



Sofistikê

n°1, 2009

*Aiguillages et voies de traverse,
les trajectoires de la phrase
dans Le Tramway de Claude Simon.*

**par Catherine Rannoux
(U. de Reims-Champagne Ardenne, CRIMEL EA 3311]**

Depuis une vingtaine d'années, une série de travaux ¹ s'est attachée à la description de la phrase simonienne dans une écriture qui en conteste les modèles traditionnels, semble en dissoudre les frontières, lui impose le cours labyrinthique des processus mémoriels et suggère la résistance opposée par l'opacité du monde à sa mise en mots organisée. Quelques-uns de ces traits sont désormais bien connus et font figure de formes emblématiques de l'écriture simonienne, telle la scan-sion par les participes présents qui relancent le cours sinueux de la phrase. Il serait pourtant réducteur de considérer qu'un modèle unique est reconduit par l'écrivain de texte en texte. Au contraire, on ne peut que constater combien cette écriture, qui ne perd jamais complètement de vue le modèle phrastique qu'elle paraît contester, se renouvelle en permanence, et offre d'un texte à l'autre des jeux de variations toujours réinventées,

¹ Citons entre autres, par ordre chronologique, Gérard Roubichou, "Aspects de la phrase simonienne", *Lire Claude Simon*, Les Impressions Nouvelles, 1986 ; Catherine Rannoux, *L'écriture du labyrinthe*, Orléans, Paradigme, 1997 ; Ilias Yocaris "Une poétique de l'indétermination", *Poétique*, n°146, avril 2006, pp. 217-235 ; David Zemmour, *L'écriture de la perception dans les romans de Claude Simon : une syntaxe du sensible*, Paris, P.U.P.S., 2008.

témoignant de ce « devenir-autre » de la langue dont parle Deleuze². Tel est encore le cas du dernier roman publié de l'écrivain, *Le Tramway*³, dont cet article se propose de montrer la singularité. Si la phrase n'y est plus le lieu d'un certain nombre de superpositions ou de brouillages référentiels comme dans *Histoire* (roman avec lequel *Le Tramway* offre de nombreux points de rencontre⁴) ou *La Route des Flandres*, si la contestation de ses limites ne passe plus par des interruptions abruptes et une construction en mosaïque comme dans *Le Jardin des Plantes*, les configurations qu'elle présente dans ce dernier texte s'inscrivent dans une dynamique apte à renouveler la mise en œuvre des jeux mémoriels. Alors que la phrase semble s'assagir, emprunter même des formes plus conventionnelles, l'observation de détail fait apparaître des jeux de variation sur l'ensemble du texte, véritable forme musicale⁵

² Gilles Deleuze, *Critique et Clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 16 ; cf. également, pp. 140-141, « le bégaiement créateur est ce qui fait pousser la langue par le milieu, comme de l'herbe, ce qui fait de la langue un rhizome au lieu d'un arbre, ce qui met la langue en perpétuel déséquilibre. [...] C'est donc une variation ramifiée de la langue ». I. Yocaris décrit de même la construction syntaxique de *La Route des Flandres* comme « un paysage en mutation perpétuelle », art. cit., p. 219.

³ Claude Simon, *Le Tramway*, Paris, Minuit, 2001.

⁴ Sur cet aspect, cf. notamment l'article d'Annie Clément-Perrier, "Un si "fatidique" tramway", *Poétique*, n°136, novembre 2003, pp. 469-486.

⁵ L'analogie de la composition des textes simoniens est plus souvent établie avec la peinture, comme y invite le discours critique de l'écrivain [cf. notamment l'ouvrage de Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble, Ellug, 1998]. La composition du *Tramway*, par ses jeux d'échos, de reprises et de variations, évoque davantage une analogie avec la musique. Dans le même ordre d'idée, Stéphanie Orace parle ainsi à propos du *Tramway* de « construction orchestrée du

nourrie d'échos, de reprises et de métamorphoses, mais aussi de glissements subreptices. Les marqueurs de reprise lexicale ou de continuité syntaxique, qui paraissent assurer la cohésion textuelle, masquent en réalité des ruptures de construction. Ce sont dès lors de nouvelles formes de télescopages, quasi imperceptibles à la lecture, qui s'offrent à l'analyse : télescopages moins temporels que syntaxiques, qui font du cheminement de la phrase une trajectoire au cours parfois heurté, dont les aiguillages créent des bifurcations inattendues⁶, mais paradoxalement dissimulées par le développement même de la phrase. Si les romans antérieurs exhibaient dans les métamorphoses de la phrase les tensions avec les modèles traditionnels, l'écriture du *Tramway* parvient, par le jeu de nouvelles combinaisons, à masquer ces bifurcations qui tiennent parfois de l'anacoluthie subreptice. Le paradoxe est ici que la dissimulation de ces accidents d'aiguillages est facilitée par le déploiement, dans la trajectoire de la phrase, des éléments souvent décrits comme facteurs manifestes de ruptures dans d'autres textes simoniens.

texte » [S. Orace, "Vers une poétique clausulaire", *Poétique*, n°133, février 2003, p. 46.]. Cf. également le commentaire de Jean Duffy qui fait apparaître « certaines ressemblances entre la composition de *La Bataille* et la forme de la fugue » [Jean H. Duffy, "Notice" de *La Bataille de Pharsale*, in Claude Simon, *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", 2006, pp. 1379-1403, p. 1384].

⁶ Cf. encore ce que dit Deleuze des « grands écrivains », où l'on retrouve la métaphore de la bifurcation et du dynamisme de la langue : « ils minoreront cette langue, comme en musique où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre. Ils sont grands à force de minorer : ils font fuir la langue, ils la font filer sur une ligne de sorcière, et ne cessent de la mettre en déséquilibre, de la faire bifurquer et varier dans chacun de ses termes, suivant une incessante modulation. » [*op. cit.*, p. 138].

Si les bifurcations syntaxiques, objet de cette étude, ne sont pas systématiquement le lieu de télescopages, elles s'inscrivent dans un continuum à l'échelle du roman. Aussi, jouant souplement de la variation, la syntaxe de la phrase apparaît-elle comme un opérateur essentiel du rythme dans *Le Tramway*, relais de la grande forme musicale et mémorielle suggérée par la composition en fragments du texte lui-même⁷. Pour essayer d'en rendre compte, nous observerons dans un premier temps les jeux de variations liés à la composition de l'ensemble, avant d'étudier comment ces "phrases à aiguillages" reproduisent localement ce qui se joue à l'échelle des fragments ; on verra que ces phrases à aiguillages vont parfois jusqu'à l'accident, mais un accident désormais masqué par la dynamique même de l'écriture quand, sous la poussée de sa syntaxe, la phrase prend des chemins de traverse.

⁷ On peut être tenté de faire appel à la forme de la double fugue pour évoquer la composition de ce texte où deux grands « thèmes » (l'hôpital, l'enfance) alternent pour mieux se faire écho et finalement se rencontrer dans l'évocation de la mort [cf. *infra*, note 10]. Mais c'est la formule que Christine Genin reprend à Pierre Alféri qui semble le plus correspondre au travail de la phrase simonienne : « Toute phrase est musicale. L'imitation de la musique sonore reste pourtant secondaire. [...] [L]a musique sonore de la phrase n'échappe à la fadeur de l'ornementation qu'en accompagnant sa musique intrinsèque, en se mettant à son service. Celle-ci consiste en un rythme essentiellement muet. La syntaxe elle-même est ce rythme. [...] On peut définir la littérature par l'inquiétude de la syntaxe. », P. Alféri, *Chercher une phrase*, Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 24 et 26, cité par Christine Genin, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon*, Paris, Honoré Champion, 1997, pp. 358.

