

Gros plans : petite enquête sur la perte des repères en milieu échenozien

En attendant, au volant de l'Opel, Weber fumait : des volutes se formaient lentement, dessinant des sinusoïdes compliquées qui s'estompaient peu à peu mais laissaient imaginer furtivement un ruban, un nuage, un lasso... puis plus rien. Weber s'impatientait. Sa montre – une Rolex cerclée de doré, aiguilles finement ciselées et rehaussées d'argent, bracelet de cuir bleu-gris – indiquait midi moins quart. Mais voilà que le visage de Bob rougi par l'effort s'encadrait dans la fenêtre côté passager. Le nez écrasé contre la vitre et deux gouttes de sueur dégoulinant le long de la joue, il semblait dire que c'était urgent. Weber regardait ses lèvres paniquées s'agiter, sans le son. Puis Weber lui ouvrit, démarra et ils quittèrent le champ par la gauche.

Voici ce que pourrait donner un mauvais pastiche de Jean Echenoz. Contemplation des volutes de fumée, description détaillée d'une montre jusqu'à ses aiguilles, apparition d'un visage, les effets de gros plan y sont très fréquents : ils décentrent constamment le regard en jouant sur les échelles ou les cadrages insolites. Pourtant, mon pastiche exagère évidemment, pour les besoins de la démonstration, ces gros plans qui restent malgré tout très mesurés chez Echenoz. C'est, au contraire, un écrivain très conscient du risque qu'on encourt à multiplier ce type d'effet. Le gros plan doit rester un effet stylistique rare s'il veut conserver sa force et sa capacité d'étonnement, au risque de devenir un tic d'écriture agaçant. Voici d'ailleurs comment le narrateur du *Méridien de Greenwich*, le premier roman de Jean Echenoz, critique un film amateur tourné par un des personnages : « Le film était en couleurs. Les plans fixes étaient bien cadrés, les panoramiques un peu tremblés, les effets de zoom trop nombreux¹ ».

Si Jean Echenoz est sans conteste un partisan de ces « échelles extrêmes » qu'évoque un numéro récent de la revue *La voix du regard*², il ne se contente pas de cadrages serrés mettant en avant le petit, le détail, mais sait prendre aussi parfois de la distance, jusqu'à nous décrire dans *Nous trois* « la Terre vue du ciel ». Le principal étant toujours chez lui de varier les échelles et d'étonner le regard.

Le gros plan est sans doute un des éléments par lequel le cinéma a le plus révolutionné notre regard. En témoignent par exemple l'étonnement et l'enthousiasme de Fernand Léger en 1935 :

¹ Jean Echenoz, *Le méridien de Greenwich*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 240.

² *La voix du regard*, n° 17, « Échelles extrêmes », hiver 2004-2005.

Un pied dans une chaussure, sous une table, projeté grossi dix fois devient un fait surprenant que vous n'avez jamais remarqué avant. Il prend une réalité, une nouvelle réalité qui n'existait pas quand vous regardez le bas de votre jambe machinalement en marchant ou en étant assis³.

Le gros plan est révélateur car il montre au moins pour un instant l'objet désancré de tout contexte, de tout décor. Gilles Deleuze a bien montré que c'était là la caractéristique principale du gros plan : « arracher l'objet à ses coordonnées spatio-temporelles⁴ ». Les objets, leurs détails, isolés, deviennent étranges pour le spectateur incapable de les situer dans l'espace. La littérature contemporaine, désireuse de bouleverser les modes de représentation traditionnels, notamment depuis le Nouveau Roman, s'est emparée de ces gros plans qui prolifèrent aujourd'hui au cinéma, mais aussi dans la photographie ou la publicité. Le texte, ne pouvant rivaliser avec la caméra en ce qui concerne la netteté du cadrage et de la découpe, insiste en général sur l'effacement du contexte, soit en prolongeant la description d'un détail au point que le contexte se perd peu à peu dans l'esprit du lecteur, soit en abolissant de façon pure et simple le contexte. C'est cette deuxième stratégie qui nous intéressera plus spécifiquement dans le cadre de cette étude.

