

LES CLINS D'ŒIL DU PASTICHEUR:
INNOVATION ET INTERTEXTUALITÉ DANS
LES ATOMIQUES D'ERIC LAURENT

KRISZTINA ZENTAI HORVÁTH

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Francia Tanszék
xina_horvath@libertysurf.fr

Is it still possible to renew the novelistic form? One of the young authors published by Minuit, Eric Laurent shows that such an enterprise is not as hopeless as it might seem. Laurent sets his novel in the genre of the spy novel and hence establishes a communication with the reader deceiving all his expectations. On the one hand, this exaggerated intertextual fullness shows the narrative as an artificial product so as to keep the reader at a certain distance from the fiction. On the other hand, using a series of discourses transcending our everyday life, the novel gathers the scattered fragments of the contemporary world. Doing this, it obeys a postmodern aesthetics which, unlike the modernity, doesn't try to provide an answer to the chaos but integrates it.

Depuis les débuts de la littérature, chaque nouveau texte doit faire face à un double défi: proposer une nouvelle vision du monde, innover une forme ou un genre et s'inscrire en même temps dans des structures préexistantes pour assurer la reconnaissance du lecteur. S'il est difficile d'imaginer un texte entièrement novateur refusant l'usage de toute forme ou de toute structure de pensée préalable, un récit constitué exclusivement d'éléments connus ne saurait guère intéresser un public exigeant. Quant aux degrés de l'innovation, il appartient à chaque récit de déterminer sa position vis-à-vis des traditions et d'encourager ou, au contraire, de frustrer son lecteur. „Si les structures du récit classique sont intrinsèquement conservatrices”, affirme Vincent Jouve dans la grille de lecture qu'il propose pour l'analyse des valeurs véhiculées par l'œuvre littéraire, „c'est que la lisibilité [...] repose sur la reconnaissance. Il appartient donc au texte ou

bien de favoriser la lisibilité en se référant à une série de schémas préexistants, connus donc rassurants, ou bien de remettre en cause cette lisibilité dans le but d'éveiller la conscience critique du lecteur. Autrement dit, le texte peut conforter l'illusion en consolidant les effets de participation ou la désamorcer en jouant sur les effets de distanciation".¹ Dans son roman *Les Atomiques* paru en 1996 aux éditions de Minuit, Eric Laurent opte pour cette seconde voie.

Renouveler la forme romanesque n'est jamais une entreprise aisée, et il l'est encore moins lorsqu'on est auteur „Minuit” aux alentours de ce tournant de millénaire. La maison Minuit qui s'est fait une renommée en publiant Samuel Becket et les Nouveaux Romanciers a choisi comme vocation la découverte de nouveaux talents et la promotion de l'innovation romanesque. Aussi paradoxal que cela soit, durant un demi-siècle la modernité est devenue la tradition de cette maison d'édition: le lecteur qui ouvre un roman publié chez Minuit en est bien conscient et attend quelque chose de fondamentalement novateur. Comment procéder pour ne pas décevoir cet horizon d'attente, comment trouver encore des possibilités neuves pour un genre que les prédécesseurs ont déjà soigneusement vidé de son intrigue et de ses personnages, renvoyant ces derniers au rang de simples figurants? Eric Laurent s'y prend d'une manière ludique et avec un goût prononcé pour les clins d'œil intertextuels. Dès l'incipit, il inscrit son roman dans le genre du roman d'espionnage, c'est sur ce fond qu'il cherche à établir une communication avec le lecteur. Or, selon Vincent Jouve, cette démarche sert à exposer une intention, à indiquer au lecteur dans quelle perspective il doit lire le livre. „Les premières lignes d'un texte révèlent déjà, par le matériau traité et la perspective choisie (froide, distante, ironique ou grave) un regard particulier et les valeurs qui s'y attachent. [...] Mais c'est surtout en désignant le genre du texte (indication qui passe de moins en moins par le paratexte, surtout pour le roman) que l'incipit renvoie à un certain nombre de valeurs. Les premières lignes d'un roman, en précisant la nature du récit, indiquent la position de lecture à adopter”.² L'auteur des *Atomiques* met donc en scène un héros de l'acabit de James Bond, Atom Pexoto, qui au fil des chapitres multiplie les cadavres et les conquêtes féminines. Ce personnage musclé, viril et fidèle à sa mission évoque le contexte des romans de Ian Fleming, allusion intertextuelle que, du moins dans un premier temps, rien ne vient contredire. Comme James Bond, Pexoto est soumis à un chef omniscient (Caron-Pang),

¹ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, PUF, 2001, p. 144. Dans cet ouvrage, l'auteur cherche à décrire les techniques grâce auxquelles le texte gère sa lecture et devient véhicule d'une idéologie. Vincent Jouve distingue les romans favorisant la lecture participative et les romans qui agissent sur le lecteur en brisant l'illusion référentielle. Ces derniers font usage des techniques de distanciation dont certaines seront évoquées plus loin.