Structure syntaxique et composition

Renouant en cela avec *Le Jardin des Plantes*, *Le Tramway* offre une composition en fragments scandée par le blanc typographique, sans toutefois présenter les divisions en chapitres du roman de 1997. Deux thèmes principaux (au sens musical) s'entrecroisent, qu'unit, discrètement tout d'abord, puis de façon de plus en plus manifeste, l'image de la mort. Le premier thème a pour cadre une ville de bord de mer reliée par un tramway à la plage, où se déroule l'enfance du narrateur au début du siècle passé ; si cette enfance est placée doublement sous le signe de la mort (mort du père aux premiers jours de la guerre de 1914 et mort de la mère, que le texte fait littéralement disparaître après l'évocation par bribes d'une longue agonie), aucune de ces morts n'est l'objet d'une narration directe. L'autre thème s'inscrit à l'époque moderne : y est relaté par bribes le séjour de ce même narrateur, malade et âgé, au service des Urgences d'un hôpital. Un troisième thème, plus restreint dans son développement, sert de forme transitoire : il évoque les souvenirs d'une nuit passée par le narrateur adulte, à la veille de la deuxième guerre, sur un bateau de pêche qui a jeté l'ancre près de la côte de son enfance. Bien que systématiquement disjoints, les fragments⁸ suggèrent cependant des points de contact entre les séries, grâce à la présence d'échos disséminés tout au long du texte⁹, jusqu'à leur rencontre ex-

⁸ On nomme ici "fragment" l'unité constituée par un paragraphe, et "série" l'ensemble isolé par le blanc typographique et qui relève d'un thème. Une série peut donc être formée d'un nombre variable de fragments.

⁹ Pour l'analyse précise de ces échos, qui débordent notre propos, on pourra se reporter à l'article de Joëlle Gleize "*Le Tramway*, "foudroyante discontinuité" de la mémoire" et à celui de Stéphanie Orace, "*Le Tramway* : à

plicite à l'intérieur de l'avant-dernier fragment. En ce lieu du texte où l'écriture procède à l'unique collage¹⁰ des deux thèmes au sein d'un même fragment, une parole (« Si belle au milieu de toutes ces fleurs ! ») entendue à l'hôpital par le narrateur âgé est reprise pour devenir la phrase initiale d'un fragment consacré à un souvenir tragique de l'enfance. Par le biais de ce montage textuel, la phrase citée paraît alors commenter l'image du cercueil refermé sur le corps de la mère, cercueil que l'enfant découvre à son retour au domicile familial. Aussi, si les thèmes restent bien dissociés tout au long du roman jusqu'à ce rapprochement final, les échos tissés entre les séries suggèrent une sorte de mouvement convergent qui va en s'amplifiant et parvient à faire se rencontrer les séries parallèles.

Or, cette trame alternée de thèmes, formant réseau, repose sur un jeu de variations, loin de toute systématité, nées de combinaisons qui suggèrent une composition musicale. Ainsi le blanc typographique permet-il de constituer de véritables

mi-chemin", *Littératures*, n°46, printemps 2002, respectivement pp. 33-44 et pp. 21-32.

¹⁰ Ne sont donc pas considérés comme télescopes les moments du texte où, dans un fragment, la phrase instaure un rapport entre les deux thèmes, rapport établi explicitement comme dans le fragment 18 où une parenthèse relie les deux thèmes grâce à une comparaison hypothétique : « L'autre occupant de la chambre double où l'on roula mon lit après la nuit passée au TRANSIT était un vieillard dont la première chose qui me frappa [comme si le souvenir des hommes-troncs et de ma mère associait à la souffrance et à la mort l'image de ces nez osseux en bec d'aigle dont l'amaigrissement causé par la maladie et par l'âge finissait par en faire, au détriment de tous les autres, le principal élément du visage] fut un de ces nez proéminents et pour ainsi dire acérés [...] » [*Le Tramway*, p. 47].

séries (de longueur variable) au terme desquelles s'opère une bifurcation vers l'autre thème, puisque, à aucun moment, le blanc ne fait apparaître, au sein d'une même série et d'un fragment à l'autre, la présence conjointe des deux thèmes si l'on excepte l'avant-dernier fragment évoqué ci-dessus. Sans entrer dans le détail minutieux de la composition d'ensemble, il est aisé de faire apparaître cette variation dès l'ouverture du roman.

La première série est ainsi constituée de huit fragments tous dédiés aux images du passé, aux souvenirs associés aux trajets du tramway de la ville d'enfance. Ces fragments se développent peu à peu, créant un mouvement d'ampleur progressive jusqu'aux deux derniers où apparaît la figure maternelle. L'impression à la première lecture est donc celle d'une narration par bribes qui serait tout entière tournée vers ce passé lointain. Mais les cinq séries suivantes créent une rupture à la fois rythmique et thématique : constituées chacune d'un seul fragment, elles font alterner le thème de l'hôpital avec celui de l'enfance. À son tour, la série suivante introduit une nouvelle variation, se refermant sur les souvenirs d'enfance, mais dans la succession de quatre fragments, etc. Or, à cette variation thématique et numérique se combine une variation syntaxique, fondée sur la structure de la phrase. Ainsi la série initiale des huit fragments est-elle entièrement constituée par des phrases verbales, alors que le long fragment unique de la deuxième série, qui introduit le thème de l'hôpital, débute sur le modèle de la phrase verbale mais fait progressivement place à une phrase non verbale construite autour de formes participiales. Ce glissement syntaxique ne s'opère pas brutalement mais par paliers successifs que marquent notamment les deux-points,

lieux de transition vers cette syntaxe nominale grâce au déploiement de la phrase verbale par des constituants périphériques nombreux :

Et de nouveau cela s'est produit, [...] : mais je ne souffrais pas, couché sur le dos, [...] me rappelant alors le mot tout entier (TRANSIT) que j'avais pu lire un peu plus tôt lorsque les portes des deux chambres étaient encore ouvertes, me rappelant même qu'en face c'était TRANSIT 1 et que par conséquent je devais occuper TRANSIT 2, mais pour la nuit seulement, entreposé en quelque sorte, [...] et même chose sans doute pour l'occupante de TRANSIT 1 que pendant le temps assez long où les deux portes étaient restées ouvertes j'avais pu voir, couchée exactement en face de moi : une femme, à en croire l'abondante chevelure blonde répandue sur l'oreiller autour d'un visage [...] rose [...] et dont, d'où j'étais, je ne pouvais distinguer les traits, frappé surtout par sa totale immobilité [...] me demandant si la malade avait demandé cette bizarre disposition [...] ... me demandant de nouveau ce que pouvaient faire là les deux agents [...] pensant Mais j'ai peut-être mal vu [...] pensant... **Puis trop fatigué** pour soutenir l'effort de penser, **me résignant à cette espèce de brouillard** [...] où **gesticulaient** confusément les silhouettes de deux agents soutenant [...] l'homme encore jeune et convenablement vêtu quoique sans pardessus par cette fraîche nuit de mars **dont l'air vif semblait pénétrer en même temps que les trois personnages qui avançaient en tanguant** [...] comme la soudaine, bruyante intrusion du monde des vivants dans son contraire, suivie en silence par la vingtaine de paires d'yeux [...] dans les visages sans expression non plus [...] que la bouffonnerie de la scène n'éclairait même pas d'un sourire,

même pas d'un mince étirement des lèvres...¹¹ [pp. 24-28, nous soulignons]

À la différence des précédents, tous terminés par la ponctuation forte d'un point, ce même long fragment au sein duquel s'opère le passage d'une syntaxe verbale à une syntaxe nominale ne se clôt pas véritablement : les points de suspension, que l'on retrouve à l'ouverture du fragment deux séries plus loin, font la suture entre ces deux moments du texte que suspend la série des souvenirs d'enfance. La phrase prolonge le mouvement précédent qui semblait avoir été interrompu :

même pas d'un mince étirement des lèvres... [fin du fragment 9, p. 28]

