

Christina Horvath  
Université du Québec à Montréal -  
Université de Toronto

## La bande-son du roman urbain

**Résumé** – L'intégration de la musique au sein d'une œuvre de fiction est une pratique intertextuelle qui s'est développée sous l'influence accrue du cinéma. L'intégration dans les récits urbains d'un enchaînement de morceaux classiques ou populaires rappelant la bande originale des films constitue un melting-pot intertextuel qui contribue à faire du roman urbain l'expression privilégiée d'une culture hybride, cosmopolite et métissée, à l'image de la grande ville moderne. Analysant l'emploi et les fonctions de la bande-son dans le roman urbain et au cinéma, je cherche à souligner les différences et les similitudes des deux modes d'expression dominants de notre époque : le récit filmique et le récit romanesque.

Entité complexe, hétérogène et plurielle, la métropole moderne est non seulement un haut lieu d'échanges économiques et sociaux, mais également un carrefour textuel. Son importance accrue dans la culture de la fin de 20<sup>e</sup> – début du 21<sup>e</sup> siècle a conduit au foisonnement des récits majoritairement situés dans un milieu urbain. Il s'agit d'œuvres dont l'intrigue se déroule généralement à l'époque contemporaine (celle de l'auteur et du lecteur à la parution du texte) et qui livrent une description très précise de la vie quotidienne ordinaire. L'action de ce type de récit, que j'appellerai ici le « roman urbain », est généralement porteuse de marques intrinsèques de l'actualité et d'un certain engouement pour l'air du temps (rues, objets, décors, pratiques, habitudes et rituels quotidiens). On peut constater que ce qui fait le roman urbain n'est pas exclusivement son décor inaliénable, le milieu urbain contemporain, mais aussi et surtout son ambition de peindre le quotidien et d'ancrer l'intrigue dans un « ici » et « maintenant » de notre réalité quotidienne.

Christina Horvath, « La bande-son du roman urbain », Bertrand Gervais et Christina Horvath [éd.], *Écrire la ville*, Université du Québec à Montréal, *Figura*, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Figura », n° 14, 2005, p. 117-132.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

S'efforçant de montrer le quotidien des grandes villes occidentales à l'ère de la surmodernité, le roman urbain met le caractère textuel de celles-ci à son service dans la mesure où il fonde son effet de réel sur l'emprunt et le recyclage des bribes de textes collectés dans l'espace urbain. Cette démarche se situe dans un cadre doublement intertextuel : d'une part, s'apparentant au collage et conservant la discontinuité et l'hétérogénéité du matériau glané, le roman urbain rapproche la fiction du réel et l'inscrit, d'autre part, dans le réseau des relations que les œuvres littéraires de différentes époques entretiennent entre elles. La courtepoinTE textuelle qui en résulte inclut non seulement la parole des citoyens, mais aussi les divers discours qui circulent dans la ville : les panneaux réclames, les enseignes lumineuses, les affiches publicitaires, mais aussi, dans un sens plus large, les discours médiatiques, cinématographiques et musicaux. C'est justement sur ces derniers que portera cette étude.

Les rapports que le roman urbain entretient avec la musique constituent un domaine particulier de l'intertextualité car il s'agit, du moins en partie, d'un discours non verbal. Il est vrai que l'intégration de la musique au sein d'une œuvre de fiction n'est pas un procédé très récent : il suffit de se remémorer l'exemple de la sonate de Vinteuil, qui occupe une place privilégiée dans la *Recherche* proustienne, pour se rendre compte que les références musicales ont probablement toujours eu leur place au sein du roman. Je formule cependant l'hypothèse que l'emploi systématique que le roman contemporain fait des styles et des genres musicaux a quelque chose de fondamentalement novateur. Cette pratique intertextuelle s'est développée à une époque où, grâce à la popularité des appareils permettant l'écoute de la musique, même en plein air ou en voyage, celle-ci est devenue omniprésente dans l'espace public : dans la rue, dans des bars, dans les transports en commun, etc. Sous l'influence accrue du cinéma, l'intégration dans les récits contemporains des enchaînements de morceaux classiques ou populaires rappelant les bandes originales des films devient de plus en plus courante. D'ailleurs, il n'est pas rare que les romanciers évoquent explicitement le terme « bande-son » comme le fait

CHRISTINA HORVATH

Virginie Despentes dans *Baise-moi* :

Comme d'habitude, le bruit au walkman lui donne la BO adéquate, elle marche au bord d'une nationale, croise d'immenses panneaux publicitaires où des femmes exhibent leurs poitrines. [...] Le jour se lève, il fait déjà chaud. Elle marche face au soleil montant. Elle entre dans la ville<sup>1</sup>.

