



"Pratiques durassiennes sous pastiche oulipien"

Joel July

► To cite this version:

Joel July. "Pratiques durassiennes sous pastiche oulipien". Cécile Hanania. Marguerite Duras. Le rire dans tous ses états, Rodopi, p. 249-262, 2014, Collection "Faux titre", 9789042039063. hal-01378329

HAL Id: hal-01378329

<https://hal.science/hal-01378329>

Submitted on 9 Oct 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pratiques durassiennes sous pastiche oulipien

Joël JULY
CIELAM, EA 4235
Université d'Aix Marseille (AMU)

Résumé : A partir d'un court texte de l'auteur oulipien Hervé Le Tellier, et en confrontant son travail à d'autres imitations moins réussies du style durassien, nous tenterons de dégager ce qui relève de la parodie (thème du regard et notamment du regard biaisé, mention ironique) et ce qui relève du pastiche (temps verbaux, pronoms, parataxe). L'habileté de cette contrefaçon repose surtout sur le point de vue paradoxal, cher à Duras, à travers lequel dans une syntaxe limpide l'évidence devient mystère.

Examiner comment tel ou tel pasticheur imite tel modèle permet de poser (seule façon d'un jour les résoudre) tous les problèmes de la description d'un style singulier – en particulier, question épineuse, la définition du « stylème ». Il n'y a de texte que lu et si le pastiche n'est jamais qu'une *lecture écrite*, alors il est particulièrement prometteur d'aborder la question dite du « style individuel » à travers une comparaison la plus serrée possible des divers pastiches auxquels l'œuvre a donné lieu (Daniel BILOUS, « Sur la mimécriture. Essai de typologie », *in Du pastiche, de la parodie et de quelques notions connexes*, Editions Nota bene, 2004, p. 130).

Hervé Le Tellier, né en 1957, a été coopté à l'OuLiPo en 1992 et a écrit une thèse sur ce mouvement en 2002¹. C'est dire si sa production abondante et variée [peux-tu rappeler brièvement rappeler en quoi sa production consiste, nombre de livres et genres ?] reste pétrie de considérations techniques. Pour n'offrir qu'un exemple, nous pourrions noter combien *Assez parlé d'amour* (J.C. Lattès), son deuxième et plus récent roman d'amour, paru en 2009, continue de jouer avec les plus grandes références oulipiennes. Ainsi, l'un des personnages, Louise, avocate, échafaude une plaidoirie en s'inspirant explicitement de *La Vie mode d'emploi* de Perec (p. 37), plaidoirie dans laquelle elle fait une comparaison avec l'autobus S des *Exercices de style* de Raymond Queneau (p. 39). Plus loin, Le Tellier évoque un personnage d'écrivain, Yves, qui fait des recherches sur la poésie des Grands Rhétoriciens (p. 50) et admire un collègue de renom dont la première œuvre est une « litanie de phrases, près d'un millier, où l'écrivain esquisse, par fragments disjoints, son autoportrait » (p. 130). Le roman lui-même propose des chapitres audacieux où la mise en page, par exemple, juxtapose sur deux colonnes le discours d'un personnage et les pensées d'un autre. Sur le principe du roman-gigogne, on trouvera également des écrits insérés qui brouillent les limites génériques, comme dans un chapitre consacré à une publication d'Yves constituée de quarante souvenirs qu'il partage avec sa maîtresse, ce qui donne lieu à une succession de textes brefs et apparentés, qu'Yves numérote.

La plupart des travaux oulipiens et des publications d'Hervé Le Tellier, en effet, se situent dans le domaine du texte court, voire très court. Et l'une de ses créations les plus marquantes est *Joconde jusqu'à cent*, publiée en 1998, qui aligne, comme le titre du recueil l'annonce, cent « points de

1 *Esthétique de l'OuLiPo*, Paris, Le Castor astral, 2006.

vue » sur Mona Lisa². Par rapport à la description neutre que l'on pourrait faire du tableau de Léonard de Vinci, exposé au Louvre, Hervé Le Tellier cherche à créer la surprise et à susciter le plaisir et le rire du lecteur en imaginant que, selon le rédacteur de ce billet descriptif, le portrait de La Joconde se modifiera et adoptera des caractéristiques, sortes de tics langagiers, qui, en quelque sorte, démarqueront socialement le rédacteur scrutateur. Cette expérience de 100 portraits sera prolongée en 2007 par *Joconde sur votre indulgence* qui ajoute cent compositions nouvelles aux précédentes. « Le point de vue de Marguerite D. » apparaît dès le premier ouvrage.

Le point de vue de Marguerite D.