...et même pas lorsqu'un moment plus tard, sous une violente poussée, se rouvrit en claquant la porte de la pièce [début du fragment 11, p. 29]

Aussi, lorsque le fragment 11 reprend, est-ce toujours sur le mode de la phrase non verbale, dans le prolongement de l'inflexion syntaxique introduite dans le fragment 9 auquel il fait écho. Mais entre les deux, le fragment 10, lié au thème de l'enfance, s'est ouvert par une minuscule ; il paraît donc reprendre un mouvement antérieur interrompu et devrait continuer le dernier fragment du même thème, lequel s'interrompait abruptement. En réalité, et contrairement au cas des

¹¹ La répétition du mot *TRANSIT* invite bien sûr à une double interprétation du passage, d'ordre à la fois métatextuel (dispositif de l'écriture) et métaphorique (préfiguration de la mort). Sur cet aspect, cf. entre autres l'article d'Annie Clément-Perrier, "Un si "fatidique" tramway", art. cit., p. 475.

fragments 9 et 11, la suture n'est pas faite, l'enchaînement auquel on pourrait s'attendre reste en suspens :

comme si leur existence (ou leur obstination à vivre) était perçue par elle comme un affront à sa douleur, un ricanement sans cesse renouvelée du sort, et... [fin du fragment 8, p. 24]

toutefois (contrairement aux habitués vêtus d'inglorieux uniformes enfermés dans le suffocant vestibule aux relents ammoniacaux et en dépit du fait qu'à l'instar du wattman les deux ou trois voyageurs qui se tenaient aussi dans la cabine tiraient par intervalles sur de semblables mégots) ce n'était pas (puisque eux-mêmes ne fumaient pas) la possession de tabac qui conférait aux collégiens admis ce sentiment d'appartenir à une sorte de club d'initiés [...] [début du fragment 10, p. 28]

Ainsi s'inscrit dans l'apparente continuité textuelle – continuité qui semble déborder les blancs typographiques en même temps qu'elle s'avère brisée par eux – un manque, une faille, dont on retrouvera plus loin les traces au cœur de la syntaxe phrastique. Cette tension entre continuité feinte et rupture fait du manque un élément constitutif de l'écriture du *Tramway* : quelque chose insiste, et se dérobe dans la suture apparente, contre quoi semble buter la narration¹², dès le premier niveau de la composition.

De même, plus loin dans la nouvelle série liée au thème de l'enfance, l'ouverture par des points de suspension et une minuscule ne permet pas plus la suture exacte des fragments 8 et 12, au contraire de l'enchaînement constaté en 9 et 11 ; cette fois, la reprise du thème de l'enfance, jusqu'alors

¹² Cf. *infra*.

associé à la syntaxe verbale, bascule dans une syntaxe non verbale :

...tramway que souvent, hors de souffle d'avoir couru, je voyais avec désespoir, déjà tout au bout du boulevard du Président-Wilson, prendre le tournant vers la droite et disparaître, [fragment 12, p. 31]

On le constate, l'ouverture du roman joue de la variation, le mode syntaxique, la ponctuation de mot ou de phrase, la thématique et le volume des séries se combinant selon des configurations souples et toujours réinventées. Si l'on schématise les différents éléments observés, il apparaît nettement que la régularité de l'alternance entre les deux thèmes¹³ est systématiquement mise à mal par les variations des autres éléments, et que, inversement, des symétries se font jour d'une série à l'autre par l'identité de tel ou tel de ces éléments :

SERIE	THEME	PONCTUATION DES FRAGMENTS	SYNTAXE
I	enfance	fr. 1 à 8 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. [...], <i>et...</i>	syntaxe <i>verbale</i>
II	hôpital	fr. 9 [...], <i>même pas d'un mince étirement des lèvres...</i>	syntaxe <i>verbale</i> puis <i>nominale</i>

¹³ Cette alternance est elle-même l'objet d'amples variations ensuite ; le blanc typographique voit également son volume varier en quelques lieux du texte.

III	enfance	fr. 10 <i>toutefois [...]</i>	syntaxe <i>verbale</i>
IV	hôpital	fr. 11 <i>...et même pas lorsqu'un moment plus tard [...]</i>	syntaxe <i>nominale</i>
V	enfance	fr. 12 <i>...tramway que souvent, hors du souffle d'avoir couru, je voyais [...]</i>	syntaxe <i>nominale</i> puis <i>verbale</i> ¹⁴
VI	hôpital	fr. 13	syntaxe <i>verbale</i>
VII	enfance	fr. 14 à 17 14. 15. 16. 17, <i>etc...</i>	syntaxe <i>nominale</i> puis <i>verbale</i>

Ces jeux d'échos et de variations ont pour effet de créer l'illusion d'une continuité restaurée ¹⁵ au-delà de la discontinuité suscitée par le blanc typographique et l'alternance de séries. Ainsi en va-t-il pour les fragments 8 [fin de la série] et 10 ou 12, malgré les indices des signes ponctuants. Si, comme on l'a noté, les points de suspension semblent appeler la suite ou l'élément antérieur, tout comme l'emploi de la minuscule à l'attaque du paragraphe, ils ne parviennent pas en

¹⁴ Nous reviendrons un peu plus loin sur la syntaxe de cette phrase verbale, qui donne à voir précisément un des phénomènes de glissement subreptice évoqués dans l'introduction.

¹⁵ Cf. l'effet d' « illusion jonctive » évoqué également par D. Zemmour, *op. cit.*, pp. 75-76.

réalité à faire coïncider les bribes interrompues ; pourtant, l'impression demeure à la lecture d'un retour vers une unité antérieure, que le blanc typographique et l'alternance de thème auraient seulement suspendue. Ainsi, à l'échelle de la composition du texte, les séries de fragments s'offrent comme autant de bifurcations, mais dont les aiguillages semblent ramener avec entêtement vers un point abandonné précédemment. Ce retour vers un point antérieur n'est effectif qu'à de rares moments, comme dans l'enchaînement exact du fragment II 9 et du fragment IV 11 [cf. *supra*]. Dans la plupart des cas, il s'agit au contraire d'une fausse suture, d'une illusion de continuité, ou d'une reprise qui se fait sur le mode du glissement subreptice. Cette aptitude qu'a le texte simonien à tisser continuité et discontinuité n'est pas nouvelle : on se souvient de l'incipit d'*Histoire*, exemplaire de ce principe par sa minuscule initiale et le recours à l'anaphore suspendue¹⁶. On pourrait en lire une sorte d'écho dans le premier fragment du thème de l'hôpital : « Et de nouveau cela s'est produit, ». Le recours au démonstratif « à contenu nominal indistinct »¹⁷ joue de la tension entre une saillance référentielle non dénommée, suggestive de l'état fébrile où se trouve le malade âgé, et l'opacité momentanée

¹⁶ Ce que j'ai proposé d'appeler " anaphore suspendue " se définit comme « une suspension de la référence par l'emploi de pronoms représentants dont la source n'est pas véritablement retardée (ce qui rejoindrait alors le principe de la cataphore) mais est donnée comme sous-entendue, livrée par indices partiels », cf. C. Rannoux, " Commencer, comment est-ce ? Quelques incipit simoniens ", *La Licorne*, numéro hors série colloques III, 1997, p. 55, ou *L'écriture du labyrinthe*, *op. cit.*, p. 100 sq.

