Commentaire-discussion sur un extrait du
Tramway. « Si le terminus pour ainsi dire
domiciliaire de la ligne du tramway... “Chez Sam :
au Gaspillage” devait se lire “Chez Samuel”, etc. »

Michel Bertrand et Anne-Yvonne Julien

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/897>

DOI : 10.4000/ccs.897

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 31 mai 2014

Pagination : 55-67

ISBN : 9782753533387

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Michel Bertrand et Anne-Yvonne Julien, « Commentaire-discussion sur un extrait du *Tramway*. « Si le terminus pour ainsi dire domiciliaire de la ligne du tramway... “Chez Sam : au Gaspillage” devait se lire “Chez Samuel”, etc. » », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 22 septembre 2017, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/897>

COMMENTAIRE-DISCUSSION SUR UN EXTRAIT DU *TRAMWAY*¹

« Si le terminus pour ainsi dire domiciliaire de la ligne du tramway... “Chez Sam : Au Gaspillage” devait se lire “Chez Samuel”, etc. »

Lecture animée par Michel BERTRAND, transcrite par Anne-Yvonne JULIEN

Michel Bertrand : le choix de ce texte peut paraître un peu provocateur car la thématique retenue pour le séminaire était « Ville et Architecture urbaine ». Or, ce que l'on peut constater à propos de cet extrait du *Tramway*, c'est qu'on se situe plutôt aux antipodes de l'espace-ville, à l'autre bout de la ligne de tramway, et là, il y a précisément effacement du paysage urbain car le terminus est caractérisé par la présence du « sable » et du « goudron » ; tout se concentre sur une baladeuse qui est comme le microcosme d'un intérieur réduit à l'essentiel, constitué de bois et de toile. Puis, se devine une avancée vers la mer avec l'indication qu'on parvient également à la plage par une route prolongée par deux « étroits chemins de planches » à moitié recouverts de sable ; ensuite, c'est l'ouverture sur l'espace balnéaire ; espace qui est – vous avez pu le constater –, circonscrit sur trois côtés avec une piste de danse au centre et devant, la vue sur la mer ; on a donc un « quadrilatère » (*Tram.*, p. 41) dont l'un des côtés est ouvert.

La notion de temps intervient également, puisque le narrateur précise que les baraquements constituant ce qu'on appelait à l'époque de son enfance la « Plage mondaine », vont être, dans un second temps, remplacés par un cube de béton, de couleur jaune « baptisé Casino ». Se devine donc un jeu sur les couleurs que sont le jaune et le noir : c'est une association de couleurs récur-

1. Claude Simon, *Le Tramway*, Minuit, 2001, p. 40-46.

rente dans le récit, soulignée par exemple lorsqu'il est question du pavillon de l'hôpital visible pour le narrateur alité (*Tram.*, p. 128) ou même de la figure de la bonne (*Tram.*, p. 81).

Ensuite, on va se diriger vers la mer, mais, vous l'avez noté, la mer n'est jamais évoquée comme telle; ou plus exactement, elle n'est jamais décrite (elle est nommée, à deux autres reprises, dans le texte, comme étant une « barre d'eau »). Puis, comme par déplacement, on va glisser de la « Plage mondaine » à la plage mondaine sans guillemets, et que retrouve-t-on dans cet endroit? Des abris-salons. Or, on constate que ces abris-salons rappellent la baladeuse car ils sont faits des mêmes matériaux (« bois » et « toile ») et que c'est encore une construction de même nature, c'est-à-dire avec trois côtés fermés et un côté ouvert, celle même qui caractérisait l'organisation de la plage mondaine. Notons que cette structuration de l'espace est aussi signalée dans le cas du court de tennis de la villa dont l'un des côtés ouvre sur un « salon de verdure » (*Tram.*, p. 136).

