

LE MERIDIEN DE GREENWICH DE JEAN ECHENOZ OU L'ESPACE-TEMPS ROMANESQUE

MARIE-ANNE MACE

Université de Bretagne Sud (France)

Résumé : Cet article analyse les rapports de parenté stylistique entre l'écriture romanesque de Jean Echenoz, notamment dans *Le Méridien de Greenwich*, et le travail scriptural du Nouveau Roman, faisant apparaître des lignes de continuité des plus pertinentes pour l'approche de la littérature française contemporaine.

Mots-clés : Jean Echenoz – Le Méridien de Greenwich – littérature française – Nouveau Roman.

Abstract: This paper analyses the stylistic relationship between Jean Echenoz's novelistic writing, namely in *Le Méridien de Greenwich*, and Nouveau Roman writing. Some relevant continuity features will appear for the approach of contemporary French literature.

Keywords: Jean Echenoz – Le Méridien de Greenwich – French literature – Nouveau Roman.

« Clair enfin fin de journée sombre le soleil brille enfin et disparaît »

Samuel Beckett, *Immobile*

« Je suppose que ce serait compliqué de vivre dans un pays où la veille et le lendemain seraient distants de quelques centimètres, on risquerait de se perdre à la fois dans l'espace et dans le calendrier, ce serait intenable. », peut-on lire dans les premières pages du roman (Echenoz, 1979: 10s). C'est pourtant le pari tenu par J. Echenoz dont l'œuvre offre des parentés certaines avec le Nouveau Roman : une captation de la description, un goût prononcé pour la paralittérature aux accents d'A. Robbe-Grillet, des résurgences simoniennes ou diverses réminiscences selon les compétences des lecteurs.

D'entrée, son premier roman s'impose par une dimension ludique, humoristique, décalée qui ne peut que créer une connivence avec le lecteur et dont, heureusement, il ne se départira pas au fil des années. Jean-Claude Lebrun insiste sur ce point dans l'ouvrage qu'il lui consacre en 1992 :

Jean Echenoz fait rire. (...) À chaque page, quelque chose est là, qui révèle combien l'écriture ne se prend pas au sérieux, combien l'intrigue doit être regardée à distance, combien la langue est source de quiproquos et de pièges, combien elle peut à tout moment déboucher sur le saugrenu et l'inattendu. (Lebrun, 1992: 13)

Pour parfaire le jeu, dans *Le Méridien de Greenwich*, la configuration spatiale du récit transite par le puzzle, communément vu comme un passe-temps. Et, parmi toutes les pistes et les fausses pistes d'une saisie des lieux, nous retiendrons ici celles des héros qui éprouvent le besoin de prendre de la hauteur.

L'espace-temps littéraire : Minuit

Pour les lecteurs avertis du Nouveau Roman voire les éditeurs, la parution du roman de Jean Echenoz offre des connexions flagrantes. En effet, dans son ouvrage

consacré à Jérôme Lindon, J. Echenoz se souvient que l'éditeur avait d'emblée opéré le rapprochement avec A. Robbe-Grillet : « Vous aimez Robbe-Grillet, bien sûr, me dit-il sur le ton de l'évidence, comme si mon livre découlait naturellement de cette influence. » et révèle aussi : « J'acquiesce elliptiquement sans lui avouer que je ne l'ai lu de Robbe-Grillet que *Les Gommès*, il y a une quinzaine d'années. » (Echenoz, 2001: 13s). D. Viart, B. Vercier, dans leur ouvrage intitulé *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, soulignent à la fois le lien entre les deux univers et la spécificité de J. Echenoz :

Son premier roman, *Le Méridien de Greenwich*, (...), qui demeure marqué par les déconstructions du Nouveau Roman, s'impose des contraintes (changer de lieux et de personnages à chaque chapitre, comme pour 'affoler' la narration), et reprend en le perturbant, comme Robbe-Grillet dans *Les Gommès*, le modèle du roman policier, voire de l'espionnage. Mais déjà domine un sens de la fantaisie et de la gratuité qui confine à la dérision ». (Viart & Vercier, 2005: 385)

