Le récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978, p.143.

pour qualifier une action du personnage (Lac p.49-50). Une autre technique d'adaptation scripturale présente dans le roman est l'ajustement du caractère d'écriture à l'intensité du son perçu :

C'est très court, c'est très très court, assura Jim en montant brusquement et démesurément le son [de la télévision], ET QUELLE EST LA PROFESSION DE VOS PARENTS, FABIENNE ? EH BIEN MON PÈRE EST AGENT DE MAÎTRISE ET MA MÈRE EST AU FOYER. FORMIDABLE FABIENNE, C'EST MAGNIFIQUE ET VOICI MA PREMIÈRE QUESTION, Suzy dut se mettre à crier non, non, baisse [...]. Je te dis d'éteindre la télé, commanda fermement Suzy. AH, FABIENNE, JE SUIS DÉSOLÉ. (Lac p.63)

Dans ce passage, la transition d'une police minuscule à une police capitale rend compte de la brusque augmentation du son de la télévision par le fils de Suzy. Le volume sonore est d'ailleurs tellement fort qu'il empiète sur la narration, comme s'il n'était plus possible pour le narrateur de se faire entendre. Ce procédé d'adaptation typographique est également employé par Blasband afin de rendre perceptibles au lecteur les paroles criées par les personnages :

Je m'appelle pas Jenny ! répondit rageusement la voix filtrée par l'oreiller. C'est mon nom de pute ! Mon vrai nom, c'est Louise ! Louise ! LOUISE ! (EC p.169)

[...] maintenant, c'est lui que j'aime, et toi, toi Sylvain, toi JE TE DÉTESTE ! (EC p.296)

Soudain un cri : « MERDE ! » – et une chute. (EC p.306)

— OÙ EST MON PERCHMAN ? hurla encore Joséphy [...] (EC p.306)

L'importance accordée dans les trois récits aux éléments sonores ainsi que les différentes stratégies scripturales visant à imprégner l'écriture de sonorité que nous achevons d'exposer invitent donc d'autant plus le lecteur à se placer dans une position d'auditeur ; au moyen des caractéristiques propre au médium de la littérature, les trois auteurs parviennent à ce que le lecteur se construise un monde sonore habituellement inhérent au médium audiovisuel.

## **2.2. Écriture et visualité**

À l'instar du sonore, le visuel occupe, nous l'avons vu précédemment, une place thématique prépondérante au sein des trois récits de notre étude. Et si l'aspect sonore va jusqu'à y imprégner l'écriture grâce à différentes stratégies discursives, pareillement cette

dernière est empreinte de visuel. Aussi la visualité des récits, qui d'un point de vue artistique désigne l'importance particulière accordée au visuel, se retrouve-t-elle inscrite jusque dans l'écriture même selon divers moyens.

Une première stratégie observable dans les romans d'Echenoz et Blasband consiste en la transposition dans l'écriture, via une adaptation typographique, de ce qui est vu par les personnages, de la même façon que dans ces romans les capitales rendent également compte de l'intensité du son perçu. Ainsi, on trouve dans *Lac* l'extrait suivant :

[...] au-dessus de [l]a tête [du colonel Seck] un écriteau rappelait que  
MM. les joueurs de poker sont priés de faire SILENCE. (Lac p.114)

Parce qu'elles ne sont pas justifiées, les majuscules de « SILENCE » sont interprétées par le lecteur comme une tentative de retranscription de l'inscription figurant sur le panneau ; l'usage de l'indicatif présent (« sont priés ») alors que le temps narratif employé est au passé (« rappelait ») renforce une telle interprétation. Un exemple similaire se trouve dans *L'Effet cathédrale* à la page 314 où le logo « scriptwriter » qui apparaît sur l'écran est indiqué en petites capitales dans le texte de Blasband. Le même procédé est observé aux pages 68 et 69 où le titre du roman manuscrit qu'est en train de rédiger l'actrice Laura Moriatti est lui aussi indiqué en grandes capitales ; également placé en retrait du paragraphe, il suggère ainsi la présentation originale du manuscrit. L'usage de l'italique pour indiquer par la suite les phrases issues du roman du personnage, en plus de permettre au lecteur de distinguer nettement celles-ci des paroles du narrateur, évoque quant à lui l'écriture manuscrite. Si l'on ne retrouve pas dans *La disparition de Jim Sullivan* de procédé similaire, Viel indique toutefois que son écriture exprime toujours des couleurs destinées à être visualisées par le lecteur :

[...] j'écris en couleurs : par exemple, *Le Black Note* est un livre jaune et noir, *L'Absolue perfection du crime* est un livre rouge et noir, enfin *Insoupçonnables* est un livre avec beaucoup de bleu et de jaune (et aussi du vert sur le terrain de golf). Je n'ai jamais cherché à recenser les adjectifs de couleurs dans mes livres, mais je suis sûr qu'il y en a plus qu'on ne croit.<sup>43</sup>

Une autre manière d'ancrer le visuel dans l'écriture que nous retrouvons cette fois dans les trois récits est l'emploi du vocabulaire cinématographique. En effet, un grand nombre de termes techniques relevant du cinéma est employé dans la narration : dans *La disparition de Jim Sullivan*, un mouvement de l'agent du FBI est décrit « comme un

---

<sup>43</sup> Viel cité dans ALLEMAND (Roger-Michel), *Op. cit.*, p.313.

*travelling* qu'on exécuterait pour suivre Lee emmener discrètement Dwayne » (DJS p.112, nous soulignons) ; dans *Lac*, une mouche effectue « un très *gros plan* du compte-gouttes » du robinet (Lac p.126, nous soulignons) ; dans *l'Effet cathédrale*, pleurant après s'être fait agressée, Violaine a l'impression que c'est une autre qu'elle qui pleure, « pas elle, mais une *actrice*, une *actrice* dans un *film* » (EC p.93, nous soulignons). En outre, dans le roman de Blasband, le narrateur en vient à plusieurs reprises à décrire le film regardé par Paul Smet ; le recours au vocabulaire du 7<sup>e</sup> Art est alors explicite, comme en témoigne l'extrait suivant :

On les [deux acteurs] voit maintenant d'en haut. La *caméra* s'éloigne d'eux et *filme* la petite ville, avec plus loin la mer. (EC p.337, nous soulignons)

Parce que le mouvement est inhérent au cinéma, l'essence de ce dernier étant la mise en mouvement d'images qui crée une temporalité – contrairement à la photographie où l'image est une *pose* fixée dans le temps –, le vocabulaire cinématographique semble dès lors particulièrement utile pour rendre compte du visuel en littérature : l'idée de mouvement et de déroulement temporel induite par le cinéma est propice à la visualisation des déplacements des personnages et à la succession des actions. Ainsi, si le lecteur lit qu'on réalise un *travelling* pour suivre Dwayne et son oncle, il *visualise* le mouvement voulu ; s'il lit que la mouche effectue un *gros plan*, il *visualise* ce *gros plan* et ajuste sa propre représentation mentale à ce nouveau cadrage ; s'il lit que Violaine se sent comme une *actrice*, il la *visualise* comme une *actrice* dans un *film* ; s'il lit enfin qu'une caméra filme les personnages d'en haut puis s'éloigne, il *visualise* la scène depuis le point de vue mouvant de cette caméra. Aussi nous situons-nous au-delà de l'image que se représente mentalement et spontanément un lecteur à la lecture de tout récit, et ce indépendamment des volontés de l'auteur ; au travers des adaptations typographiques et du vocabulaire cinématographique évoqués dans ce point, Echenoz, Blasband et Viel incitent volontairement le lecteur à visualiser ce qui est décrit en provoquant dans la représentation dudit lecteur un mouvement ou un découpage de l'image particuliers. Il s'agit pour les trois auteurs, pour reprendre des termes appartenant à Cléder, de « *rendre visible* et de *mobiliser* – voire de rendre visible le mouvement »<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> CLÉDER (Jean), *Op. cit.*, p.16, souligné par l'auteur.

### 3. Vers une approche cinématographique

Les analyses menées jusqu'ici permettent d'établir un premier constat : l'étude de l'importance du visuel et du sonore dans *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* mène progressivement sur la voie du médium cinématographique. En effet, l'impression à la première lecture d'une forte visualité et sonorité des récits, d'abord confirmée par l'examen de la grande présence thématique du regard et de l'écoute, se voit d'autant plus corroborée par la mise en évidence des aspects volontairement oraux et visuels de l'écriture d'Echenoz, Blasband et Viel. Or ces aspects ont pour effet de plonger le lecteur dans un univers mental fortement audiovisuel ; plus encore, le recours au vocabulaire cinématographique engage explicitement le même lecteur à visualiser filmiquement le roman.

Des comparaisons avec le cinéma textuellement exprimées dans les trois romans viennent par ailleurs confirmer la voie cinématographique de nos analyses, constituant autant d'indices d'une possible représentation cinématographique des récits en question : dans *Lac*, Chopin est rapproché des monstres « dans les films de Fred Mac Leod Wilcox » (Lac p.136), les cafés-restaurants observés de l'extérieur sont comme « un drive-in tridimensionnel diffusant un film muet » (Lac p.107) et le garde du corps de Veber accompagne ses ordres du commentaire « c'est comme au cinéma » (Lac p.137) ; dans *L'Effet cathédrale*, Valentin Bibot se tient sur le pas de la porte d'un bistrot « [c]omme dans un western » (EC p.170) et, pris dans une rixe, se demande ce « [q]u'aurait fait à [sa] place un héros de film » (EC p.170) ; dans *La disparition de Jim Sullivan*, la porte du bureau de Dwayne est comparée à « celles des commissariats qu'on voit dans les films » (DJS p.20) et la guerre en Irak est décrite à partir de « films de guerre » (DJS, p.116). Dans le roman d'Echenoz, le parallèle avec le médium cinématographique est qui plus est poussé à l'extrême lorsque le narrateur interrompt le cours du récit comme s'il suspendait le déroulement d'un film :

Mais le colonel hésite ; ne sachant que répondre, un nouveau blanc se fait jour dans son dispositif. Arrêt sur image : agitées par le vent d'Orient dominant, les branches des arbres proches viennent régulièrement frapper les fenêtres, contrefaisant le bruit du moteur d'appareil de projection. L'action reprend son rythme lorsque la porte de la suite s'ouvre à nouveau [...]. (Lac p.174)

La suspension, dans cet extrait, de l'action par une focalisation sur le mouvement des branches au-dehors de la pièce est désignée par le narrateur comme un « arrêt sur

image », suggérant ainsi que le récit présenté au lecteur est, comme au cinéma, une succession d'images dont la mise en mouvement peut être interrompue. Notons que les nombreuses allusions cinématographiques dans la narration de cet « arrêt sur image » (« dispositif », « bruit du moteur d'appareil de projection ») mettent en exergue, non sans ironie, l'intention de l'auteur de faire écho au cinéma.

De surcroît, les perceptions entravées des personnages des trois romans telles que présentées au début de cette étude peuvent également appuyer une lecture cinématographique des récits, et ce pour deux raisons. Elles rappellent tout d'abord la caractéristique audiovisuelle propre au cinéma qu'est le traitement dissocié du son et de l'image. En effet, bien que cela ne soit pas perceptible pour le spectateur mis face au produit final, au cinéma le son et l'image sont dissociés : la caméra enregistre l'image, les micros le son, et les deux sont synchronisés dans le but de donner une impression de réel. Une telle technique permet notamment d'introduire dans le film des sons extradéictiques, comme une musique d'ambiance par exemple. Certains cinéastes ont joué de cette dichotomie, mettant en évidence l'indépendance cinématographique du son par rapport à l'image ; nous pensons notamment à Ingmar Bergman qui dans *La honte* (1968) superpose à la scène de l'incendie de la maison des protagonistes le bruit de gouttes d'eau qui tombent, ou encore à Martin Scorsese qui fréquemment<sup>45</sup> opère une suspension sonore définie par Michel Chion comme un « effet dramatique audiovisif consistant, dans une scène de fiction dont le cadre suppose, pour nos habitudes audio-visuelles, la présence de bruits d'ambiance [...], à interrompre ces bruits voire à les éliminer dès le départ, alors que les causes de ces sons existent toujours dans l'action et même dans l'image »<sup>46</sup>.

De la même façon, les narrateurs de *Lac*, *La disparition de Jim Sullivan* et *L'Effet cathédrale* isolent, nous l'avons vu, les indications visuelles et sonores les unes des autres. Un tel procédé littéraire vise, selon Clerc, à développer un aspect de la perception cinématographique<sup>47</sup>, et peut servir, pour reprendre les propos de Cléder, « à des fins de dramatisation et de suspense »<sup>48</sup>. La chercheuse en littérature comparée y voit en outre « une occasion supplémentaire », pour les romanciers, « de jeu sur les éléments

---

<sup>45</sup> Voir *Taxi Driver* (1976), *Raging Bull* (1980), *Casino* (1995), *Les Infiltrés* (2006), *Shutter Island* (2010), ou encore *Le loup de Wall Street* (2013).

<sup>46</sup> CHION (Michel), *Le Son. Traité d'acoulogie*, p.171.

<sup>47</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.163.

<sup>48</sup> CLÉDER (Jean), *Op. cit.*, p.47.

narratifs »<sup>49</sup> ; de plus, en dissociant le visuel du sonore, les auteurs jouent avec l'attente du lecteur du « caractère artificiel et convenu de l'une des séries perceptives par rapport à l'autre »<sup>50</sup>.

Si l'on en croit toujours Clerc, les perceptions entravées des personnages des trois récits confirment également notre direction analytique cinématographique en tant que symptômes des transformations, des suites du cinéma, du fonctionnement de la visualité dans le roman contemporain. Selon la chercheuse, le 7<sup>e</sup> Art a effectivement eu pour effet de combiner dans la littérature le visuel au sonore, ceux-ci devenant un « motif littéraire autonome qui introduit dans le roman des renversements et des brouillages perceptifs fondamentalement subversifs à l'égard des conventions de l'écriture réaliste »<sup>51</sup>.

La pertinence de notre approche cinématographique des trois romans se voyant ainsi confortée, la suite de ce mémoire envisagera l'étendue de l'action du cinéma sur ces derniers.

---

<sup>49</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p.148.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.154.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.157.

## II. Une mise en cinéma du récit

Les perceptions auditives et visuelles des personnages dissociées et entravées, les fortes visualité et sonorité scripturales, le recours au vocabulaire cinématographique ainsi que les comparaisons explicites au cinéma repérés précédemment dans *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* témoignent de la volonté de la part d'Echenoz, Blasband et Viel de s'apparenter au cinéma. Un tel constat nous mène dès lors à nous interroger sur l'étendue de l'apport cinématographique : jusqu'à quel point les écritures des trois romanciers s'imprègnent-elles du 7<sup>e</sup> Art ? Quels liens les récits entretiennent-ils avec le cinéma et comment ce dernier impacte-t-il la composition des premiers ? Que nous dit en outre l'angle d'approche cinématographique quant au statut des trois narrateurs ? Autant de questions auxquelles nous nous proposons de répondre dans cette deuxième partie.

De telles interrogations demandent au préalable quelques précisions méthodologiques quant à l'approche des médiums littéraire et cinématographique. Dans les prochaines analyses, nous veillerons, comme nous l'avons déjà fait dans la première partie de cette étude, à ne pas ignorer les frontières médiales du cinéma et de la littérature, ces derniers constituant chacun un langage sémiotique à part entière et fonctionnant selon leurs propres contraintes. Il ne sera néanmoins pas question de suivre la voie méthodologique inverse et de renforcer ces frontières à l'extrême, excluant dès lors tout échange entre les médiums. Le médium littéraire constituant toujours l'objet central de nos analyses, celles-ci considèreront davantage la façon dont la littérature romanesque peut être influencée par l'imaginaire cinématographique, mais également *s'approprier* le cinéma, les perceptions et les techniques propres à ce dernier ; autrement dit, pour reprendre les termes de Cléder, comment elle « *adapte* au médium textuel autant de processus, figures et modules dramaturgiques (montage, cadrage, ralentis, déplacement du foyer de perception, etc.) que de problématiques ou d'arguments d'origine cinématographique »<sup>52</sup>. Nous chercherons donc non pas à retrouver dans les récits la traduction – à supposer que cela soit possible – d'éventuelles images ou codes cinématographiques, mais bien à repérer et analyser les constructions littéraires visant à produire au travers des mots une certaine équivalence des procédés cinématographiques

---

<sup>52</sup> CLÉDER (Jean), *Op. cit.*, p.167, souligné par l'auteur.

et de leurs effets, c'est-à-dire les « configurations littéraires dont les effets sur les lecteurs soient comparables à ceux engendrés par l'image »<sup>53</sup>.

Ce phénomène d'appropriation littéraire des techniques et effets cinématographiques au moyen de constructions particulières est, dans son ouvrage consacré aux échanges entre littérature et cinéma, désigné par Cléder comme un processus de *cinématographie*<sup>54</sup>. Nous nous méfions toutefois de cette appellation qui ne nous semble pas spécifique au phénomène littéraire qui nous intéresse ; si l'on s'attache à sa construction lexicale, le terme de cinématographie désignerait effectivement le fait d'écrire du cinéma, pour ou à partir du cinéma, et de ce fait engloberait également les scénarios cinématographiques ainsi que les adaptations littéraires de films. À cette dénomination nous privilégions donc celle de *mise en cinéma du récit* qui, tout en gardant l'idée du rapport entre les médiums littéraire et cinématographique, suggère que le récit romanesque sans lien originel avec un quelconque objet filmique reste l'objet principal d'analyse. Nous entendons par mise en cinéma du récit toute construction littéraire visant à calquer délibérément les techniques cinématographiques selon ses propres moyens sémiotiques afin de produire sur le lecteur des effets équivalents à ceux du cinéma. Est ainsi reprise l'idée de Leutrat pour qui la rencontre entre les deux médiums ne s'effectue pas sous une forme de traduction réglée mais bien « sous celle d'effets d'intensités variables »<sup>55</sup>.

Un détour historico-théorique sur le cinéma débutera les réflexions de la présente partie. La présentation d'une leçon complète sur le cinéma n'étant ni le but ni le propos de ce mémoire, ce détour se voudra relativement bref et se concentrera sur les modifications perceptives de la réalité engendrées par l'apparition et l'évolution du 7<sup>e</sup> Art. Un tel approfondissement sera réalisé dans le but de voir en quoi la production littéraire d'Echenoz, Blasband et Viel pourrait être influencée par l'imaginaire cinématographique et ces modifications perceptives. Fera suite à cet examen une analyse systématique de la structure narrative de chaque récit qui visera à repérer les éventuels procédés littéraires cherchant à s'appropriier les techniques cinématographiques ; à partir de cette analyse, nous établirons le statut de chacun des narrateurs, toujours depuis un angle cinématographique, afin d'envisager leur particularité.

---

<sup>53</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.103.

<sup>54</sup> CLÉDER (Jean), *Op. cit.*, p.178-179.

<sup>55</sup> LEUTRAT (Jean-Louis), *Op. cit.*, p.27.