Enfin à partir de la plage mondaine, il va y avoir une dernière ouverture vers ce qui n'est pas visible depuis la plage, c'est-à-dire les villas qui se trouvent en deçà du terminus du tramway. De là, on va remonter vers la ville, le vieil hôtel de famille et le fameux magasin de passementerie qui arbore une couleur bleue peu apparente dans l'espace balnéaire. Donc, se repère ici une sorte d'avancée de caméra vers la mer, avec extension de champ; puis la caméra semble se retourner et revenir vers la ville, mais la ville n'est évoquée qu'en référence à la mer.

Je vous propose donc que nous réfléchissions sur ce texte, et pour ce faire, je vous livre quelques pistes qui, bien entendu, ne sont pas exclusives.

Il me semble que l'on peut ici s'interroger sur l'adéquation qu'établit Claude Simon entre l'organisation spatiale et architecturale proposée et la représentation textuelle de ces éléments: quels sont les termes précis qu'il utilise pour permettre aux lecteurs de visualiser l'espace balnéaire? On peut aussi confronter les différentes stratégies mises en œuvre par le romancier, tant dans l'évocation des lieux (par exemple, en repérant les dimensions sociales, mais aussi culturelles, et mémorielles de sa description), que dans la composition de l'extrait. Enfin, l'on pourrait mettre en relation cette présentation de l'espace balnéaire avec celle qui est effectuée parallèlement de l'espace urbain. Il y a bien le principe des deux côtés: le côté qui permet d'arriver à la ville extrêmement organisé, presque classiquement organisé (descente du tramway jusqu'au cinéma, gros plans sur le jardin public) et le côté qui correspond au trajet vers la plage et se définit par une raréfaction progressive du décor au profit de simples matériaux: le sable, la rouille, le bois...

Les deux espaces qui se trouvent aux deux extrémités du trajet sont-ils reliés par un rapport de continuité, matérialisé par le déplacement de la motrice, ou au contraire, ne sont-ils pas plutôt caractérisés par des ruptures qui affectent le texte dans sa représentation ? Ce qui conduit à se poser la question de savoir si ce n'est pas une fausse symétrie qui est établie entre l'espace urbain et l'espace balnéaire.

Je termine en insistant sur le fait que l'évocation de l'espace balnéaire est totalement intégré au contexte général du roman par une série de motifs, renvoyant aux matériaux, couleurs, disposition des lieux décrits... Voilà, je pense que j'ai déjà été trop long, le mieux est maintenant de vous donner la parole : j'ai lancé quelques pistes ; bien entendu, si vous souhaitez en privilégier d'autres, c'est le principe même d'une lecture collective. Qui voudrait intervenir ?

Joëlle Gleize : Je voulais simplement souligner que cet extrait est plutôt un contre-exemple de ce que j'ai détecté à partir des exemples que j'ai sélectionnés dans l'ensemble de l'œuvre : la vision, chez Simon, en général non sociologique de la ville. Dans l'extrait qui nous occupe, il s'agit bien d'une perspective sociologique puisque l'espace est ostensiblement clivé avec, d'une part, le secteur populaire de la plage et de l'autre, à l'écart, les villas bourgeoises (*Tram.*, p. 44) ; on est dans la représentation d'un espace socialisé de bout en bout, avec une frontière entre le peuple et les familles aisées. Intéressant aussi ce personnage intermédiaire de madame Espinosa, loueuse un peu « déclassée » de « deux inconfortables pièces » de son pavillon à la mère du narrateur : j'y vois presque un prétexte à faire surgir et le mille-pattes et le personnage du jeune juif Gaguy qui feront d'ailleurs plusieurs apparitions textuelles : le mille-pattes d'abord, puisqu'il en est question à plusieurs reprises, puis Gaguy qui a un rôle essentiel puisque refait surface, en fin de récit, l'image fugitive de l'ancien compagnon de jeu en soldat rencontré vers Hirson en mai 1940 puis disparu définitivement du monde des vivants.