Qui plus est, à la lecture du roman, *Le Méridien de Greenwich*, la description de l'architecture du palais où évoluent les espions n'est pas sans évoquer l'atmosphère déployée dans le roman d'A. Robbe-Grillet, publié en 1976, *Topologie d'une cité fantôme* : « Le palais reposait sur des fondations de béton, coulées sur l'emplacement des ruines indatables. » (Echenoz, 1979: 37). Et si, nous inversons le cours du temps, nous remarquons que *La Reprise* d'A. Robbe-Grillet, en 2001, développe à nouveau cette implosion de l'espace-temps dans l'univers dévoyé des espions du Berlin d'après-guerre !

De fait, les romans de J. Echenoz trouvent des échos et des correspondances chez les écrivains du Nouveau Roman, même si cela n'est pas délibéré de la part de l'auteur. Ainsi, D. Rabaté décèle une parenté avec N. Sarraute ; au-delà de la présentation de la conversation, il retient « la phrase révélatrice : 'et les mots avançaient un à un sur ce précaire échafaudage, parfois reliés les uns aux autres' comme l'attention qu'elle témoigne à une physique périlleuse de l'ordre du discours. » (Jérusalem & Vray, (sous la direction), 2006: 191). Dominique Viart voit « dans les dérèglements romanesques », « quelques familiarités » avec Claude Ollier : « De l'un à l'autre on

noterait un même goût pour un romanesque défunt, celui de l'aventure, de l'exploration, du voyage, de Jules Verne et Stevenson. Même intérêt inquiet pour les disparitions (...), pour l'étrange et la science-fiction. » (*idem*: 246s).

Nous pouvons aussi établir des analogies avec les romans de Claude Simon, notamment autour de la restitution temporelle et des interrogations qu'elle suscite.

« - C'était pour aujourd'hui ?

- Oui, hésita Carrier, enfin, pour hier, on ne s'y retrouve pas avec le décalage horaire. C'est énervant. » (*idem*: 242).

Cet extrait de la conversation, dans *Le Méridien de Greenwich*, bouscule les catégories mentales ; il rappelle les efforts fournis par le personnage qui, lors d'un voyage en avion tente, en vain, de calculer, le décalage horaire, dans *Les Corps conducteurs*, roman publié en 1971 (Simon, 1971: 119s).

De même, nous lisons, dans les deux romans l'infinitésimale progression d'un rai de lumière qui amène à réfléchir sur la dimension cosmique. Dans *Les Corps conducteurs*, la lumière joue un rôle essentiel ; nous pouvons retenir la séquence récurrente de la tache de soleil dans la salle de bains. Elle recouvre, selon les moments, diverses formes géométriques et varie en couleurs. Le rectangle « jaune franc, citronné et uni » semble tracer un temps une configuration susceptible d'évoluer, (*idem*: 166), pourtant, dix pages plus loin, il ne semble pas s'être modifié (*idem*: 176). Le doute s'imisce chez le narrateur conscient des limites de la perception humaine : « Peut-être s'est-il déplacé, mais sur une distance infinitésimale que l'œil ne peut apprécier. » (*ibidem*). Alors, la réalité cosmique s'impose ou du moins se laisse deviner : « Il semble que (...) le soleil se soit maintenant presque immobilisé, commençant à entamer sa course avec cette solennelle lenteur des astres immobiles lancés à de fantastiques vitesses à travers l'espace. » (*idem*: 177).

Le rapprochement avec *Le Méridien de Greenwich* se manifeste ainsi : « Le temps n'avait pas changé ; le soleil était une étoile morte. Son rayonnement provisoire, décroissant, s'efforçait laborieusement de s'infiltrer au travers d'une masse solide dont

on renonçait à croire que de simples nuages empilés étaient l'origine, et qu'il s'agissait bien plutôt d'une sorte de pesanteur, d'épaississement irréversible de l'air. » (Echenoz, 1979: 115).