Avant d'en venir définitivement à Jean Echenoz, nous ferons un détour par Patrick Deville, en proposant un extrait de *Longue vue*, preuve – s'il en était besoin – que le souci du gros plan n'est pas aujourd'hui propre à Jean Echenoz⁵ :

Le visage de madame Fatima s'étalait en gros plan devant lui, aplati par un objectif à cent quatre-vingts degrés. Körberg localisait peu à peu, entre un nez rose et robuste et les cheveux rouges des tempes, parallèles, mêlés de crins blancs déjà, l'œil vert et globuleux dont la pupille, en croisant son regard, sembla s'étrécir. Le visage recula. Apparurent les pages du journal, dispersées, qui recouvraient ses genoux et la table basse, devant la banquette. A l'arrière-plan, un chauffeur coiffé d'une casquette soulevait ses deux valises. Sur un napperon une mouche bleue et noire se frottait les yeux. Körberg en fit autant⁶.

C'est au réveil du personnage que le gros plan apparaît. La reprise de contact avec le monde après le sommeil s'effectue par étapes à mesure que le champ du regard s'élargit, obstrué d'abord par le visage de la femme de chambre, puis par le journal, puis par la table basse et la banquette, ne laissant apparaître qu'enfin l'arrière-plan et le chauffeur. Pourtant, immédiatement après l'apparition de l'arrière-plan, le champ se rétrécit à nouveau pour détailler une « mouche bleue et noire ». Mais, cette fois, le gros plan semble s'accorder à la

³ Fernand Léger, « Un nouveau réalisme. La couleur pure et l'objet », *Art*, 1935; repris dans *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, « Médiations », 1965, p. 78.

⁴ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, « Critique », 1983, p. 137.

⁵ Le titre du roman de Patrick Deville, *Longue vue*, annonce d'ailleurs un travail sur l'optique et un intérêt particulier pour la vision rapprochée.

⁶ Patrick Deville, *Longue vue*, Paris, Éditions de Minuit, 1988, p. 39.

taille de l'insecte, contrairement au gros plan sur le visage de « madame Fatima », quelques lignes plus haut, qui semblait trop étroit, excessif. Avec ce gros plan sur la mouche, l'accommodation du regard au visible est achevée; le personnage semble s'être réconcilié avec le visible, avec la réalité⁷. Il faudrait donc distinguer ici deux types de gros plan : le gros plan surgi en quelque sorte du néant qui fait perdre à Körberg tout repère et même de façon assez violente, et le gros plan sur la mouche qui est au contraire maîtrisé et situé dans un ensemble où des repères ont été établis par la distinction, notamment, d'un premier plan et d'un arrière-plan. S'opposent ainsi un gros plan qui abolit purement et simplement tout repère et un gros plan qui se manifeste au contraire dans un espace aux repères bien établis. D'ailleurs, contrairement au flou du visage dont les différents éléments sont difficiles à identifier – à « localiser » dit le texte –, le gros plan sur la mouche est net aux yeux de Körberg qui peut même distinguer, non sans humour, les mouvements de pattes de la mouche. C'est seulement la prolongation excessive de la description de la mouche qui effacerait à nouveau le décor et les repères contextuels mais ce n'est pas le cas ici puisque le gros plan sur la mouche se cantonne aux limites de la phrase. De la même façon, au cinéma, le gros plan peut concerner un objet ou un visage sorti de tout contexte ou, au contraire, un objet, seulement isolé momentanément mais bientôt replacé dans un plan d'ensemble et dans le flux filmique.