Michel Bertrand : Joëlle a raison d'insister sur la répartition sociologique très précise de l'espace car indépendamment des villas de familles aisées, il y a la plage mondaine sans guillemets et il est précisé que, dans la famille ou le milieu du narrateur, il n'était pas question de s'approcher de la zone populaire mais au contraire de se tenir « à droite » ou « à gauche » de cette zone et « à bonne distance » du lieu proscrit.

Quant à la dominance du jaune et du noir, on peut aussi la concevoir comme la transposition de cette représentation d'un espace vu de loin parce que l'enfant est tenu à distance de ce milieu prétendument vulgaire et que voit-il ? Il voit un espace jaune qui est celui de la plage sur lequel fourmille

une infinité de points noirs, figurant toutes les personnes qui s'y trouvent. Il est possible que cette vision prépare effectivement la disparition de Gaguy, car s'ajoute à cela les histoires colportées sur les noyades, où se lit un manifeste mépris de classe.

Dominique Viart: Je voudrais aller dans le sens de ce que disait Joëlle, et peut-être aller un peu plus loin au risque de la surinterprétation, mais justement, vous réagirez si vous pensez que je m'égare. Je pense que l'on voit très bien la constante des motifs qui traversent l'extrait car il s'agit des motifs de la perte et la déperdition : c'est la fin de la voie, la fin de la ville, l'ensablement, la décrépitude et le délabrement des villas. On pourrait presque, à cet égard, faire une lecture « richardienne » de ce passage en voyant émerger quelques motifs insistants. Mais s'ajoute ce qui vient s'y superposer, relevant plutôt d'une lecture symbolique, avec des considérations sociales, qui sont ici très nettes. On pourrait également parler d'une symbolique morale, puisqu'on rencontre un jeu sur l'adjectif « mondain », et sur le côté un peu euphémistique du terme « mondain » pour désigner un lieu de perdition morale et éventuellement de prostitution, association qui revient dans d'autres passages du récit.

Il me semble que la phrase débutant par « Renseignements tenus de seconde main » (*Tram.*, p. 41) est une phrase qui dit la difficulté à décrire la complexité d'organisation du lieu social : c'est une phrase qui essaie de tenir plusieurs fils à la fois selon un système digressif, avec des parenthèses ou des incises faisant intervenir ce qui relève de la rumeur, du « on dit »... il y a aussi une dimension intertextuelle forte du passage. On voit d'abord un intertexte proustien, une sorte de variation sur Balbec, sur la ville balnéaire de Proust puis un autre intertexte plus inquiétant arrive, représenté par le « mille-pattes » qui me paraît faire écho aux fameuses « scutigères » de *La Jalousie* (1957) de Robbe-Grillet ; ce mille-pattes dont on a l'impression au début qu'il est simplement anecdotique, et qui, en fin d'extrait, prend du relief puisqu'il nous est dit d'un seul coup que la tension entre la mère du narrateur et madame Espinosa venait de « l'affaire du mille-pattes » (*Tram.*, p. 46). On a donc une survalorisation soudaine du mille-pattes qu'on n'attendait pas et qui me semble venir inquiéter le texte. Une intertextualité d'une autre nature intervient, et cette inquiétude du texte, on la voit aussi dans l'apparition, à la fin du passage, de la question de la judéité, une judéité, en apparence, tout à fait accueillie – le rôle historique des marranes est rappelé – mais dont la microsociété balnéaire n'aurait pas eu conscience ; il est suggéré que cette identité de la famille Espinosa peut expliquer des phénomènes de ségrégation que l'on aurait pu croire de nature sociale : cette dame qui n'est pas reçue dans les soirées musicales ou les bridges de la tante du narrateur (*Tram.*, p. 45) et qui invite à une relecture du monde (en particulier,

du nom de la passementerie « chez Sam »), prend une signification différente, et alors, je ne sais si je surinterprète, mais cette évocation d'une ligne ferrée qui se perd dans les sables avec des baraquements de bois autour, peints au goudron noir ne me paraît pas complètement insignifiante. Il peut y avoir en filigrane du texte une autre forme d'inquiétude historique qui viendrait lester ce souvenir apparemment enfantin, biographique, assez banal, d'une signification seconde qui le parasite, avec cette relecture possible finalement d'un monde apaisé mais travaillé en sourdine par des éléments plus inquiétants.