## 1. L'imaginaire cinématographique et les romans d'Echenoz, Blasband et Viel

Lors de son apparition, le cinéma a permis un accès à l'expression et l'intériorité humaines plus direct, mais également plus sensible et plus subjectif que celui rendu possible par les autres arts, entraînant alors une véritable fascination du public. Un pareil accès inédit a notamment entraîné une modification du rapport entretenu par l'individu avec le réel : peu à peu subjectivité et réalité s'entrecroisent, et l'imaginaire cinématographique conditionne progressivement notre perception de la réalité. Nous détaillerons dans les pages suivantes ces conséquences perceptives au fil de l'histoire du cinéma, allant de son apparition, d'abord, jusqu'au cinéma contemporain du XX<sup>e</sup> siècle tel que décrit par Deleuze dans ses deux ouvrages consacrés à l'image cinématographique<sup>56</sup>, présenté dans un second temps. À partir de cet examen, il sera dans un troisième temps question d'appréhender la manifestation d'une influence de l'imaginaire cinématographique sur les trois romans d'Echenoz, Blasband et Viel ; à cette fin, une attention particulière sera portée sur le traitement de la réalité et de la fiction dans les récits, mais également sur les échos entretenus avec le cinéma contemporain.

### 1.1. Naissance du cinéma : un nouveau rapport au réel

L'apparition du cinéma à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a entraîné de grands bouleversements des habitudes perceptives de l'époque. En effet, avec le cinématographe des frères Lumière, la pose photographique laisse place à ce que Deleuze, dans son ouvrage *L'Image-mouvement* partant des travaux de Bergson sur l'illusion cinématographique, nomme une *coupe*, un « élément matériel immanent »<sup>57</sup>. Aussi le cinéma que l'on pourrait qualifier de primitif voit-il le jour aux moyens de coupes immobiles et instantanées, constituant des instants quelconques, mises les unes à la suite des autres. Mais très vite, grâce à une nouvelle mobilité de la caméra – et donc des plans – ainsi qu'à l'apparition de l'activité du montage, une véritable mise en mouvement des images est rendue possible ; ces images agencées créent alors une impression de déroulement temporel, une « image indirecte du temps »<sup>58</sup>. D'après Deleuze, ce nouveau

---

<sup>56</sup> DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983 ; ID., *Cinéma 2. L'image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

<sup>57</sup> ID., *Cinéma 1. L'image-mouvement* p.13.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p.47.

type d'image, que le philosophe nomme *image-mouvement*, caractérise le cinéma classique qui, contrairement au cinéma primitif, fonctionne selon des « coupes mobiles de la durée »<sup>59</sup>.

Cette nouvelle mobilité des images ainsi que l'idée temporelle qu'elle engendre font la part belle au cinéma, qui devient l'art le plus susceptible d'exprimer au mieux l'expérience sensible de l'homme. Le cinéma permet par ailleurs, pour reprendre l'expression de Clerc, la « matérialisation visible de ce qui avait toujours été ressenti comme abstrait »<sup>60</sup> : toutes les émotions, natures et états d'âme que la littérature ou la peinture ne parvenaient qu'à suggérer indirectement, filtrées qu'elles étaient par le langage écrit ou le pinceau, sont rendues directement sensibles au spectateur. La chercheuse reconnaît néanmoins la même capacité du théâtre à exprimer de manière directe l'intériorité humaine ; plus encore, il nous semble à première vue que le théâtre est davantage propice à cette expression que le cinéma, ne recourant à aucune médiation entre le corps de l'acteur et celui du spectateur, le cinéma passant, lui, par une surface plane servant à la projection *a posteriori* de la réalité enregistrée.

Toutefois, et nous rejoignons son avis, Clerc perçoit une acuité supérieure développée par le cinéma à transmettre des émotions intérieures. Nous voyons la confirmation de cette intuition dans les divergences des regards du spectateur cinématographique et du spectateur théâtral. Celui-ci se situe en effet à une certaine distance de la scène et du comédien maintenue tout au long de la représentation ; bien souvent, cette distance empêche l'accès à l'expression précise de l'acteur, et induit une appréhension globale et statique des éléments de la représentation de la part du spectateur. Au cinéma, en revanche, la possibilité de vectoriser le regard, d'isoler à l'écran un visage ou un objet, et la multiplicité des plans permise rendent possible non seulement une multitude de points d'observation, mais également l'accès à l'expressivité la plus infime, la plus intime de l'acteur. Aussi au cinéma les objets et détails les plus minimes et quelconques sont-ils rendus perceptibles, et par là acquièrent-ils une certaine autonomie présenteielle. Dans un écrit de 1949 consacré au cinéma, l'acteur et théoricien Antonin Artaud reconnaît cette puissance du cinéma à extraire les objets de leur signification : « [p]ar le fait qu'il isole les objets, [le cinéma] leur donne une vie à part qui tend de plus en plus à devenir indépendante et à se détacher du sens ordinaire de ces objets »<sup>61</sup>. Ce

---

<sup>59</sup> DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p.22.

<sup>60</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.24.

<sup>61</sup> ARTAUD (Antonin), « Sorcellerie et cinéma », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, t.III, p.80.

découpage cinématographique du réel, entre autres, a influencé l'écrivain Robbe-Grillet dans sa théorisation du Nouveau Roman. En effet, pour le théoricien, dans le roman les objets et les gestes devraient, de même qu'au cinéma, s'imposer avant tout par leur présence brute hors de toute signification, devraient être « là avant d'être *quelque chose* »<sup>62</sup> afin de provoquer un sentiment inhabituel vis-à-vis de la réalité. Ainsi, nous voyons d'ores et déjà par cet exemple la possible influence du médium cinématographique sur le médium littéraire.

En outre, cette succession de plans et de cadres variés distingue davantage le cinéma du théâtre : dans le premier, le rythme imposé des différents enchaînements de plans empêche le spectateur et « le verbe de s'attarder »<sup>63</sup>. Selon Clerc, l'imagemouvement seule parvient à manifester ce qui ne peut l'être par le langage et en ce sens fournit au cinéma « la capacité [...] de soustraire notre perception des choses aux grandes puissances de la pensée discursive et de la syntaxe verbale »<sup>64</sup>. Un tel constat apparaît également dans les propos d'Artaud qui dans *Sorcellerie et cinéma* liait déjà l'apparition du cinéma au « moment précis où le langage usé perd son pouvoir de symbole »<sup>65</sup>. Ainsi, rapidement le cinéma intrigue car il se situe au-delà des possibilités du verbe ; tout comme *Cinéma* de Viel nous le prouve encore, le cinéma constitue un langage à part entière irréductible au langage verbal.

De surcroît, la technique cinématographique, engendrant un « prolongement optique »<sup>66</sup> de l'homme, provoque auprès du public une attraction presque hypnotique, ce qu'Artaud désigne comme une « griserie physique »<sup>67</sup>. Le spectateur, privé de tout mouvement, réceptionne passivement les images devenues actives et « adhère de façon quasi mystique à une extériorité ressentie subjectivement comme plus intérieure que ses rêves eux-mêmes »<sup>68</sup>. Cette dernière remarque de Clerc introduit selon nous le caractère proprement ambivalent du cinéma : alors que le paradigme référentiel se voit multiplié par la mise en mouvement des images, occasionnant une forte impression de réalité, ce qui est perçu est idéalisé par l'intériorité du spectateur qui s'y investit. Aussi un va-et-vient entre fiction et réalité s'opère-t-il : la réalité apparaît, pour reprendre les termes de

---

<sup>62</sup> ROBBE-GRILLET (Alain), « Une voie pour le roman futur », in *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p.20, souligné par l'auteur.

<sup>63</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.25.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>65</sup> ARTAUD (Antonin), *Op. cit.*, p.81.

<sup>66</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.8.

<sup>67</sup> ARTAUD (Antonin), *Op. cit.*, p.80.

<sup>68</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.9.

Clerc, « avec les attributs de la sublimation illogique du rêve » tandis que ce dernier apparaît « avec tous les caractères sensibles de la réalité »<sup>69</sup>. Avec le cinéma, fiction et réalité s'entremêlent jusqu'à en modifier notre perception du réel au quotidien : encore aujourd'hui – aujourd'hui plus encore, serions-nous tentée d'avancer – notre réalité est projetée dans la fiction, et l'imaginaire cinématographique conditionne et imprègne notre rapport au réel. Cet ancrage de l'imaginaire filmique dans l'inconscient collectif apparaît nettement dans les romans *Lac*, *L'Effet-cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* où les allusions et les comparaisons cinématographiques, nous l'avons vu, abondent ; le roman de Blasband est d'ailleurs, et nous y reviendrons, entièrement articulé autour du cinéma et de son milieu. En outre, nous y reviendrons également, la mise à mal de la frontière entre fiction et réalité est particulièrement exploitée dans les trois récits.

## **1.2. Le cinéma contemporain selon Deleuze : les images cinématographiques optiques et auditives**

L'évolution de l'image cinématographique au cours du XX<sup>e</sup> siècle, telle qu'amorcée par Deleuze à la fin de *L'image-mouvement* et conceptualisée dans l'ouvrage lui faisant suite, renforce la position passive du sujet ainsi que l'entrelacement entre fiction et réalité générés par l'apparition de l'image-mouvement. Le philosophe voit effectivement dans l'arrivée du cinéma d'Hitchcock la genèse d'une conception cinématographique neuve caractérisée par un nouveau type d'image. Dans le cinéma hitchcockien, l'action tout comme son auteur sont décentrés, ne constituant plus le nœud de l'objet filmique ; à la place prévalent les relations, ignorées des personnages, dans lesquelles actants et actions sont pris. Ainsi, selon Deleuze, l'entreprise cinématographique d'Hitchcock consiste en l'emprunt, bien souvent au film policier ou au film d'espionnage, d'une action type (tuer ou voler, par exemple), mais cette action est prise dans une somme de relations complexes et insoupçonnées qui font d'elle « autre chose, puisque la relation constitue la tiercéité qui l'élève à l'état d'image mentale »<sup>70</sup>. Un tel décentrement de l'action et du sujet qui en est responsable constitue de la sorte une prémisse de la crise, constatée par Deleuze, de l'image-action dans le cinéma contemporain ; il témoigne par ailleurs d'une crise de l'individu allant de pair avec les

---

<sup>69</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.26.

<sup>70</sup> DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p.271.

crises économiques, politiques et morales engendrées par les deux guerres mondiales : le sujet, dépassé, n'a plus d'emprise sur ses propres actes.

Cette crise cinématographique initiée par Hitchcock se voit par la suite affirmée avec le cinéma néo-réaliste italien, considéré par Deleuze comme le point de repère du nouveau régime cinématographique contemporain. D'après le philosophe, à partir du néo-réalisme italien le régime cinématique du cinéma classique, caractérisé par l'image-mouvement, laisse effectivement place à un régime « cristallin » ou encore « chronique » caractérisé par un nouveau type d'image : l'image-temps<sup>71</sup>. Dans ce régime cinématographique cristallin, le réel dans lequel évolue le sujet échappe à ce dernier, le dépasse : présenté non plus comme un « réel déjà déchiffré », il apparaît comme un « réel à déchiffrer, toujours ambigu »<sup>72</sup> à la manière des rêves qui demandent interprétation. Perdu dans ce réel qui lui échappe, le personnage agit peu : plus qu'acteur, il est spectateur de ce qui lui arrive, « livré à une vision, poursuivi par elle ou la poursuivant, plutôt qu'engagé dans une action »<sup>73</sup>. Partant, tandis que le régime cinématographique cinématique présentait avant tout des situations sensori-motrices où les personnages étaient maîtres de leurs actions, le régime chronique de l'image-temps propose des situations purement optiques et sonores dans lesquelles les personnages sont pris malgré eux.

Dès lors, toujours selon l'idée de Deleuze, le cinéma contemporain introduit de nouveaux signes propres à ces situations optiques et sonores. Ceux-ci, nommés opsignes et sonsignes<sup>74</sup>, donnent lieu à des images optiques et auditives prenant le pas sur le personnage et l'action. L'appréhension de ces images est partagée par le philosophe en deux grands pôles : dans l'un, les images auditives et optiques sont subjectives, dans l'autre, objectives. Deleuze illustre ces deux types d'images au moyen du travail de deux réalisateurs italiens. Le cinéma de Fellini, d'une part, est selon lui révélateur du type subjectif : les images auditives et optiques y sont des « souvenirs d'enfance, des rêves ou des fantasmes auditifs et visuels »<sup>75</sup> ; dépeignant une banalité quotidienne, le cinéma fellinien présente des personnages spectateurs de leurs propres rôles. La production cinématographique d'Antonioni, d'autre part, est selon lui symptomatique du type objectif : les images sont géométriquement organisées et présentées « à la manière d'un constat » ; les personnages passifs sont pris dans « des circonstances exceptionnelles » et

---

<sup>71</sup> DELEUZE (Gilles), *Cinéma 2. L'image-temps*, p.166.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.9.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>75</sup> *Ibid.*

toute action est transformée en « déplacement de figures dans l'espace »<sup>76</sup>. Deleuze précise toutefois que ces deux pôles des images auditives et optiques ne s'excluent pas et peuvent donner lieu à une oscillation indéterminée entre subjectivité et objectivité ; dès lors, « le réel et l'imaginaire cour[ent] l'un derrière l'autre, se réfléchissant dans l'autre, autour d'un point d'indiscernabilité »<sup>77</sup>. Le cinéma contemporain exacerbe ainsi la confusion entre fiction et réalité produite par le régime du cinéma classique.

### 1.3. Echenoz, Blasband, Viel et l'imaginaire cinématographique

À partir du bref parcours historico-théorique du cinéma réalisé jusqu'ici, il nous est possible de repérer une certaine influence de l'imaginaire cinématographique dans *Lac*, *L'Effet-cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan*. Ces romans, nous l'avons dit, démontrent l'importance de cet imaginaire dans l'inconscient collectif – et aussi littéraire – de par leurs nombreuses allusions et comparaisons cinématographiques. Mais plus encore, à la lumière de notre approfondissement théorique, les récits semblent exploiter davantage l'imaginaire cinématographique, jouant avec le rapport au réel mêlant réalité et fiction et faisant évoluer des personnages passifs et, comme nous l'avons précédemment démontré dans notre analyse thématique, spectateurs de situations optiques et auditives pures.

*L'Effet-cathédrale* est celui des trois récits étudiés qui laisse paraître le plus explicitement l'influence possible de l'imaginaire cinématographique sur la littérature. De fait, il baigne entièrement dans l'univers du cinéma, développant alternativement le processus de création de *L'espion qui s'en va* (les anecdotes de tournages), l'objet filmique en lui-même (l'histoire du film), sa commercialisation (la séance de cinéma à laquelle assiste Paul Smet) et la vie des participants avant et après la réalisation du film. Un parallèle peut en outre être réalisé entre le cinéma de Fellini tel que caractérisé par Deleuze et le roman de Blasband. Dans ce dernier, le protagoniste, tout comme les personnages felliniens, est pris dans sa banalité quotidienne, se rendant au hasard dans une salle de cinéma. Cette situation initiale de séance de cinéma le réduit également au rang exclusif de spectateur passif et le plonge dans un flot de souvenirs qui prennent la forme, pour le lecteur, de récits secondaires engendrant par la suite des récits tertiaires connus du narrateur seul. Dans ce cas, et Clerc le remarque dans d'autres productions

---

<sup>76</sup> DELEUZE (Gilles), *Cinéma 2. L'image-temps*, p.13.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p.15.

romanesques contemporaines, le personnage littéraire, de même que celui du cinéma, n'est plus le centre organisateur du monde qui l'entoure mais est happé par son environnement face auquel il « se sent vidé de son identité »<sup>78</sup>. La possibilité d'établir un parallèle entre le récit de Blasband et le cinéma fellinien est d'ailleurs appuyée par le narrateur qui dans une description en vient à citer Fellini :

Pendant que le bus grimpait l'avenue de l'Hippodrome, Paul regardait distraitemment les gens ; dans aucun film, pas même ceux de Fellini, on n'oserait montrer une telle brochette de gueules typées, de personnes vulgaires, et laides. (EC p.16)

Dans l'extrait, la convocation du cinéma fellinien permet au narrateur de décrire la foule observée par Paul, et encourage le lecteur connaisseur, tout en lui adressant un clin d'œil, à envisager le récit comme un film de Fellini poussé à l'extrême.

Toutefois, l'aspect subjectif que l'on retrouve dans les images cinématographiques felliniennes ne s'observe que dans le premier niveau diégétique de *L'Effet-cathédrale*, à savoir la séance de cinéma à laquelle assiste Paul Smet. Les histoires secondaires et tertiaires, elles, nous semblent plus s'apparenter au pôle objectif caractéristique du cinéma d'Antonioni. Le narrateur y expose en effet les faits relatifs au caractère et à la vie de chaque personnage secondaire ou tertiaire dans un style neutre et synthétique, en atteste l'extrait suivant où le personnage du maquilleur de plateau est introduit :

Michaël avait trente ans et l'air d'en avoir dix-huit. C'était un ange laid. Sous la peau blême de son cou se dessinaient des veines violettes. Sa bouche était très large, mais il ne parlait qu'avec le centre, en faisant un O, du bout des lèvres. Il était puceau. Ses mains pouvaient toucher des visages, y appliquer des crèmes, des fonds de teint, mais tout autre contact physique le révulsait. Quand par inadvertance quelqu'un le touchait, il était pris de nausées. (EC p.177)

Dans ce passage, la courte description vise effectivement à offrir au lecteur un aperçu général du personnage, énonçant un à un les éléments physiques et caractériels les plus signifiants. Les phrases très courtes sans marqueurs de connexion favorisent la posture objective du narrateur, donnant l'impression que ce dernier établit un rapport. Ce sentiment se voit notamment renforcé chaque fois que dans son récit le narrateur mentionne entre parenthèses des éléments pouvant parasiter l'intrigue, comme par exemple à la page 147 où à deux reprises des indications sur le comportement des personnages sont insérées dans leurs paroles. Beaucoup de personnages des récits

---

<sup>78</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p.122.

secondaires et tertiaires se retrouvent par ailleurs dans des situations exceptionnelles, à l'instar des personnages d'Antonioni. Prenons pour exemple le personnage de Michaël précédemment décrit : à cause de son comportement phobique suspect, le maquilleur est emprisonné par erreur et, dans l'enceinte de la prison, se convertit malgré lui en caïd ; réussissant à s'évader, il gère alors diverses entreprises illégales avant de se faire rattraper par la police à laquelle il tente d'échapper en retenant un otage pris au hasard dans un appartement. Or cet otage n'est autre que le célèbre maquilleur de cinéma Nicolas Barnevski, qui maquille Michaël afin de lui permettre de fuir incognito devant les policiers. L'évolution de la vie du personnage, presque surréaliste, sort ainsi de l'ordinaire et de la banalité qui caractérisent celle de Paul Smet ; il en va de même pour de nombreux autres personnages.

Un tel rapprochement avec le cinéma d'Antonioni et ses images auditives et optiques objectives peut également s'opérer avec le roman d'Echenoz. De fait, dans *Lac*, les personnages évoluent également dans des circonstances exceptionnelles rappelant l'univers de James Bond, et l'écriture est de prime abord objective, s'apparentant elle aussi à un rapport ; les marques de voitures sont effectivement précisément répertoriées, de même que les contenus de la boîte à photos et du sac de Suzy sont énumérés (Lac p.6 et 9) et les vêtements des personnages décrits avec une grande précision (Lac p.21, par exemple), comme si le narrateur était lui-même un espion prenant note de ses observations.<sup>79</sup> On retrouve également le procédé déjà présent dans *L'Effet-cathédrale* visant à indiquer entre parenthèses les commentaires personnels ou les informations superflues, bien que chez Echenoz cela soit bien plus systématique.<sup>80</sup> De plus, le narrateur de *Lac* concentre l'action diégétique sur les déplacements des personnages dans l'hôtel et ses alentours, faisant d'eux des « figures se déplaçant dans l'espace »<sup>81</sup> à l'instar des personnages et objets dans les films d'Antonioni que décrit Deleuze. Aussi le récit d'Echenoz fait-il lui aussi écho au cinéma contemporain tel que caractérisé par le philosophe.