¹⁷ Cf. Francis Corblin, *Les Formes de reprise dans le discours*, Rennes, P.U.R., 1995, p. 81 sq. La deuxième dénomination reste tout aussi opaque, évoquant simplement « la chose » [p. 24].

pour le lecteur. Mais, à la différence des textes antérieurs, l'écriture du *Tramway* tend à simuler une continuité certes brisée, par ailleurs fictive, plus qu'elle ne souligne les ruptures pourtant effectives. Ainsi les marques linguistiques de la continuité sont-elles sollicitées à l'occasion du passage d'un thème à l'autre : on trouve fréquemment à l'ouverture de nouvelles séries d'un thème l'emploi du démonstratif dont la valeur anaphorique suggère une évidence mémorielle, comme si le nouvel élément en position thématique venait d'être seulement évoqué précédemment. Les ouvertures des fragments où il est question du personnage de la bonne sont exemplaires de ce fonctionnement. La première allusion au personnage est faite au début du fragment 32 :

Quelquefois c'était la bonne qui, le matin, en train d'étendre le linge au grenier, l'apercevait de loin et me criait de laisser là mon petit-déjeuner [pp. 71-72] ¹⁸

La nouvelle figure qu'est la bonne est désignée par ce qui peut s'apparenter à une anaphore associative (qui dit famille bourgeoise au début du XX^e siècle dit employés de maison). C'est ensuite le démonstratif que l'on trouve pour suggérer la continuité retissée avec l'amont du texte, au fragment 35, mais toujours dans la mise en œuvre de la variation (syntaxique, de ponctuation initiale, etc.) :

cette bonne (pour employer à défaut d'autres (« domestique » fait pompeux) ce mot avec tout ce qu'il implique (de

¹⁸ Le même jeu d'illusion de continuité maintenue au travers de la discontinuité de la composition se donne à lire ici dans la simple désignation anaphorique du tramway, auquel le texte n'a plus fait référence depuis la page 40, soit dans le fragment 17.

servilité, de soumission, d'humilité, d'abus (« à tout faire »), de méprisante indulgence)... cette bonne donc, au service de maman (donnant du « Monsieur » au gamin que j'étais) et qui l'a soignée jusqu'à la fin avec ce que ce mot (soigner) implique lui aussi d'actes non pas proprement médicaux (piqûres, pansements ou potions) mais répugnants ; [début du fragment 35, pp. 80-81]

puis au fragment 38 :

Ce même et long visage d'Erinye en permanence empreint d'une expression d'outrage dont elle semblait ne jamais se départir, [début du fragment 38, p. 94]

Les reprises d'éléments lexicaux, ou le soulignement thématique d'un élément par l'insistant « quant à » servent également de marqueurs d'une continuité fictive ou du retour d'un élément provisoirement abandonné, alors même que s'opère, à travers eux, une réorientation du récit mémoriel. Un exemple de l'emploi couplé de ces marqueurs de continuité ou de retour vers un objet momentanément délaissé illustre clairement cette aptitude de la composition à jalonner le texte de formes qui simulent une continuité en passe d'être restaurée. L'exemple affiche la reprise par le fragment 26 d'un élément posé au fragment 17 :

[...] lieu (l'ensemble à l'apparence délabrée de ces baraquements passés au goudron) qui, par une sorte d'ironique paradoxale, portait le nom de « Plage Mondaine » et qui (remplacé plus tard, mais moins près de la mer et presque à côté du terminus du tramway, par un sommaire cube de béton peint en jaune et baptisé « Casino »), quoique assez lugubre d'aspect, tenait sans doute son nom non pas de la fréquentation d'un public mondain dans le sens décoratif du mot, mais sans doute

du fait que, les jours fériés, il attirait beaucoup de monde, [milieu du fragment 17, pp. 41- 42]

Quant à cette « Plage Mondaine » si méprisée et aux humbles tentatives de la musique de bastringue qui en émanait pour surmonter le bruit frais des vagues qui l'étouffait aussitôt, je devais me les rappeler, bien des années plus tard, à la veille même de la guerre, étendu sur le pont d'une de ces grosses barques [...] ancrées au large pour la nuit [...] cette vaste rumeur vaguement familière et vaguement inquiétante d'où se détachaient parfois des aboiements de chiens ou des sifflets de locomotives, et, par bouffées, tenus mais très distincts malgré la distance [...], les éclats cuivrés ou veloutés des orchestres de danse parmi lesquels celui de l'imposant casino qui avait depuis peu pris la place du cube de ciment jaune succédant aux baraques de la Plage Mondaine. [début et fin du fragment 26, pp.55, 57-58]

L'association de la locution prépositionnelle et du démonstratif au moment de la reprise à l'attaque du fragment 26 semble bien aller dans le sens d'un rappel à la mémoire du lecteur – symétrique de l'évocation d'un souvenir par le narrateur lui-même – de cet élément posé en amont du texte. Mais en fait de réactivation du souvenir, le texte propose un escamotage du référent : en effet, si la phrase opère une boucle, parfaite en apparence, de son ouverture à sa clôture, sa trajectoire aboutit finalement à la description non pas de cette Plage Mondaine qui semble l'objet thématique offert initialement mais d'un autre lieu de plaisir, le nouveau Casino, surgi à la suite d'une double disparition : celle du premier casino, elle-même précédée de celle des baraques de la Plage Mondaine. Ainsi la trajectoire de la phrase, qui paraît offrir une circularité parfaite, tient-elle en réalité du trompe-l'œil, le retour apparent

au même référent coïncidant de fait avec l'annulation de ce référent. Tout se passe comme si l'architecture de la phrase accompagnait le mouvement destructeur du temps, à l'image du battement des vagues dont la narration précise que la rumeur « étouffe » les échos musicaux de la « Plage mondaine ». Quant à la jonction affichée avec le fragment antérieur, elle relève d'un principe similaire de leurre, puisque la description du souvenir dans le nouveau fragment se déplace dans le temps, et évoque les nuits d'une époque où n'existe plus cette Plage Mondaine.

Ainsi, des fragments d'un même thème relevant de séries distinctes semblent "rejointoyer" des moments distants dans la composition de l'ensemble, par la reprise d'éléments qui donnent au lecteur le sentiment d'une familiarité. Mais c'est en réalité pour suivre un nouvel "aiguillage", livrant un autre pan de la mémoire. La course échevelée des collégiens à la poursuite du tramway du soir, qu'ils parviennent rarement à rattraper, est évoquée à deux reprises, au fragment 12, puis bien plus loin, au fragment 34. Mais alors que la première évocation donne lieu à la description du cinéma et des baraques de la foire, la deuxième déplace le regard et se prolonge dans la description du « Cercle ». La reprise ne "boucle" donc pas, elle permet au contraire de faire dévier la trajectoire vers un autre lieu de la mémoire, tout en simulant une forme de continuité maintenue par-delà les nombreuses bifurcations intermédiaires.

Si ce lien tissé entre continuité et discontinuité est bien une constante de la poétique simonienne, *Le Tramway* en offre toutefois une nouvelle variation dans les discrets glissements que l'on peut observer des fragments à la phrase. Le phénomène de

bifurcation d'une série à l'autre – bifurcation qui parvient rarement à faire que le premier fragment d'une série liée à un thème s'ajuste au dernier fragment de sa précédente série – se reproduit en effet à l'échelle de la phrase, quand bien même celle-ci fait appel à des marqueurs de la suture. La phrase lance sa trajectoire dans une direction, puis opère par relances successives des réorientations plus ou moins discrètes qui, en même temps qu'elles scandent la continuité textuelle par la reprise du même, fraient un nouveau chemin sous la poussée de divers constituants syntaxiques. Les exemples en sont suffisamment nombreux pour retenir l'attention, et jouent eux aussi de la variation, mais tous relèvent du principe de la "phrase à aiguillages" ¹⁹. Ce principe se décline selon plusieurs variantes possibles : la bifurcation peut découler d'un télescopage de structures, ou bien naître d'une forme de suspens syntaxique, la direction première étant délaissée sous la poussée d'une nouvelle forme intermédiaire. Le point commun de ces variantes réside dans le caractère subreptice, quasi indécélable à la lecture, des bifurcations, à la différence des formes qui ont pu être analysées dans les textes antérieurs de Claude Simon.

