

L'assemblage, l'invention, l'écriture
Au fil de Claude Simon
Claude Simon, *Le Tramway*, Minuit, 144 p.
Francis Farley-Chevrier

Number 180, September–October 2001

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/17769ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Farley-Chevrier, F. (2001). L'assemblage, l'invention, l'écriture : au fil de Claude Simon / Claude Simon, *Le Tramway*, Minuit, 144 p. *Spirale*, (180), 6–7.

L'ASSEMBLAGE, L'INVENTION, L'ÉCRITURE AU FIL DE CLAUDE SIMON

LE TRAMWAY de Claude Simon

Minuit, 144 p.

IL Y A ceux qui lisent Claude Simon, ceux qui ne lisent pas Claude Simon et ceux qui essaient (ou ont essayé) de lire Claude Simon. Le plus souvent, ceux qui le lisent ont d'abord essayé de le lire. L'œuvre de Simon ne s'ouvre pas au seul son de quelques coups frappés à la porte, elle est faite d'un langage maintenu en un fragile et habile équilibre qu'on ne peut approcher que lentement, prudemment. Les plus heureux lecteurs de Claude Simon sont sans doute ceux qui recommencent sans cesse leur lecture. En effet, pour l'auteur de *La route des Flandres*, l'écriture est un labeur — c'est-à-dire un travail, précisera-t-il —, un assemblage qui demande du lecteur un effort similaire : lire un roman de Claude Simon, c'est reconstruire ce que l'auteur a élaboré et que nous découvrons d'abord morceau par morceau avant de configurer le tout à nouveau.

L'écriture, littéralement, se dévoile, se déroule sous nos yeux en arabesques n'hésitant pas à nous faire revenir sur nos pas ou à sauter d'un segment à un autre pour revenir (naturellement ou par la force des choses) au courant délaissé. On ne se laisse cependant pas porter par ce souffle ; bien au contraire, on y louvoie. Au gré des associations les plus étonnantes (mais qui s'avèrent rapidement nécessaires), l'auteur manie les ensembles, les faisant souvent jouer au sein d'une même phrase, appelant ainsi un mot à revêtir différents sens, à libérer quantités de nuances qui ne manqueront pas d'être mises à contribution au fil du texte. Le langage n'en finit plus de se découvrir et de creuser ses propres possibilités et évocations.

Aussi peut-on se demander comment le tramway du titre de son dernier roman peut intégrer l'univers de Claude Simon qui, de prime abord, ne saurait s'accommoder du parcours linéaire et répétitif d'un tel véhicule. La réponse repose, entre autres, sur le début *in media res* (cher à Simon) qui, plutôt que de présenter une totalité, privilégie le détail, la partie avant le tout : « *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 [...].* » Le tramway est d'abord un ensemble de mots à circonscrire avant

de le laisser se diffuser au gré de son parcours, parcours qui, en traversant une petite ville de province au bord de la mer, arpente aussi la vie du narrateur autour de ces deux pôles que sont l'enfance dans cette ville et la vieillesse relatée à travers le récit d'un séjour à l'hôpital.

Écrire, ce moteur à temps multiples

Pour cet enfant et ses camarades, le tramway est un espace de fascination, d'autant plus que le privilège leur est accordé de voyager dans la loge du wattman, aux côtés de « *personnages en tous points différents de ceux (parents, amis) qu'ils avaient l'habitude de voir autour d'eux* ». Expérience de la différence, appel vers l'altérité, le tramway prend vite la forme de ce monde qui circule à l'intérieur d'un autre — comme les livres et, par extension, l'écriture — à la manière d'un point de fuite qui ordonne ce grand monde selon une perspective curieuse. Entre le cinéma et la plage, le tramway traverse la ville, passant devant des résidences cosues avant de finir sa course au moment où les rails — et leur point de fuite — disparaissent sous le sable pour laisser place à la plage que fréquentent des personnalités mondaines locales. C'est aussi sur cette plage que s'affairent, plus loin, des pêcheurs à la traîne qui tirent sur le rivage leurs filets et sentent le vent de terre succéder au vent de mer, le tout revêtant un caractère sinon suranné du moins un peu figé, tout comme sont un peu jaunies ces cartes postales qui balisent les phrases de Simon : une sorte de tableau vivant araché au temps.

Le lyrisme que ces lieux évoquent contraste avec la sourde inquiétude qui plane au-dessus du narrateur hospitalisé qui, de la salle de transit, est transporté dans une chambre qu'il partage avec un autre vieillard : « *Peut-être était-ce l'effet de cette fièvre qui semblait interposer entre le monde extérieur et moi comme une sorte d'écran [...], car, plus tard, dès que j'ai été transporté dans la nouvelle (la chambre particulière), tout me sembla subitement inondé de lumière [...], mais, pendant ces deux premiers jours en compagnie du vieillard malade, tout [...] m'avait semblé indifféremment noyé dans une sorte de gris blafard [...].* » Et c'est à travers cette grisaille qu'il éprouve, à la vue de son compagnon, l'exaspération de la vieillesse et de

son économie absolue du moindre mouvement, une façon en quelque sorte de chercher à prolonger l'existence et à repousser tout exercice de la mémoire.

