

Cahiers de l'Université de Perpignan

CLAUDE SIMON

Allées et venues

*Actes du colloque international de Perpignan
(14 et 15 mars 2003)*



Études réunies par
Jean-Yves LAURICHESSE

N° 34 - 2004

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PERPIGNAN

La mère, la mère toujours recommencée

Pascal MOUGIN

Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

La figure de la mère est centrale dans *Le Tramway*. Certes ce n'est pas la première fois que Claude Simon lui accorde autant d'importance, mais, jusqu'ici, que s'est-il passé ? Qu'est-ce qui caractérise les avatars successifs du personnage avant le roman de 2001 ?¹ C'est d'une part sa dimension actantielle, ou plus exactement le fait que le souvenir de la défunte détermine l'attitude du fils, et que cette attitude est de l'ordre de la quête. Dans *Le Tricheur*, c'est une entreprise de vengeance : la détresse de Louis, à la mort de sa mère, le conduit, quelques années plus tard, à reconstruire d'elle une vision hallucinée qui débouche sur le meurtre d'un prêtre tenu symboliquement pour responsable de sa

¹ Je reprends ici certaines propositions auxquelles m'ont conduit trois études antérieures : *Lecture de "L'Acacia" de Claude Simon. L'imaginaire biographique*, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 1996 (voir en particulier pp. 49-67) ; « Histoire de Claude Simon : l'aventure espagnole comme quête œdipienne », *Claude Simon 3. Lectures d'"Histoire"*, Ralph Sarkonak ed., Minard, coll. « Revue des lettres modernes », 2000, pp. 125-141 ; « Du *Tricheur* au *Jardin des Plantes* : la figure de la mère défunte », in *"Le Jardin des Plantes" de Claude Simon*, Jean-Yves Laurichesse ed., Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », 2000, pp. 87-99.

mort ; bien sûr le meurtre ne résout rien, au contraire, il correspond à un moment de délire paroxystique de Louis et témoigne de sa part d'une attitude largement régressive, d'une sorte d'obsession anale et précédipienne qui mène à l'impasse². L'image maternelle joue également un rôle moteur dans *Histoire*, où l'engagement du narrateur à Barcelone en 1936 peut se lire comme une tentative symbolique de remontée aux origines et de quête identitaire, portée par l'amour d'une mère idéalisée, mais qui butte sur une effroyable vision de scène primitive, explicitement évoquée dans le texte, et c'est une nouvelle fois l'échec : le passage à l'âge d'homme ne peut s'effectuer sous la tutelle précédipienne de la mère. Enfin, dans *Le Jardin des Plantes*, le souvenir de la mère défunte conditionne chez le fils une phobie de l'enlèvement, sa quête virile d'adolescent et une aspiration spirituelle, un rêve d'élévation omniprésent : les rappels directs ou indirects de l'ensevelissement de la mère sont des repoussoirs systématiquement angoissants qui invitent le personnage de S., à toutes les étapes de sa vie, à reconquérir une position de maîtrise et à se donner l'espoir d'un salut. Voilà donc pour le premier aspect : le souvenir de la mère défunte réactivé comme force agissante dans le parcours du fils.

D'autre part, de manière connexe, la figure maternelle est à chaque fois, dans ces trois romans, relativement univoque, à savoir que toutes ses caractérisations sont convergentes, soit que le récit privilégie la figure de l'agonisante ou de la défunte et mentionne peu la mère dans ses années antérieures (*Le Tricheur*, *Le Jardin des Plantes*), soit qu'il superpose l'image de la jeune épouse et de la mourante de manière problématique (*Histoire*), soit encore qu'il

² Faut-il alors s'étonner de voir la figure de la mère pratiquement renversée en prostituée sous les traits de Sabine dans *L'Herbe* et *La Route des Flandres* — « une femme qui malheureusement pour moi était ma mère » dira Georges (*RF*, coll. « Double », 10) –, une figure maternelle dont la psychanalyse nous dit qu'elle n'est que l'avatar de la sainte dans le complexe œdipien, expression de l'ambivalence de l'amour filial et peut-être, ici, du dépit de l'auteur à l'égard de la mère adorable qu'il accuse de l'avoir abandonné.

associe toutes les étapes de la vie du personnage dans la continuité d'un destin unifié (comme dans *L'Acacia*). Une figure univoque, mais aussi une figure omniprésente, dans la mesure où elle fait entendre ses échos métaphoriques ou métonymiques dans toutes les séquences ou presque du récit.