(1) *Derrière elle, il y aurait un paysage.*

(2) *Ça se verrait que le soir allait tomber.* (3)

Elle, elle regarderait. (4) *Ça serait un regard et pourtant ce ne serait pas son regard.* (5) *Ce pourrait être celui d'une truite.*

(6) *Oui.* (7) *Celui d'une truite.*

(8) *Elle sourit.* (9) *Un sourire qu'on ne peut pas définir.* (10) *Un sourire qui dit qu'elle sourit.*

(11) *Elle dit : Vous n'avez rien vu au musée du Louvre.* (12) *Rien.* (13) *Il dit : Rien.*

(14) *Je n'ai rien vu³.*

(Hervé Le Tellier, Joconde jusqu'à cent, Paris, Le Castor Astral, 1998, p. 44)

Beaucoup des textes qui figurent dans l'un ou l'autre des deux recueils ne sont pas des pastiches auctoriaux, « à la manière de ... », mais plutôt des pastiches génériques qui contrefont davantage des sociolectes que des idiolectes.

Le point de vue du frère corse :

2 Signalons en 1951 chez Jean Tardieu, qui est parfois tout près dans ses jeux absurdes et linguistiques du mouvement oulipien, cette critique picturale du « Portrait de Mona Lisa Gioconda » :

Sur une toile de fond qui représente un paysage rocheux, une demoiselle de bonne famille, croisant les bras sur son ventre, sourit d'un air niais et satisfait, sans paraître autrement surprise de l'admiration universelle dont elle est l'objet. (« Problèmes d'histoire de l'art », *Un Mot pour un autre* [1951], Gallimard, coll. « Quatro », p. 434)

Hervé Le Tellier, comme Jean Tardieu, n'évitera pas dans son descriptif le fameux sourire de Mona Lisa. Loin d'être une faiblesse de son texte, ce sourire, poncif, entre en quelque sorte dans son cahier des charges : il fallait que soit faite souvent au cours des 100 portraits une référence au sourire. Et le regard de Duras, qui est loin d'être une spécialiste du sourire pour représenter ses personnages, épingle ce sourire de convention et semble s'en étonner.

3 Les numéros ajoutés par nos soins serviront par la suite de repérage, au moment des analyses.

Mona Lisa, qu'est-ce que tu fais à la fenêtre ? Et à cette heure-ci ? Rentre dans la maison ! Mais... Mais tu es en chemise de nuit, et presque nue ? Couvre-toi, veux-tu ! Tu veux que tout le monde te voit avec les seins à l'air ? Tu veux faire honte à notre famille ? Et veux-tu bien quitter ce sourire ? Tu te moques de moi ? (p. 25)

Le point de vue de la petite annonceuse :

J.f., 25a., brune, b. éduc., aim. cuis. fr. et peint., hab. Ital. (Florence), ch. H. 30-40 a., b. situat., sport., raffin., pr corr., voire + si aff. Pas sér. s'abst. Joindre photo SVP. Réf. : LV1503 (p. 29)

Marguerite Duras fait donc figure d'exception⁴, au même titre que Georges Perec dont le point de vue sera également proposé par un lipogramme en e, allusion à *La Disparition* :

Le point de vue de Georges Perec :

Dix ans avant Marignan, Vinci avait fait son portrait. D'abord au fusain, puis au lavis. Mona Lisa posait, parfois un jour durant, sans un mot. Soudain, sans raison, un soir d'avril, dit-on, Mona disparut. Un mois passa, puis un an. Vinci comprit alors, trop tard, qu'il l'aimait d'un vrai amour, d'un amour puissant. Las, Mona avait disparu.

Mais son portrait, lui, parfait, joyau du grand Vinci, souriait pour toujours. Ainsi, nul n'oublia jamais Mona Lisa, qu'on nomma La Gioconda (p. 19)

Car, pour qu'un pastiche soit réussi, il faut nécessairement que la caricature s'appuie sur une connaissance, au moins intuitive des lecteurs, de l'écriture traditionnelle, commune, de l'écrivain qui se trouve imité, ou, comme dans le cas de Perec, d'une pratique à laquelle il est assimilé. Jean Cléder, lors d'entretiens, le confirme à propos de Duras : « on sait que cette écriture a été parodiée ; et pour qu'un style se prête à la parodie, il faut que son identité soit très forte, peut-être risible aussi, mais en tous les cas très marquée. » (*Trajectoires d'une écriture*, 2006, Le Bord de l'eau, p. 50). Cléder fait certainement davantage allusion aux ouvrages médiatisés de Patrick Rambaud (*Virginie Q.* en 1988 et *Mururoa mon amour* en 1996) qu'au texte de Le Tellier que nous avons pris pour support. Or, le petit portrait effectué par Le Tellier nous semble jouer sur un ensemble de procédés bien plus subtils que ceux des ouvrages parodiques de Rambaud⁵. Au-delà de l'emballage illusionniste qui consiste pour Rambaud à adopter le pseudonyme Marguerite