Mais nous pouvons également citer l'exemple de Jean Echenoz qui, dans *Je m'en vais*, compare les bruits produits par un brise-glace à une « bande-son de château hanté, tout en raclements, sifflements et feulements, effets de basse et grincements divers<sup>2</sup> ». En raison de cet usage systématique de la métaphore cinématographique de la bande sonore, seule une comparaison systématique avec l'emploi de la musique au cinéma peut rendre compte d'une part de toute l'étendue de l'influence cinématographique et, d'autre part, des différences qui opposent les deux systèmes d'expression si proches et pourtant si dissemblables. Faisant appel aux techniques cinématographiques qui mettent la musique au service des films, je suis consciente d'étudier ici des rapports intertextuels unissant non pas deux mais trois domaines distincts : la littérature, la musique et le cinéma. Pour faciliter la réalisation de cette analyse doublement intertextuelle, j'appuierai mes réflexions sur un ouvrage de Michel Chion<sup>3</sup>, *La musique au cinéma*, qui présente l'avantage de traiter des rapports des deux domaines dans un sens plus large. Sans se limiter à un genre ou à un compositeur en particulier, l'ouvrage de Chion offre à la fois un aperçu historique et une analyse théorique des diverses fonctions de la musique au cinéma.

L'auteur tâche de distinguer deux périodes fondamentalement opposées de l'histoire cinématographique : celle du cinéma muet et celle du cinéma parlant. Jouant un rôle important comme accompagnement des films muets et comme moyen d'attraction d'un public majoritairement populaire,

<sup>1</sup> Virginie Despentes, *Baise-moi*, Paris, Massot, 1994, p. 247.

<sup>2</sup> Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 1999, p. 21-22.

<sup>3</sup> Michel Chion, *La musique au cinéma*, Paris, Fayard, 1995.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

la musique ne devient solidaire du film, synchronisée et enregistrée avec celui-ci, qu'à partir de 1926-27, plus de trente ans après la naissance symbolique du cinéma. Dès l'invention du cinéma parlant, la musique voit se définir non seulement son rôle dans les films, mais aussi ses rapports parfois conflictuels avec les bruits et les dialogues désormais entendus réellement<sup>4</sup>. Intégrée dans un film, elle y apparaît soit reliée à l'action (forme que Michel Chion appelle « musique d'écran »), soit non reliée, venant d'une source invisible aux spectateurs (« musique de fosse »). Mais existe-t-il un équivalent scriptural de ces deux procédés d'intégration filmique de la musique? S'il paraît plus ou moins évident que le roman évoque la musique, sous prétexte d'une action des personnages qui glissent un disque dans le lecteur CD, poussent une cassette dans l'autoradio ou entrent dans une boîte de nuit vibrant sous les décibels, la représentation d'une musique de fosse semble cependant poser un certain nombre de problèmes aux romanciers. En effet, dans la plupart des romans, la présence de la musique est justifiée par la mise en évidence de sa source : elle peut être produite par les personnages qui chantent, jouent d'un instrument, mettent un disque ou une cassette en écoute ou assistent à un spectacle musical. La source de la musique est généralement indiquée, même lorsqu'elle est invisible : elle peut émaner de l'appartement voisin, d'une voiture qui passe, d'une fête organisée à proximité, d'une fenêtre donnant sur la rue. En vacances à la mer, l'héroïne d'un roman de Dominique Souton entend non seulement le bruit des conversations téléphoniques des voisins mais distingue même les paroles de leur musique :

Quand je pénètre la maison, le rap cool et californien des voisins de l'autre côté de la venelle résonne dans la pièce : *know I'm not the greatest rapper in the world/ But would you would you would you be my girl/ I know I'm not the greatest rapper in this land but please baby please baby please be my girl*<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Voir Michel Chion, *La Toile trouée, La Parole au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, Éditions de l'Étoile, 1988.