Enfin, troisième trait marquant avant *Le Tramway*, l'évocation de la défunte correspond toujours plus ou moins à une forme de déni de sa mort, le narrateur fantasmant toujours sa présence, en particulier à travers l'image de l'enterrée vivante, mais aussi dans la manière dont le narrateur entre dans les photographies de la disparue pour en quelque sorte les réanimer.

Voilà donc, de manière un peu schématique, ce qui s'est passé jusqu'ici. Je voudrais montrer à présent que, pour chacun de ces aspects, il en va de manière inverse dans *Le Tramway*. Passons rapidement sur le premier point : la figure de la mère ou de la mère défunte n'est plus le principe actif conditionnant le parcours narratif du fils sur le modèle de la quête. Dans *Le Tramway*, toute forme de quête, ou encore d'élection, d'admission dans un cercle d'initiés est présentée comme aboutie, ou éventuellement neutralisée : qu'il s'agisse de l'apprentissage de la virilité, emblématisé par l'enfant dans la cabine du wattman et son « sentiment d'appartenir à une sorte de club d'initiés » (*Tram.*, 28)³, de l'apprentissage de la

³ D'innombrables notations, dès les premières pages, disent l'enivrante exaltation de l'enfant à se sentir admis par « une sorte de privilège » (*Tram.*, 12), avec un petit nombre d'autres « élus » (29), aux côtés de ce « personnage quasi mythique » (13), « debout à cette place privilégiée dans la cabine du conducteur » (72), dans ce « quelque chose d'à la fois rituel et sacré » (14). La cabine du wattman est un espace de maîtrise, viril et phallique, comme l'atteste la mention des cigarettes des ouvriers, ainsi que « l'espèce de colonne à section ovale » (12) supportant les commandes et le tableau de bord ; c'est un espace de la loi, réglé par la prescription de silence mais aussi par la trajectoire imprescriptible des rails. Et c'est « le même sentiment de dérisoire privilège » (17), ou encore celui d'être « en quelque sorte membres d'une confrérie secrète et fermée qui les aurait admis dans son intimité » (29) qui autorise, première bifurcation du texte, le rapprochement avec le souvenir du stalag : sentiment « d'appartenir à une sorte d'élite » malgré « les

sexualité (voir l'attitude paradoxale à propos du tableau du Musée Dupuytren intitulé « Les Mystères de la Femme », puisque le narrateur signale l'interdit fait aux enfants de voir le tableau [34] mais, en décrivant précisément le tableau quelques pages plus loin [54], il montre que le tabou est levé⁴), et même de l'apprentissage de la mort : l'hôpital est « une sorte de monde enchanté, secret, tout à coup révélé » (66) et, lors des deux premiers jours de l'hospitalisation, tout, « y compris l'éventualité de la mort » (53-54), semble au narrateur « indifféremment noyé » (54) dans une même couleur gris blafard. *Le Tramway* est donc un roman de l'accompli : toutes les quêtes ont abouti, tous les mystères sont levés, tous les apprentissages sont faits et les enjeux initiatiques de l'existence effacés.

Reste les deux autres points, qui vont m'occuper ici. D'une part, contrairement aux romans que j'évoquais tout à l'heure, il n'y a pas *une* mais *deux* figures maternelles dans *Le Tramway*, radicalement opposées et non raccordées : il y a une mère de l'enfance heureuse et une mère malade terrifiante ; de plus, cette image de la mère terrifiante, même si elle se démultiplie sous la forme de doubles, reste très encadrée dans le récit.