À une époque qu'on dit marquée par la « perte des repères » – l'expression traîne un peu partout dans les médias – et où la littérature, sinon le cinéma, met en scène des personnages qui semblent souvent ne pas savoir où ils sont ni où ils en sont, le gros plan devient ainsi un instrument stylistique privilégié. C'est du moins une des raisons que l'on peut prudemment avancer pour expliquer la prolifération des gros plans au cinéma et plus encore peut-être dans la littérature contemporaine.

Prenons maintenant, après cette mise au point, un exemple chez Jean Echenoz, dans son avant-dernier roman, *Au piano* :

Max Delmarc somnolait à l'arrière d'un taxi. Comme celui-ci finit par s'arrêter, Max ouvrant l'œil reconnut son immeuble avant d'apercevoir, devant le portail, un très gros chien immobile qui regardait fixement dans sa direction. [...] c'était une bête vraiment volumineuse, de format terre-neuve ou mastiff, d'apparence pacifique et bonasse et qui finit par s'en aller, tiré par une longue laisse dont le regard de Max suivit en travelling le fil tendu pour aboutir à une personne de sexe féminin, envisagée de dos⁸.

⁷ La difficulté du personnage à s'accommoder à la réalité après la parenthèse du sommeil a été commentée quelques pages auparavant en ces termes : « Il est difficile, pour l'enfant qui s'éveille, de reconnaître ce corps de vieillard qui est devenu le sien depuis longtemps déjà » (Patrick Deville, *op. cit.*, p. 37).

⁸ Jean Echenoz, *Au piano*, Paris, Éditions de Minuit, 2003, p. 49.

Comme dans l'extrait précédent de Patrick Deville, le réveil du personnage donne lieu à une reprise de contact avec le visible et à une accommodation progressive du regard. Le chien, immobile, occupe d'abord tout le champ (d'autant qu'il est très volumineux), et c'est sa mise en mouvement qui fait basculer la scène. Le gros plan sur le chien est assuré par le cadrage serré du regard endormi de Max et, sur le plan textuel, par une assez longue description. La sortie du gros plan crée la surprise : le champ s'élargit soudain et laisse apparaître la jeune femme, objet de convoitise pour Max. Le chien n'était donc qu'une fausse piste entretenue par un cadrage serré qui maintenait une large partie de la scène hors champ pour Max et donc aussi pour le lecteur. La phrase se moule sur la progression du regard d'abord somnolent puis soudain intrigué et multiplie les éléments de retardement qui assurent l'effet de chute. À travers le regard sinueux du personnage, c'est le lecteur qui est pris au piège et surpris. La narration est, à l'image de cette laisse, un fil tendu qui maîtrise ses effets et « tient » véritablement son lecteur. Ainsi, on le voit, chez Jean Echenoz, contrairement à Patrick Deville, la mise en scène de la perte des repères ne va pas seule, mais prend au contraire une forte dimension narrative : le gros plan ne prend plus place dans une digression comme un simple prétexte à explorer les complexités du regard, mais dans un récit rythmé par l'horizon d'attente du lecteur, tour à tour satisfait ou déçu. Le gros plan ménage des effets de suspense et de surprise en jouant de la perte des repères du lecteur toujours pris à contre-pied. Le gros plan y est plus joueur que chez Patrick Deville.

C'est sans doute lorsqu'il apparaît à l'ouverture d'un chapitre – c'est assez fréquent chez Jean Echenoz – que le gros plan est le plus redoutable pour le lecteur. Voici par exemple comment s'ouvre le chapitre 7 de *Je m'en vais* : « Pupille ponctuelle sur un iris vert électrique comme l'œil des vieux postes de radio, sourire froid mais sourire quand même, Victoire s'était donc installée rue d'Amsterdam⁹ ».

Le monde fictionnel émerge peu à peu du blanc qui séparait les deux chapitres et tarde à offrir les repères attendus : le lecteur se trouve ainsi dans la même situation que le personnage endormi reprenant progressivement contact avec le monde. Ici, l'apposition rejette le sujet à la fin de la phrase, si bien que l'œil décrit reste pour un temps sans appartenance claire pour le lecteur.