Michel Bertrand : Sans doute le texte travaille-t-il cet aspect par l'intermédiaire de la cabine du wattman, puisque l'autre baraque évoquée, c'est la baraque de prisonniers où l'on fume; ce rapprochement est souligné à l'intérieur du texte (*Tram.*, p. 17-18). Quant à la référence proustienne, elle vient appuyer ce qui est dit sur la judéité. Je pense à *Un amour de Swann* et à la conversation entre Madame de Gallardon et Oriane concernant Swann; le texte procède un petit peu de la même manière; comment peut-il venir ici alors qu'il y a deux archevêques dans la famille? Au début, la présence de Swann est simplement signalée, mais Madame de Gallardon ayant ses propres préoccupations vis-à-vis d'Oriane, va insinuer les choses de la même manière.

Mireille Calle-Gruber : Je pense que votre passage est très bien choisi en ce qui concerne l'architecture, car, à mon avis, ce qui se dessine aussi dans cet extrait, c'est l'opposition symbolique entre nomades et sédentaires auquel Claude Simon est très sensible: le mille-pattes devient la métaphore du nomade, les juifs sont ceux qui se déplacent. On a là, en contraste, deux habitations du monde en quelque sorte, celle des sédentaires, des bourgeois, des familles aisées de la plage qui ont leur villa, et qui, même lorsqu'ils habitent une demeure à l'année à 1 km de la plage, doivent encore avoir une villa balnéaire pour bien s'intégrer au sol, et même un « abri de plage » et puis, les errants, les juifs, les Marranes, Madame Espinoza qui loue un morceau de sa villa, et donc, les mille-pattes, ceux qui viennent déranger et inquiéter les sédentaires bourgeois, et cette idée, on la devine dans l'album photographique où vous avez une photo de toits qui s'intitule « Habitat de sédentaires² » et puis il y a toutes les caravanes des gitans si vous vous souvenez, qui sont en même temps, effectivement des réalités des lieux. Ici, le tramway qui fait se rejoindre des sphères différentes de la ville, fait également passage entre deux mondes qui se côtoient sans vivre ensemble, et qui sont donc le monde des sédentaires et celui des errants.

2. Claude Simon, *Photographies*, préface D. Roche, Maeght Éditeur, p. 78-79.

Anne-Yvonne Julien : J'aimerais rebondir sur un peu ce que vous avez dit les uns les autres. Je me suis, moi aussi, interrogée sur l'unité du passage, et c'est vrai que la cohérence textuelle vient sans doute de ce que cet extrait du *Tramway* renvoie à la « nature » dans tous les sens du terme ; d'une part la nature des matériaux ou éléments naturels, et c'est vrai qu'on peut répertorier, au fil de l'extrait, la « rouille », le « sable », le « vent de mer », le « bois », le « sel marin », les « planches décolorées », les « gerbes d'eau », l'« écume »... et qu'on est très proche des mots mis en lumière dans la prose poétique de *La Chevelure de Bérénice* (1984) ; d'autre part, court, tout au long de ces quelques pages, disons, un discours sur la nature animale, instinctive voire bestiale de tous ceux qui fréquentent la plage populaire : les boniches, les domestiques, les filles de métayer... Discours de la doxa bourgeoise qui va rendre le lieu interdit désirable, puisqu'on n'en parle dans son entourage du narrateur-enfant qu'à demi-mots ou de manière méprisante, les voix familiales cantonnant la population de l'endroit du côté du bas corporel : il est question, sur le mode du discours rapporté, de repas trop arrosés, de gens qui se noient, parce qu'ils n'ont aucune éducation... et ce que je trouve intéressant ici, c'est la manière dont le discours socialisé de la ville avec ses clivages est effectivement utilisé, car on n'est pas dans une simple visée sociologique, celle-ci est redoublée par une perspective au fond érotique, puisque le trajet du tramway, c'est un trajet qui, pour l'enfant, va du plaisir au plaisir, du cinéma avec ses affiches aux couleurs « criardes » (*Tram.*, p. 43), soulignant les postures aguicheuses des actrices figurées, à effectivement la plage qu'on aperçoit de biais, parce que le lieu est d'une certaine manière censuré et qu'il est par là-même séduisant. Sans parler du drapeau à la bande rouge « déchiquetée » en signal local de plaisirs « irréels et clandestins ».