Ensuite, c'est justement parce que *Le Tramway* désactive le souvenir de la mère défunte, parce qu'il radicalise l'opposition entre la mère de l'enfance heureuse et la mourante et parce qu'il empêche la diffusion métaphorique généralisée de celle-ci, que, plus que jamais, le narrateur peut véritablement accepter la mort de

effroyables émanations des latrines » (17), dont le petit groupe de fumeurs parvient à conjurer la menace : dans ce premier rappel de l'épisode guerrier auquel est attachée d'ordinaire, chez Claude Simon, la menace de mort imminente, la gratification narcissique via le symbole phallique de la cigarette conjure euphoriquement la menace de réduction à l'excrément : ce n'est pas si souvent.

⁴ Le sexe ne produit plus l'effroi, pas plus que le reste des curiosités exposées dans le musée, « des squelettes, des fœtus de tout âge recroquevillés dans des bocaux d'alcool » (*Tram.*, 54), c'est-à-dire aussi bien, on l'aura compris, les énigmes de la procréation, de la naissance et de la mort.

la mère et se libérer de l'hypothèque du déni de mort qui pesait sur les romans antérieurs. Telle est, on le verra, la leçon de l'hôpital.

Enfin, parce qu'il n'est plus dans l'hallucination d'une présence de la défunte, le récit se fait paradoxalement on ne peut plus émouvant dans l'expression explicite du bonheur et de la détresse de l'enfance.

Les deux images de la mère

Deux figures opposées donc. D'emblée, l'écart entre la mourante et la mère aimante est affirmé : la femme en train d'agoniser lentement sur la liseuse, c'est « non pas maman mais [une] espèce de momie à tête d'épervier » (*Tram.*, 37). Le récit dissocie deux images de la mère, et inscrit même cette opposition dans le signifiant à travers le couple *maman/momie* : sur une même structure consonantique, d'un côté (*maman*) l'ouverture vocalique maximale, un mot suggestif de la plénitude nourricière de la mère et du contact euphorique avec son corps, de l'autre (*momie*) la fermeture, l'épuisement et l'éloignement d'un corps réduit à l'état d'image évidée de lui-même.

À la *maman* d'avant la maladie sont liés un certain nombre de souvenirs heureux de l'enfance, des souvenirs peu évoqués jusque là et tous liés soit à la mère, soit à la mer. La joie de l'enfance a ici son lexique explicite : on relève, dans des contextes sans équivoque, les mots *magique, féérique, riant, fraîcheur, émerveillement, gaiement*⁵. Par ailleurs le texte développe l'image de la *maman*

⁵ Voir le spectacle « quelque peu féérique » (*Tram.*, 51) de la traîne, ou encore l'évocation de cette fillette meneuse de jeu sur la plage, fillette que l'enfant avait vue quelque temps avant, lors d'une saynète du Cours Maintenon, faire « irruption en sauveur » (52) dans un taudis londonien, qui produit chez lui « une ferveur et un émerveillement muets mais non moins passionnés », « tellement violents » que le souvenir de « sa bruyante et salvatrice entrée sur scène » restera longtemps vivant dans l'esprit du narrateur. Une euphorie optimiste qu'on retrouve dans

nourricière et bienfaitante, « combinaison d'images » plutôt, où « s'amalgamaient » (*Tram.*, 75) dans l'imagination de l'enfant différentes figures réelles et des personnages de réclames publicitaires « aux formes débordantes », « opulentes créatures [...] pourvues de crémeuses poitrines saillant hors de corsets si étroitement serrés à la taille qu'ils faisaient penser à quelques cornes d'abondance [...] vantant l'efficacité mammaire de produits concurrents, comme les Pilules Orientales ou la crème Kala Busta » (75-76)⁶.

Tout à l'opposé, il y a la description de la mère agonisante, qui apparaît dans *Le Tramway* plus terrifiante que dans les romans antérieurs. À côté des traits attestés depuis longtemps (profil en lame de couteau, visage d'oiseau de proie ou de momie), on trouve en particulier l'évocation de l'ingestion des boulettes de viande crue préconisées par un médecin, qui font de la malheureuse « une macabre caricature de la voracité » (*Tram.*, 38 ; voir aussi 82). La caractérisation psychologique va dans le même sens : l'amour maternel s'est mué en « une sorte de violence désespérée », qui la fait « redoubler de sévérité » à l'égard de son fils qui, « chaque jour, [...] appréhend[e] le moment de la retrouver » (39). La mère agonisante inspire donc plus que jamais terreur et répulsion, non seulement par la description qui en est donnée, mais aussi par la synthèse opérée par