² Ibid., pp. 130-131.

détenteur d'une information totale qui n'hésite pas à envoyer son agent vers des aventures dont dès le départ il prévoit l'issue. Comme dans les aventures de Bond, le héros est chargé d'une mission qui consiste à poursuivre et à éliminer un méchant (Kolokolov) et à sauver une femme (Cléopâtre-Béatrice) qui présente d'ailleurs tous les attributs-clichés de la belle blonde hollywoodienne: „Elle ressemblait à une de ces actrices dont le nom nous échappe, ainsi que la filmographie. On sait en la voyant qu' on l'a déjà vue, ne la voyant plus qu' on la reverra encore. On interroge les traits de son visage, mais on ne remarque que les deux fins plis partant des ailes du nez jusqu' aux commissures des lèvres, à travers lesquels on devine la géométrie nacrée de deux dents blanches [...] Quelque chose comme une schizophrénie rétinienne troublait Pexoto; il lui était impossible de fixer le regard de cette femme; il avait beau s'y astreindre, d'irréfragables sollicitations à venir se poser sur son corps harcelaient son œil, la forme de ses hanches en incurvait les commissures, le volume de ses seins tuméfiait ses pupilles, ses jambes subulées exaspéraient ses cils”.³ Non seulement des rôles thématiques semblent coïncider avec ceux des romans de Fleming mais l'intrigue aussi se déroule selon le schéma invariable des aventures de James Bond tel que le décrit Umberto Eco: „La trame véritable demeure immuable et le suspense s'établit de façon curieuse sur une suite d'événements entièrement escomptés. Résumons-nous: la trame de *chaque* livre est grosso modo la suivante: Bond est envoyé dans un endroit donné pour éventer un plan de type science-fiction, ourdi par un individu monstrueux d'origine incertaine, en tout cas pas Anglais, qui, utilisant une activité propre soit comme producteur soit comme chef d'une organisation, non seulement gagne énormément d'argent, mais fait le jeu des ennemis de l'Occident. En allant affronter cet être monstrueux, Bond rencontre une femme dominée par lui et la libère de son passé en établissant avec elle un rapport érotique, interrompu par la capture de Bond par le Méchant et par la torture qui lui est infligée. Mais Bond défait le méchant qui meurt de façon horrible, puis il se repose de ses dures fatigues entre les bras de la femme qu'il est toutefois destiné à perdre”.⁴ Si l'intrigue des *Atomiques* correspond à quelques détails près au schéma d'Eco, la lisibilité sera bientôt troublée par des incidents qui empêcheront le lecteur de prendre tout à fait au sérieux les personnages et leurs aventures.

³ Eric Laurent, *Les Atomiques*, pp. 107-113.

⁴ Umberto Eco, *James Bond: Une combinatoire narrative* In: Communications 8. L'Analyse structurale du récit. Seuil, 1981, p. 96. Dans cette analyse malicieuse Eco démontre que, en dépit de leur recherche de sensations et des surprises imprévisibles, les romans de Fleming usent d'une mécanique rigide, d'un schéma habituel dans lequel le lecteur pourra reconnaître quelque chose de déjà vu et qui lui a plu. L'auteur met en jeu les éléments archétypiques et l'idéologie manichéenne des fables traditionnelles, bref, il cherche à renforcer la lisibilité de ses romans et évite tout ce qui pourrait perturber l'illusion référentielle.