Christine Jérusalem, grande spécialiste d'Echenoz, reconnaît de surcroît le fort ancrage dans les récits du romancier de l'imaginaire cinématographique ; selon elle, dans ses écrits l'auteur « s'empare de tout ce qui fait l'efficacité du cinéma »<sup>82</sup>. Echenoz affirme lui-même être un fan de cinéma, et plus particulièrement d'Hitchcock dont il

---

<sup>79</sup> Remarquons que le choix du genre semble dès lors aller jusqu'à influencer le style d'écriture de l'auteur.

<sup>80</sup> Voir *Lac* p.12, 14, 26, 35, 50, 54, 56, 74, 88, 91, 100, 106, 138, 144, 146, 154, 161 et 169.

<sup>81</sup> DELEUZE (Gilles), *Cinéma 2. L'image-temps*, p.13.

<sup>82</sup> JÉRUSALEM (Christine), *Jean Echenoz*, Paris, ADPF, 2006, p.40.

reconnait l'influence sur sa production<sup>83</sup>. On retrouve d'ailleurs dans *Lac* des traits caractéristiques semblables à ceux du cinéma hitchcockien. En effet, tout comme le cinéaste reprend aux films policiers ou d'espionnage des actions types dont il fait « autre chose », les élevant à un rang mental plus complexe de par leur décentrement, avec ce roman Echenoz reprend le genre narratif bien connu du roman d'espionnage, mais détourne au moyen de l'ironie ce genre a priori essoufflé, en en tirant dès lors une toute nouvelle force narrative. Les actions des personnages sont ainsi vidées de leur potentialité : l'espionnage de Chopin, par exemple, est particulièrement monotone, et l'espion résout malgré lui l'enquête dont il a la charge avant de retourner au point de départ du roman, son quotidien d'éleveur de mouches.

Apparaît aussi chez Echenoz la même volonté que chez Hitchcock de déconstruire « l'histoire, l'intrigue [et] l'action ». <sup>84</sup> La multiplicité des personnages du récit – pouvant perdre quelque fois le lecteur – fait également penser aux films d'Hitchcock qui comptent de nombreux personnages. Plusieurs de ces derniers sont par ailleurs « à interférences faibles, et deviennent principaux ou redeviennent secondaires » <sup>85</sup> ; de la même manière, les personnages de *Lac* peuvent apparaître comme protagonistes et devenir au fil du récit de simple personnages secondaires, à l'instar de Vito Piranese qui aux premières pages occupe toute l'attention du narrateur mais qui peu à peu disparaît de la diégèse au profit de Chopin pour ne réapparaître qu'au retournement final. Les ellipses et la rétention d'informations opérées par le narrateur ne sont en outre pas sans rappeler les « enchaînements, les raccords ou les liaisons [...] délibérément faibles » <sup>86</sup> dans les intrigues des films du cinéaste anglophone.

De même qu'Echenoz, Viel, interrogé par Maxime Pierre<sup>87</sup>, reconnaît l'influence des personnages hitchcockiens sur la conception de ses propres personnages, et plus généralement l'influence de l'univers du réalisateur sur le sien. Dans *La disparition de Jim Sullivan*, lui aussi reprend un genre narratif codifié et bien connu, le roman américain, et en le détournant ludiquement en tire une véritable force narrative à la manière cinématographique d'Hitchcock. En outre, de la même façon que dans le cinéma hitchcockien la caméra et l'image prennent le devant sur l'acteur et sur l'action, dans le roman de Viel la machine narrative prend le dessus sur les personnages. Le narrateur

---

<sup>83</sup> ECHENOZ (Jean), « Je ne vois pas bien ma place dans les académies », *Op. cit.*

<sup>84</sup> DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p.280.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p.279.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> PIERRE (Maxime), « Entretien avec Laurent Mauvignier et Tanguy Viel », in *Publif@rum* en ligne, 2008, n°8 (URL : [http://publiforum.farum.it/ezone\\_pdf.php?id=97](http://publiforum.farum.it/ezone_pdf.php?id=97) ; consulté le 21/11/2016).

expose effectivement les moyens narratifs mis en œuvre pour créer son roman, à savoir l'histoire de Dwayne. Dans *La disparition de Jim Sullivan*, ce n'est donc pas l'histoire des personnages en question qui est centrale, mais bien la mise en exergue des procédés de construction narrative de cette histoire.

En revanche, si le roman d'Echenoz s'apparente davantage aux images auditives et optiques objectives du cinéma d'Antonioni, le récit de Viel se rapproche, lui, plutôt des caractéristiques du cinéma fellinien établies par Deleuze. Dans sa thèse consacrée à Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel, Alice Richir réalise le même rapprochement<sup>88</sup> : le protagoniste de *La disparition de Jim Sullivan*, comme celui de *L'Effet cathédrale*, est présenté dans son quotidien le plus banal, passant ses journées garé en face de la maison de son ex-femme pour mieux espionner les fréquentations de celle-ci ; non plus actant, Dwayne est réduit au rang d'audio-spectateur passif des informations auditives et visuelles qui l'entourent. Remarquons également que le personnage est régulièrement en proie à des souvenirs ou des rêves qui prennent consistance en tant qu'images visualisées psychiquement (DJS p.49, par exemple). Néanmoins, à plusieurs reprises ces fantasmes ou souvenirs se matérialisent sous formes d'images animées projetées sur une surface environnante à la façon des images cinématographiques. En effet, Dwayne revoit les souvenirs de sa vie avec Susan « comme en rêve à travers le pare-brise de sa Dodge » (DJS p.17), observe sa valise « comme si elle était un écran ou un livre sur lequel se seraient dessinées les tendances de l'avenir » (DJS p.122) et lorsqu'il panique son idole Jim Sullivan apparaît « comme en surimpression sur son pare-brise, lui disant de ne pas s'énerver » (DJS p.108).

Cette transformation des souvenirs et de fantasmes des personnages en images autonomes se rencontre également dans *Lac* et *L'Effet-cathédrale* : dans le premier, Chopin observe « la surface [d'un] express, fixement comme celle d'un écran, s'y projetant un extrait de sa première rencontre avec le colonel Seck » (Lac p.43) ; dans le second, chaque souvenir de Paul Smet se matérialise en un récit secondaire, comme autant de films supplémentaires à celui qu'il visionne. L'imaginaire même des personnages est ainsi conditionné par le cinéma. Pour reprendre les mots de Jérusalem à propos des personnages d'Echenoz, mais qui nous semblent également convenir au cas de Viel et Blasband, dans les trois romans les rêves et souvenirs prennent consistance en

---

<sup>88</sup> RICHIR (Alice), *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. Diffraction littéraire de l'identité*, Thèse de doctorat en vue de l'obtention du grade de Docteur en Langues et Lettres, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 2016, p.238.

« flots visuels, comme si la vie n'était plus un roman mais un film »<sup>89</sup> ; les personnages accordent un aspect fictionnel à leur vécu intime, et font déborder cette fictionnalisation dans leur environnement réel. Le dénouement de *La disparition de Jim Sullivan* mène cette confusion entre réalité et imaginaire à son paroxysme. En effet, le narrateur laisse au lecteur une pléthore d'interprétations possibles quant à la rencontre de Dwayne avec Jim Sullivan dans le désert suite à l'accident de voiture : s'agit-il d'un rêve du personnage plongé dans le coma ? Le protagoniste rencontre-t-il véritablement son idole portée disparue ? Serait-il, à l'instar de Sullivan, mort et dans une espèce de paradis à l'américaine ? Ou bien s'agit-il, comme lorsque le musicien apparaît sur le pare-brise de la Dodge, d'un fantôme projeté par Dwayne ? Le lecteur lui-même ne distingue dès lors plus la frontière entre ce qui est supposé être réel et ce qui tient de l'ordre du fictif ; la réalité est ambiguë et sujette à l'interprétation.

Ce processus d'interprétation, loin d'être réservé au lecteur à la fin du récit de Viel, est constamment appliqué par le personnage de Dwayne. Le terme de « surimpression » employé dans l'extrait précédemment cité où Dwayne voit apparaître Jim Sullivan sur son pare-brise nous semble particulièrement significatif de ce processus : tout au long du récit, Dwayne interprète les images auditives ou optiques incomplètes auxquelles il superpose de nouvelles images personnelles visant à les compléter. Il ajoute ainsi à la silhouette inconnue entr'aperçue dans la cuisine de Susan l'image de son ennemi Alexis Dennis – n'étant toutefois pas certain de la véracité de cette fusion – (DJS p.106-107), imagine visuellement le déplacement de l'agent du FBI qu'il ne peut qu'entendre (DJS p.138-139) et passe en revue les souvenirs de son étudiante et ancienne maîtresse sur lesquels il rajoute ses propres images après avoir découvert que cette dernière est actrice de films pornographiques (DJS p.123).

Un tel procédé de surimpression met en exergue ce que Georges Didi-Huberman nomme *virtualité* de l'image. Dans un ouvrage consacré au regard et à l'image<sup>90</sup>, le philosophe remarque en effet que certains objets ou images regardés renvoient vers le sujet regardant une inquiétante et inévitable perte qui le regarde en retour. Est prise pour exemple la situation d'un homme devant une tombe : le sujet regarde la tombe, mais est en retour lui-même regardé par la mort que celle-ci symbolise, par la putréfaction future et angoissante de son propre corps. Partant, l'action de voir consiste, selon Didi-

---

<sup>89</sup> JÉRUSALEM (Christine), *Op. cit.*, p.65.

<sup>90</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992.

Huberman, non pas en l'observation d'évidences visibles – ce que nous voyons est ce que nous voyons – mais bien en une opération subjective qui « inqui[ète] le voir, dans son acte, dans son sujet »<sup>91</sup>. En ce sens, lorsque dans *La disparition de Jim Sullivan* Dwayne observe la fenêtre de Susan, il observe en même temps la perte définitive de son ex-femme suggérée par les ombres, et cette perte lui est renvoyée, le personnage se perdant à son tour. On le voit dans le récit de Viel, cette dialectique de l'image entraîne le sujet regardant dans un processus d'interprétation qui se situe, d'après les propos tenus par Didi-Huberman dans *Devant l'image*, « entre le visible saisi et l'épreuve vécue d'un dessaisissement »<sup>92</sup>. L'image se double ainsi d'un caractère proprement virtuel : n'apparaissant jamais distinctement, renvoyant au regardant son propre acte de regarder, elle peut être interprétée selon le regard posé sur elle, contenant en elle toutes les interprétations possibles. Dès lors, elle implique subjectivement « le regard d'un sujet, son histoire, ses fantasmes, ses divisions intestines »<sup>93</sup>. La « frustration de visibilité » et d'audibilité de Dwayne provoque ainsi en lui un « désir virtuel »<sup>94</sup>, et le personnage joue sur la potentialité de la virtualité des images pour pratiquer une exégèse subjective de ce qu'il ne voit ou n'entend pas bien, donnant éventuellement lieu à une surdétermination. Un tel processus de surimpression expose de ce fait le point de vue subjectif du personnage appliqué aux images auditives et optiques qui le submergent. Dans *La disparition de Jim Sullivan*, tout est ambigu et toujours à déchiffrer, à l'instar de l'environnement des personnages du cinéma contemporain analysé par Deleuze. L'origine cinématographique du terme surimpression n'est en outre pas sans intérêt, opérant une allusion explicite aux techniques du cinéma.

Notre étude menée jusqu'ici nous amène dès lors à un second constat : les récits *Lac*, *L'Effet-cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* sont imprégnés de l'univers du cinéma. En effet, outre les nombreuses comparaisons et allusions des narrateurs à des films et des situations typiquement cinématographiques que nous avons déjà repérées, les personnages des trois récits, dans leur perception du réel, sont conditionnés par l'imaginaire cinématographique et mêlent réalité et fiction. Plus encore, le lecteur lui-même éprouve dans sa lecture la perte d'étanchéité de la frontière traditionnelle entre réalité et fiction et reconnaît une certaine influence de l'imaginaire filmique sur les trois

<sup>91</sup> DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p.51.

<sup>92</sup> ID., *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990, p.25.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p.27.

<sup>94</sup> ID., *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, p.51.

récits, elle-même affirmée par Echenoz, Blasband et Viel. Ces récits présentent par ailleurs un fort écho avec le cinéma contemporain et ses images auditives et optiques prenant le pas sur le personnage devenu passif. Nous en venons de la sorte à nous interroger quant à l'ampleur de l'emprise du cinéma : celle-ci n'irait-elle pas au-delà de la simple influence d'un imaginaire sur un autre, d'une simple résonance d'un médium sur un autre ? Dans le point suivant, la construction des récits fera ainsi l'objet de nos analyses afin d'envisager l'apport du médium cinématographique quant au dispositif narratif même.

## 2. Le cinéma comme matériau pour la construction du récit

Dans sa thèse, Richir reconnaît l'origine cinématographique du procédé de surimpression employé dans *La disparition de Jim Sullivan* : est d'après elle appliquée « une technique de montage cinématographique pour donner à voir une image qui condense deux niveaux de réalité différents »<sup>95</sup>. Clerc voit également dans le phénomène de surimpression un aspect proprement cinématographique, la superposition d'images étant permise par « le caractère plane de l'image »<sup>96</sup>. Dans le passage de *Lac* où Chopin projette un souvenir sur la surface de l'express, elle repère en outre l'évocation des « procédés de flou qui permettent [...], en troublant l'image [...], d'introduire le souvenir et le retour en arrière »<sup>97</sup>. Concernant le récit de Blasband, Cuvelier décèle un procédé de montage rythmique qui régit les différentes histoires narrées<sup>98</sup>. Dans ces différents cas, les procédés cinématographiques servent alors de matière au dispositif narratif. Viel reconnaît lui-même l'aspect cinématographique de l'agencement de ses récits puisqu'il dit suivre une méthode de construction romanesque semblable à celle d'Hitchcock pour ses films. Pour l'auteur<sup>99</sup>, le roman contemporain est, tout autant que le cinéma, un récit contenant une narration et une durée, et tous deux sont à considérer comme objets industriels ; les deux médiums suivent ainsi, presque naturellement, le même chemin.

Outre ces exemples repérés par Richir, Clerc et Cuvelier, il nous semble que de nombreux passages de *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* sont construits selon certains procédés cinématographiques. En ce sens, l'apport du cinéma

---

<sup>95</sup> RICHIR (Alice), *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*, p.325.

<sup>96</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.156.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p.141.

<sup>98</sup> CUVELIER (Dorothee), *Op. cit.*, p.25 et 67.

<sup>99</sup> Viel cité dans PIERRE (Maxime), *Op. cit.*, p.6 et 8.

s'étendrait alors jusqu'à l'élaboration même des trois récits, le médium cinématographique s'affirmant comme une véritable force diégétique. Clerc n'exclut pas une telle reprise romanesque des techniques spécifiques au cinéma et de ce fait parle d'un progressif acheminement du roman « vers l'intégration de formes d'écriture nouvelles issues du 7<sup>e</sup> Art »<sup>100</sup>. Si cette intégration passe surtout par une référence à l'imaginaire cinématographique et la reprise « des lieux communs du récit filmique »<sup>101</sup>, elle peut pour la chercheuse s'ancrer plus profondément dans les récits lorsque sont exploités les effets audiovisuels propres à l'image cinématographique. Clerc repère de la sorte un phénomène littéraire de reprise des procédés du 7<sup>e</sup> Art, comme par exemple ceux du montage ou des « changements d'angles de prises de vues »<sup>102</sup>, qui provoquent une subversion de la structure narrative traditionnelle.

Dans la suite de ce mémoire, nous envisagerons ainsi en quoi cette reprise dont parle Clerc s'opère dans chacun des trois récits d'Echenoz, Blasband et Viel. Notons qu'il ne sera pas question de commenter les trois textes en recourant à un vocabulaire cinématographique ; une telle analyse peut d'ailleurs être parfaitement possible à propos de textes antérieurs à l'apparition du cinéma. Dans les pages suivantes, nous rechercherons les reprises romanesques de techniques du cinéma provoquant un effet particulièrement cinématographique voulu et assumé par les auteurs. Autrement dit, il se n'agira pas de considérer les récits au prisme du cinéma, mais bien de les considérer en ce qu'ils ont de cinématographique. De plus, si la construction des récits est effectivement calquée sur la construction d'un film, il peut être intéressant d'envisager les trois narrateurs agençant leur narration comme autant de « réalisateurs ». Aussi envisagerons-nous, et ce pour chaque récit, le statut de ce narrateur-réalisateur et le rapport qu'il entretient à sa fiction.

## **2.1. Echenoz : le narrateur-réalisateur et la maîtrise ludique du récit**

Dans le roman d'Echenoz peut être observée la reprise de plusieurs procédés originellement cinématographiques. L'un d'eux est celui du zoom, qui consiste en un gros plan progressif isolant les objets « des points de repères qui permettent de les situer »<sup>103</sup>. Nous en avons déjà tacitement repéré un lorsque nous avons étudié le recours au

---

<sup>100</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.141.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> ID., *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p.77.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.166.

vocabulaire cinématographique : la mouche espionne introduite dans la chambre de Veber opère un *gros plan* sur le robinet (Lac p.126). L'emploi explicite du terme désigne la volonté de faire « comme au cinéma » et attire l'attention du lecteur sur la possibilité d'autres constructions similaires. Et, de fait, un autre extrait du récit répond au même principe de zoom :

Le secrétaire général portait ce jour-là une veste pied-de-poule sur une chemise rose, cravate et pantalon roi ; un badge infinitésimal luisait au coin de sa boutonnière ainsi qu'un œil d'insecte. (Lac p.166)

Le zoom est ici suggéré par l'adjectif *infinitésimal* qualifiant le badge : celui-ci étant presque invisible à l'œil nu, le fait qu'il soit décrit avec autant de précision après une description générale de l'habillement du secrétaire général induit un resserrement de la représentation mentale du lecteur vers l'agrandissement et l'isolement de l'image du badge. La description particulièrement précise – au point que soit rendu visible l'œil de la mouche écrasée plus tôt par le personnage – rend par ailleurs ce gros plan absurde, ne servant pas l'intrigue en cours. Clerc partage notre sentiment, considérant ce gros plan comme « une atomisation et une dispersion » de la signification narrative « qui situent [cette description] aux antipodes de la description réaliste »<sup>104</sup>.