<sup>5</sup> Dominique Souton, *Innocente*, Paris, L'Olivier, 2000, p. 119.

CHRISTINA HORVATH

Nous rencontrons une situation analogue dans le roman d'Olivier Adam, *Je vais bien, ne t'en fais pas*, où le personnage, Claire, descend dans un camping résonnant de bruits nocturnes de toutes sortes :

Quand elle arrive au camping, la musique est très forte. C'est la soirée dansante. Ricky Martin passe la main aux 2Be3. [...] Des bruits étranges la réveillent. Des halètements. Claire allume sa torche, la braque sur une forme mouvante. Un couple fait l'amour. [...] Claire ne dort pas. A côté, le groupe de jeunes a décidé que personne ne s'endormirait avant le lever du soleil. Des vacances sans nuits blanches, c'est pas des vacances. Ils piquent du nez, n'arrêtent pas de parler pour se tenir éveillés<sup>6</sup>.

Aux bruits venant de la rue ou d'un immeuble se mêlent souvent des mélodies d'origine inconnue comme dans *Cherokee* de Jean Echenoz :

Un moment, on n'entendit plus rien que le glissement des pages que Bock tournait régulièrement, les syncopes sucrées d'un tango quelque part dans l'immeuble, des éclat de voix dans le passage, des changements de vitesse grondeurs sur le boulevard, le cliquetis de la machine suisse dans l'entrée<sup>7</sup>.

Malgré la neutralité apparente des bruits et des musiques qui émanent des sources invisibles, ceux-ci sont toujours perçus et interprétés par des personnages qui cherchent, ne serait-ce que de manière inconsciente, à identifier leur origine. Il est évident que, contrairement aux films, dans un récit scriptural, le lecteur n'entend jamais réellement la musique : celle-ci n'existe que par l'évocation du narrateur ou des personnages. Paradoxalement, il existe pourtant de véritables musiques de fosse dans les romans, même si

---

<sup>6</sup> Olivier Adam, *Je vais bien, ne t'en fais pas*, Paris, Le Dilettante, 1999, p. 81-83.

<sup>7</sup> Jean Echenoz, *Cherokee*, Paris, Minuit, 1989, p. 59.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

leur usage est infiniment plus rare que celui des musiques « d'écran ». Il s'agit de musiques évoquées par le narrateur qui ne sont jamais vraiment entendues mais seulement imaginées par les personnages. Elles apparaissent dans le récit sous forme d'une représentation mentale, construite à l'instar de séquences filmiques comme dans *Les grandes blondes* de Jean Echenoz. L'intrigue de ce roman culmine dans la scène où, après tant de péripéties, Gloire, la vedette déchue, accepte enfin de négocier son retour sur scène dans une émission télévisée :

Des violons se déchaînent à la sortie de Gloire. D'abord une attaque en mineur lorsqu'elle se lève brusquement, puis un vertigineux tourbillon grave lorsqu'elle porte un dernier regard sur Donatienne et Personnettaz, enfin de brèves attaques en série staccato pendant qu'elle s'éloigne vers le tambour cylindrique de l'entrée<sup>8</sup>.

Dans cet extrait, on ne peut savoir si le crescendo des violons se déclenche dans l'imagination des personnages (et de qui : celle de Gloire ou de ses interlocuteurs?), ou s'il s'agit d'une simple métaphore dont le narrateur se sert pour faciliter au lecteur la représentation de la scène comme une séquence filmique. D'autres textes sont plus explicites sur ce plan, ainsi dans *Poupées*, Nicolas Jones-Gorlin décrit plusieurs scènes sur fond musical, imaginées par le personnage d'Aline :

Plus tard nous serons au restaurant. [...] Je lui dirai : « Je t'aime » en caressant son pull en coton nuage. Nikô me répondra : « Je t'aime. » Des feux d'artifice éclateront au-dessus de nos têtes, l'orchestre jouera *Parole parole* Dalida Delon. Je dalidarai, Nikô delonera. Je serai en robe fourreau strass brillant brûlant sous les projecteurs. Nous rirons<sup>9</sup>.

ou, plus loin :

J'ai l'impression d'entendre le ronronnement d'une caméra qui tourne autour de nous, avec,

---

<sup>8</sup> Jean Echenoz, *Les grandes blondes*, Paris, Minuit, 1995, p. 228.