J'ajouterais qu'il me semble toujours y avoir chez Claude Simon des fils multiples. Se laisse deviner le fil de l'errance, c'est vrai, mais je rejoindrai aussi Dominique qui voit dans le mille-pattes la bête sexuelle dans toute sa splendeur. Notons, de plus, qu'elle finit « coupée en deux »... Donc, on peut recevoir l'anecdote comme un éclat ludique qui serait une allusion ponctuelle à *La Jalousie* et en même temps, une manière d'être désagréable avec son auteur ; l'on sait combien les liens entre Robbe-Grillet et Claude Simon se sont progressivement distendus. De toute façon, ce qui me semble important, est que l'ensemble des éléments du texte penchent du côté de l'explosion de la nature. Je me souviens que nous avons proposé « Comme du sang délayé³ » dans les textes courts que nous avons publiés récemment (avec l'aimable autorisation de Réa Simon) et présentés dans les *Cahiers Claude Simon* ; on retrouve un peu avec la Plage faussement mondaine, la guinguette où les boniches en sueur

3. *Cahiers Claude Simon*, n° 6, PUP, 2010, p. 19-22.

tournicotent sur le plancher lavé et qui attirent le jeune appelé jusqu'ici un peu trop « dans le rang ».

Michel Bertrand : Je voulais revenir sur les deux choses que vous avez évoquées ; d'abord, à l'intérieur même du texte, le sédentaire et le nomade, vous l'avez dit mieux que moi, mais ce qui est très intéressant, c'est de constater que les toiles qui sont bien ancrées dans le sable sont constituées exactement comme la baladeuse, c'est-à-dire de bois et cette toile qui vole au vent, qui vole au vent mais qui est bien ancrée chez les nantis, et qui vole au vent chez ceux qui ne viennent que le 15 août ; il y a donc bien cette opposition.

Mireille Calle-Gruber : Et je voulais ajouter qu'il y a une critique de l'antisémitisme latent dans la mentalité des bourgeois, chez Claude Simon, ce n'est pas la première fois qu'on a l'occasion de le souligner, il ne le dit pas de manière explicite, mais sur le mode allusif, et il souligne en même temps une menace politique forte.

Michel Bertrand : Tout à fait, et pour revenir rapidement sur ce fameux mille-pattes, ce mille-pattes est jaune, alors effectivement, là ce serait surinterpréter que de songer à l'étoile jaune et il n'y a pas dans ce récit d'autres constructions en étoile qui permettrait de justifier l'interprétation. Mais si l'on se reporte à l'évocation de l'Allée des Marronniers (*Tram.*, p. 20), on trouve une digression sur les blessés et handicapés de la Première Guerre qui s'y retrouvaient, ceux que la mère appelait les « hommes-troncs », nom qui, selon le narrateur, « faisait obscurément frémir » et il est précisé dans une parenthèse « de même que chauve-souris, mille-pattes ou mante religieuse ». Ici se manifeste le caractère à la fois inquiétant et répulsif du mille-pattes : la guerre conduit vers l'amputation mais peut-être aussi vers l'image de la castration ; je veux dire, il y a là véritablement, quelque chose qui se met en place dans cette association.