Un autre effet cinématographique perçu dans *Lac* est l'impression, à la lecture, d'une inscription de l'ensemble des informations visuelles et auditives fournies par le narrateur dans un cadre ; pour le dire autrement, le narrateur produit volontairement un découpage de l'image en-dehors duquel toutes les informations audiovisuelles appartiennent au hors-champ, défini par Deleuze comme « ce qu'on n'entend ni ne voit »<sup>105</sup>. L'extrait déjà mentionné dans notre première partie où le colonel Seck est décrit comme « quittant le monde sensible » (Lac p.43) est à l'origine de la conscientisation de ce découpage : le personnage sort du cadre fixé par le narrateur et n'est donc plus perceptible pour le lecteur, bien qu'il continue d'exister dans ce hors-champ. Le cadrage particulier du narrateur est également mis en évidence dans un autre passage du récit où Chopin est enfermé dans le coffre des gardes du corps de Veber et observe « le jour se lev[er] dans une section triangulaire de ciel couvert » (Lac p.139). Le ciel, loin d'être effectivement triangulaire, paraît comme tel pris depuis le point de vue du coffre, à travers la vitre. Le narrateur, plutôt que de montrer un objet au lecteur, montre le regard particulier qui capte cet objet.

---

<sup>104</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p.93.

<sup>105</sup> DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, p.28.

Aussi le point de vue de la narration semble-t-il être celui d'une caméra découpant l'espace en une image déterminée. Cette caméra est en outre mobile, pouvant *glisser* d'un personnage à un autre au point parfois de déstabiliser le lecteur. En témoigne l'extrait suivant où Chopin observe, depuis sa prison improvisée, le trafic extérieur :

Puis il [Chopin enfermé] s'était encore posté devant la fenêtre, tâchant d'identifier les marques des voitures dont il voyait filer des bribes par le hublot percé dans le mur antibruit, éclairs de couleur fugitifs, illisibles comme des photos floues. Il n'en reconnut pas une à l'exception d'une longue ambulance immaculée, fuselée comme un missile, tous phares et gyrophares dehors, lancée le long de la bande d'arrêt d'urgence sur l'autoroute. Torse nu sous sa blouse blanche au col relevé, c'était un fier Antillais de vingt-trois ans qui pilotait sportivement cette ambulance. A côté de lui se tenait, de guingois sur son siège, le docteur Belsunce dont le strabisme autorisait une double surveillance du trafic et de la dame allongée à l'arrière du véhicule prioritaire. (Lac p.144-145)

Le narrateur, d'abord focalisé sur le point de vue de Chopin, opère non un changement précis mais bien un glissement de focalisation vers l'ambulance à la manière d'une caméra qui en un plan-séquence glisserait d'un personnage à un autre situé plus loin, aucun d'eux n'ayant conscience de l'autre, la caméra seule créant un lien entre eux. Dans un premier temps, le lecteur ne prend pas conscience de ce glissement et s'étonne que le protagoniste, alors qu'il ne pouvait voir des voitures que des *éclairs de couleur fugitifs*, parvienne à distinguer précisément le conducteur de l'ambulance ainsi que le docteur Belsunce et sa patiente. Ce n'est qu'une fois l'arrivée de l'ambulance à l'hôpital puis le retour du docteur à l'hôtel décrits par le narrateur que le glissement de focalisation est véritablement conscientisé par le lecteur. Un tel procédé met ainsi la technique du narrateur en avant, laquelle prend le pas sur les personnages : chacun de ces derniers évolue dans son espace propre – Chopin dans la pièce où il est enfermé, Belsunce dans l'ambulance – et c'est la caméra narrative qui assure les transitions de la narration.

Cette idée de caméra narrative est corroborée par un extrait supplémentaire dans lequel un champ/contre-champ est réalisé par le narrateur :

Une fois mis en scène le simulacre de la panne, Mouezy-Eon se mit en marche le long de la bande d'arrêt d'urgence vers le hublot dans lequel, depuis la fenêtre de sa geôle, Chopin vit s'encadrer quelques instants plus tard le visage fatigué du vieux peintre amateur. (Lac p.150)

En effet, en une longue et unique phrase le narrateur passe du point de vue de Mouezy-Eon venant libérer Chopin à celui de Chopin observant son libérateur de l'autre côté du

hublot ; alors que l'action est unique – Mouezy-Eon s'approche du hublot derrière lequel se tient Chopin –, elle est présentée au lecteur en deux temps correspondant à deux points d'observation différents, comme au cinéma le montage permet d'alterner différentes prises de vue d'une même scène. Ainsi, la structure narrative de *Lac* fonctionne également par la reprise du principe cinématographique de montage ; Jérusalem précise même que le récit, comme presque tous les autres romans d'Echenoz, s'organise selon le procédé de montage alterné, favorisant alors « le suspense tout en jouant sur une attente dilatoire »<sup>106</sup>. De fait, nous l'avons vu, des personnages qui semblent principaux disparaissent du récit avant de réapparaître au dénouement, et l'enquête de Suzy apparaît épisodiquement sans toutefois que le lecteur ne prenne véritablement connaissance du but de sa recherche.

Nous voyons jusqu'ici en quoi l'apport du cinéma s'effectue chez Echenoz jusque dans le dispositif narratif même de par l'appropriation de la rhétorique cinématographique. Dans son mémoire, Ieven repère de même dans *Lac*, sans aller cependant beaucoup plus avant, la présence d'une caméra narrative suivant « à la trace » les différents personnages, et derrière laquelle se tient le narrateur qui « organise son intrigue et la mène d'une main de maître jusqu'à son terme, moment où il dévoile tous les ressorts de son histoire »<sup>107</sup>. De la sorte, ce narrateur apparaît comme un réalisateur qui motive et dirige à sa guise le mouvement de sa caméra narrative, faisant preuve d'une grande maîtrise.

Ce contrôle va en outre jusqu'à se jouer du lecteur. Le narrateur-réalisateur s'amuse en effet à donner à voir et à entendre au lecteur des informations visuelles et auditives incomplètes afin de provoquer un suspense ou, parfois, simplement une frustration. Dans le sens contraire, il fournit quelquefois des informations inutiles à l'intrigue, comme lorsqu'il décrit le badge infinitésimal sur la manche du costume de Veber. De surcroît, il rappelle régulièrement sa présence au lecteur, et ce de deux façons. La première, que nous avons déjà évoquée à propos du plan-séquence (*Lac* p.144-145), est la mise en avant déstabilisante de la technique narrative. La seconde consiste, elle, en l'intervention métadiégétique directe du narrateur qui empiète alors sur le récit. Un tel exemple s'observe lorsque le narrateur interrompt sa description pour corriger une erreur, extrait que nous avons déjà abordé au début de notre étude (*Lac* p.43). Cette intervention, rompant le pacte communicationnel de la fiction, accentue la présence du narrateur

---

<sup>106</sup> JÉRUSALEM (Christine), *Op. cit.*, p.40.

<sup>107</sup> IEVEN (Émilie), *Op. cit.*, p.60.

comme lorsque dans un film la caméra zoome rapidement sur un élément du décor qui ne pouvait être bien perçu, mouvement rappelant au spectateur la présence, derrière les images qu'il regarde, d'un réalisateur dirigeant une caméra. Dans les deux cas, la technique prend le pas sur la fiction et produit chez le lecteur-spectateur un effet de distanciation.

De plus, le narrateur-réalisateur pousse la mise en exergue de sa maîtrise narrative jusqu'à jouer d'une confusion entre deux niveaux diégétiques différents lorsqu'il mêle à son propre récit celui d'un film véritable :

Le téléviseur était installé dans cet angle, tourné vers l'autre pièce invisible depuis l'entrée ; sur son écran, Sinatra rhabillé en civil s'installait avec Shirley McLaine chez Dean Martin où tous les trois commençaient de boire énormément. Chopin se détacha de la porte en douceur, tâchant de ne pas bousculer les meubles, marchant vers le téléviseur alors que Dean Martin entrait dans son bain sans ôter son chapeau. [...] Comme ils [Chopin et Suzy] s'embrassaient une dernière fois, *Some came running* se dénoua dans un cimetière plus avenant que celui de Thiais ; Chopin se leva pendant le générique de fin. En repassant devant le téléviseur il croisa Marianne, tout sourire sur l'écran, qui annonçait pour la semaine prochaine la diffusion d'*Undercurrent* dans le cadre de la rétrospective en cours. Elle lui souhaitait une excellente nuit. (Lac p.135-137)

Dans cet extrait, le récit avance parallèlement à celui du film diffusé à la télévision ; la frontière entre les deux niveaux s'estompe peu à peu jusqu'à ce que le programme télévisé vienne se confondre à la réalité diégétique lorsque le narrateur indique que Chopin *croise* la présentatrice télévisuelle et que celle-ci s'adresse à lui en lui souhaitant une bonne nuit. Ce passage du récit d'Echenoz témoigne ainsi, selon Clerc, de l'entrelacement de la réalité et la fiction, de « l'étroite solidarité du réel et du rêve par laquelle l'homme d'aujourd'hui [...] se complait [...] dans l'indécision et le flottement entretenus à dessein [...] entre les deux univers »<sup>108</sup> et qui est particulièrement mise en évidence par le thème du cinéma.

Plus encore, cet extrait rend compte du traitement singulier du 7<sup>e</sup> Art qu'opère Echenoz. En effet, si la reprise romanesque volontaire des techniques cinématographiques, explique Jeanne-Marie Clerc<sup>109</sup>, était déjà observable chez des auteurs de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle tels que Dos Passos, puis par la suite dans le

---

<sup>108</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.135.

<sup>109</sup> ID., « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », in *Revue de littérature comparée*, avril-juin 2001, n°298, p.317-326.

Nouveau Roman – nous l’avons précédemment évoqué à propos de Robbe-Grillet –, l’inscription du cinéma chez Echenoz a cette particularité qu’elle implique ici un film précis dans la diégèse. Bien que l’auteur s’inscrive dans la même lignée que le chef de file du Nouveau Roman de par l’usage qu’il fait des procédés cinématographiques, Echenoz s’en distingue toutefois de par l’implication affective qui accompagne sa mise en cinéma : pour les deux romanciers, il s’agit bien d’artificialiser le réel diégétique de par la transposition des techniques du 7<sup>e</sup> Art – tandis qu’un tel recours de la part des écrivains de la *Lost Generation* avait pour but d’accentuer l’effet de réalité –, mais, là où chez Robbe-Grillet il est avant tout question de théoriser un renouveau du roman qui soit cinématographique<sup>110</sup>, il est en plus question chez Echenoz de faire affectivement référence à un film ou un cinéaste apprécié, jusqu’à parfois les inclure dans la diégèse même. Cette référence est l’occasion pour l’auteur de faire un clin d’œil au lecteur cinéophile, de partager avec lui un « jeu intellectuel »<sup>111</sup> ; le romancier reconnaît d’ailleurs qu’il emploie régulièrement la référence au cinéma « dans un but d’efficacité narrative »<sup>112</sup>. La part de subjectivité investie par l’auteur au moyen du cinéma, avec lequel il entretient un rapport affectif, à l’intention du lecteur est ainsi particulièrement forte. Fortier et Mercier s’accordent également sur ce point, l’expression de cette subjectivité étant également favorisée d’après elles par « le détournement de la narration omnisciente »<sup>113</sup>.

Aussi le dispositif narratif de *Lac* est-il, au vu de nos analyses, fortement cinématographique et traduit-il de la sorte ce que nous désignons comme une mise en cinéma du récit. La narration est effectivement construite autour de différents procédés cinématographiques dans le but de produire un double effet : une accroche du lecteur contemporain dont l’imaginaire est conditionné par le référent cinématographique, d’abord, de par le traitement ludique et affectif des techniques du 7<sup>e</sup> art ; un évidement de la potentialité du genre littéraire employé, ensuite, de par le caractère ludique et ironique qu’un tel procédé implique. Nous rejoignons par là les propos de Comut qui décrit l’ambivalence de l’écriture échenozienne, « tantôt ludique et gratuite, tantôt ironique et critique »<sup>114</sup>.

---

<sup>110</sup> ROBBE-GRILLET (Alain), *Op. cit.*, p.15-23.

<sup>111</sup> CLERC (Jeanne-Marie), « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », p.322.

<sup>112</sup> Echenoz cité dans *Ibid.*

<sup>113</sup> FORTIER (Frances), MERCIER (Andrée), *Op. cit.*, p.454.

<sup>114</sup> COMUT (Laurence), *Op. cit.*, §10.

### 2.3. Blasband : le narrateur-réalisateur-monteur et la multiplicité de récits

Dans une interview citée par Hennuy<sup>115</sup>, Blasband admet la possible influence de sa formation initiale de monteur sur son écriture. Dans notre étude, nous avons déjà repéré dans *L'Effet cathédrale* cette influence s'exercer à deux niveaux : celui, tout d'abord, thématique, puisque les trames du récit tournent autour d'une séance de cinéma et du tournage d'un film ; celui, ensuite, dénotatif, le récit faisant référence à l'imaginaire cinématographique et entrant en résonance avec le cinéma contemporain caractérisé par Deleuze. Dans un article consacré à l'influence du cinéma sur l'œuvre de Blasband, Thierry Horguelin repère également dans le roman ces deux niveaux où s'étend l'apport du médium cinématographique, qualifiant le premier d'anecdotique et le second de référentiel – il remarque concernant ce dernier plusieurs « souvenirs cinéphiliques » évoqués subliminalement, citant les « nombreux épisodes rocambolesques renvoyant au cinéma de genre » et l'histoire de Violaine qui a la pouvoir de faire éclater le verre comme « la fillette aux pouvoirs télékinésiques de *Stalker* de Tarkovski »<sup>116</sup>. Mais Horguelin repère un troisième niveau, structurel cette fois, dans lequel la formation de monteur de Blasband s'exprime pleinement : pour le chercheur comme pour Cuvelier, et nous rejoignons leur avis, « le bout-à-bout des quarante-neuf destinées racontées dans le roman semble avoir été orchestré à la table de montage par le romancier »<sup>117</sup> – Horguelin rapproche en outre ce « mode polyphonique » du cinéma de Robert Altman<sup>118</sup>.

De fait, *L'Effet cathédrale* se compose d'une multitude d'histoires autonomes et le passage de l'une à l'autre est généralement marqué par un nouveau chapitre, les blancs typographiques et le saut de page marquant ainsi la transition entre la fin d'une trame et le début d'une autre. Le récit de Blasband fonctionne dès lors selon une « série d'emboitements diégétiques »<sup>119</sup>, un principe de juxtaposition et de discontinuité narrative qui d'après Clerc caractérise le procédé cinématographique de montage<sup>120</sup>. Or, selon Cléder, lorsque le montage conditionne entièrement le découpage au cinéma, l'image ne vaut plus alors que par « ses possibilités d'assortiment, sa capacité de faire passer d'un plan à un autre », ou, pour le dire autrement, que par ses « propriétés conductrices et

---

<sup>115</sup> HENNUY (Jean-Frédéric), *Op. cit.*, p.25.

<sup>116</sup> HORGUELIN (Thierry), « L'œil du monteur », in *Le Carnet et les Instants*, novembre 1995, n°85, p.6-7.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.7.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> HENNUY (Jean-Frédéric), *Op. cit.*, p.80.

<sup>120</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p.217.

vectorielles »<sup>121</sup>. Nous retrouvons derrière cette considération l'idée déjà évoquée de Cuvelier selon laquelle, chez Blasband, une image en appelle toujours une autre : dans *L'Effet cathédrale* les différentes histoires ne font sens qu'en tant que moteurs les uns des autres, chaque histoire étant liée à une autre par le développement, dans l'une, de la vie d'un personnage évoqué dans l'autre.

Aussi, pour reprendre les termes de Cuvelier, la juxtaposition des histoires autonomes, parce qu'elle provoque des ruptures dans « l'enchaînement narratif » et donne en cela un aspect cinématographique séquentiel, confère-t-elle un « côté très fermé [à] chaque plan »<sup>122</sup> ; néanmoins ces différents plans agencés par le montage font unités de par le lien moteur qu'ils entretiennent les uns avec les autres. Un exemple issu du texte démontre cette unité : le médecin qui opère le baron Schmit (EC p.267) apparaît également dans la vie d'un autre personnage narrée plusieurs pages après (EC p.310), lorsqu'il vient prévenir Thierry Néon de la mort de son père. Le médecin, qui n'est jamais nommé dans le second cas, est de fait décrit dans les deux histoires d'après la même caractéristique physique, à savoir une « tache de vin au-dessus de l'arcade sourcilière gauche, [...] en forme de poire couchée » (EC p.310). Cet écho témoigne ainsi de l'unité qui relie les différents récits présentés au lecteur, et traduit la maîtrise du narrateur dans leur agencement. Remarquons de surcroît que le processus de montage qui régit *L'Effet cathédrale* et lui confère cette unité narrative est mis en abyme dans le récit lorsque le narrateur évoque le travail de montage de Paul Smet sur *L'espion qui s'en va* :

Pour ceux qui y ont participé, le tournage a un début, une fin, une progression, des étapes ; pour le monteur, cela forme un tout, où les lieux, les époques se confondent. (EC p.71)

Ainsi, de même que dans cet extrait le monteur considère les étapes spatio-temporelles du tournage comme un *tout*, dans le roman de Blasband le narrateur présente tout à la fois le processus de tournage, les parcours des différents personnages qui le précèdent et le suivent ainsi que le contenu du film *L'espion qui s'en va* sans qu'il n'y ait entre eux aucune suite chronologique ou spatiale. Pour le narrateur, ces éléments forment un ensemble qu'il présente selon le principe d'association d'idées, opérant alors des allers et retours entre plusieurs temporalités, repérées par Virone : la temporalité de « la durée de la projection de *L'Espion qui m'aimait* [sic] », celle du tournage et celle de la destinée singulière de chacun des personnages évoqués – la vie de Paul Smet étant la seule à être

---

<sup>121</sup> CLÉDER (Jean), *Op. cit.*, p.81.

<sup>122</sup> CUVELIER (Dorothee), *Op. cit.*, p.69.

présentée de manière incomplète et épisodique<sup>123</sup>. Peut alors être repérée ici la reprise narrative d'un second procédé cinématographique fortement dépendant de l'activité de montage, et également évoqué par Cuvelier, qui est celui du flash-back. Ce dernier se caractérise en effet par l'incursion, dans le fil narratif, d'un épisode se déroulant avant le moment où il est intégré – avant la séance de cinéma, donc, dans le cas de *L'Effet cathédrale*. Or, si régulièrement le va-et-vient spatio-temporel réalisé par le narrateur est perçu par le lecteur, il n'est toutefois pas systématiquement indiqué de façon limpide, le narrateur revenant plusieurs fois, librement et sans le mentionner, au premier niveau diégétique et à la situation de Paul Smet tandis qu'une histoire secondaire ou tertiaire était en cours, ou bien y intercalant des extraits du film visionné par le protagoniste. Le lecteur, pris alors entre plusieurs temporalités indistinctes à partir desquelles il doit s'efforcer de se repérer, se perd quelque peu, ne bénéficiant d'aucun repère précis si ce n'est la période du tournage du film, qui elle-même n'est pas clairement définie.