4 Avant de prouver que Duras est imitable et que cette transparence stylistique préside aussi au choix de Le Tellier, nous rappellerons que Duras est, à la fin de sa vie, une romancière prestigieuse, à la fois impudique et mystérieuse, devenue de surcroît un personnage médiatique. A propos de la médiatisation de certains écrivains et de la résonance de leur voix à partir des années 60, Jean Pierre Martin conclut un état des lieux sur ce petit échange dialogué à valeur emblématique et parodique : « Les livres se lisent à peine, mais on en parle beaucoup. Leur représentation médiatique est le premier pas vers leur transsubstantiation. Le parophonotexte est un antitexte, une anti-lecture. Il prélude à une nouvelle mystique de la littérature – une Littérature vénérée, adulée, sacralisée, mais qui n'est pas faite pour être lue.

– J'adore Duras.

– Ah bon ? Qu'est-ce que tu as lu ?

– Je ne l'ai pas encore lue, mais je l'ai entendue hier soir à la télé. Elle est géniale. » (Jean-Pierre MARTIN, *La Bande sonore*, éd. José Corti, 1998, p. 22)

Duraille, à imiter par une légère variation ironique des titres de Duras (en délocalisant à Tahiti le second volet par exemple) ou à choisir pour des livres publiés chez Jean-Claude Lattès une couverture très similaire à celle des Éditions de Minuit (alors même que Duras a bien plus publié chez Gallimard que sous la houlette de Jérôme Lindon), le travail d'imitation proprement stylistique est infime et, pour faire rire, Rambaud opte délibérément pour un parti pris méchant, partial et extrémiste qui se focalise sur l'idée qu'une œuvre durassienne « frise un néant de bon aloi. » (Présentation de *Mururoa mon amour*, p. 9). Peut-être pour accentuer ce qu'il juge niais dans les romans de Duras, il prête par exemple à l'héroïne de *Mururoa mon amour* un passé à Bourville plutôt qu'à Nevers et fait allusion à *La Route fleurie* (p. 67, éd. Jean-Claude Lattès), comédie musicale de Francis Lopez dans laquelle l'acteur du même nom rencontra le succès : trait d'humour qui n'a plus rien à voir avec Marguerite Duras. Et même si cette dernière privilégie dans ses œuvres les chansons populaires et les rengaines (« Ramona » de Tino Rossi dans *Un barrage contre le Pacifique*, « A la claire fontaine », « Allo maman bobo » et « La Neva » dans *La Pluie d'été*⁶, ou encore celle que l'on trouve dans *L'Après-midi de monsieur Andesmas* « quand le lilas fleurira mon amour » (Gallimard, coll. Imaginaire, p.15), pour ne citer que trois œuvres⁷), on peut penser que l'opérette et Bourvil ont moins été convoqués par Rambaud comme un trait pertinent que comme un moyen de ridiculiser davantage, par ce qu'il croit être du décalage, un auteur qui l'irritait⁸. S'agit-il d'ailleurs bien de pastiche ou de parodie ?⁹

Si l'on en reste à la distinction de Genette dans le cadre de ses observations sur l'intertextualité et surtout l'hypertextualité : « le parodiste ou le travestisseur se saisit d'un texte et le transforme selon telle contrainte formelle ou telle intention sémantique, ou le transpose uniformément et comme mécaniquement dans un autre style. Le pasticheur se saisit d'un style – et c'est là un objet un peu moins facile, ou immédiat, à saisir –, et ce style lui dicte son texte. » (*Palimpsestes*, 1982, éd. du seuil, p. 88-89). Ce que l'on pourrait abusivement simplifier en établissant qu'une parodie

5 On se référera à l'article d'Anne-Claire Gignoux, « D'une pratique de « grossissement » caricatural : le pastiche », à paraître dans les actes du colloque de stylistique organisé par Laure Himy à Caen en novembre 2011. Sa contribution s'appuie sur l'exemple de Patrick Rambaud, dont elle juge, comme nous, l'intention critique abusive et la méthode d'une excessive dénaturation : « S'il y a charge, il y a en effet simplification des effets de style – souvent abusive –, répétition comme on l'a vu pour saturer le pastiche de traits reconnaissables, et emphase pour indiquer au lecteur, parfois lourdement, les faits de langue jugés significatifs. »

6 *La Pluie d'été*, coll. « Folio » [POL, 1990] : Jeanne se met à chanter « A la claire fontaine » (p. 51), l'instituteur chante « Allo maman bobo » d'Alain Souchon (p. 67), la mère chante « La Neva » (p. 108 et 141)

7 Lire à ce sujet l'article de Jean-Bernard Vray, « L'intertexte de la chanson dans l'œuvre de Duras », in *Les Lectures de Marguerite Duras*, A. Saemmer et S. Patrice (dir.), Lyon, PUL, 2005, p. 45-60.