L'absurde qui fait irruption dans le roman tantôt par le manque de vraisemblance, tantôt par la banalisation des tournures rocambolesques de l'intrigue: ainsi la mission que Caron-Pang confie à Pexoto consiste à „s'intéresser à un type qui ne nous intéresse pas un type dont nous voulons rien apprendre”.⁵ Il s'agit d'un Russe nommé Kolokolov, impliqué dans un faux trafic de déchets nucléaires, une sorte d'opération leurre destinée à détourner l'attention du vrai trafic se déroulant en même temps. La veille du démarrage de sa mission, Pexoto est capturé et torturé par une bande de malfrats qui veulent le dissuader de poursuivre la filature qu'il n'a même pas encore entamée. C'est que par erreur on l'a enlevé un jour trop tôt mais ses kidnappeurs trouvent un arrangement: „bon j' ai trouvé on va inverser le rapport de causalité demain Pexoto vous suivez Kolokolov mais après disons vers vingt heures par exemple vous cessez de le suivre comme si on venait de vous demander de ne plus faire ça vous convient? il faut que ça vous convienne parce que nous sinon on ne sera pas payés”.⁶

Plus tard au volant de sa voiture Pexoto s'aperçoit qu'il est suivi „par devant”, puis il se retrouve dans une cabine téléphonique tout le temps occupée du fait d'être connectée à elle-même. A plusieurs reprises, il découvrira le cadavre de Cléopâtre qu'il verra pourtant ressurgir en parfaite santé quelques pages plus loin. Se rendant à un bal masqué, il rencontrera tous ceux qu'il a précédemment tués et apprendra du même coup n'avoir jamais tiré qu' à blanc. En même temps, le faux convoi de déchets nucléaires qu'il doit surveiller se révélera le vrai, avant d'être dévoilé comme un leurre international inventé par les services secrets pour occuper les agents au chômage à la suite de l'écroulement du communisme. Comme son chef explique à Pexoto à la fin du roman: „On avait monté cette histoire de toutes pièces. [...] Il s'agissait de faire voter par une commission obscure du Parlement de la Communauté des crédits supplémentaires destinés au contre-espionnage nucléaire. [...] C'est alors qu' on avait créé une fausse opération: *In partibus*. Chaque service secret, à l'insu de son gouvernement, avait délégué un ou deux agents qui [...] n'étaient au courant de rien”.⁷ Le lecteur cherchant à suivre et à interpréter ces aventures ne cesse d'être basculé d'une croyance à l'autre, toutes les hypothèses qu'il fabrique à propos de l'intrigue et des personnages se révèlent fausses, alors que l'infinie répétition de certains éléments du récit (enlèvements, libérations, départs et retours à Paris, mort apparente de la compagne et retrouvailles) ne l'invite guère à une lecture participative. De plus, le récit ne propose aucun dénouement définitif: après avoir évoqué à titre d'exemples quelques issues possibles (amour accompli des person-

⁵ Eric Laurent, *Les Atomiques*, p. 25.

⁶ *Ibid.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 247-248.

nages principaux, mort du héros, suite des aventures), le narrateur abandonne ses personnages aussi bien que le lecteur.

A tous ces procédés favorisant la distanciation du lecteur s'ajoute encore le statut particulier des personnages que le narrateur *des Atomiques* cherche à discréditer systématiquement: il montre leurs ficelles de marionnettes, il les donne à voir comme des figurants à deux dimensions, des êtres sans entrailles. Il procède en révélant progressivement le décalage des personnages par rapport aux rôles thématiques du roman d'espionnage. Ainsi, il nous présente le chef omniscient du service secret comme un homme difforme et obèse qui doit aller embrasser sa mère avant de partir en mission à Sarajevo. Flaher, le contact qui accueille Pexoto à Las Vegas n'est qu'un stagiaire qui attend sa titularisation aux services secrets américains. Pexoto lui-même perd petit à petit son assurance jamesbondienne dont le lecteur l'a crédité au départ: il est frustré par son incapacité de séduire Cléopâtre, sa virilité subit une défaite lorsqu'il se fait violer par son kidnappeur allemand ou quand il découvre que les femmes succombant à son charme n'étaient que des call-girls, des actrices recrutées par une agence de casting et que tous ses exploits érotiques étaient filmés à son insu pour alimenter une série de cassettes pornographiques: „Le quatrième de couverture de la jaquette s'orne de quelques scènes clés du film: performances gymnastiques de femmes en pâmoison que montent des athlètes – Pexoto sans se vanter, se dit que ce pourrait être lui. Et puis, soudain, les décors lui disent quelque chose, les femmes aussi lui disent quelque chose, l'homme surtout lui dit quelque chose, le propos est de plus en plus distinct à mesure qu'il se penche sur les photographies, il tiendrait même en peu de mots: putain, c'est moi”.⁸

