

LE MERIDIEN DE GREENWICH : ligne de partage dans le panorama littéraire des années 1980

RELIEF – Revue électronique de littérature française 13 (2), 2019, p. 4-15

DOI: doi.org/10.18352/relief.1050

ISSN: 1873-5045 – URL: www.revue-relief.org

This article is published under a CC-BY 4.0 license

Le Méridien de Greenwich, premier roman paru en 1979 sous la plume de Jean Echenoz, trace une ligne de partage dans le panorama littéraire français de la deuxième moitié du vingtième siècle : le texte est emblématique en ce qu'il annonce non seulement l'œuvre romanesque d'Echenoz, mais également celle de romanciers occupés à amorcer à ses côtés ce que la critique a identifié comme le tournant des années 1980 de l'histoire littéraire française. Dès l'incipit, *Le Méridien de Greenwich* trouve en effet une manière ludique d'initier une réflexion métalittéraire sur la possibilité de faire récit, en se faisant la métaphore ironique du soupçon porté à l'encontre de l'esthétique réaliste à la fois par le projet avant-gardiste et par les discours de la fin. Ainsi, le « tableau » sur lequel s'ouvre le roman d'Echenoz, décrivant une crête au sommet de laquelle évoluent de façon précaire deux personnages, invite à être lu comme une entreprise de déconstruction parodique de la conception classique du personnage et de la nécessité pour le cadre spatio-temporel de former un système cohérent et vraisemblable. Toutefois, la métaphore dénonciatrice ne se suffit pas à elle-même ; elle est aussi, ainsi que l'annonce le texte lui-même, « l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être, d'un récit. » L'analyse du premier chapitre du *Méridien de Greenwich* nous servira ainsi à évaluer la valeur esthétique et analytique d'une illusion réaliste qui se dénonce comme artifice à l'égard de la question de la narrativité, afin de démontrer comment Echenoz initie avec ce premier roman une réflexion sur la possibilité – voire la nécessité – de représenter.

C'est au nom de la lisibilité de l'œuvre de Jean Echenoz et de certains de ses contemporains que la critique identifie un effet de césure par rapport au projet avant-gardiste de leurs prédécesseurs : la crise du roman et les revendications formelles qui l'accompagnent, au centre des préoccupations littéraires dans les années 1960 et 1970, s'essouffent en effet progressivement pour faire place à une « renarrativisation » de l'objet romanesque, à un « retour » du récit et du personnage (voir notamment Lebrun & Prévost ; Viart ; Blanckeman, Dambre & Mura-Brunel), et dans leur sillage, des normes romanesques (Asholt & Dambre). Le tournant amorcé dans le paysage littéraire français dès le début des années 1980 serait ainsi caractérisé par la résurgence d'une certaine transivité de

l'écriture. Si la pertinence de cette thèse peut être discutée, il est en tout cas certain que ces auteurs, conscients du contexte dans lequel ils se mettent à écrire, renouvellent à cette époque la réflexion sur la pratique littéraire et engagent, dans le même temps, un questionnement plus large sur les enjeux de la représentation. *Le Méridien de Greenwich* de Jean Echenoz est à ce titre tout à fait emblématique : paru en 1979, il trace dans le panorama littéraire de la fin du siècle une ligne de partage qui augure du caractère réflexif et inventif de l'œuvre romanesque de l'auteur (ainsi que l'a déjà affirmé Petr Dytrt), mais aussi de toute une génération.

Le tableau¹

Le Méridien de Greenwich s'ouvre sur la description d'un « tableau représent[ant] un homme et une femme sur fond de paysage chaotique » (7). C'est cette référence liminaire au « tableau » que nous voudrions dans un premier temps interroger, parce qu'elle fonctionne comme une métaphore de la création romanesque, à l'aune de laquelle peut se lire non seulement la totalité du roman, mais l'œuvre d'Echenoz dans son ensemble.²

Le tableau est envisagé, selon un paradigme pictural qui remonte à la Renaissance, comme une fenêtre ouverte sur le monde. Plusieurs siècles plus tard, cette analogie, fondée par le célèbre peintre et architecte Leon Battista Alberti dans son *De pictura*, se trouve toujours au centre des réflexions sur la forme, aussi bien littéraire que picturale (Del Lungo, 54) : tout tableau fonctionne comme une ouverture pratiquée vers le dehors et par laquelle le spectateur regarde. Chez Echenoz, la scène décrite dans l'*incipit* du roman adopte *a priori* cette fonction d'ouverture, en tant qu'elle paraît souscrire au projet réaliste en livrant une représentation fidèle et vraisemblable du réel, qu'on pourrait qualifier de balzacienne. Le « tableau » cadre un large panoramique par le biais duquel l'ouverture *in medias res* plonge aussitôt le lecteur au cœur de l'action, les deux procédés étant censés participer au réalisme de celle-ci.