¹⁹ Cette métaphore rejoint celle qu'utilise Stéphane Bikialo dans sa thèse sur la « nomination multiple » (NM), Plusieurs mots pour une chose. De la nomination multiple au style de Claude Simon, [Poitiers, 2003] ; il y évoque « deux chemins [qui] semblent pouvoir être distingués à partir des formes de NM : le chemin de l'aiguilleur (d'un mot à un autre) et celui du poinçonneur (poinçonnage successifs du réel par des nominations insatisfaisantes) » [S. Bikialo, "Présentation de thèse. *Plusieurs mots pour une chose*. De la nomination multiple au style de Claude Simon", *L'Information grammaticale*, n°104, janvier 2005, pp. 55-58].

Les phrases à aiguillages

Le cours sinueux de la phrase simonienne se déploie bien souvent dans *Le Tramway* grâce aux expansions nominales qui permettent ainsi de creuser des niveaux toujours plus profonds de hiérarchie. Cet enchaînement en cascade de constituants crée un mouvement de dérive par rapport au point de départ, sans exclure que la phrase, à son point d'aboutissement, ne revienne à celui-ci, mais, comme on l'a vu dans l'extrait du fragment 26, de manière illusoire. La fin du récit offre un fragment exemplaire de ce mouvement de dérive progressive qui paraît cependant se refermer sur elle à la fin : il s'agit du fragment qui évoque de manière allusive la mort de Gaguy lors de la guerre de 39-45 et la dernière image que le narrateur garde de son ami d'enfance rencontré par hasard sur les routes de la guerre. Deux premières phrases verbales, de longueur encore modérée, rappellent les après-midi passés à jouer au tennis lorsque les enfants n'avaient pas le droit d'aller à la plage. À partir de la phrase suivante s'ouvre un long mouvement qui, par glissements successifs, permet d'offrir une traversée des différentes époques, de l'enfance à l'âge adulte du narrateur devenu soldat avant de revenir au seuil initial de l'enfance. Mais comme précédemment, le retour au point de départ n'est pas synonyme de retour au même puisque cette grande boucle temporelle aura fait surgir le traumatisme de la guerre, la disparition de Gaguy, l'expérience de la mort frôlée de peu par le narrateur soldat. Aussi, lorsque le fragment revient au dialogue échangé par les enfants sur le court de tennis familial, l'évocation de Gaguy n'est-elle désormais plus la souriante remémoration d'un passé lointain, elle s'est chargée du tragique de sa disparition brutale, d'ailleurs seulement dite par

allusion. Il s'esquisse ainsi un dépli temporel essentiellement exprimé par ajouts successifs d'expansions du nom (appositions nominales et subordonnées relatives) : celles-ci créent le mouvement de dérive évoqué plus haut, jusqu'à des fractures plus nettes marquées par un tiret sur le plan typographique. Or, au moment où l'énoncé en vient à dire la stupéfaction du narrateur qui découvre Gaguy parmi les soldats, la construction syntaxique opère une rupture, laquelle se trouve masquée grâce au long mouvement de dérive par emboîtements successifs lancé depuis le début de la phrase :

La seule distraction qui restait alors était de descendre au tennis que les « grands » nous abandonnaient aux heures les plus chaudes de l'après-midi et où je persuadais ma petite cousine de venir jouer contre moi, prêt à l'abandonner (en la traitant avec mépris de « nouille ») [...] lorsque par bonheur je voyais descendre en agitant gaiement sa raquette le chemin bordé de buissons qui conduisait au court le jeune Espinosa [celui que l'on appelait Gaguy mais maintenant Henri] [...]. Depuis peu on m'avait fait cadeau d'une raquette neuve et [...] je considérais avec un égal mépris les vieilles raquettes au tamis en forme de poire **qui** [...] étaient suspendues aux pâtes du vestibule de l'aile gauche, **pièce** toujours plongée dans une demi-obscurité [...] et d'autant plus sombre [...] qu'en raison de l'humidité ses murs étaient [...] tendus d'une grosse toile grise aux grands motifs décoratifs d'un vert olive qui l'assombrissait encore, **vestibule où**, pour moi, semblait toujours suspendue, mêlée à la permanente senteur de moisi, un peu de **cette indéfinissable odeur de sueur et de fatigue qu'**exhalaien les corps de cinq ou six hommes qui [...] s'y tenaient en silence, fantomatiques, attendant la paie que leur comptait le mari de ma tante dans ce bureau ouvrant sur le vestibule, **bureau lui-même** encore obscurci par le feuil-

lage [...] et où [...] stagnait **cette odeur très particulière des moûts [...] : odeurs - ou parfums - mêlés qui [...]** étaient indissociables de cette mélancolie des fins d'été où je voyais approcher **le moment où** il me faudrait regagner pour neuf mois **cet internat parisien dont** la discipline [...] contrastait du tout au tout avec le mode de vie **que** j'avais connu jusque-là **et qui [...]** me parut [...] reculer dans un passé [ou un espace] lointain **avec lequel** je perdais lentement contact, **de sorte que bien des années plus tard ce fut comme un choc dû non pas tant aux circonstances mais à cette coupure que, du haut de mon cheval, je reconnus Gaguy en la personne d'un zouave [...]** qui travaillait au milieu d'un groupe en train de creuser quelque retranchement entre Hirson et **cet Etang-de-la-Folie** proche de la frontière belge où mon escadron montait prendre position, à une portée de fusil, en fait, de **ce hameau [...]** **par lequel** nous devions [...] nous avancer à la rencontre de l'ennemi sous les regards consternés de **ses habitants auxquels** nous opposions nos visages fermés sur notre propre angoisse, notre propre peur **contre quoi** essayait en vain de lutter la classique et double fanfaronnade [...], **curiosité qui** devait être largement satisfaite **lorsque [...]** je retraversai le même hameau, me traînant à pied cette fois, [...] dans le long et lamentable cortège des prisonniers en route vers l'Allemagne, **c'est-à-dire que** pour le « comment », ç'avait ressemblé à quelque chose comme une chasse à courre, et **quant à mon comportement**, qu'il était possible de conditionner un jeune homme [...] - **quant à Gaguy** enfin, [...] la dernière image que j'en ai gardée a été celle de cette silhouette de plus en plus petite [...], **le souvenir** de cette rencontre ne me revenant que bien plus tard [...] lorsque après mon évacuation [...] j'essayais une fois ou deux de me renseigner [...], m'entendant répondre [...] **comme si** madame Espinosa n'avait [...] eu [...] qu'une valeur d'usage : **celle** de venir faire

la conversation avec maman [...], et [...] d'envoyer Gaguy délivrer ma jeune cousine par trop « nouille » pour me donner la réplique au tennis, **valeur d'usage** non pas double mais triple car Gaguy avait un frère de quatre ans son aîné, **intervalle qui** me séparait aussi **du plus jeune de mes cousins en compagnie duquel** [...] il venait nous expulser, cédant parfois à nos supplications pour entamer avec nous un double généralement interrompu au bout de trois ou quatre jeux en nous traitant ironiquement non de nouilles mais de « cracks » [...] [fragment 59, pp. 129-134, nous soulignons]

Cette longue citation fait apparaître la place centrale accordée au moment de l'anacoluthie : « ce fut comme un choc [...] que je reconnus Gaguy ». Épisode intense de la remémoration, où s'opère la rencontre entre le temps de l'enfance et le temps de la guerre, le surgissement de Gaguy dans la phrase semble procéder ici du télescopage entre deux structures ²⁰ dont l'ajustement n'aurait pu se faire avec précision. Pourtant, l'impression première à la lecture demeure bien celle d'une sorte de mouvement continué, pris dans la dynamique de cette remémoration ample, qui pour certains lecteurs simoniens convoque aussi bien *La Route des Flandres* que *L'Acacia* ou encore *Le Jardin des Plantes*. Il semble bien que se produise ici à l'échelle de la phrase ce que l'on a observé précédemment à l'échelle de la composition des fragments : le flux de l'énonciation instaure l'illusion d'une continuité fermement tenue par les liens syntaxiques tout au long de ce mouvement