Dans chacun des quatre domaines qui selon Philippe Hamon⁹ jouent un rôle prépondérant dans la valorisation d'un personnage le héros se révèle incompetent: son regard n'arrive pas à percer les leurres, sa parole n'est pas assez captivante pour séduire Cléopâtre qui écoute ses récits d'une oreille distraite, ses relations avec les autres ne sont que des faux-semblants et ses actes la preuve d'une impuissance illustrée par la scène du bal masqué: „Allez reposez cette arme Pexoto vous n'allez pas jouer le fâcheux de service. [...] laissez tomber cette arme et amusez-vous comme tout le monde à moins que vous ne vouliez encore vous ridiculiser en tirant à blanc comme vous le faites depuis le début de cette histoire [...] Allons Pexoto sanguin comme vous êtes nous n'allions pas vous laisser tirer avec de vraies munitions”¹⁰. Le lecteur a d'autant moins de chance

⁸ Ibid., p. 177.

⁹ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984. Philippe Hamon retient quatre domaines qui expriment de façon privilégiée le rapport de l'homme au monde et qui deviennent par là objet d'une évaluation: le regard (voir), le langage (dire), le travail (faire) et éthique (savoir-vivre) du personnage.

¹⁰ Eric Laurent, *Les Atomiques*, pp. 221-222.

de s'identifier aux personnages que ceux-ci n'ont qu'une identité flottante, tout le temps remodifiée par les bonds de l'intrigue. Ainsi Cléopâtre, la show girl de Las Vegas qui se présente à Pexoto comme ancien agent du contre-espionnage américain à Moscou se révèle être tour à tour une actrice recrutée par l'agent de casting Seventh Art, un cadavre dépiécé, une prostituée belge et Béatrice Virgile, agent des services secrets français à la Havane. Le physique des personnages s'adapte parfaitement à ces changements d'identité: Cléopâtre a une chevelure de jais sur scène et une blondeur peroxydée dans le quotidien, du moins depuis son passage dans une clinique suisse spécialisée „dans le blanchissement total de soi; on y proposait une chirurgie plastique de pointe, qu'on par faisait en fournissant toute une panoplie de papiers d'identité, du permis de conduire malgache, jusqu'à la carte de membre du club de snooker de Fagatogo, en passant par le passeport guatémaltèque”.¹¹ La jeune femme y entre brune accentuée, teint mat, traits appuyés, un peu plate et en sort blonde, teint scandinave, traits affinés, siliconée: elle change de physique aussi habilement que d'identité ou de continent. Les personnages qui meurent et rebondissent comme les figurines d'un dessin animé n'ont ni plasticité ni psychologie. Ce sont des simples pions qu'un narrateur capricieux pousse à son gré d'une situation dans une autre sans se soucier de la vraisemblance, voire en évitant soigneusement tout effet de réel. Les noms des personnages contribuent également à rompre l'illusion référentielle. Certains d'entre eux évoquent la position du narrateur vis-à-vis de ses personnages: ainsi Pexoto se prénomme Atom et continue à être bombardé tout au long du récit sinon d'électrons, du moins d'aventures. La fission qu'on cherche à provoquer chez lui fait en même temps allusion au convoi d'uranium qu'il s'agit de transporter à travers l'Europe. D'autres noms suscitent des liens intertextuels comme ceux de Caron-Pang, de Béatrice Virgile et celui d'un voyageur du vol Paris-Los Angeles, „un Italien au teint d'olive [...] dont il ne comprit ni le nom (Alighiero? Alighieri?) ni la profession (spéléologue ou poète) [et qui] lui narra des destinations fabuleuses (agent de voyages?)”.¹² Cette allusion à la *Divine Comédie* de Dante n'est pas vraiment exploitée pour en tirer un sens plus philosophique, Pexoto et son supérieur qui descendent dans les caves d'un grand hôtel s'arrêtent au huitième sous-sol („Ha ha neuf et c'était une descente aux enfers ha ha”, remarque Caron-Pang) tournant l'allusion en cul-de-sac qui ne sert qu'à désorienter le lecteur une fois de plus et à multiplier les leurres de ce texte ludique.

Le trompe-l'œil qui constitue un des thèmes centraux du récit y apparaît sous les formes les plus diverses. Plus haut on a évoqué les faux-semb-

¹¹ Ibid., p. 111.