<sup>9</sup> Nicolas Jones-Gorlin, *Poupées*, Paris, Gallimard, 2000, p. 68.

CHRISTINA HORVATH

en fond sonore, la voix des Bee Gees pour *Staying Alive*, et nous tourbillonnons – à moins que ce ne soit le sol qui tourne, je n’en suis pas complètement sûre et certaine – au milieu d’une toile de guirlandes électriques et de lumières stroboscopiques et de spots incandescents. [...] Et tous mes petits soucis s’envolent sur les riffs de guitare des Bee Gees<sup>10</sup>.

Ces scènes, faisant appel à une musique de fosse, ont en commun d’être directement inspirées par le cinéma dont elles recréent l’ambiance, évoquent les moyens d’expression et auquel elles empruntent son équipement matériel : les projecteurs, les caméras ou les éclairages. Par la suite, parmi les fonctions de la musique au cinéma, nous parlerons de la ponctuation de l’intrigue et de la psychologisation de l’image. Michel Chion insiste sur l’importance de la signalisation qu’il appelle « *narrative cueing* » ou « *underscoring* » et à laquelle il attribue le pouvoir d’illustrer les pensées, les dialogues et les actions des personnages. On trouve une parfaite illustration de cette fonction dans les romans qui, comme *Les Atomiques* d’Eric Laurent, utilisent des références musicales pour dramatiser l’action :

- Et qui est chargé de me tuer?

- Moi.

Il y eut un silence, qu’elle saupoudra du tintement de ses ongles carmin sur le verre – un peu comme le triangle au début de la *Onzième Symphonie* de Chostakovitch. [...] Pexoto à son tour, créant un tourbillon dans le liquide ambré où sombraient des glaçons, faisait tinter son verre – un peu comme sonne le célesta au milieu de la *Quinzième Symphonie* de Chostakovitch<sup>11</sup>.

Le fond musical, qui a ici pour fonction fondamentale d’indiquer le second degré, agit en évoquant l’usage que certains films – par exemple ceux d’Alfred Hitchcock - font de la musique, pour traduire le flux changeant des émotions

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>11</sup> Eric Laurent, *Les Atomiques*, Paris, Minuit, 1996, p. 108-109.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

ressenties par un personnage.

Bien sûr, la véritable différence entre la musique dans le cinéma et dans le roman ne réside pas dans leurs possibilités d'alterner l'usage d'une musique d'écran et d'une musique de fosse – cette stratégie a sa place également dans les récits scripturaux – mais dans l'audibilité de la musique. Tandis que, selon Michel Chion, le cinéma a toujours le choix entre une musique originale composée spécialement pour le film et une bande-son largement constituée d'arrangements et de pastiches, opérant une sélection de morceaux préexistants, une sorte de courtpointe musicale, le roman ne saurait mettre en scène qu'une compilation de pièces musicales plus ou moins connues du lecteur. Lorsqu'un romancier parsème son texte de références musicales, il espère soit s'appuyer sur une connivence culturelle qui lui permet d'évoquer diverses ambiances, connotations ou sensations liées aux morceaux cités, soit élargir la culture musicale du public qui peut en effet, comme après avoir vu un film, se procurer les musiques constituant la bande-son. Bien sûr, la précision et la fréquence des références varient d'un roman à l'autre. Ainsi, les références éparses et peu nombreuses évoquées par certains auteurs ne permettent guère de parler d'une véritable bande sonore, alors que les œuvres d'autres romanciers permettraient la réalisation d'une compilation musicale destinée à la commercialisation sous forme de disque (comme l'a fait la romancière d'origine cubaine, Zoé Valdès). Remarquons le parallélisme entre une œuvre comme celle de Jean-Claude Izzo<sup>12</sup>, évoquant pêle-mêle chanteurs italiens, musiciens de jazz ou de raï, célébrités de la chanson française et rappeurs marseillais, et les films que Michel Chion considère comme des melting-pot musicaux, véritables présentoirs d'une « world music » haute en couleurs :