l'évocation de ces « nuits magiques » (62) passée sur le pont d'un bateau de pêcheur, où le personnage peut sentir le bercement de la mer « qui soulevait avec douceur la grosse barque puis l'accueillait mollement comme dans un berceau liquide » (74) : que peut-on lire ici, si ce n'est la quasi réalisation du bonheur rêvé du jeune enfant, ou peut-être un rêve d'enfant trouvé s'imaginant né de parents fabuleux, veillé par un géant de la mer – « l'homme de veille » semblable à « quelque divinité marine » (73) –, et bercé par celle-ci.

⁶ La même image était développée dans *Histoire* (la crème Kala Busta est d'ailleurs mentionnée, p. 168), dans une rêverie qui concernait directement la poitrine de la mère et reconduisait à Barcelone (la double gibbosité de la poitrine maternelle étant rapprochée de l'initiale majuscule de la ville), c'est-à-dire, par conséquent, à une métaphore traumatisante de scène primitive (voir l'étude mentionnée plus haut). Ici, l'image, si elle constitue une imago maternelle évidente (*mammaire/maman*), ne semble pas déborder vers un quelconque scénario d'angoisse ou d'effroi.

le texte entre elle et le personnage de la bonne. Les deux femmes fusionnent – elles semblent « form[er] une sorte de couple indissociable » (82) nous dit le narrateur – et installent autour d’elles un espace défendu : on se souvient du jeune garçon « entré une fois à l’improviste dans la chambre et aussitôt chassé, comme [s’il avait] surpris quelque rite, quelque cérémonie vaguement obscène, clandestine ou sacrée, comme quelque mise illégale au tombeau » (81)⁷. La bonne incarne la mort par son physique – elle ressemble à une allégorie de la mort par Breughel ou Jérôme Bosch – autant que par ses habitudes, comme celle de « brûler vivants » des rats dans leur cage (81-82), ou encore de tuer sauvagement des chatons (94). En définitive, tout s’achève autour d’elle en résidus excrémentiels bons pour le pourrissoir : déjections de la mère, rats carbonisés, chatons devenus « boules gluantes de poils sanguinolents » (94). Et il faut bien souligner l’importance de ce dernier détail : ainsi décrits, les chatons ne sont pas sans évoquer les boulettes de viande crue ingérées par la mère, et dès lors qu’on superpose ces boulettes de viande et les jeunes chatons, on songe, à propos de la mère, à une sorte de monstre mythologique, une sorte de sphinge ou de griffonne dévorant ses petits : manière hyperbolique de suggérer l’effroi produit sur son fils par la mourante, et de concentrer sur elle tous les souvenirs dysphoriques de l’enfance.

Scindée en deux représentations, la mère est aussi une figure relativement circonscrite dans le récit. Certes on retrouve ailleurs l’image de la mourante, sous la forme démultipliée de doubles explicitement désignés comme tels, à savoir les hommes-troncs (*Tram.*, 20-23), la première femme aperçue à l’hôpital (66-67), tel

⁷ On retrouve le motif de l’enterrée vivante, corrélée, comme dans *Le Tricheur* et comme dans *Le Jardin des Plantes*, à la régression/répulsion fécale – les soins « répugnants » dispensés par la bonne consistent à « jeter ses déjections, renouveler les alaises » (*Tram.*, 81) –, mais là où les deux romans cités s’attardaient sur le motif (longues contemplations-descriptions, ressassement, démultiplication, diffraction du motif), *Le Tramway* le circonscrit, le maintient dans un interdit (la phrase citée se trouve entre parenthèses dans le texte).