Le narrateur, pour sa part, continue néanmoins d'observer autour de lui les moindres détails de cet environnement, esquisant ainsi une écologie de la fragilité qui plane tant sur les patients qu'il entrevoit que sur lui-même, tout comme elle menace d'une ombre d'isolement et de silence l'échafaudage des mots, des idées, de l'écriture, échafaudage maintenant bien léger et bien frêle : « *Toujours, je suppose, par l'effet de cet état fiévreux qui me donnait l'impression d'être enfermé sous une espèce de cloche à travers laquelle ce qui se passait à l'extérieur ne me parvenait que de façon confuse, c'est-à-dire qu'il m'était impossible d'établir des relations cohérentes de cause à effet (d'avant ou d'après), comme par exemple au cours de ces véritables expéditions que constituaient mes transports au service de radiologie...* ». Que restait-il à l'écriture pour proclamer sa souveraineté si ce n'est la revendication d'une mémoire à laquelle elle insuffle son existence ?

Si l'ensemble des romans de Claude Simon travaille une mémoire que l'écriture fait surgir, on pourrait lire dans *Le tramway* une apostille au *Jardin des plantes*, roman qui, malgré le titre plutôt statique, déploie une cascade de mouvements (ceux d'un écrivain invité aux quatre coins du monde, d'un cavalier au galop sur le front, d'une évasion, etc., mouvements du temps aussi, que Simon n'hésite pas à interroger à travers des évocations de Proust, et ce, dans les deux romans). Ces mouvements ne peuvent que s'opposer à l'immobilisme du narrateur alité qui se prend à se souvenir de sa mère dont l'agonie a consisté à passer ses journées assise dans le jardin et à « *dramatiser théâtralement la moindre mauvaise note ou la moindre punition* » essayée par le jeune narrateur. Ce paradoxe entre l'immobilité et la mémoire à l'affût culmine dans la description d'une photographie de famille prise quelques semaines avant la mort du père au front : une image où personne ne bouge mais qui, au mieux, ne peut que rendre compte des trouées que l'écriture s'efforcera de réparer en traquant le moindre mot et en interrogeant ceux qui pourront en dire davantage.

Écrire, cette création des cendres

Les souvenirs deviennent ainsi les fruits d'une vie faite de mots, ce que Simon évoquait dans son *Discours de Stockholm* : «... l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (dans tous les sens du terme) au cours de ce travail... » Si les souvenirs donnés à lire apparaissent plus clairs et plus circonscrits (une saison), on devine leur artificialité (« Fait avec art », rappelle Simon dans son *Discours*) dans certains détails qui nous renvoient à l'univers romanesque simonien (« le rêche raclement contre le grillage de la fenêtre de l'extrémité d'une branche », qui rappelle le début de *Histoire* et la fin de *L'acacia*). La profusion de « comme si » et autres distinguos, de variations autour de mots et d'images confirme que le récit simonien de-

meure mouvant, incapable de s'enfermer dans sa propre forme mais toujours à la recherche d'autres mots et d'autres moyens. C'est ainsi que ces artifices et cette mouvance nous rappellent que la mémoire est l'organisation d'une mise en mots.

Cela est par ailleurs démontré avec brio dans une longue phrase typiquement simonienne s'étendant sur près de six pages et qui, sans quitter son sujet principal (un camarade estival rencontré sur un court de tennis), évoque tour à tour la raquette de tennis du narrateur, le vestibule où elle est pendue, l'obscurité et l'odeur de celui-ci, les employés de la propriété, les vendanges, l'odeur de la fermentation, l'internet, la guerre (où le narrateur revoit furtivement ce camarade), la capture, l'évasion puis le court de tennis à nouveau. On

lit ainsi une longue boucle qui se déroule avec fluidité (on compte moins de parenthèses que d'habitude), une phrase qui, comme bien d'autres, prend la forme de ce voile de poussière qui recouvre cet univers et devient « l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire », une poussière qui, à l'image de l'écriture, brouille et protège à la fois la mémoire.

Certains déploreront que *Le tramway* soit moins ambitieux que les autres romans de Claude Simon. Ce serait fermer les yeux sur la rigueur de l'écriture, qui demeure la même, et s'avouer insensible à une épuration de la structure qui réussit à mettre de l'avant un imaginaire et, surtout, un langage singuliers dont les mots sont les plus profondes racines.

FRANCIS FARLEY-CHEVRIER



Immortelles de Chantal duPont, 2000

DR