Le cinéma est, plus que ne l'a jamais été tout autre genre dramatique, tellement accueillant à la diversité des musiques des cinq continents, savantes et populaires, que fatalement il est venu

---

<sup>12</sup> Voir les romans de Jean-Claude Izzo, *Total Khéops*, Paris, Gallimard, 1995; *Chourmo*, Paris, Gallimard, 1996; *Solea*, Paris, Gallimard, 1997 et *Le Soleil des mourants*, Paris, Flammarion, 1999.



CHRISTINA HORVATH

à tenter de représenter cette utopie : la musique de la planète. Une utopie qu'on peut découvrir au détour des films les plus légers. [...] L'idée bien actuelle de « *World Music* » y est présente avant la lettre : [...] les « goûts » forts et caractéristiques, les saveurs de toutes les sonorités du monde. Non sans nous laisser la nostalgie de ce temps où par la musique seule, notamment la musique de danse sud-américaine, on « voyageait » dans des pays qu'on pouvait encore imaginer enchanteurs<sup>13</sup>.

Contrairement au cinéma qui peut faire appel aux compositeurs pour la création d'une musique inédite, le roman utilise toujours des morceaux préexistants. Ainsi, nous pouvons considérer l'emploi de la musique dans les récits scripturaux d'emblée comme intertextuel. Il suffit d'observer la fréquence des termes « hybridité », « patchwork », « melting-pot », « compilation » ou « pastiche » dans l'analyse de Michel Chion, pour se rendre compte du caractère hétérogène des bandes sonores des films récents qui optent pour l'adoption d'une sélection de titres populaires. Si ces films constituent ainsi un « présentoir pour musique pop » alors que leur bande originale devient une référence ou un objet culte pour la jeune génération de spectateurs, ne serait-ce pas la même chose pour nombre de romans urbains, d'autant plus que les romans ne connaissent pas d'autre usage de la musique que l'usage intertextuel? Hybride et intertextuelle, la musique du roman l'est, non seulement parce que, empruntant indifféremment aux divers styles et genres, elle se tourne vers un système d'expression différent; mais aussi parce qu'elle comporte parfois des paroles qui peuvent être citées, de la même manière que les textes, littéraires ou extra-littéraires.

Dans ma réflexion portant sur l'usage de la musique dans le roman urbain, il me faut évoquer un cas particulier, celui de la chanson qui comporte des paroles et qui doit son statut spécial à sa capacité de s'insérer dans une action ou dans des dialogues, sans avoir besoin de prétextes compliqués pour intervenir :

---

<sup>13</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 237-240.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

Qu'a de spécifique une chanson, par rapport à une autre forme musicale? D'abord de répéter un refrain, donc de présenter la musique en tant que reprise textuelle [...] Une chanson est en même temps le symbole de ce qui pour chacun d'entre nous est lié au plus intime de son destin, de ses émois, tout en restant libre comme l'air, et en demeurant la chose du monde la plus partagée, la plus commune<sup>14</sup>.

La chanson présente un avantage que la musique instrumentale n'a pas : elle est la seule musique capable de faire sens sans devoir se référer aux connaissances extra-textuelles du lecteur. Autrement dit, le lecteur qui ne peut se représenter que les musiques qu'il a déjà entendues au préalable peut en revanche facilement interpréter les paroles citées, exactement de la même manière qu'il réagit aux extraits littéraires insérés dans le texte. De même qu'au cinéma, les paroles des chansons citées font écho, dans le roman, aux situations que connaissent les personnages. Ainsi, dans *99 F* de Frédéric Beigbeder, une chanson, captée à la radio, résume les réflexions du héros qui, après une fulgurante ascension sociale, se retrouve en prison et perd la femme aimée : « Et l'insolente Mylène Farmer de chanter à la radio : " Si je dois tomber de haut/ Que ma chute soit lente " »<sup>15</sup>.