Cela peut parfois donner lieu à un véritable trompe-l'œil, comme c'est le cas à l'ouverture du chapitre 24 de *Cherokee* :

Les deux hommes se tenaient face à face, dans une attitude de défi. L'un portait un habit militaire vert et blanc fin XVIII^e, avec une fourragère et une ceinture dorées. Il tenait une main sur sa hanche, de l'autre un sabre en position de parade. Ses cheveux noirs tombaient sur ses épaules. Il pointait un menton arrogant vers son

⁹ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Éditions de Minuit, 1999, p. 38.

vis-à-vis, un Chinois. Le Chinois portait un bleu de chauffe entièrement boutonné, avec une casquette marquée d'une étoile rouge. Il souriait.

– Je prends celui-là, dit Bock.

Deux gros doigts jaunes de nicotine saisirent le soldat vert et blanc par la tête et l'extrairent de la vitrine¹⁰.

Ce n'est qu'après coup que le lecteur comprend qu'il s'agissait d'un gros plan sur une collection de petits soldats, bien que le goût de Bock pour les miniatures soit connu du lecteur. N'étant pas signalé comme tel, le gros plan favorise la confusion des échelles. À y regarder de plus près, on se rend compte que le trompe-l'œil ne s'explique pas seulement par la confusion des échelles mais que le plus trompeur est peut-être l'emploi de l'imparfait qui favorise cette fois la confusion des niveaux narratifs : l'imparfait est interprété comme un signe du récit, là où le présent aurait dévoilé la valeur descriptive du passage. Mais il est vrai que pour Bock, absorbé comme un enfant dans un monde miniaturisé, nous sommes bel et bien au cœur de l'action : l'arrière-plan passe au premier plan. Quoi qu'il en soit, c'est bien le cadrage serré qui crée l'effet de trompe-l'œil en arrachant la scène à son ancrage référentiel et en privant ainsi le lecteur du sentiment de l'espace. L'illusion n'est rompue que lorsque se manifeste la voix de Bob hors champ et qu'apparaissent les « gros doigts » du marchand, l'adjectif « gros » soulignant leur disproportion par rapport aux petits soldats miniaturisés.

Le gros plan ici ne s'explique pas par une difficulté de mise au point du regard, comme dans les deux premiers exemples que nous avons étudiés, mais par une véritable attirance, voire une fascination pour la miniature dans laquelle le regard s'absorbe, annihilant ainsi pour un temps le monde extérieur. Ces regards absorbés dans une miniature ou un détail sont fréquents chez Jean Echenoz et sans doute plus généralement dans la littérature contemporaine. C'est notamment le regard de personnages de scientifiques, comme celui de Körberg, l'ornithologue de Patrick Deville dont l'attribut est la longue-vue, ou bien, dans *Lac* de Jean Echenoz, le regard de l'entomologiste Chopin, ou encore du détective Supin dans *Je m'en vais* qui dit à Ferrer le galeriste : « Vous savez [...] je ne suis qu'un technicien de laboratoire, sorti de mon microscope électronique je vois assez peu de choses¹¹ ». Dans certains cas, pour ces personnages, la sortie du gros plan peut même être douloureuse. Ainsi est décrit notamment le regard de Jouve discutant gravement avec son client Salvador dans *Les grandes blondes* :

Jouve se mit à fixer son verre tout en réfléchissant. Son regard se dirigeait toujours très lentement vers les choses puis y adhérait, s'y accrochait, semblait ensuite avoir du mal à s'en décoller. [...] Jouve continua d'examiner son verre avant d'en

¹⁰ Jean Echenoz, *Cherokee*, Paris, Éditions de Minuit, 1983, p. 193.

¹¹ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, *op. cit.*, p. 156.

détacher ses yeux dans un effort, dans un petit crissement de sparadrap qu'on arrache, pour les ramener vers Salvador¹².