prisonnier du stalag (64), et surtout le goyesque vieillard de la chambre double, « tête décharnée au profil de rapace » (122), qui apparaît aussi au narrateur comme un « double ricanant » (62) de lui-même. Mais à côté de cela, la dispersion métonymique ou métaphorique de la mère mourante reste extrêmement circonscrite, par rapport, par exemple, au *Jardin des Plantes* où la dernière image de la défunte, confondue avec une gravure représentant une vestale enterrée vivante, se prolongeait, par le jeu des analogies, en échos ramifiés dans d'innombrables séquences du récit de la vie adulte de S. Plus généralement, le phénomène de transitivité analogique qui, dans les romans précédents, permettait de restituer en profondeur, sous la discontinuité des unités fictionnelles, des espèces de champs de force organisateurs, se trouve ici sinon bridé du moins resserré, c'est-à-dire que les analogies sont à la fois plus nettement mises en place mais aussi plus limitées à des phénomènes de stricte similarité.

Pourquoi cette dissociation du personnage, pourquoi cette radicalisation de la figure de la mourante, et pourquoi ces limites imposées à sa diffusion métaphorique, sinon pour concentrer les souvenirs de la détresse enfantine sur une figure spécifique, cathartique peut-être, et libérer les autres évocations du roman d'une hypothèque de métaphore généralisée de deuil.

Conjurer le déni de mort

Revenons à l'hôpital. Certes le narrateur y voit se multiplier autour de lui les figures qui rappellent sa mère mourante. Pourtant, il faut bien comprendre que cette épreuve de l'hospitalisation permet en quelque sorte l'aboutissement de l'ultime initiation qui restait à faire : à savoir l'accès aux mystères de la mort imminente. Le tabou de la mort était emblématisé aux yeux de l'enfant par l'épisode des soins donnés à la mère et la question des déjections que j'évoquais plus haut. Or le narrateur hospitalisé se retrouve dans la même situation, puisqu'une infirmière vient s'occuper de sa toilette. On se souvient que celle-ci lui explique un jour que les

bidets ont été retirés des toilettes parce que, je cite, « les malades oui Monsieur savez-vous ce qu'ils y avaient fait, eh bien ils y avaient fait caca ! » (*Tram.*, 111). Le récit ménage ici ses effets pour montrer comment ce « vocable enfantin et cru » est ressenti dans son effroyable violence par le narrateur, mais aussi comment, finalement, il désamorçe toute la charge symbolique investie dans l'excrément jusque là et neutralise l'effroi provoqué sur le jeune enfant par le spectacle interdit de la toilette de la mère mourante.

On objectera à cette idée d'une familiarité finalement apaisante avec la mort et la réduction possible à l'excrément le fait que le narrateur, face à son compagnon de chambre, éprouve immédiatement un « dégoût » (*Tram.*, 64), une « insurmontable répulsion » (62). Mais remarquons bien que ce qui effraie le narrateur – le texte est explicite – ce n'est pas de voir les signes de la mort imminente sur le visage de son voisin mais plutôt d'assister à tout ce qui, chez lui, relève du déni de mort, à savoir le soin maniaque qu'il apporte, malgré son état cadavérique, à sa chevelure, à sa toilette et à son « éblouissant pyjama » (67), autant de détails qui font de lui une figure baroque de la mort dans la vie.

De la même manière, la « bizarre apparition » (*Tram.*, 116) d'une femme allongée sur une « impressionnante machine faite de tubes d'acier » suscite sur son passage un « inaudible frémissement d'effroi » (117). La cause de cet effroi est à chercher dans la contradiction manifeste entre la certitude de la mort prochaine signifiée par l'appareillage médical et l'apparence de la malade : un visage jeune, serein, presque souriant et qui semble en bonne santé. Telle est la leçon de l'hôpital : ce qui terrifie, c'est la contradiction, c'est la coprésence en un même individu de la mort et de la vie, c'est le déni, quelle qu'en soit la forme, de la mort accomplie ou imminente. L'apaisement ne peut venir que d'une dissociation des deux, ce qui explique encore le clivage opéré sur la figure maternelle, et la manière dont est évoquée sa disparition à la fin du roman.