La pratique, qui consiste à plaquer un morceau chanté sur une situation pour lui faire écho, montre une étrange parenté avec ce procédé répandu dans le cinéma américain que Michel Chion appelle « *music on the air* ». Caractéristique à une époque où, par l'autoradio ou le baladeur, il n'est plus rare d'entendre la musique en plein air ou en mouvement, cette technique reflète un monde devenu superposition aléatoire de rythmes et de sons où la musique peut sortir de partout, emplir les lieux publics et suivre les gens dans leurs déplacements. Si les romans, comme *Total Khéops* ou *Les grandes blondes*, exploitent largement les possibilités offertes par l'autoradio, d'autres textes expérimentent celles d'une

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 281-282.

<sup>15</sup> Frédéric Beigbeder, *99 F*, Paris, Grasset, 2000, p. 249.

CHRISTINA HORVATH

bande sonore qui accompagne et caractérise le personnage. Opérant une superposition entre les images de la mobilité et une musique qui se substitue aux bruits de l'environnement, le baladeur<sup>16</sup> est à l'origine de la création de nouveaux canons cinématographiques décrits dans *La musique au cinéma* :

La situation du baladeur, en particulier (qui repopularise à nouveau une situation d'écoute propre au début de la radio, à savoir l'écoute d'une musique pour soi seul, dans le secret d'un écouteur) permet au cinéma un nouveau jeu avec le spectateur sur la question de l'audition mentale par un personnage d'une chanson ou d'une musique : la musique peut commencer par être implicitement donnée comme entendue seulement par nous et par ce personnage muni d'écouteurs, puis être révélée comme existant ailleurs, puis comme se ramenant en fait, à la position que nous avons baptisée *on the air*<sup>17</sup>.

On retrouve ce jeu avec les nouvelles possibilités offertes par la technologie dans *Baise-moi* où l'auteur Virginie Despentes exploite, de multiples façons, la musique écoutée par l'héroïne dans son walkman. Elle met en scène des situations et conditions d'écoute citant simultanément les paroles d'une musique personnelle étroitement solidaire avec le caractère du personnage. Accessoire indispensable d'une révolte intériorisée, le baladeur accompagne Nadine partout durant sa cavale :

*I'm screaming inside, but there's no one to hear me. Ce putain de casque a des faux contacts de plus en plus fréquents. Heureusement, elle a une rentrée d'argent prévue pour ce soir, elle pourra en acheter un neuf avant que celui-ci ne fonctionne plus du tout. Elle essaie d'imaginer quelque chose de plus frustrant que d'être en ville sans*

---

<sup>16</sup> On peut observer un usage similaire de la musique écoutée dans le baladeur dans le film de Ridley Scott, *Thelma et Louise*, U.S.A., 129 min, 1991.

<sup>17</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 172.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

walkman. Coupé l'air des oreilles, consternant<sup>18</sup>.

Les évocations de la présence du baladeur (Nadine enlève puis remet le casque, plie le fil dans tous les sens pour avoir du son dans les deux oreilles, achète un nouveau casque, braque un magasin d'appareils audiovisuels pour se procurer le meilleur walkman qu'elle offre par la suite à un adolescent inconnu, s'endort avec son walkman, change la face de la cassette, etc.) ou de l'usage de l'autoradio (Nadine met une cassette dans l'autoradio en conduisant, monte ou baisse un peu le son, etc.) justifient l'intégration d'une bande-son. Celle-ci résonne dans le roman d'un bout à l'autre. Inspiré par les road-movies à la Thelma et Louise, *Baise-moi* est tapissé de chansons entendues on the air qui, au contraire de l'usage intertextuel que font de la musique les romanciers comme Jean-Claude Izzo, sont évoquées seules à travers leurs paroles, sans être attachées à des références précises. Appartenant à une musique anonyme qui relève probablement du genre de l'underground ou du hard rock anglo-saxon, ces textes correspondent généralement à la situation et à l'état d'âme des deux héroïnes :

Nadine met une cassette : *When I wake up in the morning, no one tell me what to do*, et monte le son. Elle ouvre sa fenêtre et parle fort pour couvrir le boucan :

- Putain, on s'y croirait : *no red light, no speed limit*<sup>19</sup>.