Paul, reclus dans sa chambre, refuse de donner une signification : « Il devenait chaque jour plus improbable qu'une étendue infinie pût exister au-delà de ce fragment contracté de l'atmosphère, et l'espace étriqué justifiait que sur lui on tirât les rideaux. » (*ibidem*). Donc, dans sa chambre aux rideaux tirés, un début d'après-midi, il tentait de « ressusciter » ses idées pour les hiérarchiser et ce, « les yeux fixés sur un rai de clarté pouilleuse qui s'acheminait péniblement entre les rideaux mal joints et avortait d'un reflet terne sur le renflement d'un sac de cuir posé sous la fenêtre. » (*idem*: 115s). Mais, plus que ses idées, c'est la lumière qui obsède le personnage et concentre son attention : « De son lit, Paul surveillait toujours le rayon de lumière blafarde, près de la fenêtre, qui se déplaçait insensiblement. Imperceptible dans un premier temps, son mouvement devenait de plus en plus manifeste si l'on prolongeait l'observation ; et plus longtemps on regardait le déplacement de la lumière, plus vite elle semblait aller. » (*idem*: 117).

Les finalités diffèrent dans chaque contexte romanesque : pour le personnage de J. Echenoz, il semble que ce soit un passe-temps, un moyen comme un autre de combattre l'ennui, de meubler l'attente : « C'était une de ces journées où l'on ne peut s'intéresser qu'à des choses comme celle-là, et encore. » (*ibidem*).

Chez l'auteur d'*Orion aveugle*, il s'agit d'une interrogation fondamentale. Mais, les deux veulent mettre de l'ordre dans les idées pour Paul, dans la configuration du récit chez Cl. Simon ; combler les déficiences à l'image des horloges qui n'indiquent plus l'heure (Simon, 1971: 92 et 100), de la montre de Théo Selmer dans le dernier chapitre du roman *Le Méridien de Greenwich* : « Le verre était cassé, les aiguilles tordues, le ressort mutique ». Il ne lui reste plus qu'à la jeter à la mer vers d'autres imaginaires (Echenoz, 1979: 253).

Publier aux éditions de Minuit n'est pas anodin pour J. Echenoz : il s'agit d'un choix littéraire. Son premier roman porte les traces d'une conception scripturale, (à son

corps défendant ?), mais il apporte aussi une voix nouvelle qui se fait entendre dans les romans suivants. D. Viart et B. Vercier soulignent cet entre-deux : « les textes s'offrent à la lecture immédiate sans aucune difficulté, mais séduisent aussi les lecteurs cultivés par leur système allusif constant. Il ne s'agit plus de 'bloquer' la mécanique romanesque mais de la faire fonctionner en en dévoilant les coulisses. » (Viart & Vercier, 2005: 385).

Parmi ces coulisses, nous pouvons nous fier, entre autres éléments, au roman-puzzle, à la fois mise en espace et brillante mise en abyme qui ne saurait se passer d'un lecteur actif !

Le puzzle romanesque

Le puzzle apparaît incidemment comme un élément de décor : « La surface de la plus grande table était presque entièrement occupée par un puzzle inachevé, représentant la *Visite d'une galerie*, de Van Haecht, par fragments » (Echenoz, 1979: 38). Byron Caine, le héros, se passionne pour la réalisation de puzzles. Nous assistons au moment crucial où il pose la dernière pièce : « Avec un geste théâtral, Byron Caine s'était brusquement éloigné de la table où s'étalait son puzzle, et maintenant il le considérait de loin, immobile, avec un vague sourire de fierté attendrie qu'il ne tentait plus de masquer. Il se tenait très droit. »

Selon un phénomène spéculaire, un second personnage, Tristano l'observe observant son puzzle, lequel n'est qu'une réduplication en lui-même et ramène une centaine de pages auparavant à cet objet apparemment anodin, disséminé parmi d'autres :