Néanmoins, certains théoriciens de l'art – tel que Gérard Wajcman – ont dernièrement démontré qu'Alberti envisage plutôt le tableau, lorsqu'il compare celui-ci à une fenêtre ouverte, comme une étendue, une surface, par le biais de laquelle le peintre fait advenir la représentation : le tableau « ouvr(e) une fenêtre non sur ce qui est peint, mais pour peindre » (Wajcman, 84). Autrement dit, ce n'est pas la transparence du médium vis-à-vis du réel qui est promue, mais sa capacité à s'interposer entre le peintre et le monde pour, tout en les mettant en contact, les maintenir séparés, et devenir de la sorte le support de l'imagination et du geste de l'artiste. Si le tableau ouvre, il ne le fait pas tant sur la réalité extérieure que sur un espace qui conjugue un aspect visuel et un aspect narratif.

Le tableau rend possible le nouage du visible et du dicible ; il est « la condition que quelque chose puisse se raconter et se décrire. » (Wajcman, 279)

Voilà précisément ce que fait apparaître l'*incipit* du *Méridien de Greenwich*. Les trois premiers paragraphes d'Echenoz contreviennent à l'illusion selon laquelle le tableau agit telle une fenêtre au travers de laquelle plonge le regard pour accéder à un réel devenu, par son entremise, représentable. La référence immédiate au « tableau », parce qu'elle souligne la présence du dispositif de cadrage visuel et de délimitation de l'espace, attire au contraire l'attention du lecteur sur l'acte de représentation et, l'empêchant de s'immerger tout à fait dans la description littéraire, sur la distance à laquelle le maintient sa position de spectateur. Le cadre renvoie à l'inéluctable séparation du sujet par rapport à ce qu'il observe, de sorte que le « tableau » s'interpose ici entre celui qui lui fait face et la représentation pleine et transparente du monde qu'il prétend livrer.

Par ailleurs, l'ironie dont Echenoz teinte la narration dénonce l'impossible transparence du signe et rappelle le caractère construit de toute représentation. La description réaliste du décor et des personnages prend en effet rapidement un tour parodique. Le couple chemine sur une arête rocheuse ; les bottes en caoutchouc de l'homme apparaissent aussi inappropriées à la situation que la robe légère de la femme qui se tient à ses côtés (« inattendu[s] », dit le texte, au regard de l'environnement ; 7). L'effet de contraste entre les deux individus est renforcé par le lyrisme dont le narrateur, partant de cette robe qui contrevient au cadre romanesque, entoure aussitôt le personnage féminin : « On imagine sans peine [...] qu'un fil doré pourrait ceindre sa taille, et des oiseaux, voire des fleurs, voletant autour d'elle intemporellement, elle pourrait prendre l'allure d'une allégorie *d'on ne sait quoi*. » (7, nous soulignons). La nonchalance de la métalepse tourne en dérision et annule le caractère lyrique de la description, tout en insistant sur l'incongruité du couple formé par ces deux personnages, laquelle contrevient à l'illusion réaliste.

A l'étrangeté des protagonistes s'ajoute encore la difficulté pour le lecteur d'inscrire l'événement au sein d'un contexte qui puisse lui donner sens (et ce jusqu'aux successifs effets de révélation qui surviennent, à la fin du roman, aux chapitres trente-et-un et trente-trois). L'*incipit* met de la sorte en valeur ce que le procédé de cadrage, opéré par le « tableau », occulte du hors-champ : « indissolublement, inextricablement, ouvrir une fenêtre, faire un trou dans un mur, c'est logiquement retirer un morceau de ce mur, ôter un pan, extraire un *quadro*, un carré du plan illimité virtuel. » (Wajcman, 101) Les propriétés prêtées à l'endroit – qualifié de « chaotique », puis de « préhistorique »³ (7) – s'emploient à préserver son aspect vague et étrangement hors du temps. Dès le deuxième paragraphe, le tableau jusqu'alors immobile se met en mouvement, et l'image

désormais mouvante du couple apparaît comme arrachée à un univers diégétique difficile à circonscrire, aussi bien spatialement que temporellement. La scène est située « aux antipodes » (7), c'est-à-dire relativement à un point de départ dont le texte ne dit rien. On apprend un peu plus loin dans ce premier chapitre que l'action prend place sur une petite île déserte, traversée par le méridien de Greenwich :