²⁰ On attendrait soit « ce fut comme un choc [...] quand je reconnus Gaguy » soit « ce fut sous l'effet d'un choc [...] que je reconnus Gaguy ». Le caractère abrupt du "raccord" syntaxique adopté, une fois repéré, tient lui-même du "choc", comme si la forme syntaxique exemplifiait la brutalité de la découverte de Gaguy par le narrateur.

de dérive progressive ; or, le jointolement est rompu au moment même où se dit la rencontre improbable entre deux époques remémorées. Mais cette rupture, bien que manifeste, semble comme recouverte par le flux de la remémoration et la complexité des emboîtements syntaxiques développés depuis le début. La question de l'erreur laissée involontairement par l'écrivain se pose bien sûr, et l'hypothèse n'est pas à exclure. Mais deux éléments font pencher plutôt du côté d'un mouvement même de l'écriture, que celui-ci soit conscient ou non. D'une part, ce fragment constitue, avec le suivant, une sorte d'acmé du texte : le fragment suivant, qui part à nouveau de la description du court de tennis, évoque ensuite la photographie d'un « tableau vivant » où apparaissent les visages souriants et heureux de la mère et du père du narrateur. Cette photographie est datée de « juillet 1914 », soit quelques semaines avant la mort du père à la guerre. La densité affective des deux fragments, la traversée mémorielle évoquée dans le premier, tout invite à penser qu'ils ont été l'objet de soins minutieux dans l'écriture. De plus, cette forme de télescopage dissimulé, loin d'être isolée, se répète en plusieurs endroits du texte, reproduisant à l'échelle de la phrase ou du fragment ce qui caractérise la composition de l'ensemble.

Il est un endroit du récit simonien où la dérive de la phrase est exploitée de façon manifeste, même si, à nouveau, le flux discursif paraît susceptible de masquer à la lecture l'abandon syntaxique dont la phrase est alors l'objet. On vient de constater dans l'exemple précédent que la reprise en fonction d'apposition d'un constituant nominal sert bien souvent de relais pour une nouvelle dérive de la trajectoire. L'exemple suivant vérifie cette tendance à la dérive du cours de la phrase,

dérive qui s'apparente à la création des « rythmes nouveaux qui musicalisent la langue », pour reprendre la formule de Dominique Rabaté²¹. En effet, la reprise lexicale s'accompagne d'un glissement progressif qui laisse ici en suspens la phrase amorcée, ce qui entraîne son retour dans le fragment suivant, sur le modèle de ce qu'on pourrait appeler les "phrases *da capo*". À nouveau, la mise en évidence des éléments structurant l'énoncé va nous permettre de rendre visible cette dérive de la phrase sous la poussée de nouveaux constituants :

[...] En tout cas [...], le mari de ma tante ne manqua pas de faire élever à mi-chemin **le traditionnel abri** dont le vent gonflait les toiles rayées elles aussi d'un rose dont la pâleur était là l'effet non de l'humidité mais du soleil mangeant leur couleur jusqu'à ce que peu à peu elle n'apparût plus que comme un léger frottis sur la texture grenue du tissu. **Abri qui, à la nuit tombante, débarrassé** de son habillage de toiles et **des dames en visite qui**, l'après-midi, « faisaient salon » assises sur les fauteuils pliants et vêtues [...] de strictes robes d'été, se permettant tout au plus, en conservant leurs bas, de se chausser d'espadrilles – **de même qu'il** ne serait pas venu à l'esprit de ma tante, pourtant encore jeune, de passer un maillot de bain, même ample, **et une vieille photographie** [...] montre [...] semblable à un tas de chiffons abrité sous une ombrelle, **ma grand-mère à côté de laquelle** on peut voir de jeunes enfants [...] habillés de costumes de bain aux manches demi-longues [...] et sévèrement boutonnés par-devant depuis le pubis jusqu'à la base du cou... [fragment 20, pp. 49-50, nous soulignons]

²¹ Dominique Rabaté, "Singulier, pluriel", in *Écritures du ressassement*, textes réunis par E. Benoit & alii, *Modernités* 15, Bordeaux, P.U.B., 2001, p. 20.

Abri, donc, qui, à la nuit tombante, dépouillé de ses amovibles parois et réduit à sa seule carcasse, servait de point de ralliement à un petit groupe d'enfants dont les jeux naïfs [...] meublait l'attente avant d'aller [...] assister à ce qu'on appelait la « traîne », c'est-à-dire, un peu plus au nord que les villas, au retour des barques de pêche, **le spectacle** de femmes, de jeunes gens et même d'enfants halant sur la plage les deux extrémités d'un vaste filet dont, à la lueur des fanaux, on voyait apparaître à la fin la poche où palpait confusément une masse argentée de poissons. [fragment 21, p. 50, nous soulignons]

Toutefois, pour le petit garçon que j'étais, **plus que le spectacle lui-même** : l'obscur clapotis de l'eau noire [...], la théorie des haleurs [...], et enfin [...] la masse semblait-il énorme du frétillement argenté qui remplissait la poche du filet, tout se combinant pour donner à la scène une dimension en quelque sorte biblique et **quelque peu féérique** comme la Pêche miraculeuse ou la Multiplication des pains... [fragment 22, pp. 50-51, nous soulignons]

Mais plus que la magie propre à ce spectacle, ce qui, pour moi, faisait tout le prix de ces veillées sur la plage était l'existence dans notre petit groupe d'une fillette [...] [fragment 23, pp. 51, nous soulignons]

La reprise lexicale à l'intérieur du fragment 20 entraîne une double variation : variation syntaxique, dans le passage d'une phrase verbale (« le mari de ma tante ne manqua pas de faire élever le traditionnel abri... ») à une phrase non verbale (« Abri qui... ») mais aussi variation rythmique puisque cette phrase, dans son déploiement, laisse en suspens le constituant initial (cette relative en *qui* reste sans verbe), ce qui entraîne sa reprise dans le fragment suivant :

Abri {₁ **qui** débarrassé des **dames** {₂ **qui** faisaient salon vêtues de strictes robes d'été – {₃ **de même qu'il** ne serait pas venu à l'esprit de ma tante de passer un maillot de bain }₃ } et {₄ une vieille photographie montre ma **grand-mère** {₅ **à côté de laquelle** on peut voir de jeunes enfants habillés de costumes sévèrement boutonnés par-devant depuis le pubis jusqu'à la base du cou... }₅ }₄ }

Abri, donc, {₁ **qui** servait de point de ralliement [etc] }²²

Contrairement à l'exemple précédent, le jeu d'aiguillage est ici mis en scène, exhibé par les points de suspension et l'anaphore initiale du fragment 21, reprise que souligne la suture habituelle du « donc ». Ce que nous appelons « dérive de la phrase » semble se reproduire dans les fragments suivants, avec de nouvelles variantes : le point de départ du fragment 22, lui-même point de jonction avec le fragment précédent, reste à son tour en suspens, en attente de sa reprise et de son développement par le début du fragment 23. Mais l'ajustement ne se fait plus que de manière partielle et approximative dans ces deux derniers fragments. La coïncidence de l'un à l'autre n'est pas exacte, la reprise marque un léger décentrement du discours par rapport à son point de repère précédent et "l'enchaînement", si l'on tentait de le reconstituer, donnerait un développement discursif incohérent : " *Toutefois, pour le petit garçon que j'étais, plus que le spectacle lui-même, mais plus que la magie propre à ce spectacle, ce qui, pour moi,

²² Même si elle demeure insatisfaisante (notamment du fait des ruptures et des changements de niveaux difficilement formalisables), la tentative de visualisation de la progression phrastique fait apparaître l'incomplétude syntaxique de la première relative qui doit développer l'antécédent « abri » du fragment 20.

faisait tout le prix de ces veillées sur la plage était l'existence dans notre petit groupe d'une fillette".