Ilias Yocaris : Moi, ce qui me frappe dans ce texte, c'est le fait que, s'il y a bien deux côtés, l'espace urbain et l'espace maritime, ces deux côtés ne sont pas étanches, la plage déborde sur la mer, on est ensuite évidemment entre plusieurs catégories sociales qui se croisent ; même du côté de la plage bourgeoise, différentes couches sociales sont en intersection et même sur le plan du style justement, se reproduit ce mélange : il faut prêter attention au collage du texte très mal rédigé par la jeune cousine du narrateur sur le recto d'une carte postale « On s'amuze bien à lamer hier madame espinosa ait venue voir maman à l'abris mais Gaguy a mal à la gorge quand rentres-tu ? » (*Tram.*, p. 44) : ici on est entre un français recevable grammaticalement et un français qui ne l'est pas, et c'est une chose qui fascine Claude Simon.

Dans le même ordre d'idée, il y a une phrase qui fonctionne comme une annonce, puisqu'on lit en début d'extrait : « les rails couverts de rouille disparaissaient quelques mètres après un butoir, sous une couche de sable dont le vent de mer les recouvrait » (*Tram.*, p. 40), donc, l'on voit bien que l'on brouille les limites entre la ligne de tramway et la plage et je pense que cette mention vient donner une direction à tout l'extrait où tout est un peu ambivalent ou ambigu, y compris l'attitude de la famille de Claude Simon à l'égard de Gaguy et de sa famille.

Michel Bertrand : Il me semble qu'Aurélié voulait dire quelque chose.

Aurélié Renaud : Oui, je voulais juste dire qu'à propos des couleurs, de l'usage du jaune et du noir, je pense que cette constante s'étend au-delà de cet extrait et de ce texte précis car l'association du jaune et du noir apparaît par exemple dans toutes les descriptions du roman *Le Palace*, liées aux événements révolutionnaires, sous un versant toujours à l'opposé de l'éclat, et d'ailleurs, dans le passage du *Tramway* que vous avez lu tout à l'heure, on a bien la mention d'un « grisâtre, presque noir », ce n'est donc pas l'éclat qui domine mais la présence de couleurs passées, sales, abîmées.

J'en viens à ma deuxième remarque, davantage relative à la première intervention de ce matin : je pense qu'effectivement, la dimension sociologique existe chez Simon, perceptible dans *Le Palace* (1962) à chaque fois qu'il est question du lieu où logent les révolutionnaires, puisque ce roman ne cesse de jouer sur l'opposition entre les quartiers ouvriers (noirâtres et pisseux) et les quartiers bourgeois (marqués par la lourdeur mais aussi la splendeur de l'architecture barcelonaise, la couleur éclatante des magnolias, la lumière éblouissante du soleil...). Il me semble que cette dimension sociologique chez Simon reste très présente, certes dans *Le Palace*, mais également dans *Les Géorgiques*, on peut songer aux évocations des vieilles momies, reçues par la grand-mère dans son salon, mais on voit également les gitans sur fond de la salle de cinéma, à l'époque, lieu populaire par excellence.

Joëlle Gleize : ce que je voulais dire ce matin, est que l'entreprise de Simon se démarque très fortement de la tradition du panorama qui était une machine à montrer la ville au XIX^e siècle et qui a fourni un modèle à tous les écrivains réalistes. On est très loin de ce dispositif dans la mesure où, dans *Le Palace*, d'autres éléments interviennent, plus idéologiques ou plus esthétiques. Le sociologique passe au second plan...

Aurélié Renaud : Je pense aussi davantage aux *Géorgiques*.

Georgette Pastiaux : J'aurais encore une question sur un point précis, je voudrais savoir si le nom du magasin de Samuel qui s'appelle « Au gaspillage » et sur lequel s'achève l'extrait puisque la séquence suivante se centre sur l'hôpital, a un sens. Je m'interroge là-dessus, pourquoi cette enseigne « Au gaspillage » ?