C'est un méridien tordu, [...] tordu et nageur. Il se faufile dans l'eau d'un pôle à l'autre, sans passer sur aucune autre terre. 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. Il n'y a qu'ici que le méridien passe au sec, et on a marqué son passage avec [cette stèle]. On aurait pu aussi construire un mur, pour diviser l'île en deux dates. (12)

Le passage a son importance, puisqu'il confère au roman son titre ; malicieusement, Echenoz imagine un moyen de débouter toute tentative d'appréhension de l'espace-temps au sein duquel il inscrit la scène. Telle la stèle qui signale le passage du méridien, chaque repère spatio-temporel marque une césure ; il semble n'exister que pour mieux attester l'existence du cadre et dérouter tout effort qui chercherait à voir au-delà des bords de l'image. En outre, le deuxième paragraphe se termine par la divulgation assez brutale des prénoms des deux personnages à un endroit où on ne les attendait pas : « eux-mêmes se prénommaient Byron et Rachel » (8). Comme le note Petr Dytrt, la précocité de cette révélation trahit les ressorts de l'ouverture *in media res* et du procédé d'« ignorance initiale » auxquels la narration semblait se plier, la facticité de celle-ci se retrouvant de la sorte dénoncée par « l'allure perturbatrice du narrateur » (93). Relativement décontenancé par le jeu parodique avec les codes de l'illusion réaliste, contraint de prendre la mesure de l'ignorance dans laquelle il est maintenu, le lecteur ne peut dès lors que s'interroger sur le statut de la scène qui vient de lui être décrite et, partant, sur le processus d'élaboration de celle-ci, dont il s'agit ici vraisemblablement de questionner les modalités. L'effet de focalisation et de découpage, ainsi rendu apparent, est présenté comme constitutif du « tableau » : le cadre – et l'opération de délimitation du champ qu'il engendre – fonde l'acte de représentation.

Le troisième paragraphe, sur lequel s'achève l'*incipit*, confirme la dimension métafictionnelle de celui-ci :

Que l'on entreprenne la description de cette image, initialement fixe, que l'on se risque à en exposer ou supposer les détails, la sonorité et la vitesse de ces détails, leur odeur éventuelle, leur goût, leur consistance et autres attributs, tout cela éveille un soupçon. Que l'on puisse s'attacher ainsi à ce tableau laisse planer un doute sur sa réalité même

en tant que tableau. Il peut n'être qu'une métaphore, mais aussi l'objet d'une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être d'un récit. (8)

L'*incipit* sert de programme de lecture, mettant le lecteur en garde : le tableau, posé dès l'ouverture du roman et dans lequel il est *a priori* invité à s'immerger (pour lui prêter quelques « détails, [...] sonorité et [...] vitesse ») suscite un « soupçon ». Le vocable choisi par Echenoz n'est pas anodin dans le contexte d'écriture qui est le sien ; il est difficile de ne pas le lire comme une référence directe au célèbre essai de Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, et à l'effet de suspicion qui mine, depuis les expérimentations avant-gardistes du XXe siècle, toute représentation réaliste du réel. Les décennies qui précèdent la parution du *Méridien de Greenwich* ont en effet produit une littérature qui défait les histoires tout comme une peinture qui défait les images. Faut-il en conclure, avec Dytrt notamment, que l'écriture ludique d'Echenoz ne se fait l'écho de ces débats que pour les tourner en dérision (95) ? Il nous semble que non, ou en tout cas pas seulement. Le « tableau », affirme le troisième paragraphe, « peut n'être qu'une métaphore » ; une métaphore qu'on reconnaît comme étant celle de la création artistique, parce qu'Echenoz actualise ici un topos cher à l'histoire de l'art, et plus spécifiquement au médium littéraire. Comme l'écrit Wajcman, l'invention par Alberti de sa célèbre analogie fonde un nouveau paradigme représentationnel, celui de « la naissance du monde comme représentation » (86), constitutif de la modernité. Tout dispositif de cadrage est appelé à devenir une métaphore de la création, rappelle Andrea Del Lungo, dès ce moment où Alberti a fait de la fenêtre « le cadre optique et conceptuel du tableau » (26). L'*incipit* du *Méridien de Greenwich* s'empare du procédé, et s'il s'agit vraisemblablement pour Echenoz de le rendre visible sur un mode parodique, rien ne permet d'affirmer que l'ironie en annule les effets.