Ces regards qui aiment à se concentrer sur un détail (et qui sont parfois aussi ceux du narrateur) compensent l'absence de véritable cadrage en littérature, contrairement au cinéma ou à la photographie, car ils permettent de souligner la restriction momentanée du champ.

Les gros plans en disent aussi long sur les personnages puisqu'ils définissent leur façon de voir, gros plan ou plan large, blanc et noir ou technicolor, plongée ou contre-plongée. Ainsi, quand Victoire réapparaît à la fin de *Je m'en vais*, sensiblement transformée par l'année qu'elle a passée sans domicile fixe, racontée dans le roman précédent, *Un an*, c'est bien son regard qui a changé : « Elle n'a pas tellement changé d'allure même si ses cheveux sont plus longs et ses yeux plus distants, comme si leur objectif avait reculé pour embrasser un champ plus vaste, un long panorama¹³ ».

Avoir connu la déchéance et la vie sans domicile fixe donne à Victoire du champ, du recul, et modifie son regard. L'univers cinématographique est donc bien autre chose chez Jean Echenoz qu'un réservoir de farces et attrapes comme on le laisse souvent entendre en insistant sur les simulacres, trucages et autres effets de son écriture, mais touche au contraire à l'intériorité et au rapport au monde, fait de distance ou d'adhésion.

À l'opposé du regard en plan large de Victoire, le gros plan semble souvent réservé chez Jean Echenoz à des personnages immatures, voire enfantins, qui cherchent à s'abstraire de la réalité, y trouvant une fuite illusoire. Gaston Bachelard a donné un nom à ces rêveurs capables de faire un monde d'une petite chose : ce sont des « hommes à la loupe¹⁴ ». La perte des repères qui caractérise l'absorption dans le petit est ressentie par Gaston Bachelard comme une capacité poétique de l'homme, venue de l'enfance et caractérisée par l'étonnement devant le monde et ce qui passe d'ordinaire inaperçu. Ainsi, Chopin, le protagoniste de *Lac*, observe des gouttes de pluie coulant sur le pare-brise d'une voiture :

Seck continuait de chercher la bonne musique tout en parlant, Chopin versa deux larmes de rhum dans la fin de son café puis regarda devant lui : cela continuait à légèrement précipiter dehors, les gouttelettes de pluie se fixaient immobiles sur les glaces, éparses, il leur fallait se mettre à plusieurs, se syndiquer en une grosse goutte pour gaiement dévaler ensemble le pare-brise au verso duquel, à l'intérieur de la voiture, les gouttelettes de buée s'associaient dans le même but. Il arrivait

¹² Jean Echenoz, *Les grandes blondes*, Paris, Éditions de Minuit, 1995, p. 47.

¹³ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, *op. cit.*, p. 244.

¹⁴ Voir Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses universitaires de France, « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1957, et notamment le chapitre 7 consacré à « La miniature », p. 140-167.

que deux gouttes de différente nature dévalent en même temps, étreintes de part et d'autre de la vitre et paraissant la scier. C'était intéressant, oui¹⁵.

L'enchaînement du verbe de perception (« regarda devant lui »), des deux points et de la description des gouttes d'eau traduit le regard absorbé du sujet dans l'objet qu'il observe. Chopin oublie pour un temps ce qui l'entoure, captivé par ce spectacle. Les deux points qui introduisent la description des gouttes d'eau ont une valeur démarcatrice et nous font passer dans un autre monde, le monde de la miniature. Ils marquent un changement d'échelle qui pourrait s'interpréter dans le vocabulaire cinématographique comme un changement de plan. Les gouttes d'eau jusqu'alors inaperçues, même si la pluie a été mentionnée à plusieurs reprises dans le chapitre, occupent soudain tout l'espace. Ce gros plan introduit une pause dans un dialogue relativement tendu au sujet de la nouvelle mission de Chopin et lui permet, pour un temps, de s'évader. La perte des repères est donc avant tout ici oubli poétique salutaire.