¹² Ibid., p. 75.

lants de l'intrigue rocambolesque et les apparences qui masquent habilement l'identité des personnages. Si l'usage des masques et des déguisements est un élément récurrent du roman, on peut également noter la mise en scène d'un appareillage technique sophistiqué qui sert à enregistrer ou à émettre des images truquées. Le roman démarre dans une salle de projection où on voit défiler les images de la vie de Pexoto, projetées en ordre inversé. Ainsi la première image est celle d'un flirt récent à Paris, alors que la dernière montre le héros nouveau-né disparaissant dans le ventre de sa mère. L'explication que nous offre le chapitre suivant („vous m'avez donc toujours suivi patron?“ demande Pexoto à Caron-Pang qui lui répond „toujours toujours c'est un bien grand mot disons souvent il faut bien surveiller son personnel ha ha et puis cette manie qu'ont les gens de tout filmer maintenant on retrouve toujours quelques scènes intéressantes“)¹³ laisse le lecteur sur sa faim: qui a pu filmer la totalité d'une vie, comment et pourquoi? La supercherie cinématographique ou photographique transcende tout le roman. Ainsi dans une agence de casting Pexoto retrouve les books de tous les personnages que le „hasard“ a envoyés sur son chemin au fil de ses aventures: la plupart des photos montrent les acteurs dans des poses évoquant des pastiches de films célèbres. Dans une autre scène, une photo échappe de la poche d'un kidnappeur et tombe dans celle de Pexoto.

Plus tard dans la solitude de son appartement il observe cette image: „Elle le représente tel qu'il est présentement, près de la fenêtre, en train de tenir quelque chose entre les doigts, peut-être une photographie qui le représenterait tel qu'il est présentement, près de la fenêtre, en train de tenir quelque chose entre ses doigts. Le cliché a été réalisé de l'extérieur, de l'immeuble d'en face semble-t-il. Pexoto défenestre alors son regard. En face, justement, les stores baissés du studio de photographie cillent sous l'éclat de quelques flashes“.¹⁴ Le voyeurisme et l'omniprésence de la télésurveillance marquent avant tout les exploits érotiques du héros, y compris le fâcheux incident où il se fait violer devant l'œil vigilant d'un caméscope. Il s'agit là d'un phénomène caractéristique de notre époque postmoderne qui“, selon le philosophe et sociologue Paul Virilio, substitue à la question „vrai ou faux? la question „actuel ou virtuel?“, prêtant aux images truquées le pouvoir d'entraîner nos sociétés dans une déréalisation généralisée. „En effet, parler aujourd'hui du développement de l'audiovisuel ne peut se faire sans interpeller également ce développement de l'imagerie virtuelle et son influence sur les comportements, ou encore sans annoncer aussi cette nouvelle *industrialisation de la vision*, la mise en place d'un véritable marché de la perception synthétique, avec ce que cela suppose de questions éthiques, non seulement celles du contrôle et de la

¹³ Ibid., p. 19.

¹⁴ Ibid., pp. 215-216.

surveillance avec le délire de la persécution que cela suppose, mais surtout la question de ce *dédoublé du point de vue*, ce partage de la perception de l'environnement entre l'animé, le sujet vivant, et l'inanimé, l'objet, la machine de vision".¹⁵ Cette dématérialisation fait que lorsque Pexoto, sentant le canon d'une arme contre sa nuque, voit défiler le film de sa vie, il ne sait plus au juste s'il s'agit bien de la sienne: „la qualité de l'image n'est pas très bonne, on oscille entre la soirée diaporama (genre retour de vacances) et le film familial (mariage d'une cousine). Un écran poussiéreux s'éclaire d'une petite dizaine de visages dont les premiers sont si anciens qu'ils nous sont inconnus – on en viendrait presque à se demander si ça n'est pas une autre vie qui défile, s'il n'y a pas eu inversion de bobine avec quelqu'un qui casse sa pipe en même temps que nous, de l'autre côté de la planète [...] deux ou trois idées directrices, puis plus rien, on n'aura donc vécu que pour cela?"¹⁶ D'autre part, l'impression de l'uniformité des images tient également de l'usage presque exclusif des clichés cinématographiques dont le récit se construit: ballade nocturne de Las Vegas et traversée du désert de Nevada, nuit au motel abandonné et rencontre amoureuse sur la plage d'une île ensoleillée.