Émanant en permanence de l'autoradio ou du walkman, ces chansons constituent un fond sonore continu, mais aussi une expression privilégiée de la révolte qui se manifeste non seulement au niveau des textes mais aussi sur le plan des situations d'écoute. Celles-ci correspondent le plus souvent à un repli sur soi, au désir de s'isoler du reste du monde. Si les paroles évoquent librement le sexe, la violence et le refus de certaines normes et valeurs conventionnelles, brisant des tabous, le caractère sauvage de la musique se traduit également par le volume qui met les tympan en danger :

---

<sup>18</sup> Virginie Despentes, *op.cit.*, p. 33.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 136.

CHRISTINA HORVATH

Devant la gare, il y a une fille adossée au mur qui regarde fixement le sol. Du trottoir d'en face, Manu entend de la musique sortir de son walkman. Elle vient peut-être de se faire plaquer par son mec et elle ne sait pas où dormir. Ou bien elle voulait visiter la banlieue la nuit. En tout cas, elle n'a pas peur pour ses oreilles. [...] Elle met un certain temps à réaliser que quelqu'un veut lui parler<sup>20</sup>.

En analysant la fonction de la musique au cinéma, Michel Chion évoque la tripartition conventionnelle du cinéma narratif en paroles, bruits et musique. D'après lui, le cinéma parlant confronte les domaines non étanches de l'écoute musicale, causale et linguistique « en mettant sur un support et en brassant, plus étroitement que n'ont jamais pu le faire le théâtre et le mélodrame, les trois éléments de parole, de musique et de bruit<sup>21</sup> ». L'unification des éléments sonores caractérise également la bande-son du roman urbain qui s'intéresse particulièrement au vacarme des métropoles modernes. Cette recherche des éléments rythmiques et sonores capables de prendre en charge dans un récit scriptural la symphonie de la grande ville correspond à l'expérimentation du cinéma sonore avec le montage des bruits :

Les débuts du cinéma sonore sont en effet l'occasion rêvée de tenter de rendre concrètes un certain nombre de métaphores connues : la « symphonie de la grande ville », l'« orchestre de la nature ». Le montage des bruits – rendu enfin possible par le son optique –, combiné avec la puissance organisatrice du rythme musical, semble ouvrir un champ d'expérimentation et d'expression passionnant, notamment pour chanter la vie moderne. Au début d'*Aimez-moi ce soir* (*Love me tonight*), [...] les actions du réveil de Paris et les bruits qu'elles produisent (ouvertures des fenêtres, battage des tapis au petit matin) sont traités répétitivement et additivement comme une

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>21</sup> Michel Chion, *op. cit.*, p. 200.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

symphonie de la ville. [...] *La nuit est à nous* [...] comporte des séquences de montages de bruits d'usine et de voitures, [...] des crissements, des grincements, des grondements, des chocs cristallins ou argentins et des plaintes pathétiques du fer et de l'acier<sup>22</sup>.

Privé de la perception auditive, le roman urbain ne cesse d'explorer cependant de nouveaux moyens pour traduire la vie urbaine en enregistrant ses bruits. Ainsi, arrivé sur le toit d'un immeuble parisien, le héros des *Atomiques* perçoit la métropole à travers son fond sonore :

Le grondement lointain qui parvenait jusqu'à lui condensait tous les bruits de la ville, les moteurs des autos, des souffleries d'aération, les voix, les rires, les pleurs, les râles, les meurtres, les sirènes de police, bref tout ce qui fait une soirée en ce millénaire finissant et dont, au petit matin, tous ceux qui l'ont raté retrouveront la substance dans les journaux<sup>23</sup>.

Mais le parallélisme entre l'usage de la bande sonore au cinéma et son emploi dans le récit scriptural ne s'arrête pas là : dans le roman aussi, la musique servira à unir et à fondre bruits et paroles, comme en témoigne l'extrait suivant de *Remue-ménage* :

De frêles bruits ourlaient délicatement le silence : une voiture au loin, des volets de fer se dépliant, le frottement saccadé d'une boule de papier gras sur le bitume, le pépiement des oiseaux, John Cage liant tout cela<sup>24</sup>.