Une difficulté supplémentaire dans ce repérage temporel est l'altération des différentes temporalités par la durée subjective de la remémoration ou de l'expérience de Paul Smet. Cuvelier y voit dès lors l'expression des procédés de ralentis et d'accélérés propres au 7<sup>e</sup> Art<sup>124</sup>. Un exemple significatif se trouve à la fin du récit lorsque Paul Smet, sorti de la séance de cinéma, sauve une femme sur le point de se faire écraser :

Paul devine plus qu'il ne voit le bus 71 dévaler la rue Ravenstein. Dans un fragment de seconde, son buste se dresse vers l'avant, son bras s'élanche, sa main agrippe l'épaule de la jeune femme blonde, ses doigts se referment sur le tissu rêche du manteau, son corps se rejette aussitôt en arrière, il tire la jeune femme vers le trottoir ; et le temps s'est dilaté, et ce fragment de seconde dure des heures, et son esprit s'est détaché de son corps, et il a l'impression d'observer toute la scène de l'extérieur, comme si c'était un autre qui tirait la femme vers l'arrière, un personnage, joué par un acteur, dans un film. (EC p.338)

Dans cet extrait, le narrateur indique textuellement qu'il engendre une dilatation du temps, opération qui lui permet de détailler en une succession d'actions précises une action générale – sauver la jeune femme en la tirant sur le trottoir – qui d'un point de vue réaliste ne dure pas plus de quelques secondes. La comparaison à une situation digne d'un film suivant ce ralenti expose de surcroît la volonté d'imiter d'une certaine façon le cinéma.

---

<sup>123</sup> VIRONE (Carmelo), Lecture de *De Cendres et de fumée*, in BLASBAND (Philippe), *De Cendres et de fumées*, Bruxelles, Labor, 1999, coll. « Espace Nord », p.167-168.

<sup>124</sup> CUVELIER (Dorothee), *Op. cit.*, p.70.

L'analyse de la structure narrative de *L'Effet cathédrale* montre ainsi la mise en cinéma du récit réalisée via la reprise des techniques cinématographiques du montage, du flash-back et des ralentis et accélérés. De même que celui d'Echenoz, le narrateur de Blasband s'apparente alors à un réalisateur maîtrisant la composition de son récit.<sup>125</sup> Véritable monteur, de chaque souvenir de Paul Smet il tire une histoire qui en provoque d'autres, parfois inconnues du protagoniste ; multipliant et juxtaposant les fables, il fait s'emmêler plusieurs temporalités. Il anticipe d'ailleurs quelque fois sa narration, presque impatient de dévoiler l'entièreté de son récit, comme lorsqu'il évoque la saisie du matériel de Joris Dorf par les militaires en précisant néanmoins que « tout cela ne se passerait que le lendemain » (EC p.23). En cela, l'architecture du texte témoigne d'une maîtrise narrative et, pour reprendre les propos d'Hennuy que nous partageons, « n'est jamais le fait, l'effet du hasard »<sup>126</sup>.

Cette maîtrise narrative, comme dans le cas de *Lac*, pousse quelque fois le narrateur au jeu. Ce dernier peut s'exercer au niveau des descriptions physiques synthétiques des personnages, le but étant de surprendre le lecteur par une information inattendue. Ainsi, à propos du figurant Giovanni Ricco :

Giovanni Ricco était un petit homme craintif, maigre, le dos rond, la peau des joues olivâtre, le nez long, la bouche pendante, les cheveux rares ; les femmes le trouvaient beau. (EC p.159)

Le jeu s'étend également jusqu'à placer les personnages dans une situation grotesque ou improbable, comme lorsque le photographe Alain Edelman est engagé par le baron Schmit pour le photographe « de l'intérieur » ; tandis que le premier interprète métaphoriquement l'expression, pensant devoir exprimer l'âme du modèle, le second le reprend et précise qu'il parlait littéralement, voulant se faire photographe « [l]es tripes » (EC p.265). Une autre situation saugrenue est celle du dénouement lors duquel Paul Smet, après avoir sauvé la jeune femme sur le point de se faire écraser, urine dans son pantalon comme le protagoniste incontinent de *L'espion qui s'en va*. Le jeu narratif, précise Virone<sup>127</sup>, est poussé ici jusqu'à faire se rencontrer la réalité romanesque et la fiction

---

<sup>125</sup> Nous nous distinguons ici des analyses de Cuvelier pour qui le narrateur des niveaux diégétiques secondaires et tertiaires diffère de celui du premier niveau. En effet, dans son mémoire l'étudiante fait de Paul Smet le narrateur des destinées des divers personnages et base son analyse narrative sur la subjectivité émotionnelle du protagoniste. Toutefois, aucun élément textuel ou stylistique n'indique ce changement de narrateur ; il s'avèrerait en outre surprenant que le personnage ait connaissance de l'intégralité de la vie de toutes les personnes qu'il a rencontrées sur le tournage de *L'espion qui s'en va*, et encore plus concernant la vie des connaissances de ces dernières que lui n'a pas rencontrées.

<sup>126</sup> HENNUY (Jean-Frédéric), *Op. cit.*, p.3.

<sup>127</sup> VIRONE (Carmelo), *Op. cit.*, p.168.

cinématographique, la dernière empiétant sur la première. Notons, à l'instar de Clerc à propos du cas similaire dans *Lac*, qu'une telle situation est favorisée par le thème du cinéma dont l'imaginaire connote une telle confusion.

Au vu de nos analyses, jusqu'ici le narrateur-réalisateur de *L'Effet cathédrale* s'apparente à celui du récit d'Echenoz, principalement de par leur maîtrise commune du dispositif narratif cinématographique et du jeu la mettant en évidence. Une similitude supplémentaire entre les récits des deux auteurs peut par ailleurs être établie au travers du rapport affectif entretenu avec le cinéma qui s'y manifeste. Ce rapport affectif apparaît toutefois de manière plus prégnante dans *L'Effet cathédrale* : si comme dans *Lac* le cinéma s'incarne dans le récit aux niveaux référentiel et structurel, il occupe de surcroît une place thématique centrale puisque le premier niveau diégétique présente une séance de cinéma et que chaque histoire secondaire ou tertiaire concerne un personnage ayant participé au tournage du film *L'espion qui s'en va*, tous les métiers gravitant autour du cinéma étant ainsi représentés. Cette affectivité pour le 7<sup>e</sup> Art est donc le moteur du récit : le cinéma, et plus particulièrement *L'espion qui s'en va*, se révèlent le point de départ de la narration tout autant que le point de repère qui régit toutes les fables présentées ; il constitue de la sorte un prétexte affectif à construire des récits. Aussi chez Blasband ne s'agit-il pas, comme chez Echenoz, de parodier un genre initial aux moyens des techniques cinématographiques dans le but d'en tirer une nouvelle force narrative, mais bien de partir du cinéma et de ses procédés afin de produire une multiplicité de récits.

Cette multiplicité donne en outre lieu à une divergence supplémentaire entre les narrateurs de *Lac* et de *L'Effet cathédrale* : le foisonnement d'histoires diverses et de personnages dans le récit de Blasband nuance l'impression que le lecteur peut avoir du contrôle du narrateur-monteur. Celui-ci, par la multiplication des fables et le manque d'indication de repères temporels, perd effectivement le lecteur dans son excessive maîtrise. À plusieurs reprises, il perd de surcroît jusqu'à sa narration, les paroles des personnages prenant le pas sur son propre discours (EC p.29-31, 197-203 et 323-324), et son savoir apparaît quelque fois limité, comme lorsqu'il avance à propos de l'assistant du directeur de la photographie Sylvain Mergamolle que « [p]lus personne n'entendit parler de lui » :

Que fit-il après ? Que devint-il ? Quelle fut sa vie ? On n'en sait rien.  
(EC p.299)

Dans cet extrait, il ne peut effectivement pas fournir au lecteur l'entièreté de l'histoire du personnage ; l'usage du pronom personnel « on » suggère de surcroît qu'il se place au même niveau que ce lecteur, et qu'il devient davantage un spectateur passif. Tandis que chez Echenoz la technique à effet cinématographique est mise en avant par le narrateur pour démontrer sa maîtrise narrative et amuser le lecteur, elle entraîne chez Blasband un certain vacillement de cette maîtrise et désoriente le lecteur.

### 3.4. Viel : le narrateur-réalisateur-commentateur et la virtualité du récit

Tout comme Blasband, Viel a reconnu à plusieurs reprises la part importante que joue le médium cinématographique dans la construction de ses récits<sup>128</sup>. Selon lui, celle-ci constitue la part la plus ardue de son activité, d'autant plus qu'il souhaite pour ses romans, nous l'avons déjà mentionné, une efficacité et une continuité rythmiques produisant une complicité avec le lecteur. À ses yeux, le cinéma, grâce à sa composition unitaire de divers plans et séquences, représente alors une matrice toute choisie dans laquelle il puise volontiers afin de construire ses fictions : en plus d'être particulièrement sensible au 7<sup>e</sup> Art, le romancier y voit effectivement l'avantage de la vitesse et du « rapport à la composition qui oblige à penser à un début, un milieu et une fin pris dans un seul bloc »<sup>129</sup>. L'élaboration générale de ses récits suit de la sorte un principe cinématographique visant la réalisation d'une unité finale efficace selon un procédé réfléchi et maîtrisé de construction. En ce sens, Viel « pens[e] [s]es livres sur deux heures maximum »<sup>130</sup>, comme un film. *La disparition de Jim Sullivan* ne semble pas faire exception : très court – cent cinquante-trois pages –, le roman se lit d'une traite, en approximativement une heure et demie. Est ainsi présente dans le récit une efficacité particulièrement filmique : le lecteur, autant que face à un film, est subjugué par le texte et est entièrement pris dans la fiction qu'il consomme rapidement.

Cette efficacité est également due à la dynamique intérieure du récit. En effet, l'inspiration cinématographique de Viel s'opère en particulier au niveau de la rythmicité des enchaînements des différentes séquences de ses récits : ceux-ci contiennent ainsi, selon ses propres mots, « des pleins et des creux qui ont l'air d'être inconsciemment calqués sur un rythme de narration cinématographique »<sup>131</sup> ; Viel cherche par là à obtenir

---

<sup>128</sup> Voir ALLEMAND (Roger-Michel), *Op. cit.* et PIERRE (Maxime), *Op. cit.*

<sup>129</sup> Viel cité dans PIERRE (Maxime), *Op. cit.*, p.3.

<sup>130</sup> Viel cité dans ALLEMAND (Roger-Michel), *Op. cit.*, p.301.

<sup>131</sup> Viel cité dans *Ibid.*

des formes littéraires ayant une « efficacité presque [...] hollywoodienne »<sup>132</sup>. La phrase elle-même concourt à cette cadence cinématographique, comprenant à elle seule un suspense, une « tension interne » qui engendre une image particulière, c'est-à-dire « la lumière, [...] le cadre [...] [et] l'arrière-plan »<sup>133</sup> tout à la fois. La rythmicité de l'écriture dans *La disparition de Jim Sullivan* telle que nous l'avons analysée dans la première partie de notre étude peut dès lors être interprétée en ce sens : la cadence des phrases, leur agencement au sein du récit et la conception globale de celui-ci s'appuient sur une volonté de rendu cinématographique. Ce pouvoir de créer et d'agencer sa propre fiction est cependant, d'après Viel, l'atout du roman : un écrivain est à la fois scénariste et réalisateur, il a la possibilité « d'être de tous les côtés à la fois »<sup>134</sup>. Nous retrouvons cette multifonctionnalité chez le narrateur de *La disparition de Jim Sullivan*, lui-même auteur d'un roman, et qui à l'instar des narrateurs de *Lac* et *L'Effet cathédrale* s'apparente à un réalisateur.

Le narrateur de Viel se distingue cependant de ces derniers de par l'intrusion incessante, dans son récit, de ses commentaires personnels vis-à-vis de sa fiction. En effet, tandis que les narrateurs d'Echenoz et Blasband sont extérieurs à la fiction qu'ils narrent – le premier n'intervenant qu'épisodiquement à travers des métalepses –, celui de *La disparition de Jim Sullivan* interrompt constamment son récit pour le justifier, au point que celui-ci soit parfois, nous l'avons vu, uniquement résumé au profit du développement de l'explication narrative. Cette intrusion trouve en outre sa particularité en ce qu'elle est diégétiquement postérieure à l'histoire de Dwayne ; elle n'est d'ailleurs possible que sous cette condition : le narrateur a déjà écrit sa fiction, et ce n'est qu'en ce sens qu'il peut la gloser et la justifier. Selon cette temporalité particulière, le narrateur a donc connaissance de l'intégralité de l'histoire de Dwayne que le lecteur, lui, découvre au fil de sa lecture, en atteste l'extrait suivant :

Assis là au volant de sa vieille Dodge, il regarde fixement les fenêtres éclairées d'une maison dont on peut lire sur la boîte aux lettres le nom de Fraser, sans qu'on sache encore que Fraser est le nom de son ex-femme, donc sans qu'on sache ce que ça veut dire pour lui [...]. (DJS p.16)

On constate effectivement ici que le narrateur possède des informations encore inconnues du lecteur et qu'il devance ainsi sa narration comme s'il s'agissait d'un film déjà visionné

---

<sup>132</sup> Viel cité dans PIERRE (Maxime), *Op. cit.*, p.4.

<sup>133</sup> Viel cité dans ALLEMAND (Roger-Michel), *Op. cit.*, p.304.

<sup>134</sup> Viel cité dans PIERRE (Maxime), *Op. cit.*, p.4.

qu'il expliquait, à l'instar du narrateur de *Cinéma* qui raconte *Sleuth* en anticipant sans cesse les informations distillées dans le film. Notons par ailleurs que les éléments non connus apportés dans ce passage, alors qu'ils sont, d'après les mots du narrateur, censés être donnés ultérieurement au lecteur, n'apparaissent pas aussi explicitement dans le reste du récit : cette précision, anticipation aux yeux du narrateur-réalisateur ayant conscience de l'entièreté de son œuvre, est pour le lecteur une véritable information. Un tel passage est de la sorte significatif de la maîtrise narrative de ce narrateur-réalisateur qui tout au long du récit dévoile – ou non, nous l'avons vu dans nos premières analyses – les informations à sa guise. La particularité temporelle du discours du narrateur fait donc de ce dernier un réalisateur-commentateur de sa production.

Toutefois, cette activité de commenter, interpréter et justifier sans cesse son roman rend compte d'une certaine limite du contrôle narratif. En effet, Richir reconnaît la mise à mal progressive de l'omnipotence du narrateur au fur et à mesure que dans les interventions de ce dernier « se révèle le caractère contraignant du modèle romanesque auquel il entend se conformer »<sup>135</sup>. Bien plus, les commentaires narratifs en viennent à éclipser le récit de Dwayne, à l'origine objet principal de la narration : le discours du narrateur empiète sur sa fiction et constitue le propos principal du roman de Viel. Le narrateur fait ainsi de l'ombre à ses propres personnages, se révélant lui-même personnage à part entière de *La disparition de Jim Sullivan*. Cette particularité homodiégétique entraîne dès lors une nécessaire distinction entre un premier niveau diégétique – les réflexions du narrateur – et un second – l'histoire de Dwayne.

Si le narrateur éclipse ses personnages, il remet davantage en cause sa maîtrise narrative lorsqu'il se place, à l'instar du narrateur de *L'Effet cathédrale*, au même niveau que le lecteur-spectateur découvrant sa fiction. De fait, nous en voyons un exemple dans l'extrait précédent (DJS p.16), ce narrateur s'inclut régulièrement avec le lecteur dans un « on » ou un « nous » alors même qu'il devrait s'en différencier de par sa connaissance des faits diégétiques ultérieurs qu'il anticipe ou dit ne pas connaître. De ce fait, il adopte une position de spectateur vis-à-vis de sa fiction : Viel, explique Richir, « érige [...] une instance narrative qui bascule de sa position de voyant (le registre de l'œil) à celle d'un spectateur absorbé au cœur de l'image (celui du regard) »<sup>136</sup>. Dès lors, tout autant spectateur que son héros ou que le narrateur de *Cinéma*, le narrateur de *La disparition de Jim Sullivan* entre lui aussi dans un processus subjectif de déchiffrement et

---

<sup>135</sup> RICHIR (Alice), « Hétérogénéisation de l'énonciation dans l'œuvre de Tanguy Viel », p.59.

<sup>136</sup> ID., *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*, p.325.

d'interprétation des images. Mais là où le narrateur de *Cinéma* commente les images d'autrui, lui interprète et explique les siennes propres. Ses commentaires fusionnent alors en surimpression avec ce qu'il a déjà produit, le premier niveau diégétique se mêle au second au point qu'on ne puisse plus réellement établir une frontière entre les deux. Partant, le dispositif métafictionnel, remarque Cadinot-Romerio, « a pour effet d'estomper les contours du roman mis en abyme »<sup>137</sup> et le créateur se mêle à sa fiction. Le roman de Viel pousse ainsi la confusion diégétique un pas plus avant que celui d'Echenoz ou Blasband : toute sa structure narrative est basée sur l'enchevêtrement de deux niveaux diégétiques.

Or, en gardant à l'esprit, malgré cette intrication, la différence entre ces deux niveaux, nous touchons à la particularité du statut du narrateur de Viel, en comparaison à ceux d'Echenoz et Blasband. En effet, si ce narrateur peut bel et bien être, lui aussi, comparé à un réalisateur, il endosse toutefois ce rôle dans le deuxième niveau diégétique uniquement ; au premier plan diégétique, il devient le commentateur-spectateur de ce qu'il a produit. Une telle remarque nous mène par conséquent à nuancer notre propos : s'observe dans *La disparition de Jim Sullivan* une double mise en cinéma. Celle, d'abord, opérée par Viel dans son récit, l'auteur composant ce dernier selon une efficacité unitaire et rythmique cinématographique ; celle, ensuite, réalisée par le narrateur sur sa propre fiction. Aussi le premier niveau diégétique met-il cette mise en cinéma du récit secondaire en lumière. Nous en trouvons un exemple révélateur dès le début du roman lorsque le narrateur décrit un motel dans lequel Dwayne enfant et ses parents se sont une fois arrêtés :

[...] j'insiste sur certains détails, non pas qu'ils soient importants en eux-mêmes mais parce que j'ai remarqué qu'on n'écrit pas un roman américain sans un sens aiguisé du détail, que la saleté de la douche ou le ressort grinçant du matelas ou bien la lumière de la lune qui tombait sur le visage inquiet de Dwayne, ce devait faire comme des flèches que j'aurais lancées dans le cœur du lecteur. (DJS p.23)

Nous retrouvons dans cet extrait la reprise du procédé cinématographique du zoom telle que nous l'avons déjà repérée dans *Lac* d'Echenoz : le narrateur crée une image mentale qui isole tour à tour la saleté de la douche, le ressort du matelas et le visage de Dwayne. Toutefois, ce passage rassemble indistinctement les deux niveaux diégétiques décrits précédemment ; en une seule et même phrase, le narrateur présente au lecteur à la fois le

---

<sup>137</sup> CADINOT-ROMERIO (Sylvie), *Op. cit.*, p.41.

contenu de son roman – la description de la douche, du matelas, et de la lumière de la lune qui tombe sur Dwayne – et la justification ultérieure de son choix narratif – faire comme les romans américains. Une telle distinction situe dès lors la mise en cinéma du récit dans le second plan narratif : dans un premier temps s’est opérée, dans la construction du récit de Dwayne, la reprise littéraire d’un effet de zoom cinématographique afin de provoquer un sentiment particulier chez le lecteur ; dans un second temps s’effectue la mise en avant et la justification du recours à ce procédé, le narrateur s’inspirant du roman américain dont l’influence du médium cinématographique est attestée par Jeanne-Marie Clerc. Nous rejoignons de la sorte les propos de Richir qui indique que la fiction intradiégétique – le roman américain du narrateur – est « élaborée à partir des codes et des procédés qui régissent le genre du film noir »<sup>138</sup>. Par conséquent, nous observons dans le texte de Viel la mise en scène de la mise en cinéma possible des récits.