Ces bifurcations syntaxiques, qui pourtant affichent la continuité d'un lien avec l'amont du texte, glissent ainsi de la phrase au fragment, puis du fragment à la phrase, de façon souple et variable. La dérive de la phrase n'est donc pas un "accident" d'écriture, qu'elle soit exhibée dans la suspension dont elle s'accompagne ici tout d'abord, ou qu'elle procède d'une illusion de continuité que rompraient seulement les fragments. Les jeux de reprise créent un rythme, syncopant la progression textuelle, inscrivant systématiquement une faille dans le récit mémoriel, le faisant bifurquer discrètement. Ce caractère musical, rythmique, des télescopages syntaxiques se vérifie de manière exemplaire en un lieu stratégique du texte, la première phrase. La structure syntaxique de celle-ci, qui opère en cours d'énoncé une bifurcation, paraît mimer rythmiquement ce qu'elle énonce, "resserrant" pour ainsi dire « les freins » dans une chute en cadence mineure qui fait le sacrifice de la dépendance syntaxique initialement posée :

Les graduations en bronze jaune et en relief dessinaient sur le cadran un arc de cercle **vers lequel** pointait un ergot solidaire de la manette **que**, pour démarrer ou prendre de la vitesse, **le conducteur** poussait à petits coups de sa paume ouverte, **la ramenant** à sa position initiale **et coupant** ainsi le courant lorsqu'on approchait d'un arrêt, **s'affairant** alors à tourner rapidement le volant de fonte situé sur la droite [semblable, en plus petit, à ces volants qui, dans les cuisines, autrefois, actionnaient la pompe du puits] **et, dans un bruit de crémaillère, serrait les freins.** [fragment 1, p. 11, nous soulignons]

L'anacoluthes s'y offre de manière paradoxale : à la fois mise en relief par la cadence mineure finale et masquée par la présence des participes présents incidents au SN « le conducteur », dont l'accumulation a pour effet d'estomper au fur et à mesure le souvenir du subordonnant *que* et de recentrer le discours sur le conducteur. Jeu de présence / absence, de continuité / discontinuité, donc, à l'ouverture de ce texte dont la première phrase se donne comme une trajectoire qui bifurque subrepticement sans paraître changer d'objet. Aussi est-ce un manque qui s'inscrit dans le texte, dont l'anacoluthes trouve discrètement le tissu. On peut y lire encore une modalité du jeu mémoriel, qui passe par l'inscription en filigrane du manque. Mais désormais, dans *Le Tramway*, ce manque relève moins de la lacune (qui par définition est liée au jeu du souvenir) que d'une forme d'évitement dont témoignerait une forme nouvelle et discrète de déséquilibre syntaxique ²³.

C'est pourquoi la syncope créée par l'anacoluthes s'ouvre à une autre interprétation au-delà du seul jeu rythmique. Les phrases à aiguillage sont également susceptibles de créer une forme de télescopage dans les représentations, alors même qu'elles affichent formellement une continuité qui paraît parfaite : le télescopage repose alors sur l'ellipse d'une articulation entre deux représentations, ellipse qui passe à nouveau par le « frottement » de deux structures syntaxiques ou la bifurcation en cours de tracé phrastique. Le fragment 12 en offre un exemple remarquable, par son efficacité et par sa discrétion. On a signalé plus haut que, par l'emploi de points de suspen-

²³ On pense à nouveau aux propos de Deleuze sur la langue en « déséquilibre », cf. *supra* notes 2 et 6.

sion initiaux, il donnait l'illusion de reprendre un fragment antérieur, et qu'il combinait phrase nominale et phrase verbale. Il s'avère également le lieu d'un discret dérèglement. Il y est question à nouveau du tramway, et de la course éperdue dans laquelle doivent se lancer, souvent en vain, les collégiens pour tenter de l'attraper à la sortie des cours. La lecture cursive du texte, prise dans la dynamique des enchaînements, escamote ce télescopage que la mise à nu de la structure de la deuxième phrase rend apparent :

...tramway que souvent, hors de souffle d'avoir couru, je voyais avec désespoir, déjà tout au bout du boulevard du Président-Wilson, prendre le tournant vers la droite et disparaître, en dépit des demandes répétées des parents des collégiens qui, comme moi-même, sortaient de classe à quatre heures, et qui avaient prié la Compagnie de bien vouloir retarder de cinq minutes ce départ, à quoi la Compagnie semblait avoir accédé (avait fait semblant ?) – [...]. **Toujours est-il qu'à bout de souffle les deux ou trois collégiens [...]**... à bout de souffle, **les collégiens libérés** de mauvaise grâce sous prétexte que « ça faisait désordre » ([...]) **cinq minutes avant la fin du cours, ce qui**, additionné à celles demandées à la Compagnie des Tramways, **aurait fait dix, largement suffisantes pour qu'ils rassemblent leurs cahiers, quittent [...] leur classe, traversent au galop la cour du collège, passent en galopant devant le tribunal, traversent la place où s'élevait la statue, suivent, toujours galopant, le quai de la Préfecture, pour déboucher enfin devant la façade rococo du cinéma et voir disparaître au loin la matrice du tramway, les collégiens plantés là, hale-tants, non pas tellement déçus qu'humiliés, [...]** ... comme si le tramway lui-même s'escamotait [...] les laissant là, [...] avec la perspective d'une heure non pas à tuer avant le prochain départ mais à occuper, c'est-à-dire à traîner soit devant

les portes fermées du cinéma [...] soit [...] dans l'aigre et fade odeur d'acétylène et de pâte à berlingots qui stagnait entre les baraques de la foire installée [...] sous les platanes qui longeaient l'Allée des Marronniers et où [...] clignotaient les lumières tentatrices des manèges et des attractions dont la principale [...] était ces montagnes russes qui, chassant pour tout un mois la petite assemblée des hommes-troncs, élevaient leurs échafaudages compliqués d'où le grondement de catastrophe des wagonnets et les cris aigus des femmes venaient frapper la haute façade du monument aux morts. [fragment 12, pp. 31-34, nous soulignons]

Cette phrase qui emprunte une structure verbale est en réalité le lieu de deux télescopages, favorisés ici aussi par la présence de nombreux constituants périphériques qui rendent plus difficile le maintien à la mémoire de la construction initiale. Le premier télescopage résulte de l'emboîtement de deux structures : celle, surplombante, qui évoque les collégiens « à bout de souffle » et « libérés de mauvaise grâce », et celle qui les montre disposant de « dix minutes largement suffisantes » ; les deux structures se heurtent dans l'emboîtement successif d'une consécutive (« largement suffisantes pour que... ») et d'un syntagme prépositionnel (« pour déboucher enfin devant la façade [...] et voir disparaître la matrice du tramway ») : la combinaison des deux crée alors une représentation incohérente, celle de collégiens qui disposent de suffisamment de temps « pour [...] travers[er] au galop la cour du collège [...] suiv[re] le quai de la Préfecture pour [...] voir disparaître au loin la matrice du tramway ». Par un tour de passe-passe syntaxique favorisé par l'énumération des formes verbales, les collégiens, dans le cours tortueux de la phrase sont simultanément déjà arrivés à l'arrêt et en train de courir *pour*

manquer ce tramway. Il est manifeste que la phrase a pris là un chemin de traverse, qui crée une forme de court-circuit des représentations, évoquant les sauts d'images photographiques que décrivait *Histoire*²⁴. Quant au deuxième télescopage, il est dû, selon un principe déjà rencontré, à l'abandon de la structure initiale au profit d'une autre : la subordonnée régie par « toujours est-il que... » à l'ouverture de la phrase attend en vain son verbe. En effet, le SN sujet « les deux ou trois collégiens » est une première fois repris, après l'insertion de constituants périphériques, par un nouveau SN « à bout de souffle, les collégiens libérés de mauvaise grâce » : si les constituants périphériques paraissent donc faire se perdre le fil directeur, la suture semble garantir sa reprise. Mais la troisième mention des collégiens est associée à un participe présent, sur le statut duquel on ne peut qu'hésiter : prédicat de participiale, ou en emploi adjectival ? La structure de départ, qui appelle un verbe conjugué à un mode personnel, reste donc en suspens dès lors que s'est produit le premier télescopage évoqué.