La scène de l'hôpital citée plus haut est en effet suivie par deux cérémonies à caractère funéraire. Dans la première, on reconnaît les processions de la Sanch à Perpignan, nouvelle figure du déni de mort explicitement inspirée de l'évocation précédente, la malade, « ou plutôt la gisante », évoquant « ces dépouilles embaumées » (*Tram.*, 118) et les bustes-reliquaires de saintes promenés dans la ville. La seconde évocation est celle des cérémonies mortuaires à Bénarès, avec ce cadavre qu'on brûle sur des bûchers, « forme aux trois quarts carbonisée [...] qu'à l'aide de longues perches deux hommes s'activaient à retourner comme sur un gril » (120). Or entre les deux rites évoqués successivement, il y a plus une opposition qu'une ressemblance. Dans un cas, le culte des reliques, la splendeur des ors exhibés dit la présence d'une défunte sous la forme d'un substitut symbolique : c'est un déni de mort. Dans l'autre, l'empaquetage et la crémation nocturne des cadavres achève le travail de la mort et interdit toute rémanence physique du disparu dans une représentation tenant lieu de sa présence. Le texte oppose donc au déni de mort, d'autant plus terrifiant et lugubre qu'il est esthétisé, une image de l'affirmation de la mort, dans une cérémonie qui « tout aussi bien faisait penser à quelque fête », un rite cathartique et libératoire, une réconciliation avec la vie – d'ailleurs, un peu plus loin, les mêmes mélopées s'élèvent depuis une terrasse « joyeusement décorée de lampions » à l'occasion d'un mariage.

Or toute la fin du roman renvoie à l'effacement de la dépouille maternelle. Ce n'est pas un hasard si juste après l'évocation des crémations de Bénarès intervient l'image de la liseuse « seule et vide » (*Tram.*, 121) tandis que le tramway passant devant l'entrée de la propriété y fait un temps entendre la « bruyante allégresse » (120) populaire d'un 15 août. C'est du reste le sens littéral de l'avant dernier paragraphe du texte, où le narrateur revient sur une phrase entendue à l'hôpital : « “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. »

(139). Une protestation si véhémement, comme il en est peu d'exemples chez Claude Simon, marque un refus du déni de la mort que représentent les fleurs, la toilette et la pompe mortuaires. Le narrateur préfère imaginer la dépouille non pas transfigurée mais promise à la décomposition, au pourrissoir où le mène la recherche de la liseuse.

Lisons encore la dernière séquence du texte, qui fait suite à celle-ci : « ... Personne ne ramassait les olives tombées de l'arbre et dont les pulpes écrasées parsemaient de taches noires les trois marches de briques [...] personne non plus, sauf les enfants, ne faisait attention aux figes trop mûres, à la peau ratatinée et ridée, presque noire, à la chair éclatée [...]. » (*Tram.*, 139-140) : la chair pourrissante des fruits trop mûrs ou écrasés métaphorise, après le pourrissoir déjà évoqué, l'inéluctable décomposition du cadavre, l'achèvement du travail de la mort comme la crémation des corps à Bénarès. Que seuls les enfants y fassent attention tandis qu'on imagine au même moment les adultes recueillis auprès de la dépouille fleurie de la défunte, dit assez le nouveau rapport à la mort qui se construit dans le roman.

Je n'interpréteraï donc pas l'escamotage de la dépouille maternelle et la disparition de la liseuse comme la marque d'une douleur indépassable du jeune garçon. C'est au contraire l'occasion d'une douleur salutaire, transposée dans le passage sous la forme des « larmes grises » (*Tram.*, 140) que forme la sève sur le tronc des pins, quand toute représentation apprêtée, esthétisée, de la disparue ne produirait qu'effroi, hantise et obsession comme dans les scénarios antérieurs, nourrissant l'hallucination d'une présence et empêchant le deuil. C'est ce que confirme encore le motif final du linceul de poussière, dérivé métaphoriquement de celui des larmes de sève blanchissant en surface, et synonyme d'apaisement puisque renvoyant à « l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire » (141) : le linceul emblématise la disparition du cadavre et le réconfort possible de l'endeuillé.

En refusant d'associer à la défunte une quelconque représentation substitutive, en refusant le déni de mort par l'accent porté sur le pourrissement de la chair, le récit autorise, ailleurs, l'évocation de la mère heureuse.