De surcroît, le processus d’interprétation de sa propre fiction auquel s’adonne le narrateur-réalisateur-commentateur atteste de la grande subjectivité que celui-ci investit. Effectivement, ce qui est produit est perçu comme insuffisant, et le narrateur ressent le besoin de toujours en dire davantage, jusqu’à empiéter sur son récit initial ; il subit en cela une perte de l’ordre du subjectif suite à laquelle images et affectif se mêlent. Dans *La disparition de Jim Sullivan*, comme dans *Cinéma*, les images sont ainsi réappropriées par une subjectivité interprétante qui vient s’y ajouter en surimpression. Aussi dans le récit de Viel, pour reprendre les termes de Richir, la « recherche de l’idéale transparence de l’image » passe-t-elle par « le filtre d’un point de vue focalisant éminemment subjectif »<sup>139</sup>. Ajoutons que Viel lui-même investit une part subjective dans ses romans, l’auteur reconnaissant « l’utilisation du cinéma et plus généralement le recyclage des images, mêlé à des sources plus autobiographiques »<sup>140</sup> qui mènent à la genèse de ses récits. La reprise par le romancier de genres littéraires codifiés et largement exploités avant lui dans laquelle s’exprime une forte subjectivité va dans ce même sens. Chez Viel, l’image aussi bien que le texte et le genre littéraire présentent ainsi un caractère virtuel ; il s’agit de toujours y investir une part subjective interprétante afin d’en exploiter toute la potentialité.

---

<sup>138</sup> RICHIR (Alice), *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel*, p.312.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p.296.

<sup>140</sup> Viel cité dans ALLEMAND (Roger-Michel), *Op. cit.*, p.297.



### **III. Éclairage contemporain : le récit postmoderne et le cinéma**

Nos analyses détaillées de la structure de *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* font parvenir notre étude à un troisième constat : l'intégration du médium cinématographique dans la littérature s'effectue jusque dans la composition des trois récits par les mises en cinéma réalisées. Nous souhaitons dès lors orienter nos recherches vers une mise en perspective de ces mises en cinéma avec la société et l'esthétique littéraire contemporaines : en quoi un tel procédé peut-il être symptomatique de notre situation contemporaine, et comment pourrait-il s'inscrire plus précisément dans la littérature postmoderne ? Calquant son articulation autour de cette double question, cette troisième partie s'attèlera ainsi, d'une part, à considérer en quoi les trois romans coïncident avec notre société saturée d'images et de sons et, d'autre part, à envisager la mise en cinéma du récit comme une nouvelle pratique littéraire postmoderne. Mais avant toute chose, il nous semble nécessaire de déterminer le cadre dans lequel nous inscrivons les prochaines analyses des trois récits, à savoir cette littérature dite postmoderne.

#### **1. La littérature postmoderne : prémisses méthodologiques**

##### **1.1. Une constatation mêlée d'exigence**

Le postmoderne, précise Comut, se définit avant tout « comme un point de vue sur la crise du moderne »<sup>141</sup>. En effet, les années quatre-vingts – certains avancent même l'année précise de la chute du mur de Berlin – ont vu naître une rupture généralisée avec la modernité. S'observe alors, d'après les propos de Delcour, Mathey et Richir, une multitude de métadiscours de la fin qui révèle la crise du sujet et de son rapport au monde : ces métadiscours « résultent et témoignent d'un sentiment de précarité absolue du réel auquel le sujet humain doit faire face depuis 1945 »<sup>142</sup>, mais aussi depuis l'essor technique marqué par le paradigme de l'accélération – les transports, la circulation des informations ou encore la reproduction des images acquièrent une vitesse croissante qui

---

<sup>141</sup> COMUT (Laurence), *Op. cit.*, §4.

<sup>142</sup> DELCOUR (Manon), MATHEY (Estelle), RICHIR (Alice), « Écrire après la fin : la logique spectrale à l'époque contemporaine », in *Les Lettres romanes, Écrire après la fin. La logique spectrale à l'époque contemporaine*, 2016, n°70 / 1-2, dossier dirigé par DELCOUR (Manon), MATHEY (Estelle) et RICHIR (Alice), p.3.

dépasse bientôt l'homme. La postmodernité part ainsi du principe qu'il n'est plus possible, depuis ces bouleversements, de concevoir le monde à partir des cadres conceptuels hérités des siècles précédents.

Ce mouvement de remise en cause des cadres de pensée s'opère également en littérature, où les codes romanesques traditionnels sont largement mis à mal par des mouvements tels que le Nouveau Roman. Peu à peu, cette fin du roman traditionnel revendiquée par les néoromanciers entraîne avec elle une fin de toute possibilité de faire récit, sur laquelle nous reviendrons plus avant. Néanmoins, la postmodernité littéraire, tout comme la postmodernité en général, ne s'arrête pas à la constatation de cette fin ; plutôt qu'une rupture radicale avec la modernité, la postmodernité constitue un dépassement de cette dernière, un « après » visant un nouveau adapté à la nouvelle culture occidentale sans qu'il soit pour autant question de rejeter l'« avant ». Aussi la littérature postmoderne se caractérise-t-elle par une volonté ainsi qu'une tentative de renouer avec un récit lisible, bien que celui-ci ne puisse plus se faire comme auparavant. Cette volonté s'exprime, selon les mots de Sophie Bertho, dans un « rapport conflictuel entre une constatation et une exigence : constatation de la vitesse et de la discontinuité propres à la société informatisée » contemporaine, et « exigence morale de l'individu qui a compris que seule une renarrativisation de son existence lui permettrait de se situer dans le Temps »<sup>143</sup>. Nous retenons ce double rapport comme définition de la littérature postmoderne, et étudierons successivement cette constatation et cette exigence dans les prochains points.

## **1.2. Echenoz, Blasband et Viel : des auteurs postmodernes ?**

À partir de cette constatation et de cette nécessité, différentes tentatives littéraires postmodernes de renarrativisation du roman ont ainsi vu le jour, parmi lesquelles Bertho recense, entre autres, la reprise ludique et expérimentale de la littérature passée, dont Echenoz et Viel sont à nos yeux significatifs, ainsi que l'apparition du roman discontinu qui exprime la discontinuité du réel, regroupant une multiplicité d'« événements minuscules » à la façon des médias<sup>144</sup>, et que nous retrouvons chez Blasband. Dans ce dernier cas, comme pour *L'Effet cathédrale*, Bertho précise que le récit n'existe que si le lecteur perçoit au travers des histoires et événements multiples les « grands thèmes qui

---

<sup>143</sup> BERTHO (Sophie), « Temps, récit et postmodernité », in *Littérature, Le montage littéraire*, 1993, vol. 92, n°4, p.94.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p.96.

parcourent [l]es romans » et qui souvent tournent autour « [d'] hommes, [de] femmes pris dans les réseaux rapides d'un monde "où plus rien n'est vraiment dit ou entendu, mais tout se répète, s'écoute" »<sup>145</sup>.

Notons toutefois que l'adjectif « postmoderne » ne constitue pas une étiquette que nous désirons coller à tout prix sur Echenoz, Blasband et Viel ; la postmodernité telle que nous achevons de la circonscrire constitue davantage un angle d'approche visant à éclairer le travail romanesque des trois auteurs. Dans le même sens, bien qu'il ne se définisse pas explicitement comme auteur postmoderne, Viel reconnaît appartenir à une génération d'écrivains – parmi laquelle nous comptons Echenoz et Blasband – se devant de reconstruire le récit à partir des ruines de « la mise à sac de trente siècles de littérature » réalisée par les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle, et conclut : « Si la postmodernité peut ressembler à ça, alors oui, nous y sommes »<sup>146</sup>.

## **2. Une société des images et des sons : un imaginaire spectral**

Nous l'avons observé au travers de nos analyses, le cinéma et les images audiovisuelles imprègnent véritablement les trois récits d'Echenoz, Blasband et Viel. Or nous voyons là l'expression d'une réalité contemporaine propre à notre société informatisée et surmédiatisée : aujourd'hui, dans un monde envahi par les images et les sons provenant de toutes parts – la télévision, la radio, le cinéma, les réseaux sociaux, internet – et s'insinuant dans notre quotidien, le visuel et le sonore vont jusqu'à s'insérer dans la littérature. Cette profusion d'informations audiovisuelles « fragmentaires et contradictoires » constitue, selon Clerc, « une source d'ambiguïté [sic] sinon d'égarement »<sup>147</sup> que nous retrouvons dans *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan*. Les personnages de ces trois récits se laissent effectivement dériver dans un monde qui toujours semble leur échapper, pris qu'ils sont dans des situations auditives et optiques pures, recevant passivement toutes les informations environnantes. Chez Echenoz, l'aspect artificiel de l'histoire de Chopin témoigne de surcroît, d'après Ieven<sup>148</sup>, de la facticité du monde contemporain.

À notre avis, cette facticité est en outre exprimée dans chacun des trois récits à travers les perceptions audiovisuelles incertaines et obstruées des différents personnages,

---

<sup>145</sup> BERTHO (Sophie), *Op. cit.*, p.96

<sup>146</sup> Viel cité dans ALLEMAND (Roger-Michel), *Op. cit.*, p.303.

<sup>147</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p. 117.

<sup>148</sup> IEVEN (Émilie), *Op. cit.*, p.69.

ces dernières révélant de cette manière l'hypermédiatisation et la saturation audiovisuelle qui provoquent un brouillage perceptif contemporain, celui-ci s'effectuant principalement entre le réel et le virtuel. Dans le même sens, Jérusalem avance que la fiction echenozienne « rend compte du statut le plus récent de l'image », à savoir que cette dernière « vampirise le réel », empêchant dès lors toute distinction « entre le réel et ses multiples reflets »<sup>149</sup>. Cette idée nous semble s'appliquer tout autant à *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* : dans les récits des trois auteurs, réel et imaginaire se confondent ; le réel derrière les images est réinjecté en elles, et les images cadrent le réel. Les trois textes témoignent de cette façon, pour reprendre les termes de Clerc à propos de l'œuvre de Viel, du « réel hypermédiatisé qui nous entoure aujourd'hui, où l'expérience la plus quotidienne [...] est de faire reculer à l'infini le contact avec la réalité »<sup>150</sup>. Les références explicites au 7<sup>e</sup> Art ainsi que la reprise littéraire des techniques cinématographiques sont en cela particulièrement efficaces, le cinéma connotant, toujours d'après Clerc, une réalité feinte qui n'est « qu'une apparence trompeuse »<sup>151</sup>.

Or, la facticité entraînée par cette disparition progressive de la frontière entre réel et imaginaire s'étend jusqu'aux personnages eux-mêmes : éclipsés par la mise en avant de la maîtrise technique des narrateurs-réalisateurs, les personnages d'Echenoz, Blasband et Viel font en effet preuve d'une certaine inconsistance. Dès lors, nous voyons dans ce double phénomène de dissolution la manifestation d'un imaginaire spectral qu'évoque Cadinot-Romerio dans son article consacré à *La disparition de Jim Sullivan*<sup>152</sup>. Viel lui-même affirme que les écrivains qui s'inscriraient dans la postmodernité, et parmi lesquels il se compte, appartiennent « à un monde de spectres, entièrement reconstitué, parce qu'entièrement détruit avant [eux] »<sup>153</sup>. Le thème de la disparition est au demeurant présent dans les trois diégèses : dans le texte de Viel, l'idole de Dwayne a mystérieusement disparu et donne en cela son titre au roman, et au dénouement le protagoniste disparaît à son tour dans le désert américain ; dans *Lac*, Suzy recherche activement son mari Oswald évaporé dans la nature ; dans *L'Effet cathédrale*, enfin, Paul Smet est décrit comme disparaissant (« Il ne vit plus que par habitude. Il disparaît. » EC p.335) et plusieurs personnages disparaissent volontairement, à l'instar du maquilleur

<sup>149</sup> JÉRUSALEM (Christine), *Op. cit.*, p.58.

<sup>150</sup> CLERC (Jeanne-Marie), « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », p.324.

<sup>151</sup> *Ibid.*

<sup>152</sup> CADINOT-ROMERIO (Sylvie), *Op. cit.*

<sup>153</sup> Viel cité dans ALLEMAND (Roger-Michel), *Op. cit.*, p.303.

Michaël qui souhaite échapper à la police, ou de Coralie Fontaine qui s'enfuit en prenant l'identité d'une femme qu'elle a tuée accidentellement.

Cet imaginaire spectral, touchant à la fois les personnages et la représentation du réel, s'étend en outre jusque dans la construction des trois récits. Chez Echenoz, le genre du roman d'espionnage n'est effectivement plus qu'une trace, qu'un squelette creux, vidé qu'il est de la potentialité de ses codes, et chez Viel s'observe avec la reprise du roman américain ce que l'auteur désigne comme un « questionnement sur la trace d'un original, sur l'effacement, le recyclage d'un objet »<sup>154</sup>. *La disparition de Jim Sullivan* présente de surcroît un narrateur obnubilé par son propre texte qu'il finit par faire disparaître derrière ses commentaires, rendant indistincts les deux niveaux diégétiques : selon Cadinot-Romerio, dans le récit de Viel, le motif de la disparition est ainsi « à la fois un thème et une forme »<sup>155</sup>. Dans le texte de Blasband, enfin, les histoires des personnages rencontrés par Paul Smet dans le passé se propagent comme des fantômes autour du protagoniste. Tout, dans *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan*, est disparaissant.

Aussi, si l'on reprend les termes de Clerc, les « techniques de l'image », en « transformant la nature et la fonction du visuel dans notre société et notre culture », ont-elles « retenti sur la façon qu'a l'homme de se situer par rapport au monde et de dire ses relations avec le réel, c'est-à-dire, du même coup, avec l'imaginaire »<sup>156</sup>. Les œuvres d'Echenoz, Blasband et Viel mettent en exergue ces nouvelles techniques et par la même occasion questionnent notre rapport à l'image et au réel. Clerc constate également ce questionnement dans divers autres récits et y voit « [l']un des axes principaux exploité par le roman français contemporain qui traduit le rapport particulier d'une société au 7<sup>e</sup> Art »<sup>157</sup>.

### **3. La mise en cinéma du récit comme nouvelle logique narrative**

Dès lors que *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* portent un certain discours sur notre société virtuelle contemporaine, que nous apprennent-ils du récit qui s'inscrit dans celle-ci ? En vue de répondre à cette question, nous partons du principe que ces trois romans sont d'une façon ou d'une autre révélateurs de la production littéraire de ces dernières années, et reprenons de la sorte l'idée de Blasband selon

---

<sup>154</sup> VIEL (Tanguy), « Éléments pour une écriture cinéophile », in LEUTRAT (Jean-Louis), dir., *Op. cit.*, p.266.

<sup>155</sup> CADINOT-ROMERIO (Sylvie), *Op. cit.*, p.41.

<sup>156</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.4.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p.120.

laquelle « toute œuvre créée dans un média est en même temps un commentaire de ce média, une réflexion sur la nature de ce média »<sup>158</sup>. Or, nous l'avons précédemment évoqué, les œuvres d'Echenoz, Blasband et Viel appartiennent à une littérature postérieure à la mouvance littéraire du Nouveau Roman, laquelle s'est employée à la désagrégation du roman traditionnel.

Pour les néoromanciers, il n'est effectivement plus envisageable, après les atrocités du XX<sup>e</sup> siècle, de produire une littérature telle que pratiquée par Balzac ou Zola. De même que, face à l'horreur, l'homme se remet en question, le roman est passé au crible par bon nombre d'écrivains : très vite apparaissent la désuétude des conventions romanesques et le besoin d'un renouveau littéraire absolu. S'en suit alors une destruction systématique et consciente de ces conventions, provoquant une « ère du soupçon » vis-à-vis du récit. Cette dernière expression, que nous devons à un écrit théorique de la néoromancière Nathalie Sarraute, exprime à elle seule cette période d'inévitable dissolution des codes romanesques accompagnant ce que l'auteure nomme une « foi languissante »<sup>159</sup> en le roman. Cette croyance douteuse, précise Sarraute, vient de la méfiance de l'écrivain et du lecteur à l'égard du personnage de type balzacien devenu impropre à représenter l'individu de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Or, cette suspicion traduit une méfiance supplémentaire, celle, réciproque, du lecteur vis-à-vis de l'auteur. À partir de ce travail de désagrégation romanesque et de l'ère du soupçon qu'il révèle, plus aucun récit ne semble ainsi possible : le passé et l'héritage littéraire sont détruits et, avec eux, « toute possibilité de raconter »<sup>160</sup>.

Néanmoins, force nous est de constater, les récits d'Echenoz, Blasband et Viel à l'appui, que le récit n'en est malgré tout pas mort. Si l'on retrouve chez les trois auteurs une certaine continuité des expérimentations néoromancières, notamment au travers de l'ébranlement des cadres traditionnels du roman ou encore du personnage, nous observons effectivement chez eux la « volonté manifeste de renouer avec l'acte même de raconter »<sup>161</sup>, leur production littéraire s'écartant dès lors de l'opération de désagrégation du récit du Nouveau Roman. Toutefois, cette démarche de réconciliation romanesque ne peut se réaliser innocemment, l'entreprise de sape du récit qui la précède ne pouvant être ignorée. En ce sens, tout comme Viel reconnaît, nous l'avons mentionné, devoir

---

<sup>158</sup> Blasband cité dans HENNUY (Jean-Frédéric), *Op. cit.*, p.27.

<sup>159</sup> SARRAUTE (Nathalie), « L'Ère du soupçon », in *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, p.70.

<sup>160</sup> BERTHO (Sophie), *Op. cit.*, p.95.

<sup>161</sup> RICHIR (Alice), « Hétérogénéisation de l'énonciation dans l'œuvre de Tanguy Viel », p.58.

immanquablement reconstruire le récit à partir des ruines laissées par l'ère du soupçon, Echenoz admet l'impossibilité d'« envisager [depuis] l'écriture romanesque de façon naïve »<sup>162</sup>.

Dans un article consacré au récit postmoderne, Aron Kibédi Varga constate que ce « retour au récit »<sup>163</sup>, ne pouvant s'opérer naïvement comme le suggère Echenoz, se veut ainsi léger mais ironique et critique : tandis que la littérature la précédant témoigne d'un « humanisme agonisant » – l'auteur citant les littératures existentialiste et structuraliste –, la littérature postmoderne « retrouve un ton à la fois ironique et joyeux »<sup>164</sup> et se pare d'une réflexivité qui seuls peuvent réconcilier l'homme avec la narration. D'après le chercheur, cette ironie littéraire se manifeste dans les procédés de réécriture et de déguisement mais également dans les personnages et leurs actions, lesquels sont d'une inconsistance troublante qui témoigne d'une déconstruction – et non plus une destruction – du genre romanesque. Les auteurs renouent donc avec la notion d'intrigue, mais celle-ci est de surface et son dénouement est bien souvent « ridicule et invraisemblable »<sup>165</sup>. Aussi, de par le retour particulier au récit qu'ils opèrent mais également de par le caractère inconsistant de leurs personnages et leur intrigue, nos trois auteurs s'apparentent-ils à la littérature postmoderne.