8 J'ai un profond agacement envers Duras. Un jour, j'ouvre la télévision, je tombe sur elle. Elle était imbuvable, tellement certaine de son génie qu'elle méritait trois claques. Le soir même, je téléphone à André Balland : « Ça n'est plus possible, il faut faire quelque chose. » Le lendemain c'était signé. « Admirations et exécutions », entretien avec Patrick RAMBAUD dans *Lire*, n° 262, février 1998, p. 44-45.

9 Même parodie échouée que celle de Frédéric Gobert qui détourne le sensualisme durassien dans une présentation hautement sexuelle. La nouvelle s'intitule « Lol. D. Haze » et le recueil *Bande de stylistes*, la nature du jeu de mots suffisant à nous éclairer sur les intentions de l'auteur. En guise de stylèmes pastichés, il faut croire que l'auteur n'a retenu que l'onomastique : « Lol. D. Haze court, court sans regarder autour d'elle, s'enfuit, un tesson de bouteille dans le ventre de Jean W. Holdon, à moins que ce ne soit celui de Clare X. Quilty. Non, personne ne l'a mise dehors. Lol court, nue. Elle se réfugie chez Suzanne U. Stretters-Oeuvan. Joseph J. Clutta referme la porte [...] » (éd. Panormitis, 1999, p. 130)

détourne les thèmes et les *topoi* d'un écrivain, alors qu'un pastiche en imite la mise en œuvre par des faits de langue et des effets de style. Ainsi, lorsque Patrick Rambaud imagine une rencontre charnelle entre une Normande et un Tahitien dans un bungalow, il parodie Duras. En revanche, lorsque dans un texte court comme « Insomnie Insomnia », il fabrique une démonstration faussement argumentative dans laquelle la narratrice Marguerite Duraille justifie ses insomnies par la lecture d'un article sur l'évolution démographique, dans *Ouest France*, il double sa caricature parodique de formules aussi durassiennes que : « C'est tremblante de cette peur là que je suis » (*Mururoa mon amour*, p. 142). Or, l'emphase qui passe par la mise en relief des adjectifs est un trait d'oralité très fréquent chez Duras ; songeons, par exemple, à cette phrase d'*Aurélia Steiner* : « C'est tremblante du désir de lui, que je vous aime. » (Mercure de France, p. 157)

Si le texte d'Hervé Le Tellier concentre donc autant d'effets qui font penser à Marguerite Duras¹⁰, sans verser dans le procès d'intention comme le font, selon nous, les ouvrages de Patrick Rambaud, c'est certainement dû à la brièveté de son texte, qui n'est pas contraint au narratif, à la mise en série de ce point de vue avec 199 autres, et enfin à l'impossibilité d'inventer une intrigue grossière au-delà de ce que peut suggérer et accepter le thème pictural de La Joconde et la réalité historique attachée au modèle même de Mona Lisa. Bridé, tout au moins sous contrainte, Le Tellier, et c'est souvent l'intérêt des textes oulipiens, se voit ainsi dans l'obligation de nous suggérer l'écriture durassienne en travaillant sur la langue et le rythme. Ainsi, à passer son texte au crible genettien, entre parodie et pastiche, il faudrait tout de même ranger du côté de la parodie en tant que détournement d'un motif un certain nombre d'éléments.

Tout d'abord, le thème du regard et son inadéquation avec l'attention ou le souvenir, apanage de quelques héroïnes durassiennes, victimes du ravissement¹¹. Comme le verbe *savoir*, le verbe *voir* relève de la mystique des impossibles chez Duras et ce n'est pas un hasard si la Joconde de Le Tellier regarde sans regarder vraiment puis accuse son interlocuteur de ne rien avoir vu. D'ailleurs, il s'agit très souvent chez Marguerite Duras de regards croisés qui ne sont pas échangés : quelqu'un regarde fixement quelqu'un qui regarde ailleurs. C'est ce sur quoi insiste la présentation de Le Tellier : l'énonciateur regarde, comme un visiteur du Louvre, Mona Lisa regardant autre chose que lui, nécessairement, le vide. Et cette fuite des regards, leurs lignes de fuite, pourraient rappeler (et donc imiter) l'incipit de *Détruire dit-elle* (éd. de Minuit, 1969, p. 9) : « Temps couvert. / Les baies sont fermées. / Du côté de la salle à manger où il se trouve, on ne peut pas voir le parc. / Elle, oui, elle voit, elle regarde. Sa table touche le rebord des baies. / A cause de la lumière gênante, elle plisse les yeux. Son regard va et vient. D'autres clients regardent aussi ces parties de tennis que lui ne voit pas. »