Il se leva et se dirigea vers le puzzle achevé dont l'inventeur lissait amoureusement la surface du tranchant de la main. Les morceaux de cartons assemblés reconstituaient un tableau figurant une vaste galerie aux murs de laquelle étaient suspendus une multitude de tableaux, dont certains représentaient encore d'autres tableaux ; la mise en abyme s'arrêtant là, le peintre ne s'étant pas aventuré plus loin dans l'emboîtement des

représentations. (*idem*: 140)

Tristano explicite, de l'extérieur, ainsi l'intérêt pour le puzzle :

Mais il me semble que ce qui est important, ce n'est pas l'image elle-même, l'image finie, reconstituée. Une fois assemblée, on ne doit plus lui trouver de l'intérêt. Ce qui est plus séduisant, c'est que chaque fragment de cette image ne représente rien, la plupart du temps. Un fragment du puzzle, c'est informe, c'est abstrait, c'est presque identique à n'importe quel fragment, et d'ailleurs ça pourrait faire partie de n'importe quelle autre image (*idem*: 164)

Le puzzle dévoile une conception particulière de la création ; d'ailleurs, ne déclare-t-il pas : « C'est un peu comme le langage » ? (*ibidem*). Il est intéressant de rapprocher cette scène de celle du roman de Claude Simon, *Triptyque*, publié en 1973, et de déceler une variante significative. En effet, dans les dernières pages du roman, alors que le puzzle qui représente un village est « presque terminé », que l'on s'attend à la vision d'ensemble déjà bien dessinée, le personnage ne franchit pas la dernière étape : « brusquement, sa main droite balaie avec violence la surface de la table, aller et retour, dispersant les petites pièces du puzzle qui s'éparpillent tout autour ». Délibérément, le personnage refuse la cohérence et privilégie la divergence, et subséquemment la permanence des fragments... L'interprétation est ouverte : y aurait-il quelque chose d'insupportable à voir un monde fini ? Serait-ce la volonté de tout refaire ou de passer à autre chose ? Le parallèle avec le romancier est aisé d'autant qu'il s'agit de la fin du roman.

Curieusement les pièces du puzzle qui dans *Triptyque* « forment comme un archipel de petites îles creusées de baies, de golfes, hérissées de caps » (Simon, 1973: 220-224) nous ramènent vers l'univers du roman *Le Méridien de Greenwich*. Toutefois, l'on décèle une attitude différente. En effet, Byron Caine s'empresse d'émettre le vœu d'avoir un nouveau puzzle (Echenoz, 1979: 141). Ainsi, dans ce cas, le puzzle reconstitué a terminé sa mission et épuisé son lot de mises en abyme. Mais le monde de l'espionnage a des lois étranges et ses acolytes ont prévu une autre arrivée :

« L'amusant, c'est que l'autre attend toujours son puzzle et on va lui offrir une femme à la place. » (*idem*: 163). De son côté, compte tenu de l'enchaînement inéluctable des règlements de compte, Byron Caine fait preuve de décence : « Il n'osa pas faire allusion à son puzzle. Ce n'était sûrement pas le moment. » (*idem*: 170). Pourtant, le puzzle demeure « sa » marque à tel point que les autres personnages lisent l'archipel dans cette optique : « Curieux, exprima Arbogoast, c'est comme un puzzle. Il faudrait y amener l'inventeur, un de ces jours. » (*idem*: 187)

Telle est la contribution de Jean Echenoz au puzzle comme pièce de la (dé)composition du roman français, à l'époque où Georges Perec publie, en 1978, *La Vie mode d'emploi*. Et, l'anecdote révélée par J. Echenoz à C. Jérusalem en deviendrait presque décevante - J. Echenoz réalisait le fameux puzzle et l'a donc transposé dans son roman - (Jérusalem, 2005: 195) tant le puzzle ouvre le champ romanesque et l'imagination des lecteurs. Et tout change si l'on regarde de près ou à distance...