Ainsi, tandis que « le tableau » initialement posé se fait métaphore du geste d'écriture, c'est le paysage romanesque au tournant des années 1980 que sa scène dépeint. À mesure que ruissellent des amas de cailloux depuis la crête où avancent de manière précaire les deux personnages, le décor tout entier tombe en déliquescence.⁴ Le bruit des pierres – lequel résonne, insiste le narrateur auquel l'allitération qui précède ne suffit pas, « comme un *r* interminablement roulé » (7) – suggère que la chute n'est pas près de s'interrompre, voire qu'elle est sans fin. L'éboulement ne laisse subsister autour du couple qu'un « paysage [...] morcelé, labouré, comme mâché par un hachoir » (8) : le champ sémantique utilisé, tout en générant un certain effet comique, insiste sur la violence de la transformation subie par le milieu vers son émiettement, sa fragmentation. Cet effondrement de la forme sur elle-même fait écho à la réalité du contexte littéraire dans lequel Echenoz commence à écrire, un

contexte marqué par les métadiscours de la fin (faillite de la modernité et des avant-gardes, dissolution des grands récits – Lyotard –, mort de l’auteur – Barthes, Foucault –, fin de l’histoire et des idéologies – Fukuyama –, sentiment de perte du monde – Fœssel –...) et dès lors nourri par un doute persistant quant à la possibilité pour la littérature de dire quelque chose du réel. Quant au couple qui prend place au cœur de ce paysage morcelé, on peut considérer qu’il renvoie de manière quelque peu chaplinesque à la précarité de la posture actantielle, laquelle peine désormais à recouvrer une identité stable et une trajectoire cohérente.

Néanmoins, la métaphore dénonciatrice ne se suffit pas à elle-même ; elle devient simultanément, ainsi que le texte l’annonce, « l’objet d’une histoire quelconque, le centre, le support ou le prétexte, peut-être, d’un récit. » L’adverbe modélisateur insiste une nouvelle fois sur la méfiance que doit inspirer, en cette fin de XXe siècle, toute tentative de représentation du monde. Il ne s’agit toutefois pour Echenoz ni de se complaire dans la contemplation d’un imaginaire de la ruine ni de prétendre faire table rase de cette situation. En faisant occuper à la métaphore une position liminaire, le roman adopte ce que Lionel Ruffel appelle, dans un essai intitulé *Le dénouement*, une « posture terminale initiale » (81), et que Pierre Piret et Manon Delcour ont déjà reconnue dans des romans postérieurs d’Echenoz : il s’agit de poser la fin comme un motif de relance plutôt que d’achèvement. Donner à la fin une position liminaire permet, selon Ruffel, à tout un pan de la littérature contemporaine de langue française de lutter contre la conjuration de l’héritage moderne et, plutôt que d’acter le caractère définitif de toute fin, de tirer parti de sa puissance dynamique pour opérer dans le champ littéraire non pas un « retour » mais un « désajustement » (102). Assurément, Echenoz s’inscrit dans cette tendance, et son premier roman est certainement un de ceux qui amorcent ce tournant de l’histoire littéraire. Si nous avons fait jusqu’ici autant référence à Alberti, c’est que la fin que questionne *Le Méridien de Greenwich* est bien celle du paradigme représentationnel que le traité d’Alberti sur la perspective initie au début du *Quattrocento*, un paradigme porté par la modernité et que les expérimentations littéraires du XXe siècle ont mené à son acmé, dénonçant la lecture qui en avait été faite : le tableau agit en effet telle une fenêtre ouverte, mais le cadre qu’il trace n’ouvre pas tant sur le monde au-dehors que sur son « *historia* », ainsi que l’affirme Wajcman, c’est-à-dire sur sa possible mise en récit.⁵ Chez Echenoz, le tableau occupe une position « limite », « frontalière » (Ruffel, 63), de sorte que sa présence, interrogeant la pérennité de la représentation au sens moderne via la mise en scène de l’effondrement de la forme sur elle-même, rend possible la constitution de la fable. Il s’agit d’attirer l’attention sur la présence du cadre et sur la perte, la

sélection, que sa nature d'interface suppose nécessairement par rapport au réel, et d'en faire simultanément l'instrument par lequel le récit peut advenir.