Le second élément parodique est le parallèle avec la truite. Certes, il permet humoristiquement de dénigrer le charme de Mona Lisa, et c'est peut-être là sa raison d'être principale ; par un jeu de

10 Dominique Maingueneau : « En principe un pastiche réussi est indiscernable de l'énonciation pastichée ; en d'autres termes, seuls des éléments paratextuels (une indication « pastiche », une signature distincte de celle de l'auteur du discours parodié) attestent la duplicité de cette énonciation. » (*Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Dunod, Paris [1986], 1993, 3e édition, p. 89)

11 La présence du roman de 1963 au programme des agrégations des Lettres en 2005 a largement mis au jour ce thème fédérateur et nous pourrions citer par exemple un article de Laurence Bougault pour la revue *Question de style* n°3 : « Le verbe *voir* dans *Le Ravissement de Lol V. Stein* : construction d'une trace mnésique entre souvenir et fantasme » (<http://www.unicaen.fr/puc/revues/thl/questionsdestyle>)

variation sur des expressions imagées comme « regarder quelqu'un avec des yeux de merlans frits », ce choix du « regard de truite » pourrait aussi procéder d'une version féminine de cette comparaison. Mais il rappelle également le saumon d'Anne Desbaresdes dans *Moderato cantabile* (Coll. « Minuit double », p. 99) ou les truites que réclame Robert Antelme à son retour des camps de concentration dans *La Douleur* (1985, POL, coll. « Folio », p. 68) ou encore, au-delà de ces allusions circonstanciées, tous les autres nombreux poissons chez Marguerite Duras qui écrit une flopée de romans maritimes, sur front de Méditerranée comme *Les Petits Chevaux de Tarquinia*, de Pacifique comme les romans des cycles indien et indochinois, d'Atlantique comme les œuvres qu'il est possible de situer sur la côte normande à partir de *La Vie tranquille* jusqu'à *L'Homme Atlantique*. Peut-être, est-ce également la bizarrerie de l'image, l'association d'un bestiaire inattendu pour une description de la beauté qui intéresse Le Tellier, comme la description que donne Claires Lanne de Marie-Thérèse Bousquet, dans *L'Amante anglaise*, lorsqu'elle la compare à « un petit bœuf » (Gallimard, p.108) .

Enfin, l'échange verbal final est également un élément parodique, puisqu'il copie quasi intégralement (et en cela il n'y a pas pastiche mais emprunt décalé, mention ironique, connotation autonymique) les premières répliques du scénario d'*Hiroshima mon amour* (Gallimard, coll. Folio, p. 23) :

Lui : Tu n'as rien vue à Hiroshima. Rien.

Elle : J'ai tout vu. Tout.

Ce célèbre passage dialogal sert aussi de toile de fond à *Mururoa mon amour* de Patrick Rambaud. Il incarne particulièrement le poids des scènes primitives dans les romans durassiens, la distance sexuelle, la différence culturelle. Par l'opposition qu'il ressasse et parce qu'il a fait fortune en littérature, cet échange fait rire par lui-même pour peu, comme c'est le cas ici, que le parodiste le sorte du contexte passionnel où Duras l'avait à l'origine inséré. Mais la parodie consiste aussi chez Le Tellier à pratiquer une simple variation de *tout* à *rien*. Il n'y a pas de conflit entre les interlocuteurs. Le destinataire de Mona Lisa confirme qu'il n'a rien vu, là où la Française d'*Hiroshima mon amour* s'obstine à croire que son point de vue sur le Japon a été exhaustif.

Pourtant, si le détournement comique atteint son but, c'est davantage par le décalque stylistique qu'il opère par rapport à l'écriture durassienne. Du côté du pastiche, nous retiendrons d'abord quelques pratiques grammaticales courantes.

En premier lieu, l'utilisation de temps verbaux traditionnellement impropres au récit (ou à la description) comme le conditionnel présent et le présent de l'indicatif, de même que ce qu'implique le glissement de l'un à l'autre. Or, ce conditionnel, pour commencer par lui, Duras le revendique par exemple dans une épigraphe de la version textuelle du *Camion* (éd. de Minuit, 1977, p. 11-12) pour laquelle elle recopie un article du *Bon Usage* de Maurice Grevisse : « [il est employé aussi] pour indiquer une simple imagination transportant en quelque sorte les événements dans le champ de la fiction (en particulier un conditionnel préludique employé par les enfants dans leurs propositions de jeu) ». C'est effectivement ce temps liminaire qu'emploie Le Tellier dans ses cinq premières phrases. Sa vertu modale est de ne rien asséner d'emblée comme une vérité admise aux yeux du lecteur. « [...] le conditionnel est un vrai modalisateur épistémique, alternant avec les verbes de perception « sembler », « paraître » ; ce conditionnel d'altérité énonciative indique une sorte de dédoublement du locuteur qui tient à distance l'assertion ; sur le plan énonciatif, cette modalisation épistémique est intrinsèquement