Détresse, euphorie : effets de bord

La juxtaposition sans interférence du bonheur et de la détresse enfantine, par le montage discontinu des séquences⁸, accuse en retour leur contraste : la douleur de la perte est à la mesure du bonheur passé, et inversement. Le texte fonctionne alors sur le lecteur comme un véritable dispositif émotif, phénomène qui culmine à la fin du roman, avec la description de la photographie de juillet 1914 montrant les parents participant à « un de ces tableaux vivants dont on était alors friand » (*Tram.*, 136), et qui tous deux sourient à l'objectif, description suivie de l'évocation du cercueil de la mère refermé avant l'arrivée du jeune garçon (139). La position finale de la description de la photographie dans le livre s'oppose du reste à ce qui se passait dans *Histoire*, *L'Acacia* et *Le Jardin des Plantes*, où, intégrées au mouvement du récit, les photographies faisaient toujours l'objet d'un regard tentant de les dépasser vers une reconstitution biographique et une quête personnelle. Ici, la photographie décrite à la fin du livre dit simplement ce qui a été et qui, définitivement, n'est plus. Elle déclenche l'émotion, comme l'indique la mention des larmes qui ont glissé à sa surface (138), mais cette émotion est une douleur de l'acceptation de la perte, une douleur qui ne « travaille » plus le narrateur et ne déborde plus dans le récit : le deuil est fait.

⁸ Les effets de discontinuité autant que la thématique de la coupure ont été parmi les premiers aspects du roman relevés par la critique. Voir en particulier : Joëlle Gleize, « *Le Tramway*, "foudroyante discontinuité" de la mémoire », *Littératures*, n° 46, printemps 2002, pp. 21-32, et Anne-Lise Blanc, « Coupures, failles et voiles : les embrasures de la fiction dans *Le Tramway* », *ibid.*, pp. 45-56.

Le phénomène se produit à plus grande échelle. On peut observer pour finir la manière dont l'évocation des deux périodes de l'enfance met bord à bord le bonheur et la douleur en observant de près, par exemple, le traitement du motif végétal. Les fleurs sont à plusieurs reprises explicitement corrélées à la mère agonisante, puisque les lauriers et les iris du jardin, et plus encore la « cretonne à fleurs » (*Tram.*, 89) de la liseuse constituent la toile de fond de la toute fin de sa vie. De plus, l'association est réactivée, à l'hôpital, dans l'esprit du vieil homme, par cette parole qu'il a entendue et que je citais plus haut, « si belle au milieu de toutes ces fleurs » : « [...] mon cerveau restant seulement sous le coup de l'accouplement des deux mots : fleurs et mort. » (116). On retrouve le motif végétal sur le « hideux papier peint » (106) de la chambre où dort l'enfant après le décès de sa mère, avec ces « énormes pavots dont les queues velues se tordaient sur un fond gris-vert » (71), motif très proche du « feuillage un peu lugubre » (69) des conifères à l'ombre desquels agonisait la mourante. Pourtant, il y a beaucoup d'autres occurrences du motif dans le roman, occurrences qui ne présentent aucune connotation dysphorique, au contraire même, si l'on relève les qualificatifs employés : par exemple à propos des noms des maisons de campagne, noms « d'une naïve fraîcheur, tels "Miraflores" ou, simplement, "Les Aloès" » (15) ; pensons aussi au présentoir du receveur, dans le tramway, où les souches multicolores des différents tickets sont disposées « comme un suave étalage de fleurs aux pétales tarifés mais en toute saison printaniers et riants » (19) – *riant* : un mot rare chez Claude Simon. Et le motif des fleurs intervient aussi, de manière là encore explicitement euphorique, dans un autre souvenir d'enfance, lié cette fois aux vendanges : il s'agit, à l'arrière des charrettes, des « petites cueilleuses impubères dont les jambes pendantes dorées par le soleil et tachées de mauve par les raisins se balançaient comme une frange couleur de fleurs et de rires » (108). Retenons ce passage, dont la place dans le texte est particulièrement intéressante. Il se trouve à la fin de l'évocation du premier été suivant la mort de la mère, évocation où culmine l'expression de la détresse et de l'effroi enfantin dans l'épisode du coucher. Or que ces pages s'achèvent sur

cette « frange couleur de fleurs et de rires » me semble assez emblématique de la manière dont le texte juxtapose bord à bord, mais sans jamais confondre leurs orientations émotives, les souvenirs de détresse et les souvenirs heureux, les souvenirs heureux venant même contenir la dispersion métonymique des autres. Autrement dit, le récit bride les potentialités connotatives de certains motifs pouvant fonctionner comme substituts maternels et opère une espèce de contre-investissement de ces motifs en neutralisant leur valeur dysphorique⁹.