Le littoral

Quelques lignes plus loin, après un court dialogue échangé entre les deux personnages, la métaphore se poursuit :

Ils s'attardèrent sur une petite plage de sable gris de la taille d'un grand lit en demi-cercle, dont la base, tracée par la limite de la mer et constamment modifiée par le mouvement des eaux s'écrasant, s'affaissant, s'entrechoquant ou avortant sur elle, semblait toujours sur le point d'être annexée par les vagues qui couvraient et dénudaient obstinément cette frange de sable noyé, au statut incertain, semblable à une sorte de no man's land, de zone frontalière que l'océan aurait disputée à la terre, et qui laissaient après chacun de leurs assauts, comme pour marquer le territoire en signe de défi, ou comme on abandonne des armes brisées sur un champ de bataille, la trace de leur passage sous forme de traînées d'écume mousseuse et volatile, semblables à des dentelles déchirées. Un roman peut-être, plutôt qu'un récit. (10-11).

Le va-et-vient des vagues mime les assauts répétés de l'écrivain qui s'essaie, ainsi que l'océan le dispute à la terre, de dénuder et retenir un petit quelque chose de ce bout de paysage. L'écume, « mousseuse et volatile », renvoie à la trace que l'artiste s'emploie à imprimer sur la p(l)age, aussi éphémère et fragile cette empreinte doit-elle demeurer, à peine esquissée qu'aussitôt dissoute dans une étendue de signes indistincts. Ce passage traduit le mouvement même de l'écriture, qui tient tout à la fois de la conquête et de l'humble reddition : la vacuité de l'entreprise – que souligne une ironie toujours bien présente, bien que moins acerbe – motive paradoxalement l'inlassable réitération du geste d'écriture qui, puisqu'il rate toujours son objet, est appelé à se répéter.

L'image de cette trace d'écume sur une étendue de sable « au statut incertain » rappelle ce que Jacques Lacan dit de la lettre et de l'écriture dans sa « Leçon sur *lituraterre* ». ⁶ Se rappelant avoir observé lors d'un voyage en avion le miroitement des traces creusées par le ruissellement de la pluie à la surface de la plaine sibérienne, Lacan établit une homologie entre la trace et l'écriture : « l'écriture peut être dite dans le réel le ravinement du signifié, soit ce qui a plu du semblant en tant que c'est ça qui fait le signifié. L'écriture ne décalque pas le signifiant » (122), elle est ce qui de la rupture du nuage de signifiants se matérialise du côté du réel. Il semble que si elle peut prétendre devenir littérature, c'est parce que sa forme implique un geste éminemment singulier, qui est de l'ordre de la « rature » : « *Litura, lituraterre*. Rature d'aucune trace qui soit d'avant, c'est ce qui fait terre du littoral. » (121, l'auteur souligne) Comme chez Echenoz qui fait d'une « zone frontalière que l'océan [dispute] à la terre » la

métaphore de l'écriture, la lettre est en effet « littorale », affirme Lacan en jouant du rapport d'homophonie avec l'adjectif « littéral » (117). Elle diffère en cela de la frontière qui divise deux territoires de même nature, parce que le littoral, lui, sépare deux domaines qui n'ont rien en commun et ne peuvent se rencontrer. La lettre fait donc littoral, au sens qu'elle assure à ce moment de l'enseignement lacanien la jonction entre jouissance et savoir ou, pour le dire autrement, entre réel et symbolique.