Les divers clins d'œil littéraires, cinématographiques et musicaux agissent sur le lecteur qui lit *Les Atomiques* en tant que roman au second degré, la parodie d'un intertexte malmené. Dans le texte, on peut distinguer plusieurs des types de renvois transtextuels énumérés par Gérard Genette dans *Palimpsestes*:¹⁷ l'allusion à Dante est une *intertextualité* proprement dite, l'inscription du récit dans le genre du roman d'espionnage relève de *l'architextualité*, les transformations que le texte fait subir à un autre texte de *l'hypertextualité*. Or, plutôt que simple parodie des récits d'espionnage, ce texte ne serait-il la pastiche d'une parodie, la caricature des romans écrits déjà au second degré par un autre auteur Minuit, Jean Echenoz? Romancier ludique, Echenoz aime à calquer chacun de ses textes sur un genre bien précis de la littérature populaire: roman noir, roman d'aventure, polar ou justement roman d'espionnage. Ce dernier, intitulé *Lac*, voit le jour en 1989, sept ans seulement avant *Les Atomiques*. C'est une parodie qui use de toute une panoplie d'équipements fantaisistes pour tourner en ridicule le roman d'espionnage: ses appareils d'écoute sophistiqués (entre autres des mouches équipées de microphones) et ses méthodes farfelues

¹⁵ Paul Virilio, *La Machine de vision*, p. Galilée, 1988, p. 126.

¹⁶ Eric Laurent, *Les Atomiques*, pp. 197-198.

¹⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982. Les types de renvois intertextuels distingués par Genette sont au nombre de cinq: l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité. La paratextualité (relation entre le texte d'escorte et le texte proprement dit) et la métatextualité (commentaire explicite d'un texte dans un autre texte) ne jouant pas un rôle important dans *Les Atomiques*, on n'évoquera ici que les trois autres types.

utilisées pour le décodage des messages trouvent leur écho dans certains passages des *Atomiques*. Franck Chopin, l'espion bien banal de *Lac*, reçoit les ordres de son supérieur le colonel Seck par courrier, tout comme Atom Pexoto les messages de Caron-Pang. Les directives que Chopin reçoit sont déguisées en publicités pour des croisières adriatiques, celles de Pexoto en relevés de compte bancaire. En superposant les deux procédés de déchiffrement, on est frappé par le même hyperréalisme caricatural: „[Chopin] a déplié le tract sur son bureau, sous la lampe allumée [...] il est allé chercher de l'alcool et du coton dans la salle de bain, puis dans un tiroir une lame de cutter et deux plaquettes de verre qu'il a nettoyées de l'alcool, assis à son bureau, avec soin. A présent, penché sur le tract, il grossit à la loupe le nom de Rimini, se rapprochant du point posé sur l'i central. [...] Une fois développé, agrandi, projeté le micropoint dans un lecteur de diapositives, son contenu consistait en une suite de lettres dépourvues de sens [...] Le texte n'était pas trop cruellement chiffré: il y accéda par la technique de la substitution à double clef [...]: „Vous n'avez pas perdu la main, déclarait le micropoint, c'est bien".¹⁸ Quant à Pexoto, il consulte le dictionnaire pour déchiffrer le message déguisé en découvert bancaire: „Les chiffres de la colonne gauche, dite des libellés, indiquent le numéro de la page du dictionnaire à laquelle se rendre; ceux de la colonne droite affichent quant à eux la position du mot à retenir à compter du début de cette même page: porté sous la mention crédit, le nombre est à ajouter au premier mot; porté à la mention débit, il est à soustraire. Parvenu au cumul final du relevé, les chiffres seront devenus des mots. Vous saurez désormais à quoi vous en tenir".¹⁹ L'influence de Jean Echenoz se fait également remarquer au niveau narratif: l'usage fréquent du temps présent alterné avec le futur, l'emploi de la deuxième personne du pluriel pour s'adresser au lecteur, le mélange des tournures rocambolesques caractéristiques du genre parodié et des éléments les plus banaux du quotidien n'en sont que les exemples les plus frappants.

Eric Laurent emprunte et développe de manière ludique un autre procédé cher à Echenoz: la digression. Il s'agit de l'insertion dans le récit des passages descriptifs qui ne font nullement avancer la narration et dont l'unique but est la transmission d'un savoir encyclopédique n'ayant en apparence rien à voir avec l'histoire. Souvent ces digressions s'inscrivent dans d'autres types de discours que le récit romanesque et font un intrus greffé artificiellement au corps du texte. Ainsi, le lecteur des *Atomiques* a successivement droit à la description technique d'une Jaguar XJ6 4,2 litres série 1 version de 1968, à des leçons d'anglais, à un prospectus détaillant en

¹⁸ Jean Echenoz, *Lac*, Paris, Minuit, 1989, pp. 39-40.