Prendre de la hauteur ou visions panoramiques

Séquence intérieure et séquences extérieures méritent d'être rapprochées, car elles dispensent des mécanismes et des ouvertures identiques et révèlent le besoin de prendre de la hauteur, au sens propre et au sens figuré. Dans l'avant-dernier chapitre se met en place, par l'intermédiaire du personnage, une interrogation de la perception de l'espace, une fois encore mise en abyme du roman, voire de la vie.

Le personnage, Abel, attend dans un « hall démesuré ». Dès le départ, la vision est marquée par l'effacement des limites : « Le sol de cette vaste entrée était couvert d'un tapis si vieux, et qui s'appliquait si remarquablement à sa surface, que l'on pouvait légitimement se demander lequel, du tapis ou du hall, avait été fait pour l'autre (Echenoz, 1979: 237). En raison de cette attente forcée, Abel se concentre sur le tapis, non sans perplexité. Il s'interroge sur l'endroit qu'il faudrait trouver pour parvenir à réellement le saisir car, comme le roman, le tapis implique que le personnage se perd en conjonctures : « De ce tapis saillaient des détails hétéroclites, sans lien ni suite entre

eux, sans logique apparente et sans qu'il fût possible, d'où se trouvait Abel, de reconstituer l'unité de son motif, ni même d'extrapoler l'existence d'un motif. » (Echenoz, 1979: 238). Abel émet donc une hypothèse pour pallier ces défaillances : « Peut-être fallait-il se trouver au milieu du hall pour joindre ces formes éparses, les synthétiser en une forme unique, fût-ce une formule. » (*ibidem*). Il se met en mouvement pour capter les images du tapis. Si chaque image révèle une figuration identifiable, le sens global lui échappe puisqu'il « ne pouvait établir entre elles aucun lien logique, qu'il fût de ressemblance ou de correspondance, de continuité ou de contiguïté. » (*ibidem*). L'ensemble, figuratif pourtant, échappe donc à toute configuration et, paradoxalement, se transforme en abstraction. (*cf. idem*: 239). Mais, à la fin du rendez-vous, le hasard donne la solution. En empruntant l'escalier, Abel, se trouve à l'emplacement idéal, sur le palier du premier étage et alors la divergence se mue en convergence : « il redécouvrit le hall vêtu de son tapis. Comme il l'avait pensé, seule une vue plongeante permettait de reconstituer l'unité de son motif : cela représentait une barque énorme » (Echenoz, 1979: 246). Cette barque, sorte d'Arche de Noé, devient le miroir du personnage : « Et il en était de cet ordre et de ce bateau qui traversait en diagonale l'espace de chanvre et de lin comme de la vie d'Abel ; opaque et indistincte au ras du sol, elle s'éclairait d'une logique nouvelle dès qu'on s'élevait un peu dans les hauteurs de l'immeuble Hass. » (*ibidem*)

Abel, personnage en train de mettre de l'ordre dans les affaires professionnelles et privées, incarne la quête d'une maîtrise, fût-elle éphémère et illusoire, comme Byron Caine du haut de son île. Le méridien de Greenwich ouvre l'espace-temps comme un défi romanesque. Les personnages n'auront de cesse de s'approprier ces données vitales dont les repères arbitraires sont paradoxalement si fuyants et entremêlés.

Byron Caine, du haut du monticule central de l'île, opère cette lecture conjointe : « Tout le secteur occidental de l'île, qui en termes de méridien de Greenwich, représentait demain, était en revanche d'une extrême aridité ; ce n'étaient que pierres, galets, cailloux, rochers. Peu d'animaux s'y risquaient, alors que la partie représentant hier abondait en marsupiaux et monotrèmes représentatifs du continent. » (*idem*: 94s).

Tout au long du roman, le personnage recherche un endroit lui permettant de s'appropriier l'espace, de le maîtriser. Pour ce faire, prendre de la hauteur s'avère être la solution pour saisir, autant que faire se peut, l'île. Ainsi, Byron ne se contente pas du monticule central, « du sommet duquel on pouvait l'embrasser tout entière », mais il grimpe dans un arbre pour parfaire la captation du lieu : « D'où il se trouvait, elle semblait presque parfaitement ronde ; seul un gros rocher blanc triangulaire, saillant à l'ouest, masquait un bout d'océan, déformant légèrement le contour du terrain. Caine grimpa à l'arbre pour mieux voir » (*idem*: 94).