Or, la trajectoire de la phrase aboutit à l'évocation de « la haute façade du monument aux morts », sur laquelle on peut

²⁴ « ...la trace fuligineuse laissée par le visage au cours de ses divers changements de positions restituant à l'événement son épaisseur, postulant (à partir de l'unique cliché et collé à lui de part et d'autre, formant une sorte de barre quadrangulaire, de parallélépipède se prolongeant à l'infini) la double suite des instants passés et futurs, la double série, dans le même cadrage et le même décor, des positions respectivement occupées par les divers personnages avant et après » (*Histoire*, Paris, Minuit, 1967, pp. 268-9). Cf. également I. Yocaris, qui évoque (à propos de la construction narrative de *L'Herbe* une imbrication cubiste de « facettes narratives » mutuellement incompatibles [*L'Impossible Totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*, Toronto, Paratexte, pp. 57-59]).

supposer qu'est inscrit le nom du père du narrateur. Le fragment est ainsi encadré par une double disparition : disparition du tramway, dont la valeur symbolique a été commentée par la critique ²⁵, et disparition du père. Celle-ci ne se dit pas sur le mode explicite, elle n'est qu'allusive, de même que la mort de la mère ne sera jamais dite frontalement. Le texte en fait l'économie, procédant par ellipse, faisant dire au narrateur tout d'abord : « simplement quand je suis revenu pour les grandes vacances après Pâques la liseuse n'était plus là » ²⁶, puis : « "Si belle au milieu de toutes ces fleurs !" ... Non. Terrifiante sans doute, avec son nez en lame de couteau, sa peau cartonneuse et grise collée aux os de la face par la souffrance. Mais on avait refermé le cercueil avant mon arrivée » ²⁷.

La mort, dont la présence fantomatique obsède le roman, n'est donc posée qu'allusivement, seuls ses signes avant-coureurs et ses conséquences sont exprimés. Tel était également le cas de la mort de Gaguy : sa disparition dans la tour-

²⁵ Le tramway, qui relie la ville à la plage, unit ainsi dans sa trajectoire la villa de bord de mer où la mère agonise lentement et l'image de la mort du père puisque le terminus de la ville est le monument aux morts. Parmi les travaux critiques, cf. entre autres : J. Gleize, "Le Tramway, "foudroyante discontinuité" de la mémoire", art. cit. ; Didier Alexandre, "Locomotion, Transport, Émotion dans *Le Tramway* de Claude Simon", *Littératures*, n°46, pp. 77-90 ; S. Orace, "Vers une poétique clausulaire", art. cit.

²⁶ *Le Tramway*, p. 68. Il s'agit d'un des rares passages du texte où la ponctuation se raréfie presque jusqu'à la disparition, indice de l'intensité du moment évoqué. Tel était également le cas dans *La Route des Flandres* dans le passage qui tentait de rendre compte de la fuite éperdue de Georges sous les balles ennemies.

²⁷ *Le Tramway*, p. 139. On se souvient que ce fragment offre le seul montage entre les deux thèmes dans tout le roman.

mente de la guerre est simplement suggérée, dans un fragment qui donne lieu à l'une de ces phrases à aiguillages. Aussi les bifurcations dont on a pu observer, au gré de leurs variations, qu'elles créent des manques dans le cours de la phrase paraissent-elles bien reproduire à leur niveau les fractures et les failles du texte, quoique ces dernières soient recouvertes en apparence par des sutures partielles. Il apparaît donc que la structure de ces phrases à aiguillages relève du principe d'exemplification énoncé par N. Goodman²⁸: exemplification de la composition par la syntaxe de la phrase à aiguillage, mais, au-delà, exemplification d'un principe qui organise l'interprétation même du roman. Le déséquilibre discret opéré par les "aiguillages" et bifurcations suggère l'évitement d'un obstacle paradoxalement constitué par un manque, contre quoi viendrait buter la narration. Si *Le Tramway* est bien tout entier traversé par l'image de la mort, hanté par elle, son mode de narration et sa composition, à la façon des brusques sauts syntaxiques que l'on a pu analyser, esquivent le récit frontal de ces morts. Le souvenir revient vers ces disparitions qui le hantent, s'en approche, bifurque, revient encore, mais toujours s'en détourne, laissant dans le récit la trace d'un silence. Dans cette évocation du passé font défaut les visages mêmes des morts, qui ont échappé au regard. Impuissant à donner la dernière vision de la mère soustraite à la vue par le cercueil, le texte

²⁸ Nelson Goodman, *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, Indianapolis / New York / Kansas City, Bobbs-Merrill, 1968. Le concept d'exemplification a été repris en France par G. Genette, *Fiction et Diction*, Seuil, 1991. Cf. également les articles de Laurent Jenny : "Sur le style littéraire", *Littérature*, n°108, 1997, pp. 92-101 ; "Du style comme pratique", *Littérature*, n°118, 2000, pp. 98-117 ; I. Yocaris, "Style et référence : le concept goodmanien d'exemplification", *Poétique*, 154, 2008, Seuil, pp. 225-248.

peint un autre visage, celui de cette agonisante « encore rose et fraîche, entourée d'une chevelure blonde²⁹ » aperçue sur son lit roulant dans les couloirs de l'hôpital ; véritable allégorie de la mort, image elle-même en « transit », celle-ci offre un aiguillage « visuel », prend la place de l' « image de la mère au tombeau, image aveugle, absente et d'autant plus obsédante »³⁰, dont elle pointe le manque. À son échelle, par le déséquilibre syntaxique qu'elle suscite, la bifurcation subreptice de la phrase à aiguillage telle que l'expérimente l'écriture simonienne dans *Le Tramway* inscrit le manque dans un récit mémoriel qui procède par l'ellipse d'une narration, celle de la mort, mais qui reste toujours placé sous son ombre portée.

²⁹ *Le Tramway*, pp. 117. Le fragment où elle est décrite commente l'association d'idées née de la vision et de la perception incongrue de la phrase « Si belle au milieu de toutes ces fleurs » dont on a pu voir qu'elle était l'outil du seul télescopage du texte [*cf. supra*].

³⁰ J. Gleize, art. cit., p. 31.

Pour toute information :
www.sofistike.fr

Σοφιστικὲ, 01

*UN MONDE A DECOUVRIR : LE STYLE DE CLAUDE SIMON
sous la direction d'Ilias YOCARIS*

Présentation, par I. Ilias YOCARIS

"La stylistique simonienne : état des lieux".

Ralph SARKONAK :

*"Comment noyer le poisson, ou le "non-dit" dans *Triptyque*".*

Stéphane GALLON :

"Les hypotyposes de Claude Simon".

Michel BERTRAND :

*"Le *Tramway* de Claude Simon : histoires de "tuyaux" ".*

Sréphanie ORACE :

"Désir du rythme, rythme du désir : autour d'un éventail".

Catherine RANNOUX :

*"Aiguillages et voies de traverse : les trajectoires de la phrase dans *Le Tramway* de Claude Simon".*