Mais le monde contemporain offre de moins en moins ce genre de divertissement, et propose au contraire au regard des « non-lieux¹⁶ », caractérisés par l'effacement du détail insolite. De plus en plus, nous évoluons dans des lieux lisses, aseptisés, où aucun détail, aucun objet ne se laisse remarquer et où aucun gros plan n'est donc possible. Il en est ainsi par exemple du bureau de Salvador dans *Les grandes blondes* où « pas une archive ne traîne, pas un papier, tout est digitalisé¹⁷ ». On peut penser aussi à la villa Arpel dans *Mon oncle* de Jacques Tati en opposition au monde foisonnant de Saint-Maur où vit Hulot. Ces « non-lieux » n'offrent aucun point d'accroche pour le regard, comme le paysage que Victoire observe par la fenêtre du train au début d'*Un an* :

Elle considère par la fenêtre une zone rurale vaguement industrielle et peu différenciée, sans le moindre hameçon pour accrocher le regard quand elle n'était pas masquée par le remblai. Pylônes, fils électriques et raccords d'autoroutes intéressants, fourragères, lotissements jouxtant des excavations. Isolés dans les friches parmi les animaux absents, se profilaient quelques locaux techniques dépendant d'on ne sait quoi, quelques usines d'on se demande quoi. Bien que de marques et d'essences limitées, les arbres étaient non moins semblables entre eux que les automobiles sur une route nationale un moment parallèle aux rails¹⁸.

Dans ce monde trop lisse, le gros plan n'a plus lieu d'être ; il laisse place à un véritable vide existentiel sans prise pour le regard et la pensée. La perte des repères n'est plus un simple arrachement momentané aux coordonnées spatio-temporelles, mais bien une absence complète de repères tant géographiques

¹⁵ Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 79.

¹⁶ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, « La bibliothèque du XX^e siècle », 1992.

¹⁷ Jean Echenoz, *Les grandes blondes*, op. cit., p. 27.

¹⁸ Jean Echenoz, *Un an*, Paris, Éditions de Minuit, 1997, p. 10-11.

qu'historiques comme l'a montré Marc Augé en étudiant ces non-lieux modernes. Dans ce monde lisse caractérisé par les surfaces réfléchissantes, qui prolifèrent d'ailleurs chez Jean Echenoz, le détail *notable* devient un point d'appui salutaire ; il arrête le regard, lui donne sa mesure, son cadre et distraie l'ennui.

Entre enfermement et évasion, entre surprise et ravissement, le gros plan bouscule nos repères et nos modes de représentation, et c'est bien en cela qu'il intéresse la modernité littéraire. Venues du cinéma, les formes du gros plan ont eu tendance à se radicaliser dans la littérature contemporaine tentée, pour rivaliser avec les capacités de cadrage de l'objectif, de souligner l'arrachement au contexte qui caractérise le gros plan. Mais, alors que l'utilisation foisonnante du gros plan dans le Nouveau roman, chez Claude Simon ou Alain Robbe-Grillet par exemple, traduisait la déstabilisation mais aussi la richesse du regard, chez Jean Echenoz et peut-être plus généralement dans la littérature contemporaine (pensons notamment à Patrick Deville ou Jean-Philippe Toussaint et, à l'étranger, à Daniele Del Giudice ou Paul Auster) le gros plan traduit seulement l'attachement du regard à des détails qui servent d'hameçon, de point d'accroche dans un monde devenu lisse où il n'y a plus rien à voir. L'arrachement aux données spatio-temporelles et le jeu sur la confusion des échelles ne sont plus des effets de brouillage momentanés, mais rendent compte de la « perte des repères » géographiques et historiques qui caractérise le monde contemporain.

Charlotte Thimonnier
Université Paris 7