Le panorama s'enrichit par un jeu de structures emboîtées : « Outre sa division en deux parties par les soins du méridien de Greenwich, et perpendiculairement à celle-ci, l'île était encore coupée en deux par un ruisseau inconsistant qui prenait sa source sur la côte orientale, tout près du palais, et la transperçait d'est en ouest » (*ibidem*).

Finalement, le personnage a le sentiment de se saisir lui-même à l'intérieur de cet espace. Mais la certitude passe par la formulation : « Voilà l'île, pensa Byron Caine, c'est ici que je suis. Et la chose lui parut extraordinairement arbitraire. » (*idem*: 95). Nous percevons un entrelacs de cette notion de l'arbitraire : à celui du découpage du méridien de Greenwich, se superpose celui de sa profession d'espion qui se rend là où lui ordonne, et bien sûr celui, sous-jacent, du signe linguistique. Le référent est là, mais il lui faut reformuler pour y croire : « Il répéta à voix haute :

- C'est ici que je suis. » (*ibidem*) Notons le passage de la pensée au discours prononcé.

Du point de vue métaphorique, nous pourrions dire que les héros prennent de la hauteur poétique face à l'espace-temps comme l'atteste la séquence du chapitre 20 où ils contemplent un coucher de soleil dans l'île : « Lorsqu'ils étaient arrivés au blockhaus ouest, l'après-midi s'achevait et le soleil vermillonnant s'appêtait à plonger au vu de tous ». (*idem*: 130). Donc, Théo Selmer – qui, ne l'oublions pas, est du genre à dissimuler son arme aux alentours de la page 430 du dictionnaire Gaffiot (*cf. idem*: 102) – et Arbogast s'accordent une pause dans leur métier d'espions. Ce dernier pour parfaire la scène (pour ajouter un stéréotype ?) récupère son petit magnétophone « de mauvaise

qualité » pour écouter un quatuor de Schubert. Le spectacle son et lumière peut commencer : « Ils regardèrent l'astre s'approcher de son reflet, se confondre avec lui, s'amenuiser et se dissoudre, et ils virent encore, après qu'il eut disparu, ses derniers rayons fuser par-dessus l'horizon, de l'autre côté de la sphère, et faiblir » (*idem*: 131). L'imaginaire, dans ses faces diurne et nocturne, est sur la brèche lors du passage angoissant « entre chien et loup ». L'espace et le temps, après l'aperture du coucher de soleil reflété dans la mer, se conjuguent dans un processus de rétrécissement suscitant la peur et un sentiment d'impuissance : « L'espace semblait se contracter tout en s'opacifiant, comme s'il imposait aux corps, aux objets, le franchissement d'un passage trop étroit pour eux ». La condensation, comme dans les rêves, cesse enfin la place à la dilatation nocturne, somme toute plus rassurante que l'entre-deux : « L'espace nocturne revint s'étaler comme une mer montante, se dilater comme le jour lui-même ». (*idem*: 131). L'imaginaire poursuit sa course à tendance psychanalytique avec la nuit matricielle : « La nuit liquide baignait maintenant les corps d'un élément plus doux, plus maternel, au sein duquel les angles semblaient moins acérés, quels qu'ils fussent. » (*idem*: 131s). La pause achevée, la routine peut occuper le champ romanesque avec les conversations des professionnels ! Du moins auront-ils accompli le programme descriptif attendu selon l'approche de Ph. Hamon : « La pose (posture) de spectateur réclame une *pause* de l'intrigue, l'oubli de l'intrigue un 'oubli' du personnage, la 'perte de vue' une perte de voyeur, l'abandon du mouvement narratif un abandon du personnage qui s'absorbe dans le spectacle. » (Hamon, 198: 190).