Dès lors, pourquoi ne pas envisager leur intérêt certain pour le cinéma et ses techniques comme une possibilité d'un renouveau postmoderne du récit, d'autant plus que, selon Clerc, le 7<sup>e</sup> Art a l'avantage de proposer « une réalité plus subjective, plus conforme au rêve intérieur de chacun qu'à un illusoire objet extérieur »<sup>166</sup>, et donc opposée à celle plus objective des romans traditionnels ? À nos yeux, la mise en cinéma entraînée par cet intérêt constitue en effet une nouvelle logique narrative permettant une nouvelle forme de récit.

### 3.1. Le cinéma, concurrent de la littérature ?

Avant d'envisager en quoi l'appropriation littéraire des procédés cinématographiques telle qu'elle est pratiquée dans les récits étudiés permet un renouveau littéraire, il nous semble nécessaire de nous interroger sur l'hypothétique concurrence

---

<sup>162</sup> Echenoz cité dans JÉRUSALEM (Christine), *Op. cit.*, p.27.

<sup>163</sup> KIBÉDI VARGA (Aron), « Le récit postmoderne », in *Littérature, Situation de la fiction*, 1990, vol. 77, n°1, p.16.

<sup>164</sup> *Ibid.*

<sup>165</sup> *Ibid.*, p.20.

<sup>166</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.21.

entre littérature et cinéma. En effet, le cinéma et l'engouement sociétal qu'il suscite pourrait, à première vue, concurrencer la littérature : contrairement au roman, le 7<sup>e</sup> Art – qu'il ait une visée commerciale ou plus esthétique – propose une évasion psychique dont la consommation est rapide et pour laquelle le travail intellectuel reste mineur puisque les images fonctionnent seules et sont captées passivement par le spectateur. En outre, le paradigme référentiel des images cinématographiques accorde au cinéma une impression de réalité bien plus forte que celle de la littérature. Partant, selon Jérusalem, le cinéma « représente pour l'écrivain un Éden perdu »<sup>167</sup> et un rival certain. En reprenant le cinéma à son compte, la littérature marcherait donc bien plus vers son extinction que vers un renouveau, se laissant happée par le médium cinématographique.

Toutefois, les récits d'Echenoz, Blasband et Viel, loin de concourir à leur propre chute, ont connu un succès certain auprès du public et de la critique littéraire, *Lac* ayant par ailleurs gagné le Grand prix du roman de la Société des gens de lettres<sup>168</sup> en 1990. La mise en cinéma du récit ne semble ainsi pas mener ce dernier vers sa perte ; bien au contraire, dans son ouvrage consacré à l'effet de l'image graphique sur la fiction francophone contemporaine, le professeur Ari J. Blatt constate la potentialité littéraire de la séduction du récit par l'image. Si ses propos concernent avant tout une étude iconographique de romans, ils nous paraissent néanmoins particulièrement pertinents dans le cadre de notre étude de *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* : la mise en cinéma du récit, autant que l'influence iconographique sur le récit repérée par Blatt, « a le potentiel de ré-enchanter le texte de telle sorte que puisse être montré au lecteur vivant dans un monde d'images ce dont les récits sont encore capables »<sup>169</sup>. Dans un chapitre consacré à *Cinéma* de Viel, Blatt cite l'exemple de ce dernier roman qui « défie consciemment l'hypothèse selon laquelle le film rendra incontestablement la littérature obsolète »<sup>170</sup> : l'originalité et le succès du récit de Viel sont précisément expliqués par l'acceptation que le cinéma, et donc l'image, sont irréductibles à la littérature et au langage verbal. Ce jeu narratif sur cette impossibilité démontrée constitue toute la force du roman, et ne rend ainsi définitivement pas le genre littéraire obsolète.

---

<sup>167</sup> JÉRUSALEM (Christine), *Op. cit.*, p.38.

<sup>168</sup> Pour la liste complète des gagnants du Grand prix, voir <http://www.sgdl.org/culturel/les-prix-sgdl/grands-prix/856-grand-prix-sgdl-du-roman>.

<sup>169</sup> BLATT (Ari J.), *Pictures into Words. Images in Contemporary French Fiction*, Lincoln, University of Nebraska press, 2012, p.23, notre traduction (“has the potential to re-enchant the text so that it may show readers living in a world of images what narratives are still worth”).

<sup>170</sup> *Ibid.*, p.151, notre traduction (“self-consciously challenges the assumption that film will undoubtedly make literature obsolete”).

Dans un sens similaire, le point de vue maîtrisé et parfois ironique des trois textes que nous étudions vis-à-vis du cinéma et de ses techniques qu'ils s'approprient engendre une force narrative : la mise en cinéma du récit occasionne une grande maîtrise narrative qui amène le narrateur-réalisateur à jouer avec les procédés cinématographiques intégrés, ce qui amuse ou déstabilise le lecteur. Par conséquent, la mise en cinéma met d'autant plus en avant la présence de l'entité proprement littéraire qu'est celle du narrateur. Loin d'amoindrir le médium littéraire, elle permet de donner un nouveau souffle à ce dernier. Cette potentialité littéraire que constitue la mise en cinéma du récit fera dès lors l'objet de la suite de notre étude.

### **3.2. La mise en cinéma mêlée de subjectivité : nouvelle possibilité de faire récit**

Parce que le procédé de mise en cinéma du récit fait du cinéma un véritable dispositif structurel qui organise l'écriture d'Echenoz, Blasband et Viel, nous serions d'emblée tentée de l'envisager comme une innovation littéraire. Toutefois, nous l'avons déjà mentionné, Clerc indique que l'entreprise de rapprochement entre écriture romanesque et cinéma visant un renouveau du récit était déjà présente chez Robbe-Grillet ; la mise en cinéma ne suffit ainsi pas à elle seule pour caractériser le geste novateur des trois auteurs que nous étudions. Ce que nous percevons, en revanche, comme particulièrement singulier dans *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* est la forte affectivité cinématographique auctoriale qui l'accompagne et que nous avons évoquée dans nos analyses précédentes.

Dès lors, si un discrédit général a longtemps été d'application vis-à-vis d'une influence du cinéma sur le roman – le premier étant jugé trop populaire et stéréotypé<sup>171</sup> – le médium cinématographique est chez Echenoz, Blasband et Viel, de par la reprise littéraire et affective de ses codes et techniques, tourné en une véritable puissance narrative et acquiert par là une valeur positive. Loin de le détourner, les auteurs trouvent dans le cinéma, selon les termes de Viel, « des moyens d'arranger [leur] propre matière »<sup>172</sup> et de faire récit.

De fait, chez Echenoz, le cinéma et l'émotion qu'il suscite structurent adroitement le récit et confèrent au genre d'espionnage exploité une force diégétique inédite alors

---

<sup>171</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p.89.

<sup>172</sup> Viel cité dans PIERRE (Maxime), *Op. cit.*, p.3.

même que l'intrigue des personnages espions est dérisoire. La maîtrise ludique du narrateur vis-à-vis des techniques de type cinématographique et l'ironie affichées participent à cette renarrativisation du genre : l'auteur joue de l'affection cinématographique pour déconstruire ce dernier et artificialiser l'illusion de réel, mais également dans le but d'adresser des clins d'œil à quiconque reconnaîtrait une référence filmique ou un effet originellement cinématographique en particulier.

Chez Blasband, l'inclination éprouvée pour le 7<sup>e</sup> Art rend à elle seule possible le récit ; elle engendre effectivement un foisonnement d'histoires et de personnages, et constitue en cela le point de départ du récit, ce autour de quoi s'articule entièrement la fiction. Sans le thème du cinéma, le récit de *L'Effet cathédrale* n'a donc pas lieu : le cinéma fournit un univers et « des scénarios à partir desquels bâtir de nouveau une intrigue »<sup>173</sup>. Celle-ci prend d'ailleurs sa source dans les limites de la finitude de l'objet filmique ; ce dernier ne peut en effet montrer la réalité qui a entouré l'enregistrement des images, et Blasband pallie cette insuffisance de par cette multiplicité de récits.

Dans le cas de Viel, le récit est rendu possible par la réappropriation personnelle et affective du déjà existant : d'une part, l'auteur s'approprie le genre codifié et considérablement exploité du roman américain auquel il mêle des techniques de composition cinématographique ; d'autre part, la narration n'a lieu que par le commentaire affectif et invasif d'un texte antérieur dans lequel le procédé de la mise en cinéma du récit est également employé. Rappelons que l'activité d'exégèse de ce narrateur amène le lecteur à une prise de conscience de la mise en cinéma, celle-ci étant indirectement mise en avant par le narrateur et ses justifications. L'utilisation du mode cinématographique dans la construction de *La disparition de Jim Sullivan* n'a de ce fait pas le même effet qu'elle a chez Echenoz ou chez Blasband, et qu'elle aurait si le roman de Viel était le roman du narrateur, c'est-à-dire l'histoire de Dwayne Koster : bien qu'il s'apparente à *Lac* et *L'Effet cathédrale* de par sa composition cinématographique reconnue par son auteur, le roman de Viel s'en distingue de par l'effet réflexif qu'il provoque vis-à-vis de la mise en cinéma du récit. En cela, Viel opère bel et bien un retour au récit, « mais à une forme de récit conscient de lui-même et de ses effets »<sup>174</sup>.

Au travers de cette affectivité qui accompagne la mise en cinéma du récit, nous touchons l'une des caractéristiques de la littérature postmoderne mentionnée par Kibédi Varga : renouer avec le récit passe par un renouement avec le sujet, lui aussi évacué par

---

<sup>173</sup> COMUT (Laurence), *Op. cit.*, §14.

<sup>174</sup> RICHIR (Alice), « Hétérogénéisation de l'énonciation dans l'œuvre de Tanguy Viel », p.67.

les expérimentations néoromancières<sup>175</sup>. En effet, cette réaffirmation du sujet s'effectue dans la manifestation, au travers des trois récits étudiés, de la subjectivité auctoriale. Cette subjectivité, mêlée d'une sensibilité évidente pour le 7<sup>e</sup> Art, fait pendant à celle du lecteur qui pourrait partager cette inclination cinématographique, et permet en cela de renouer un lien entre auteur et lecteur, connexion que Sarraute disait perdue. Mais ce « retour au sujet » se réalise également à un autre niveau : non pas celui du personnage, encore trop inconsistant, mais celui de l'instance narrative dont la présence est particulièrement appuyée. Les analyses structurelles des récits d'Echenoz, Blasband et Viel ont effectivement fait ressortir le lien entre l'exploitation littéraire des codes cinématographiques et une subjectivité narrative affirmée de par sa maîtrise. Notre étude démontre en cela une tendance littéraire actuelle contraire à celle repérée par Clerc dans son ouvrage de 1984 ; dans ce dernier, la chercheuse constate en effet, à propos de la production littéraire qui lui était contemporaine, que la « technique narrative reposant sur une structure de montage, juxtaposant des fragments de façon aléatoire et variable »<sup>176</sup> est encline à estomper la présence de la figure du narrateur.

Néanmoins, dans *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan*, cette présence narrative attestée va de pair avec une perte de maîtrise progressive. D'un narrateur se mettant en avant de par sa maîtrise ludique du récit chez Echenoz, nous passons en effet à une figure narrative blasbandienne plus discrète et dont la maîtrise vacille quelque peu dans la multiplicité des récits et des temporalités engendrés ; nous arrivons enfin chez Viel à une subjectivité narrative fortement exprimée qui mine son propre récit et sa crédibilité, démontrant en quoi chez l'auteur, selon les termes de Richir, la « réconciliation manifeste avec la mise en récit » empêche toutefois ce dernier de sortir « indemne du travail de sape de l'identité narrative »<sup>177</sup>. Nous voyons dans cette progression une évolution chronologique : plus nous avançons vers notre extrême contemporain, plus l'instance narrative fait chanceler son autorité.

Cette progression va de pair avec la confusion, elle aussi graduelle, entre réalité et imaginaire. Dans *Lac* et *L'Effet cathédrale* s'observe en effet la conjonction volontaire et momentanée de deux niveaux diégétiques, la fiction rencontrant la réalité diégétique. En revanche, dans *La disparition de Jim Sullivan*, cet enchevêtrement s'avère constant : en plus de faire momentanément converger imaginaire et réalité lorsque Dwayne s'adonne

---

<sup>175</sup> KIBÉDI VARGA (Aron), *Op. cit.*, p.16.

<sup>176</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Le cinéma témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p.273.

<sup>177</sup> RICHIR (Alice), « Hétérogénéisation de l'énonciation dans l'œuvre de Tanguy Viel », p.58.

au procédé de surimpression et lorsqu'il laisse le lecteur s'interroger quant à la nature du dénouement, le narrateur fait en effet constamment fusionner ses commentaires et sa fiction. Si dans les deux premiers cas il semble opérer consciemment ces convergences, sa parole apparaît dans le dernier cas comme non maîtrisée et la confusion des différents niveaux diégétiques dépasse parfois sa simple volonté. Dans les trois récits, la mise en cinéma et la présence narrative qui en ressort vont donc de pair avec un effacement croissant de la frontière entre réel et imaginaire ; ainsi, comme le remarque Clerc à propos de récits similaires, « [l']essentiel des procédés rhétoriques mis en œuvre [...] repose sur une esthétique de l'illusion »<sup>178</sup> rappelant l'esthétique baroque. Partant, cet effacement progressif nous paraît tout autant significatif des gestes d'Echenoz, Blasband et Viel que la mise en cinéma du récit et l'affirmation d'une subjectivité auctoriale et narrative qui l'accompagne.

Au terme de cette étude, nous rejoignons plus globalement l'avis de Clerc qui avance que l'appropriation littéraire des techniques cinématographiques « a contribué à introduire dans le roman toute une rhétorique complexe, imbriquant effets optiques et fabrication de l'illusion référentielle, qui aboutit à faire peser un soupçon constant sur celle d'illusion même »<sup>179</sup>. Néanmoins, tandis que pour Clerc ce que nous appelons la mise en cinéma du récit déçoit constamment le lecteur « dans son attente d'illusion réaliste »<sup>180</sup>, à notre avis l'intégration dans le récit des procédés propres au 7<sup>e</sup> Art, s'il met parfois bel et bien à mal le pacte communicationnel de la fiction, ne provoque pas une déception chez le lecteur. Bien au contraire, ce dernier prend un plaisir singulier à la lecture de *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* : non seulement l'exploitation littéraire et affective de procédés cinématographique entre en résonance avec notre société virtuelle contemporaine où le cinéma et l'audiovisuel sont rois, mais la subjectivité narrative en perte d'autorité ainsi que la confusion entre réalité et imaginaire font écho à la subjectivité du lecteur perdu dans une réalité qui lui échappe toujours davantage car constamment mêlée à la fiction.

---

<sup>178</sup> CLERC (Jeanne-Marie), *Littérature et Cinéma*, p.151.

<sup>179</sup> ID., *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, p.178.

<sup>180</sup> *Ibid.*

## Conclusion

Suite à notre forte impression cinématographique d'audio-vision à la lecture de *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan*, nous nous étions donné pour but d'étudier dans ce mémoire la part cinématographique des trois romans d'Echenoz, Blasband et Viel, avec pour hypothèse l'idée d'une intégration romanesque de propriétés du 7<sup>e</sup> Art. Au fil de nos analyses, notre étude nous a alors menée à trois constats majeurs.

Le premier d'entre eux résulte de notre examen de l'audiovisualité des récits : celui-ci a confirmé la pertinence d'une approche cinématographique de notre corpus. En effet, en nous attachant à considérer dans les trois textes la place du visuel et du sonore, nous avons constaté à quel point ces derniers, a priori proprement cinématographiques, y étaient présents. Cette présence, nous l'avons démontré, s'exerce à deux niveaux.

Elle se manifeste d'abord au niveau diégétique, puisque les personnages évoluent entourés de sons et d'images. La thématique du regard et de l'écoute présente dans les récits n'en est pas moins responsable : les nombreuses filatures de *Lac* et *La disparition de Jim Sullivan* ainsi que la séance de cinéma de *L'Effet cathédrale* demandent qu'une attention narrative particulière soit portée aux perceptions auditives et visuelles des personnages pris dans ces situations où le regard et l'écoute priment. Toutefois, ces nombreuses perceptions décrites se révèlent incertaines, étant tantôt indirectes, tantôt entravées par l'émotion des personnages ou par un obstacle matériel, ou étant parfois totalement nulles. Ces perceptions, régulièrement caractérisées par une dissociation du vu et de l'écouté, témoignent d'un traitement particulier du visuel et du sonore, chacun d'eux étant alors traité de façon autonome comme ils peuvent l'être au cinéma. Elles invitent en outre le lecteur à se placer dans une position indiscrete de voyeur et d'auditeur.

La présence majeure du visuel et du sonore se décèle ensuite au niveau stylistique puisque l'écriture d'Echenoz, Blasband et Viel se fait métonymique : ces derniers exploitent les contraintes sémiotiques de l'écriture littéraire afin de *dire* ce qui pourrait être vu ou entendu. Concernant l'expression d'une certaine sonorité, nous avons mis en évidence trois stratégies discursives. Les deux premières ont été observées chez les trois auteurs et attirent l'attention du lecteur sur la matérialité sonore du texte ; il s'agit de l'insertion intrusive des paroles des personnages dans le discours des narrateurs, conférant à l'écriture une forte oralité, et du rythme phrastique participant à l'efficacité de l'intrigue et à l'effet d'attrait sur le lecteur. La dernière stratégie, repérable chez Echenoz et

Blasband uniquement, consiste en l'adaptation du vocabulaire et de la typographie employés afin de rendre compte du son perçu par les différents personnages. À propos de l'expression d'une visualité, nous avons repéré deux méthodes, à savoir l'adaptation typographique, toujours dans les récits d'Echenoz et Blasband, visant à révéler ce qui est vu par les personnages, et le recours important par les trois romanciers au vocabulaire cinématographique. Ce dernier est effectivement particulièrement propice à la visualisation mentale du mouvement, celui-ci constituant l'essence même du cinéma. De ce fait, les trois auteurs vont au-delà des genres romanesques qu'ils exploitent et dont les caractéristiques appellent indirectement le lecteur à se faire voyeur et auditeur ; dans les trois récits que nous avons étudiés, le lecteur est volontairement invité au moyen de l'écriture à percevoir auditivement et visuellement ces derniers. Nous avons en outre vu dans les comparaisons explicites au cinéma repérées dans chacun des romans la confirmation ainsi que la mise en évidence d'une volonté des auteurs d'imprégner leurs récits du médium cinématographique.

Nous interrogeant dès lors sur l'étendue de l'action de ce dernier médium sur les récits, nous avons abouti à un deuxième constat : *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* baignent dans un univers cinématographique. En effet, les personnages passifs et pris dans des situations optiques et sonores pures rappellent les sujets du cinéma contemporain caractérisé par Deleuze, et principalement ceux du cinéma des néo-réalistes italiens Fellini et Antonioni. Des similitudes avec la pratique cinématographique d'Hitchcock sont par ailleurs observables dans les récits d'Echenoz et Viel au travers, entre autres, de la multiplicité des personnages, du dispositif prenant le dessus sur ces derniers, et du décentrement de l'action. Rappelons également que l'univers du cinéma est omniprésent dans le récit de Blasband, et que les trois auteurs reconnaissent l'influence du médium cinématographique sur leur imaginaire. De surcroît, nous retrouvons dans les trois textes étudiés la manifestation de l'enchevêtrement de la réalité et de la fiction, caractéristique perceptive issue selon Clerc de l'apparition du cinéma et renforcée par le cinéma contemporain tel que Deleuze le décrit. De fait, nous avons démontré que les personnages des récits d'Echenoz, Blasband et Viel sont conditionnés par l'imaginaire cinématographique et mêlent régulièrement la réalité et leur intériorité. Le lecteur lui-même éprouve la confusion progressive entre la réalité diégétique et ce qui tient de l'imaginaire des personnages.