Mireille Calle-Gruber : Je pense qu'on est toujours dans la logique du mille-pattes, c'est-à-dire de cette agitation de gens qui traversent le monde, qui commercent et sont continûment dans le départ, la dépense et la perte, alors qu'on a en contrepoint une catégorie sociale avec des prétentions de propriétaires, c'est indiqué, ils ont tous des prétentions à thésauriser, à s'asseoir : je crois donc que le gaspillage, le mille-pattes, les voyages, les marranes (convertis ou non) sont des éléments du texte qu'il faut rapprocher, comme le suggère le « etc. ». Il est clair que Claude Simon ironise contre ceux qui s'adossent aux valeurs bourgeoises...

Joëlle Gleize : Est-ce que cette question du gaspillage, ne pourrait constituer une sorte de contre-pied de ce discours qui associe souvent le juif et l'avarice ? Peut-être, en effet, peut-on y voir une volonté de souligner les clichés du discours antisémite, d'aller chercher ce qui se cache à l'arrière-plan de propos banals, de détecter ce qui est déguisé en d'autres choses ?

Aurélie Renaud : Je me suis un petit peu intéressée à la figure du tramway dans *Triptyque*, et il arrive qu'elle fasse intervenir la métaphore des wagons comme des cercueils ; quand vous disiez « microcosme » tout à l'heure, je pensais également à cette image plus sombre. Vous évoquiez par ailleurs *La Chevelure de Bérénice* : or, les baladeuses et la toile, sont toujours présentes, derrière les rideaux et dans ce monde de bord de plage, c'est toujours la femme et sa nature érotique qu'il faut tenter de rejoindre.

Alastair Duncan : Moi, je suis très conscient de l'humour du texte : il repose sur une vision du narrateur qui voit les choses de loin aussi bien métaphoriquement que visuellement, et qui se rappelle son enfance, qui raconte et découvre en même temps comment le lieu balnéaire était organisé et quels étaient les rapports sociaux à cette époque. L'ironie est aussi très poussée et presque continue dans cet extrait. Le narrateur mime le mépris des bourgeois pour les classes populaires, quand il parle par exemple de la façon de concevoir les gens qui se noyaient comme des chiens. On peut citer également la phrase qui porte sur toutes les interdictions qui entouraient l'enfant, d'autant qu'on

sait que c'est le vieillard qui raconte ; les passages concernant l'hôpital nous le rappellent. Cet effet de distance fait partie du charme du texte.

Encore une autre chose qui m'inspire, c'est le « gaspillage », je crois qu'il existe dans la langue elle-même, dans la continuité de cette phrase qui ne se termine pas, sur laquelle nous sommes tous revenus, il y a de fait un certain gaspillage, dans le retour des mêmes mots, en particulier du qualificatif « clandestin ». Plusieurs mots se répètent et s'accumulent, donc il y a un gaspillage du langage chez Simon qui fait partie de la texture du récit qui est absolument de Claude Simon et de personne d'autre.

Joëlle Gleize : Qui n'est pas un gaspillage mais une architecture à sa manière.

Alastair Duncan : Exactement, qui a l'air d'un gaspillage mais qui est une dépense justifiée.

Michel Bertrand : À propos du décalage, c'est exactement ce que tu as montré, Joëlle, c'est-à-dire entre ce qui est représenté et le mode de représentation, existe toujours un décalage qui permet les ruptures tonales que tu as notées au niveau de l'écriture, car l'enfant (et là, c'est précisé dans le texte) était, semble-t-il, en permanent décalage par rapport au monde des adultes, il était tenu à distance par des interdictions diverses ; il y a un aspect sur lequel je suis passé très rapidement, mais qui mériterait d'être analysé, c'est le contraste souligné par le narrateur entre le bruit « là-bas » et le silence « ici » où se tenaient « les enfants » ; on va retrouver ce contraste au moment du passage du tramway devant la maison le 15 août, le bruit des « foules déjà quelque peu avinées ou simplement joyeuses » (*Tram.*, p. 89) qui arrive et ce bruit qui s'amenuise progressivement, et l'enfant entre à nouveau dans le silence. On pourrait aussi renvoyer à la première séquence d'hôpital au début du récit avec la scène de cinéma muet aux urgences (*Tram.*, p. 26-28). Il y a ici encore une sorte d'image sans bande son, et une image qui est de très mauvaise qualité, puisque ce ne sont que des points noirs. Plus globalement, cette opposition bruit/silence me semble être au centre du passage.