Vue plongeante, contre-plongée ; miniaturisation, panorama..., tous les artifices sont convoqués pour tenter de restituer une configuration spatiale, pendant un temps déterminé ou à déterminer, comme une mise au point sans cesse réactivée par un mauvais génie des lieux !

En dehors des écrivains dont nous pouvons rapprocher Jean Echenoz en ce qui concerne la création romanesque telle qu'elle apparaît dans *Le Méridien de Greenwich*, nous constatons une parenté avec les travaux d'U. Eco. En effet, l'esprit ouvert de ce dernier l'amène à étudier la construction des récits, tout en faisant fréquemment référence à la paralittérature et en insistant sur les stratégies ludiques.

Le Méridien de Greenwich ne saurait se lire sans une contextualisation littéraire et critique. Sa parution en 1979 s'avère être une époque de transition qui pourrait aussi être perçue comme la ligne du méridien de Greenwich : d'un côté, la décennie soixante-dix marquée par une littérature de recherche, soucieuse des formes ; de l'autre, la décennie quatre-vingt avec son retour du moi, des histoires linéaires etc... Le roman, avec le recul, symbolise ce changement radical même s'il faut se méfier d'une trop grande schématisation. Entre la mise en scène d'une structuration du récit concertée, et qui, cesse de devenir déconcertante pour un certain public, comme l'avoue, au début des années quatre-vingt, A. Robbe-Grillet dans *Le Miroir qui revient*, et des tonalités nouvelles, Jean Echenoz avec *Le Méridien de Greenwich* représente à la fois la fin d'une époque littéraire expérimentale et le début de nouvelles aventures singulières.

Quant à l'évolution personnelle de J. Echenoz, n'est-il pas curieux de lire dans *Le Méridien de Greenwich* : « Abel mettait en ordre sa mémoire. Il parlait. Il racontait sa vie, découpait sa biographie en épisodes qu'il situait les uns par rapport aux autres, reconstituant quand il y avait lieu la logique de l'enchaînement. » (Echenoz, 1979: 171) ? Ne seraient-ce pas les prémisses des inventions romanesques à suivre, la première de ce nouveau genre étant *Ravel*.

Bibliographie :

- BECKETT, Samuel (1974). *Pour finir encore et autres foirades*, Paris: Minuit.
- ECHENOZ, Jean (1979). *Le Méridien de Greenwich*, Paris: Minuit.
- ECHENOZ, Jean (2001). *Jérôme Lindon*, Paris: Minuit.
- ECHENOZ, Jean (2006). *Ravel*, Paris: Minuit.
- HAMON, Philippe (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris: Hachette.
- JÉRUSALEM, Christine (2005). *Jean Echenoz : géographies du vide*, ed. Presses de l'université de Saint-Étienne.
- JÉRUSALEM, Christine & VRAY, Jean-Bernard (sous la direction) (2006). *Jean Echenoz : une tentative modeste de description du monde*, Publications de l'université de Saint-Étienne.
- LEBRUN, Jean-Claude (1992). *Jean Echenoz*, Monaco: éditions du Rocher
- PEREC, Georges (1978). *La Vie mode d'emploi*, Paris: P.O.L.

MACÉ, Marie-Anne – *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz ou l'espace-temps romanesque
Intercâmbio, 2^a série, vol. 6, 2013, pp. 97-109

ROBBE-GRILLET, Alain (1976). *Topologie d'une cité fantôme*, Paris: Minuit.

ROBBE-GRILLET, Alain (1984). *Le Miroir qui revient*, Paris: Minuit.

ROBBE-GRILLET, Alain (2001). *La Reprise*, Paris: Minuit.

SIMON, Claude (1970). *Orion aveugle*, Genève: Skira, « Les Sentiers de la création ».

SIMON, Claude (1971). *Les Corps conducteurs*, Paris: Minuit

SIMON, Claude (1973). *Trityque*. Paris: Minuit.

VIART, Dominique & VERCIER, Bruno (2005). *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris: Bordas.