¹⁹ Eric Laurent, *Les Atomiques*, pp. 66-67.

anglais les avantages du Luxor Hotel de Las Vegas, à un pronostique météorologique riche en détails et à la description de l'appartement du héros sur le mode d'une annonce de location immobilière: „XI^e. Blvd. Voltaire. Imm 1830. gard. park. 4^e ét. 5P. 100 m2. Chf. ind. gaz. 9000 F + 700 F. Interphone + concierge”.²⁰ L'allusion à d'autres genres ou types de discours caractérise non seulement la parole du narrateur mais aussi celle des personnages. Ainsi Pexoto cherchant à divertir Cléopâtre lui raconte ses missions „passant du roman d'aventure – comment arrêter un ancien nazi au Brésil, un terroriste au Caire, une transfuge bulgare à New Delhi – au guide touristique – que visiter au Brésil, au Caire, à New Delhi – via le roman libertin – comment se taper des Brésiliennes au Brésil, des Cairotes au Caire, des Indiennes à New Delhi”.²¹ Ces allusions intertextuelles que l'auteur met entièrement au service de la distanciation du lecteur agissent sur celui-ci de différentes façons. D'une part, elles suspendent la narration de l'histoire et déçoivent le lecteur en retardant le dénouement qu'il attend désespérément. D'autre part, en utilisant le vocabulaire traditionnel d'un genre ou d'un type de discours, les digressions désignent le texte en tant que tel. Or, selon Vincent Jouve, on compte „parmi les procédures les plus efficaces [de la distanciation] la „monstration” des artifices du récit”.²² L'intertextualité explicite, la parodie et tous les techniques qui montrent que le récit n'est qu'un produit artificiel obéissant à des règles bien précises. En même temps, le roman qui se dilate pour accueillir d'autres discours que le romanesque intègre la multiplicité du monde postmoderne: „Il n'est plus protégé ni par des frontières, ni par une quelconque règle transcendante. Il n'est pas étonnant qu'il tende dès lors à l'encyclopédisme, à la collection, à l'empilement ou à la série. Une certaine liquidation des frontières qui séparent les genres, l'inclusion des modes qui ne relèvent pas traditionnellement de la littérature [...] font des textes des contenants de la multiplicité des modes et des choses, [...] lieux où se trouvent disposées des connaissances”.²³

L'usage des diverses formes de l'intertextualité allant de la pastiche d'un genre jusqu'à la parodie d'une série de discours transcendant notre quotidien peut-il déboucher sur un renouvellement de la forme romanesque? Rassemblant les fragments épars du monde, le roman postmoderne propose en tout cas une esthétique différente de celle de la modernité:

²⁰ Ibid., p. 154.

²¹ Ibid., p. 144.

²² Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, p. 155-157.

²³ Tiphaine Samoyault, *Excès du roman*, Maurice Nadeau, 1999, pp. 159-160. Dans son analyse de l'excès de la forme romanesque, l'auteur constate l'immense capacité d'expansion du genre: elle affirme que le texte qui résulte d'un principe de dilatation „accepte dès lors la multiplicité, la recueille, la déplore par impossibilité de la dire toute. C'est pourquoi le livre devient réceptacle d'une foule de renseignements, de matériaux et de personnages divers censés représenter la multiplicité qui caractérise le monde mais sans la mise en ordre systématique qui caractérise la volonté d'unité”. (p. 150).

„contrairement au modernisme, [il] ne tente pas de répondre au chaos mais l'accueille. Alors que le modernisme cherchait à compenser par des moyens esthétiques le désordre du monde, le postmoderne propose une forme esthétique elle-même marquée par l'incertitude et l'éparpillement”.²⁴ L'autoréflexion du roman qui se prend lui-même pour son objet traduit ainsi une radicalisation du soupçon. Si les Nouveaux Romanciers cherchaient à renouveler le genre romanesque en le vidant, l'exemple d'Eric Laurent montre que l'on peut aussi bien le faire par le trop-plein: comme le vide, le fourmillement des allusions intertextuelles nous rappelle aussi sans cesse que le roman n'est jamais qu'une fiction.

²⁴ Vincent Jouve, *Poétique des valeurs*, p. 162.