polyphonique, puisqu'elle présuppose la possibilité d'une autre vérité¹². » Les éléments décrits sont donc insérés comme des hypothèses et la valeur éventuelle du verbe *pouvoir* dans la phrase 5 conforte cette impression virtuelle. Le présent de l'indicatif envahit assez progressivement les œuvres durassiennes comme présent aoristique, mis pour un temps du passé, plus logiquement attendu pour des narrations rétrospectives. Un article de Lucien Victor « Entre littérature et stylistique », dans l'ouvrage collectif : *Lectures de Duras* (B. Blanckeman (dir.), PUR, 2005, coll. Didact), montre à quel point *Le Ravisement de Lol V. Stein* constitue un tournant dans la carrière de Duras. Certes, l'auteur profite linguistiquement de la variété temporelle du présent de l'indicatif qui peut faire référence aussi bien à un instant infinitésimal qu'à une période large, voire infinie, selon la perspective du locuteur qui sent comme contemporain, et même universel, le procès qu'il actualise. Mais chez Duras, la confrontation du présent avec des temps du passé ou avec un conditionnel, comme c'est le cas dans le pastiche de Le Tellier, influence une interprétation subjective et modale de ce temps neutralisé. Joëlle Gardes Tamine parle à son propos d'un « présent d'aplatissement [...] pour évoquer la durée étale de la conscience de l'énonciateur » (*La Grammaire, vol. 2 Syntaxe*, coll. Cursus, p. 94). Il s'agirait d'effacer par ce présent systématique toute marque de chronologie, tout repère qui renverrait chez le personnage, le narrateur ou le lecteur à une prise de conscience. C'est par exemple le présent qu'emploie Joseph pour décrire les actions de la mère sur la concession dans *L'Eden cinéma* (1977). Chez Le Tellier, le glissement du conditionnel au présent découpe le texte en deux parties enchaînées, ce qui permet d'assurer une cohésion entre un tableau que le narrateur crée d'abord de manière imaginaire, jusqu'à ce qu'il s'impose aux lecteurs, au point que le présent descriptif qu'on peut légitimement employer pour les *ekphrasis* le remplace. Mais n'oublions pas que Duras pratique la succession temporelle conditionnel/présent de manière beaucoup moins lisse parfois, et c'est ce que cherche à interpréter Alison Peron dans un passage de son article « Relation(s)/compréhension(s) entre hommes et femmes, une histoire de mal adresse » (*Bulletin de la société Duras*, n° 27) : « Est-ce pour une mise en scène ? Le conditionnel servirait à une sorte de voix off qui dicterait aux protagonistes ce qu'ils sont censés faire. » (p. 121)

Parmi ces pratiques grammaticales, mentionnons également l'emploi important des déictiques démonstratifs qui, s'ils conviennent naturellement à une description d'œuvre d'art, ajoutent de l'indétermination¹³. Mais cette indétermination est obtenue au premier chef chez Duras par la saturation des pronoms personnels, qui se retrouvent dans le portrait de Le Tellier et dont la présence est favorisée par les dislocations (détachement à la ligne 2) et le discours direct (fin du texte). Nous reviendrons plus loin sur l'indétermination féconde du « vous/il » auquel s'adresse Mona Lisa et qui lui répond.

Nous constatons aussi que le style est haché par des phrases courtes (14 au total). Ce pastiche emploie des phrases nominales qui semblent chercher ici l'exactitude ou la confirmation du point de vue par des approximations ou des répétitions. Et il est vrai que si courtes que deviennent, au fil des publications, les phrases durassiennes, plongées dans un phrasé proche de la scansion poétique qu'induisent une ponctuation dislocante (au sens grammatical du terme) et un « privilège accordé aux éléments monosyllabiques » (Jean Cléder, *Trajectoires d'une écriture*, p.

12 Claire Stolz, « *Lol V. Stein* : une écriture de l'énigmatique », *Styles, genres, auteurs* n°5, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005, p. 157-158.

13 Philippe Wahl évoque « le ça durassien qui, par sa disponibilité référentielle, se fait véritable catalyseur du discours » (« Duras, la parole oraculaire », BURGELIN C. et DE GAULMAYN P. (dir.) : *Lire Duras*, Presses Universitaires de Lyon, 2000, p. 194).