Un tel constat nous a conduit à pousser un peu plus avant nos analyses, celles-ci se concentrant alors sur la structure des trois récits et débouchant sur une troisième et

dernière constatation : l'intégration du médium cinématographique dans *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan* s'effectue jusque dans leur composition. Nous avons en effet mis en évidence, dans chacun des romans, des constructions littéraires visant à produire au travers des mots et des contraintes sémiotiques propres à l'écriture une certaine équivalence de techniques cinématographiques et de leurs effets ; ont ainsi été repérés des passages dont la composition rappelle les pratiques du zoom, du découpage de l'image en un cadre, du plan-séquence, du champ/contre-champ, du flash-back, du montage visant une construction efficace et unitaire, du ralenti et de l'accélééré. Nous avons nommé ce procédé littéraire une *mise en cinéma du récit*. A été en outre mise à jour une double mise en cinéma du récit dans *La disparition de Jim Sullivan* : ce dernier moyen narratif se repère, tout comme chez Echenoz et Blasband, au niveau de la construction du roman de Viel, mais il se manifeste également dans la composition du roman du narrateur, étant alors mis en évidence. En cela, la mise en cinéma du récit acquiert dans le texte de Viel un effet réflexif.

À partir de ce dernier constat et des analyses qui l'ont précédé, nous avons alors énoncé un certain nombre de conclusions interprétatives. L'une d'elles concerne la force narrative de la mise en cinéma du récit : cette dernière peut être considérée comme une réponse à l'exigence postmoderne de renarrativisation faisant suite au travail de sape du récit par la mouvance littéraire du Nouveau Roman et, plus globalement, à la remise en question de la modernité. De la sorte, la mise en cinéma du récit constitue une nouvelle logique narrative qui confère au médium cinématographique une valeur positive permettant une nouvelle forme de récit. Néanmoins, nous ne l'avons envisagée comme telle qu'accompagnée de la réaffirmation du sujet qu'elle entraîne.

De fait, dans les trois récits étudiés, la mise en cinéma du récit est indissociable d'une affectivité manifeste et revendiquée des auteurs vis-à-vis du cinéma et de l'exploitation qu'ils en font. Dans la mesure où cette inclination des auteurs pour le 7<sup>e</sup> Art fait pendant à celle du lecteur, un lien se crée alors entre eux au travers du récit. Est en ce cas remise en jeu la notion de plaisir : plaisir d'écriture chez l'auteur qui cherche à adresser un clin d'œil au futur lecteur, plaisir de lecture chez ce dernier qui remarque ce jeu intellectuel. Mais la réaffirmation du sujet dans nos trois romans s'exprime également dans la mise en évidence, par la mise en cinéma du récit, de la présence subjective du narrateur. Celui-ci apparaît en effet dans la monstration de sa technique, véritable réalisateur maîtrisant sa fiction et se permettant quelque fois de jouer avec les lecteurs, notamment lorsqu'il ne donne délibérément pas certaines informations, qu'il décrit des

perceptions audiovisuelles incomplètes ou qu'il mêle volontairement réalité et fiction à des fins de surprise.

Cependant, au plus nous avançons vers notre extrême contemporain, au plus le narrateur-réalisateur perd son contrôle narratif et l'autorité qui en résulte. En effet, si le narrateur d'Echenoz se caractérise par sa maîtrise ludique du récit, rappelant sa présence par des métalepses et la mise en évidence de sa technique narrative, le narrateur de Blasband et ses capacités de monteur perdent en fin de compte le lecteur entre différentes temporalités, et les paroles des personnages prennent parfois le dessus sur la narration. La perte de maîtrise s'affirme d'autant plus dans le roman de Viel où le narrateur homodiégétique empiète sur sa fiction et devient spectateur et interprète de son propre texte, mettant alors à l'épreuve la virtualité de sa production. Les perceptions visuelles et auditives incertaines des personnages des trois récits repérées au début de notre étude témoignent par ailleurs de cette mise à mal de l'autorité omnisciente narratoriale, le narrateur ne pouvant parfois pas fournir au lecteur l'intégralité des informations diégétiques. En outre, cette perte de maîtrise progressive va de pair avec la confusion graduelle entre réalité et imaginaire, celle-ci apparaissant comme de moins en moins volontaire. Nous touchons ici à une autre de nos interprétations : si la mise en cinéma accompagnée d'une réaffirmation du sujet traduit l'exigence postmoderne de renouer avec le récit, elle exprime également, de par cette perte de maîtrise et cette confusion qui lui sont liées, la fragilité de l'individu contemporain dont l'emprise sur un réel de plus en plus virtualisé diminue.

Nous voyons de surcroît, dans les trois récits, la manifestation de la constatation postmoderne de la technologisation de notre société actuelle qui s'attache, selon la définition de la littérature postmoderne de Sophie Bertho que nous avons retenue, à la nécessité de renarrativisation. Cette constatation se révèle effectivement dans la profusion d'informations audiovisuelles fournies par les narrateurs – qui témoigne de l'hypermédiatisation contemporaine – tout comme dans l'imaginaire spectral, lequel se manifeste avant tout dans la dissolution progressive de la frontière entre réalité et imaginaire, entre réel et virtuel, mais également dans le thème de la disparition exploité par les trois auteurs ainsi que dans la construction même des récits. De ce fait, ces derniers mettent en évidence notre monde régi par l'audiovisuel et questionnent notre rapport à l'image et au réel.

Aussi, au travers de *Lac*, *L'Effet cathédrale* et *La disparition de Jim Sullivan*, le cinéma révèle-t-il une nouvelle possibilité d'écriture romanesque s'accordant avec notre

société hypertechnologisée. Dans leurs récits, Echenoz, Blasband et Viel expérimentent la relation entre le langage écrit et l’audiovisuel, et plus largement celle, pour reprendre des termes de Ari J. Blatt, « entre la littérature et la culture [audio]visuelle »<sup>181</sup>. Il s’avèrerait alors intéressant d’ouvrir cette étude à un corpus plus conséquent rassemblant plusieurs autres auteurs contemporains : un tel examen permettrait effectivement de voir en quoi l’appropriation littéraire de propriétés cinématographiques peut être – ou non – véritablement symptomatique de la littérature de ces trente dernières années.

---

<sup>181</sup> BLATT (Ari J.), *Pictures into Words. Images in Contemporary French Fiction*, Lincoln, University of Nebraska press, 2012, p.174, notre traduction (“between literature and visual culture”).



## **Bibliographie**

### **Œuvres littéraires**

#### **Corpus d'étude**

BLASBAND (Philippe), *L'Effet cathédrale*, Paris, Gallimard, 1994.

ECHENOZ (Jean), *Lac*, Paris, Éditions de Minuit, 1989.

VIEL (Tanguy), *La disparition de Jim Sullivan*, Paris, Éditions de Minuit, 2013.

#### **Autres œuvres mentionnées**

BLASBAND (Philippe), *De cendres et de fumées*, Bruxelles, Labor, 1999, coll. « Espace Nord ».

VIEL (Tanguy), *Cinéma*, Paris, Éditions de Minuit, 1999.

### **Ouvrages théoriques et critiques**

#### **Consacrés à et de Jean Echenoz**

COMUT (Laurence), « Jean Echenoz, auteur postmoderne ? », in *Acta fabula* en ligne, octobre 2009, vol. 10, n°8, Notes de lecture de la Thèse de doctorat de DYTRT (Petr), *Le (Post)moderne des romans de Jean Echenoz*, Université Masarykova, Brno, 2007 (URL : <http://www.fabula.org/revue/document5194.php> ; consulté le 09/08/2016).

ECHENOZ (Jean), « Je ne vois pas bien ma place dans les académies », interview pour *L'express*, propos recueillis par DELAROCHE (Philippe), LIGER (Baptiste), 8 octobre 2012 (URL : [http://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-echenoz-a-part-ca-je-hais-les-points-de-suspension\\_1170850.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/jean-echenoz-a-part-ca-je-hais-les-points-de-suspension_1170850.html) ; consulté le 03/07/17).

FORTIER (Frances), MERCIER (Andrée), « Savoir retenu et savoir manquant. Quelques enjeux de la narration omnisciente dans le récit contemporain », in *Cahiers de narratologie* en ligne, 2001, vol. 10, n° 1, p. 445-460. (URL : <http://narratologie.revues.org/6976> ; consulté le 02/02/2017).

IEVEN (Émilie), *L'errance et la filature dans l'œuvre de Jean Echenoz. Une approche de la temporalité contemporaine*, Mémoire sous la dir. de PIRET (Pierre), Université Catholique de Louvain-la-Neuve, année académique 2014-2015.

JÉRUSALEM (Christine), *Jean Echenoz*, Paris, ADPF, 2006.

### **Consacrés à Philippe Blasband**

CUVELIER (Dorotheé), *Une écriture du vertige. Philippe Blasband : les effets cinématographiques dans trois de ses œuvres*, Mémoire sous la dir. de PIRET (Pierre), Université Catholique de Louvain-la-Neuve, année académique 2004-2005.

HENNUY (Jean-Frédéric), *L'Effet Blasband ou Le Regard Persan*, New York, Peter Lang, 2011.

HORGUELIN (Thierry), « L'œil du monteur », in *Le Carnet et les Instants*, novembre 1995, n°85, p.6-7.

SARTENAER (Pierre), « Regard sur Philippe Blasband », in *Alternatives théâtrales, Élargir les frontières du théâtre*, Bruxelles, 2013, n°124-125, p. 17-20.

VIRONE (Carmelo), Lecture de *De Cendres et de fumée*, in BLASBAND (Philippe), *De Cendres et de fumées*, Bruxelles, Labor, 1999, coll. « Espace Nord », p.157-183.

### **Consacrés à et de Tanguy Viel**

ALLEMAND (Roger-Michel), « Tanguy Viel : imaginaires d'un romancier », in *@analyses en ligne*, 2008, vol. 3, n°3, p.297-314 (URL : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/705/606> ; consulté le 30/01/2017).

BLATT (Ari J.), Chapitre « Remake », in *Pictures into Words. Images in Contemporary French Fiction*, Lincoln, University of Nebraska press, 2012, p.133-168.

CADINOT-ROMERIO (Sylvie), « Formes et sens de la disparition dans *La Disparition de Jim Sullivan* de Tanguy Viel », in *Les Lettres romanes, Écrire après la fin. La logique spectrale à l'époque contemporaine*, 2016, n°70 / 1-2, dossier dirigé par DELCOUR (Manon), MATHEY (Estelle) et RICHIR (Alice), p.35-46.

PANTER (Marie), « Le thriller à l'américaine : Maxime Chattam, Joël Dicker, Jean-Christophe Grangé et Tanguy Viel », in *Revue critique de fiction française*

contemporaine en ligne, *Le Roman policier français contemporain*, 2015, n°10, p.106-115 (URL : <http://www.revue-critique-de-fiction-francaise-contemporaine.org/rcffc/issue/view/20/showToc> ; consulté le 02/02/2017).

PIERRE (Maxime), « Entretien avec Laurent Mauvignier et Tanguy Viel », in *Publif@rum* en ligne, 2008, n°8, (URL : [http://publifarum.farum.it/ezine\\_pdf.php?id=97](http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=97) ; consulté le 21/11/2016).

RICHIR (Alice), « Hétérogénéisation de l'énonciation dans l'œuvre de Tanguy Viel », in *Tangence* en ligne, 2014, n°105, p.55-68 (URL : <http://www.erudit.org/revue/tce/2014/v/n105/1030446ar.pdf> ; consulté le 02/02/2017).

— Chapitre « Mise en abyme et technique de montage », in *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. Diffraction littéraire de l'identité*, Thèse de doctorat en vue de l'obtention du grade de Docteur en Langues et Lettres, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 2016, p.294-329.

VIEL (Tanguy), « Éléments pour une écriture cinéphile », in LEUTRAT (Jean-Louis), dir., *Cinéma et littérature : le grand jeu*, Le Havre, De l'incidence, 2010, p.263-273.

### **Consacrés aux échanges entre littérature et cinéma**

BLATT (Ari J.), Introduction et conclusion de *Pictures into Words. Images in Contemporary French Fiction*, Lincoln, University of Nebraska press, 2012, p.1-23 et p.169-176.

CLERC (Jeanne-Marie), Introduction et partie « Les technologies de l'image dans le roman contemporain : la modernité et l'écriture du visuel », in *Le cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écritures du visuel et transformation d'une culture*, Peter Lang, 1984, p. 5-16 et p.17-284.

— *Littérature et Cinéma*, Paris, Nathan, 1993.

— « Où en est le parallèle entre cinéma et littérature ? », in *Revue de littérature comparée*, avril-juin 2001, n°298, p.317-326.

CLÉDER (Jean), *Entre littérature et cinéma : les affinités électives. Échanges, conversions, hybridations*, Paris, Armand Colin, 2012.

ENGELBERTS (Matthijs), « "Convergences" de la littérature et du cinéma ? Le cas d'*Il y a longtemps que je t'aime* (Claudel 2008) », in VIEIRA (Célia), RIO NOVO (Isabel), éd., *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.223-234.

LEUTRAT (Jean-Louis), « Deux trains qui se croisent sans arrêt », in LEUTRAT (Jean-Louis), dir., *Cinéma et littérature : le grand jeu*, Le Havre, De l'incidence, 2010, p.11-110.

MURCIA (Claude), « Littérature et cinéma. Ébauche d'un état des lieux », in *La recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, SFLGC, études réunies par TOMICHE (Anne) et ZIEGER (Karl), Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, p.129-137.

### **Consacrés au son, à l'image et au cinéma**

ARTAUD (Antonin), « Sorcellerie et cinéma », in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1961, t.III, p.79-82.

CHION (Michel), *L'audio-vision*, Paris, Nathan, 1990.

— *Le Son. Traité d'acoulogie*, 2<sup>e</sup> éd., Armand Colin, 2010.

DELEUZE (Gilles), *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1983.

— *Cinéma 2. L'image-temps.*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1985.

DIDI-HUBERMAN (Georges), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992.

— *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1990.

### **Ouvrages généraux sur la littérature**

BERTHO (Sophie), « Temps, récit et postmodernité », in *Littérature, Le montage littéraire*, 1993, vol. 92, n°4, p.90-97, repris dans *Persée* (URL : [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1993\\_num\\_92\\_4\\_2305](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_92_4_2305) ; consulté le 10/08/2016).

DELCOUR (Manon), MATHEY (Estelle), RICHIR (Alice), « Écrire après la fin : la logique spectrale à l'époque contemporaine », in *Les Lettres romanes, Écrire après la fin. La logique spectrale à l'époque contemporaine*, 2016, n°70 / 1-2, dossier dirigé par DELCOUR (Manon), MATHEY (Estelle) et RICHIR (Alice), p.3-9.

KIBÉDI VARGA (Aron), « Le récit postmoderne », in *Littérature, Situation de la fiction*, 1990, vol. 77, n°1, p.3-22, repris dans *Persée* (URL : [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1990\\_num\\_77\\_1\\_1506](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1990_num_77_1_1506) ; consulté le 10/08/2016).

MARINIELLO (Silvestra), « L'intermédialité : un concept polymorphe », in VIEIRA (Célia), RIO NOVO (Isabel), éd., *Inter Media. Littérature, cinéma et intermédialité*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.11-30.

ROBBE-GRILLET (Alain), « Une voie pour le roman futur », in *Pour un nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1963, p.15-23.

SARRAUTE (Nathalie), « L'Ère du soupçon », in *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1956, p.67-94.

SCHAEFFER (Jean-Marie), « De l'imagination à la fiction », in *Vox poetica en ligne* (URL : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html> ; consulté le 04/04/2016).

TADIÉ (Jean-Yves), *Le récit poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1978.



# Table des matières

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>1</b>
<b>SOMMAIRE</b> .....	<b>3</b>
<b>INTRODUCTION</b> .....	<b>5</b>
<b>I. ÉCRITURE, VISUEL ET SONORE</b> .....	<b>11</b>
1. LE REGARD ET L'ÉCOUTE AU CŒUR DES RÉCITS .....	11
1.1. Echenoz et Viel : les filatures .....	11
1.2. Blasband : la séance de cinéma.....	13
1.3. Des perceptions visuelles et auditives obstruées : un lecteur avide de voir et d'entendre .....	15
2. DES ÉCRITURES MÉTONYMIQUES : L'AUDIO-VISION DU RÉCIT.....	19
2.1. Écriture et sonorité.....	20
2.2. Écriture et visualité.....	25
3. VERS UNE APPROCHE CINÉMATOGRAPHIQUE .....	28
<b>II. UNE MISE EN CINÉMA DU RÉCIT</b> .....	<b>31</b>
1. L'IMAGINAIRE CINÉMATOGRAPHIQUE ET LES ROMANS D'ECHENOZ, BLASBAND ET VIEL....	33
1.1. Naissance du cinéma : un nouveau rapport au réel.....	33
1.2. Le cinéma contemporain selon Deleuze : les images cinématographiques optiques et auditives.....	36
1.3. Echenoz, Blasband, Viel et l'imaginaire cinématographique.....	38
2. LE CINÉMA COMME MATÉRIAU POUR LA CONSTRUCTION DU RÉCIT .....	45
2.1. Echenoz : le narrateur-réalisateur et la maîtrise ludique du récit.....	46
2.3. Blasband : le narrateur-réalisateur-monteur et la multiplicité de récits .....	52
2.4. Viel : le narrateur-réalisateur-commentateur et la virtualité du récit.....	57
<b>III. ÉCLAIRAGE CONTEMPORAIN : LE RÉCIT POSTMODERNE ET LE CINÉMA..</b>	<b>63</b>
1. LA LITTÉRATURE POSTMODERNE : PRÉMISSSES MÉTHODOLOGIQUES .....	63
1.1. Une constatation mêlée d'exigence .....	63
1.2. Echenoz, Blasband et Viel : des auteurs postmodernes ?.....	64
2. UNE SOCIÉTÉ DES IMAGES ET DES SONS : UN IMAGINAIRE SPECTRAL.....	65
3. LA MISE EN CINÉMA DU RÉCIT COMME NOUVELLE LOGIQUE NARRATIVE .....	67
3.1. Le cinéma, concurrent de la littérature ?.....	69
3.2. La mise en cinéma mêlée de subjectivité : nouvelle possibilité de faire récit .....	71

<b>CONCLUSION .....</b>	<b>75</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>81</b>
ŒUVRES LITTÉRAIRES .....	81
Corpus d'étude .....	81
Autres œuvres mentionnées .....	81
OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES .....	81
Consacrés à et de Jean Echenoz .....	81
Consacrés à Philippe Blasband .....	82
Consacrés à et de Tanguy Viel.....	82
Consacrés aux échanges entre littérature et cinéma .....	83
Consacrés au son, à l'image et au cinéma .....	84
Ouvrages généraux sur la littérature.....	84
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>87</b>