Ce qui nous intéresse, c'est que dans les deux cas l'opposition entre l'élément solide et l'élément liquide sert d'analogie pour présenter l'écriture comme un espace qui simultanément coupe et réunit deux registres posés comme tout à fait hétérogènes : le monde et les signifiants pour le dire. Elle n'y parvient qu'au prix d'un geste à chaque fois singulier, donc nécessairement appelé à être réitéré, en raison de sa nature imparfaite : sa forme est de l'ordre de la « rature », de l'érosion ou du « ravinement » chez Lacan, quand elle est comparée « à des dentelles déchirées » dans le texte d'Echenoz ; la trace est avérée, mais demeure cependant fragile, provisoire ou incomplète. « Reflet » (Lacan, 121) ou « écume mousseuse et volatile » (Echenoz, 11), il est impossible de s'en saisir pleinement. Davantage encore qu'elle ne renvoie aux débats qui animent la scène littéraire de l'époque, voilà peut-être ce qu'exprime la métaphore initiale du tableau dans *Le Méridien de Greenwich* : l'essence de la représentation réside dans l'infinie perfectibilité de sa forme. Poser en guise d'*incipit* la mise en scène de l'effondrement du décor romanesque sur lui-même équivaldrait alors à assumer cette condition : il n'y a d'écriture que ravinement, et celui-ci s'inscrit à la suite d'autres traces venues elles aussi « morcel[er] » (8) le paysage. La métalepse sur laquelle s'achève l'extrait que nous avons cité un peu plus haut semble le suggérer : pour le contemporain, c'est de la réflexion (autour) de cette trace imperfectible que surgit la possibilité d'« un roman » (11).

L'écran

Bien entendu, Echenoz n'a pas fini de se jouer de son lecteur. A la fin du premier chapitre survient un brutal effet de recul de la focalisation qui achève de confirmer le statut de spectateur du lecteur et la distance à laquelle celui-ci est maintenu :

Alors, en lieu et place de tout cela, défilèrent à vive allure les chiffres six, cinq, quatre, trois, deux, un et zéro en épais caractères, grosses figures noires et floues sur un fond grisâtre infesté de poussières fugitives, à quoi succéda tout aussi vite une estampille illisible et inversée, également noire sur fond gris ; puis, abruptement, l'espace ne fut plus qu'un grand rectangle blanc très lumineux, nettement découpé sur fond noir. Ce fond s'éclairant, le rectangle pâlit, dévoilant le mur grège qui lui tenait lieu de support. Point de roman, donc ; un film, c'était. (15)

Parce qu'il s'estompe brusquement, le cadre reprend une nouvelle fois ses droits, dévoilant le mur qui lui servait de support et révélant dans le même temps la nature de la scène au cœur de laquelle le lecteur avait pris le risque de s'immerger en dépit des mises en garde répétées de l'*incipit* : « point de roman, donc ; un film, c'était. » Cette fois, la métalepse restitue à la scène d'ouverture sa nature diégétique. Cela n'empêche pas de lire aussi l'intervention du narrateur comme un clin d'œil métafictionnel qui fait allusion à la dimension cinématographique du roman, que l'auteur confirme par ailleurs dans le reste de son œuvre en transposant au médium littéraire quelques thèmes et de nombreux procédés esthétiques empruntés au septième art (Blanckeman, Jérusalem). Enfin, le saut d'un médium représentationnel à l'autre a également pour effet de souligner la dimension écranique du tableau initial et de mesurer combien celui-ci diffère de « l'écran réaliste » (Zola, cité dans Del Lungo, 60) que Zola, déjà, accusait de nier sa propre existence : vraisemblablement, *Le Méridien de Greenwich* se joue des ressorts du hors-champ afin de dénoncer l'illusoire prétention de livrer « une représentation exacte, franche et naïve » (Zola, cité dans Del Lungo, 60) de la réalité. En conséquence, le lecteur est invité à s'interroger sur le statut de ce qui vient de lui être présenté comme un film : a-t-il affaire, sur le plan diégétique, à une captation fidèle de la réalité romanesque ou à une fiction dans la fiction ? Il ne dispose à ce moment-là de l'intrigue d'aucun élément de réponse. La mise en abyme renforce de la sorte le soupçon porté à l'encontre de la représentation, auquel invitait déjà l'*incipit*.