51), elles n'en demeurent pas moins accumulées et réunies malgré leur juxtaposition paratactique dans des ensembles phrastiques qui font corps, des macrosyntaxes souvent reliées par les répétitions lexicales. Le Tellier s'en inspire dans la reprise isotopique du verbe et substantif *sourire* que l'on retrouve en anaphore de phrases nominales au troisième paragraphe. On pourrait aussi trouver durassien ce « oui » (phrase 6) par lequel le narrateur confirme ce qu'il vient d'énoncer comme si sa première parole relevait de l'incertitude et qu'une étape de réflexion était advenue pour que cette hésitation soit levée. Offrant illusoirement un gage de sincérité, ces confirmations narratoriales interviendront en plus grand nombre dans les romans à la première personne, mais elles étaient déjà fréquentes dans les œuvres anciennes à narrateur hétérodiégétique, comme *Dix heures et demie du soir en été* (Gallimard, 1960) : « Oui, il a compris qu'il fallait attendre » (p. 67, coll. Folio), « Non, il semblerait que personne n'a entendu la plainte de la porte [...]. Oui, la lumière qui passait par la baie venait d'une lampe-tempête. » (p. 69) « Une fenêtre s'est allumée ? Oui. (p. 79) « La croit-il ? Oui, il la regarde avec soin » (p. 80) « Peut-être peut-on s'évanouir ? Non » (p. 88) « S'étonne-t-il ? Oui, il s'étonne. » (p. 89)

Mais plus que des stylèmes, c'est une posture narrative face à l'objet à décrire que Hervé Le Tellier imite. Nous dirions pompeusement qu'il essaie de capter la « vision du monde » de l'écrivain, en tous les cas, celle que Duras adopte le plus fréquemment dans son œuvre. C'est en cela que le geste imitatif du pasticheur s'apparente aussi bien à celui d'un styliste que d'un analyste. En témoigne le début d'une autre « Joconde » auctoriale :

Le point de vue de Louis-Ferdinand Céline :

Mona, elle avait toujours ce sourire-là, qu'on pouvait pas dire ce qu'il racontait ... Un vrai phénomène, son sourire ! Un truc ... indéfinissable ! Et ces seins, aussi, on les devinait sous la soie, plus ronds que deux melons, et roses aussi, roses ... Ah Mona ! (...)
(*Joconde jusqu'à cent*, Paris, Le Castor Astral, 1998, p. 17)

Pour Le Tellier, fabriquer un pastiche se conçoit d'abord dans la mise en place d'un dispositif qui favorisera l'illusion du lecteur. C'est en cela que le terme *point de vue*, qui ouvre chacun des textes formant le recueil *Joconde jusqu'à cent*, est à entendre à la fois comme un terme technique relevant des méthodes descriptives mais également dans son sens ontologique : le point de vue, c'est à la fois l'angle de vue, la perspective mais aussi l'opinion, le parti pris.

Or, c'est justement cette question de point de vue qui rend le pastiche oulipien savoureux, car l'histoire refuse de s'y construire grâce à de subtiles désamorces : refus d'un complément au verbe *regarder* dans la deuxième phrase, négation des certitudes narratoriales (phrases 4 et 9) qui simulent une écriture en train de se faire, sans distance (phrases 6-7), dont la force aboutit ici au truisme (phrase 10)... Truisme, d'ailleurs, dont la truite ne semble pas très éloignée... Ce sont ces truismes qui abondent dans la parodie de Patrick Rambaud laissant supposer que Marguerite Duras profère des évidences :

La femme est regardée. Elle est regardée par lui qui la regarde. (Mururoa mon amour, p. 20)

Pourtant, la formule « un sourire qui dit qu'elle sourit », serait-elle une évidence sous la plume de Duras ? C'est l'état de conscience du personnage qui se manifeste par le sourire quand il était absent du regard. Ou bien, c'est l'opinion du personnage d'en face qui subjectivement réalise l'existence de ce sourire, et le comprend. De même, les apparents paradoxes comme « Ça serait

un regard et pourtant ce ne serait pas son regard » abondent effectivement chez Duras, par exemple quand elle réfléchit sur son savoir dans *La Douleur*¹⁴, ou dans l'excuse d'Ernesto dans *La Pluie d'été* (P.O.L., 1990) que toute la famille tentera de percer : « Je ne retournerai pas à l'école parce qu'à l'école on m'apprend des choses que je sais pas. » (coll. « Folio », p. 22).