La mise en œuvre d'une bande sonore, composée de musiques et de bruits divers, remplit ici la fonction la plus élémentaire que lui assignent roman et cinéma : elle recrée une ambiance capable d'illustrer les pensées, les dialogues ou

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>23</sup> Eric Laurent, *Les Atomiques*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>24</sup> Eric Laurent, *Remue-ménage*, Paris, Minuit, 1999, p. 105.

## CHRISTINA HORVATH

les actions des personnages. Le recul du personnage vis-à-vis de l'agitation du monde environnant peut ainsi être accusé de créer un contraste entre bruits et silence comme chez Jean-Philippe Toussaint : « Je faisais la planche dans le lac, à une vingtaine de mètres environ du rivage, loin du tumulte du bord de l'eau et des rumeurs de la ville qui me parvenaient assourdies<sup>25</sup> ».

Comme beaucoup de films, les romans urbains reflètent aussi une époque où le monde devient superposition aléatoire de rythmes et de placage de musiques, où il n'est point rare d'entendre la musique dans l'espace public : dans les transports, dans les ascenseurs, dans les magasins, même en plein air. Un exemple courant de cette musique susceptible d'émaner de n'importe où est la fête de la musique. Manifestation emblématique de la cacophonie urbaine, celle-ci apparaît dans plusieurs textes, d'une part comme la célébration de la diversité et du métissage urbain, d'autre part comme un symbole de la nuisance sonore portée à son paroxysme :

À partir de vingt-deux heures, le groupe Insects se produit en plein air au pied de l'église Saint-Germain-de-Charonne, devant un public hétérogène composé surtout de très jeunes gens, d'Africains en famille, et d'enfants qui dansent sur le trottoir, comme dansent les enfants. Tout cela respire l'innocence, et il ne se trouve dans tout le quartier qu'un vieux râleur pour se boucher les oreilles en traversant la place. La musique des Insects, il faut en convenir, ne fait pas dans la dentelle, le chanteur hurle à s'en faire péter les carotides, et le batteur ou le bassiste s'acharnent avec la même fureur sur leurs instruments respectifs<sup>26</sup>.

Omniprésente dans la ville, la musique « *on the air* » peut être entendue en plein air comme dans des lieux publics. Pour ne citer qu'un exemple, le héros des *Atomiques* s'amuse à faire marcher le juke-box d'un bistrot parisien :

<sup>25</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, Paris, Minuit, 1997, p. 73.

<sup>26</sup> Jean Rolin, *Zones*, Paris, Gallimard, 1999, p. 76-77.

## LA BANDE-SON DU ROMAN URBAIN

Une radio généraliste sonorisait le café [...] dont le juke-box rompait parfois la monotonie, avant que d'y ajouter lui-même (neuf fois *Martha my dear* (Lennon/McCartney) huit fois *Can't you hear me knockin'* (Jagger/Richards), sept fois *Little Wing* (Hendrix), vingt fois *Je rêve en bleu, tu dream en bleu* (?) mais ça n'était pas du fait de Pexoto)<sup>27</sup>.

Pour résumer, on peut dire que l'usage de la musique dans le récit romanesque vise en majeure partie la peinture d'une ambiance ou l'enrichissement d'un portrait. En raison d'une différence fondamentale qui est l'inaudibilité de la musique dans le récit écrit, l'évocation de la musique remplit dans la majorité des romans une fonction avant tout intertextuelle. Nous devons considérer ces patchworks colorés qui servent de bande sonore à la plupart des romans urbains comme une importante source d'hétérogénéité. Le recours à des compilations puisant dans les genres et styles les plus divers accuse le caractère disparate des éléments variés qui se réunissent dans les métropoles modernes. Emprunté au cinéma, cet usage du son fait simultanément appel à plusieurs systèmes d'expression. Il constitue un melting-pot intertextuel qui contribue à faire du roman urbain l'expression privilégiée d'une culture urbaine hybride, cosmopolite et métissée, à l'image de notre modernité.

---

<sup>27</sup> Eric Laurent, *Les Atomiques*, *op. cit.*, p. 51.