« Le tableau » sur lequel s'ouvre *Le Méridien de Greenwich* s'avère ainsi être un écran qui tout à la fois sépare et relie, cache et révèle. Voyez comme cette essence duelle rappelle celle que nous avons dite constitutive, avec Lacan, du littoral. Cette définition de l'écran, qui a la particularité de conférer au terme une matérialité, a longtemps été jugée contemporaine de l'apparition du cinéma : l'appareil cinématographique promeut l'écran comme un dispositif de médiation de la perception, une surface de projection capable de donner à voir, le terme acquérant de la sorte la signification de « rendre visible » là où le sens qu'il occupait jusqu'à l'invention des nouveaux médias de l'image tenait au contraire de la dissimulation, du blocage, voire de la protection. Un article récent de Giorgio Avezzi démontre toutefois de manière convaincante que ces deux acceptions, en apparence opposées, coexistent depuis le début de l'utilisation du terme « écran », laquelle est bien antérieure à ce que les historiens de l'art ont jusqu'à présent considéré. Avezzi se réfère pour attester cette utilisation du terme « écran » comme support de ce qui est donné à voir, dans le domaine de la représentation et du spectacle, à la première occurrence du terme chez Dante dans *Vita nova*, ce qui lui permet de discuter l'utilisation du terme

sept siècles plus tôt que ce que les historiens de l'art s'étaient jusqu'à présent employés à faire. Chez Dante, l'écran participe déjà à un dispositif dont la fonction est de produire un spectacle ; il agit comme un instrument de médiation, qui protège l'identité de la femme aimée tout autant qu'il produit de l'illusion ou, ainsi que le terme apparaît un peu plus loin chez Dante, du simulacre. Avezzi identifie là le basculement d'une théorie de la perception, héritée de la tradition médiévale, à une théorie de la représentation. Dante préfigure de la sorte, selon Avezzi, la théorie perspectiviste d'Alberti, laquelle présente à son tour le tableau comme un instrument de médiation entre le sujet qui regarde et l'objet de sa vision, mis au service de l'élaboration de la fiction. On rejoint bien en effet les propriétés du tableau albertinien, telle que mises en évidence par Wajcman : c'est parce que la fenêtre maintient le sujet qui regarde à distance du monde que sa surface peut servir de support à la représentation. Il faut nécessairement un écran pour raconter le visible.

Par ces détours théoriques, nous avons voulu démontrer dans cet article que, du tableau à l'écran, *l'incipit* du *Méridien de Greenwich* joue des ressorts du cadre pour faire de la dénonciation ludique de son impossible transparence la condition de la mise en récit. Ni tout à fait réhabilitée ni pleinement tournée en dérision, la représentation fictionnelle fait son cinéma. Cette hypothèse est confirmée dans la suite du roman notamment par le motif de l'intrigante machine fabriquée par Byron Caine, ingénieur désabusé et en panne d'inspiration, que le lecteur aura reconnu sans peine comme une incarnation diégétique de l'écrivain bien avant que le texte qualifie explicitement le personnage d'« auteur aveugle » (312). Cette machine est l'objet de convoitises ; c'est autour de sa possession que se construit le conflit mafieux qui sert d'intrigue au texte. Or, la fin du roman nous apprend que l'objet n'est en réalité qu'un vieux projet repris par Caine. Incapable de le faire aboutir, l'ingénieur décide de saboter son travail et de produire un faux. La machine qu'il élabore à longueur de journées sur cette île aux confins du monde est un montage, une association d'éléments hétéroclites rassemblés sans autre objectif que celui de tromper, de faire passer l'imaginaire pour la réalité. Elle relève, dit le texte, du « collage », du « conglomerat », du « trompe-l'œil » ; c'est, en somme, « n'importe quoi » (Echenoz, 315). Métaphoriquement, elle révèle le texte d'Echenoz pour ce qu'il est : un assemblage d'éléments de « récupération », dont la seule fonction est celle du leurre. La vacuité de la machine – décrite comme « pure apparence, contenant vide et formel » – dénonce celle du projet romanesque. Sa fonction, son efficacité, l'apparente à celle d'un « accessoire de théâtre » (314) : il s'agit de jouer sur le registre de l'apparence, sur la fonction du leurre, pour rendre indiscernable l'illusion de la réalité. L'objet, dès lors toujours potentiellement faux aux yeux

d'un lecteur invité à douter depuis *l'incipit*, disparaît ; il est dénaturé par l'artifice, le simulacre, qui se met à valoir pour lui-même, et non plus en fonction de l'illusion de vraisemblable qu'il serait capable de produire.