En renversant dans les dernières lignes le rapport masculin/féminin du film de Resnais, en se mettant en opposition avec la version initiale où les personnages affichent, eux, des points de vue divergents, Le Tellier parodie *Hiroshima mon amour* mais, dans la cohérence interne de son propre texte, il propose par la même occasion une mise en abyme par laquelle Mona Lisa avertit (ou interroge) de manière énigmatique, en le vouvoyant (mais la première occurrence a un sens collectif), le visiteur du Louvre (ou tout lecteur ayant à l'esprit *La Joconde*). Et de fait bien souvent les personnages durassiens parviennent au paradoxe par le biais d'une doxa. Duras rend illogique ce que, dans un premier temps, il ne nous serait pas venu à l'esprit de contester, de nuancer, de méditer ; de fait, le visiteur du Louvre voit forcément cette Joconde (semble même en train de la voir compte tenu du glissement conditionnel/présent) et de toute façon, s'il n'est que lecteur, *l'ekphrasis* la lui donnerait à voir et il devrait dire qu'il a au moins vu quelque chose, il devrait réfuter les propos méprisants de la dédaigneuse Mona Lisa. Mais cette Joconde n'est pas tout le Louvre comme certains touristes ont trop tendance à le croire, par une illusion synecdochique, comme le personnage féminin dans *Hiroshima mon amour* tend à associer l'hôpital, le musée et la Place de la Paix à Hiroshima tout entière. Or, justement, il y a impossibilité au Louvre de tout voir et le touriste, épuisé par tant de chefs d'œuvre, est bien obligé de confirmer à Mona Lisa son échec, cette impossibilité de tout voir. De la même manière, en littérature, et surtout face aux mystères durassiens, il est impossible de tout comprendre : bien souvent le lecteur est renvoyé à son incompetence, comme incapacité à déceler, à voir vraiment. Et, étant lecteur (à l'instar des films de Duras où il n'est pas donné à voir aux spectateurs ce que la bande-son promet), il ne peut nier que sa vision intégrale soit une illusion. Quand bien même, voir ne suffit pas pour saisir et Lol V. Stein voit ce qu'elle veut de son champ de seigle où elle ne voit rien.

C'est finalement ce qui nous semble le mieux appréhendé dans le pastiche de Le Tellier, l'oscillation dans laquelle il place le lecteur entre le paradoxe et le truisme, le paradoxe qui chasse le truisme en l'érigeant comme une vérité neuve dans laquelle le lecteur se voit contraint de plonger. Francine Dugast-Porte parle à propos du style de Marguerite Duras d'un « discours pythique, prophétique, en somme une tonalité de texte sacré » (*Trajectoires d'une écriture*, p. 55) et le pasticheur, inspiré par un sujet aussi profond que La Joconde (modèle historique, artistique et médiatique), a su capter cet esprit particulier de la prose poétique durassienne. S'il l'a fait en mauvaise part, tant pis pour lui, il en est pour ses frais. Nous n'y avons vu qu'une belle inspiration, à l'insu de son plein gré.

14 « Tout ce qu'on peut savoir quand on ne sait rien, je le sais. » (*La Douleur*, Paris, POL, 1985, coll. « Folio », p. 16)

Œuvres et travaux cités (Nous indiquons l'édition utilisée et la date de celle-ci.) :

Cléder, Jean. *Trajectoires d'une écriture*, Paris, éd. Le bord de l'eau, 2006.

Duras, Marguerite. *Cahiers de la guerre et autres textes*, édition établie par S. Bogaert et O. Corpet, Paris, P.O.L. / IMEC, 2006.

Moderato cantabile, Paris, éd. De Minuit, Coll. Minuit double, 1958.

Hiroshima mon amour, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1959.

Dix heures et demie du soir en été, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1960.

Détruire dit-elle, Paris, éd. de Minuit, 1969.

Le Camion, Paris, éd. de Minuit, 1977.

La Douleur, Paris, POL, coll. Folio, 1985.

La Pluie d'été, Paris, POL, coll. Folio, 1990.

Le Théâtre de l'amante anglaise, Paris, Gallimard, coll. L'Imaginaire, 1991.

Aurélia Steiner, Paris, Le Mercure de France,

Gardes Tamine, Joëlle. *La Grammaire, vol. 2 Syntaxe*, Paris, éd. Armand Colin, coll. Cursus, [1990] 2001.

Genette, Gérard. *Palimpsestes*, Paris, éd. du seuil, 1982.

Gobert, Frédéric. *Bande de stylistes*, Paris, éd. Panormitis, 1999.

Le Tellier, Hervé. *Joconde jusqu'à cent*, Paris, Le Castor Astral, 1998.

Esthétique de l'OuLiPo, Paris, Le Castor astral, 2006.

Maingueneau, Dominique. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, [1986], 1993, 3e édition.

Martin, Jean-Pierre. *La Bande sonore*, Paris, éd. José Corti, 1998.

Stolz, Claire. « *Lol V. Stein : une écriture de l'énigmatique* », *Styles, genres, auteurs* n°5, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005.

Tardieu, Jean. « Problèmes d'histoire de l'art », *Un Mot pour un autre* [1951], Paris, Gallimard, coll. Quatro.

Wahl, Philippe. « Duras, la parole oraculaire », *Lire Duras*, sous la direction de Burgelin C. et de Gaulmyn P., Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2000.