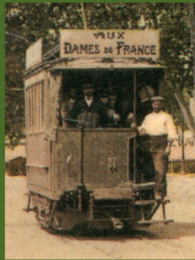
Si le travail du deuil, comme l'écrit Freud, en allant contre le déni de mort qui menace l'esprit endeuillé d'une « psychose de souhait hallucinatoire »¹⁰, consiste à faire en sorte que « la réalité apporte son verdict, à savoir que l'objet n'existe plus »¹¹, et s'il s'agit pour cela de « dénouer sa liaison à l'objet anéanti »¹² sur chacun des souvenirs qui lui sont associés, c'est bien ce travail accompli que nous propose *Le Tramway*, témoignant d'une capacité nouvelle, chez Claude Simon, à reparcourir les traces de la mère sans que l'actualisation de ces traces dans le récit ne débouche sur l'hallucination active d'une présence – une capacité qui est aussi celle de reparcourir les autres souvenirs d'enfance sans y percevoir partout des rappels de la défunte, à la différence de ce qui caractérisait bon nombre de pages dans les romans antérieurs.

⁹ Autre exemple de maintien à distance d'une valeur potentiellement dysphorique, les cahiers de papier à cigarette que la mère apporte aux hommes-troncs, « dont les marques ("Riz-la-Croix" ou "Job") auraient pu paraître autant d'incitations à endurer leur martyre » : or le sigle JOB est simplement rapporté à son fondateur, et « de même que la croix », qui ne renvoie qu'à un nom de fabrique, il « n'avait en rien vocation à rappeler les souffrances du personnage biblique » (*Tram.*, 22). Voir aussi tel panneau publicitaire pour un cirage, représentant côte à côte « une lune au visage souriant » et « la face d'un soleil pleurard » (86) : le blason, en un sens, du roman tout entier.

¹⁰ Freud, *Deuil et mélancolie*, in *Œuvres complètes. Psychanalyse, vol. XIII*, PUF, 1988, p. 265.

¹¹ *Ibid.*, p. 276.

¹² *Id.*



La publication du *Tramway* en 2001 a rappelé avec éclat l'importance des déplacements dans l'univers romanesque de Claude Simon. Ce tramway de l'enfance, dont « [les] allées et venues d'un terminus à l'autre entre les ondulations des vignes ponctuent le cours des vies, avec leurs menus ou cruels événements » (*prière d'insérer*), renvoie secrètement, dans la vaste chambre d'échos de l'œuvre, à bien d'autres « trajets », par-delà celui que le roman lui-même propose en contrepoint dans le « dédale » d'un hôpital. Mais ces voyages sont aussi la métaphore privilégiée d'une écriture de la mémoire, nourrie des expériences d'une vie, de l'histoire d'un homme plusieurs fois mêlé à l'Histoire des hommes, et les multiples trajets matériels que l'œuvre entrelace figurent, « en abyme », le travail même d'une écriture qui se veut exploration et aventure. À la fois machine mémorable et riche métaphore, le tramway avait donc vocation à être le fil conducteur du colloque qui a réuni à Perpignan, les 14 et 15 mars 2003, des chercheurs français et étrangers invités à réfléchir sur les « allées et venues » de l'écriture simonienne à travers l'espace, le temps, la société, l'imaginaire, vaste et fascinant réseau que le lecteur parcourt en tous sens.

Photographie de couverture :

Gare des Tramways de Perpignan - Ligne de Canet

ISSN : 0769.0770
ISBN : 2-914518-53-6



PRIX : 15 €