Insistons une dernière fois sur le fait que, dans *Le Méridien de Greenwich*, ce sabotage de l'illusion romanesque ne constitue pas une fin en soi. Ainsi que l'annonce *l'incipit*, la mise en scène de la facticité du décor et de l'incongruité de ses personnages est un prétexte qui permet à Echenoz de renouer avec l'acte de raconter en modélisant le récit par l'image. Le roman ne se consacre pas à la dissolution du référent ; celui-ci s'estompe au profit d'une image qui exhibe le cadre qui rend possible son surgissement. Une reconstruction a bien lieu, laquelle s'élabore à partir d'éléments romanesques épars, assemblés – tels les rouages de la machine – de manière improbable, et selon une dynamique qui finit par ordonner le paysage chaotique que présentait *l'incipit*.

Notes

1. Nous devons la pertinence du rapprochement établi entre le dispositif pictural du tableau et l'œuvre de Jean Echenoz aux travaux de Manon Delcour ; qu'elle en soit vivement remerciée.
2. À l'exception peut-être des textes biographiques qui, s'ils relèvent d'une esthétique semblable, interrogent autrement le paradigme de la création romanesque.
3. Notons que la contemporanéité des bottes en caoutchouc contraste aussi bien avec la dimension allégorique du personnage féminin qu'avec le caractère « préhistorique » du lieu, ce qui participe à priver la scène de tout ancrage spatio-temporel conséquent.
4. Il s'agit d'un motif récurrent dans l'œuvre de Jean Echenoz ; voir notamment à ce propos l'essai de Christine Jérusalem, au titre révélateur.
5. A propos de la discussion initiée par Wajcman sur la traduction du passage qui concerne l'analogie établie par Alberti entre tableau et fenêtre dans *De pictura*, se référer aux chapitres « Le démon de l'analogie » et « Ouvrir » dans *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, 51-80 et 81-120.
6. La leçon date de 1971, soit une demi-douzaine d'années avant la parution du *Méridien de Greenwich*. Nous ne discuterons pas ici les différences que Lacan établit entre l'écriture et la lettre, ni l'évolution de cette dernière au fil de l'enseignement lacanien.

Ouvrages cités

- Wolfgang Asholt & Marc Dambre (dir.), *Un retour des normes romanesques*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2010.
- Giorgio Avezzi, « The deep time of the screen, and its forgotten etymology », *Journal of Aesthetics & Culture*, 11(1), 2019.
- Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), dans *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, 61-67.
- Bruno Blanckeman, *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*,

- Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2000.
- Bruno Blanckeman, Marc Dambre & Aline Mura-Brunel (dir.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2004.
- Manon Delcour, « D'une littérature fin de siècle à une écriture du dénouement : l'habitation hantée dans « Véra », *Bruges-la-Morte* et *L'Occupation des sols* », *Les Lettres romanes*, 70(1-2), 2016, 89-104.
- *Dispositifs de l'habitation* : Jean Echenoz, Hélène Lenoir, Eugène Savitzkaya, thèse de doctorat sous la direction du professeur Pierre Piret, UCLouvain, défense prévue le 9 mars 2020.
- Andrea Del Lungo, *La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Paris, Seuil, 2014.
- Petr Dytrt : « Un premier avertissement ou l'incipit du Méridien de Greenwich », *Etudes Romanes de Brno*, 23(1), 2002, 89-97.
- Jean Echenoz, *Le Méridien de Greenwich*, Paris, Minuit, 1979.
- Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969), dans *Dits et écrits*, t. I, Paris, Gallimard, 1994, 789-821.
- Michaël Foessel, *Après la fin du monde : critique de la raison apocalyptique*, Paris, Seuil, 201.
- Francis Fukuyama, *La Fin de l'Histoire et le dernier homme*, trad. Denis-Armand Canal, Paris, Flammarion, 1992.
- Christine Jérusalem, *Jean Echenoz : géographies du vide*, Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2005.
- Jacques Lacan, « Leçon sur lituraterre », dans *Le séminaire, livre XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*, éd. Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, 2007, 113-127.
- Jean-Claude Lebrun & Claude Prévost, *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor, 1990.
- Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- Pierre Piret, « Le dispositif minimaliste et la dialectique du désir (Echenoz, Toussaint) », dans Isabelle Ost, Pierre Piret & Laurent Van Eynde (dir.), *Représenter à l'époque contemporaine. Pratiques littéraires, artistiques et philosophiques*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 2010, 325-343.
- Lionel Ruffel, *Le dénouement*, Lagrasse, Verdier, 2005.
- Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines*, I et II, Paris, Lettres modernes Minard, 1998.
- Gérard Wajcman, *Fenêtre. Chroniques du regard et de l'intime*, Lagrasse, Verdier, 2004.