Brigitte Ferrato-Combe : Justement, à propos de cet humour, de cette distance et de ce silence, je me demandais si, dans le cas du discours tenu sur les personnes qui se noyaient, il ne s'agit pas d'un effet semblable à ce qui est produit dans un tableau comme *La Chute d'Icare* (1558) de Breughel : les personnages en danger, vus de loin par le spectateur avec cette coupure entre le drame qui se joue et le spectateur lui-même pris dans un autre environnement ; de là viendrait le mélange de tragique et de distance quasi humoristique.

Dominique Viart : Je pense qu'effectivement on peut parler de superposition d'humour et de tragique ; je ne sais pas si vous vous souvenez, c'est dans *La Route des Flandres* (1960) et puis dans d'autres textes, Claude Simon rappelle souvent ce passage de Stendhal dans *La Vie d'Henry Brulard*, où croyant raconter le passage des Alpes par les armées napoléoniennes, le narrateur se rend compte qu'il est en train de décrire une gravure qui s'est substituée dans son esprit au souvenir ; il y a ce jeu de substitution et donc de superposition d'images, et tout à l'heure, lorsque j'ai avancé ma proposition, je m'attendais un peu à ce qu'elle suscite des réserves, je suis content qu'elle n'en suscite pas, mais la superposition me semble aller plus loin encore, comme si à ces images d'enfance qui sont reprises par l'écriture s'étaient superposées les images de la tragédie du xx^e siècle et de la Seconde Guerre mondiale, car on peut lire le texte autrement, comme s'il y avait un crypto-texte à l'intérieur, le relire en ne lisant que quelques syntagmes que l'on enchaîne dans l'ordre où ils sont, mais en en supprimant un certain nombre d'autres. Je le fais pour un petit passage, voici ce que cela donnerait ; je reprends au début de la page 41 et termine à peu près en haut de la page 42 :

Ensemble de baraques passées de même au goudron brun » ; « [r]enseignements tenus de seconde main car il nous [...] fût toujours interdit d'approcher » ; « (interdiction [...] qui découlait [...] de la façon dont, [...] on parlait de ce lieu, comme on parle de ces fâcheuses nuisances que peuvent constituer dans le voisinage quelques usines ou quelque malodorant dépôt d'ordures) » ; « lieu, (l'ensemble à l'apparence délabrée de ces baraquements passés au goudron) [...] et [...] remplacé plus tard [...] par un sommaire cube de béton [...] d'assez lugubre aspect » ; « [...] fourmillement de petites silhouettes ou plutôt de petits points agglutinés » ; « le spectacle contemplé de loin présentant en outre ce quelque chose de quelque peu mystérieux ou même de quelque peu insolite qu'offre toujours le contraste entre une intense activité humaine et l'impressionnant silence dans lequel elle se déroule.

Lu comme cela, on a presque l'impression d'avoir une évocation du camp de prisonniers, et c'est comme si cette deuxième image était venue contaminer le texte. C'est là que je voyais de l'inquiétude tout à l'heure, dans la mesure où j'entends un double phrasé : un phrasé qui est de remémoration, une évocation parfois marquée par l'humour et puis, il y a un phrasé tragique, venu se tisser à l'intérieur de l'autre. Ce serait encore un syndrome de Brulard, une superposition d'images qui contamine le souvenir initial et vient, comme je le disais tout à l'heure, l'inquiéter. Lorsqu'on revient sur le détail de la phase, cette superposition est saisissante, mais peut-être encore une fois, ce ne sont que mes propres angoisses que je projette.

Mireille Calle-Gruber : Je crois que Joëlle a raison de dire que c'est toujours sous-jacent...

Dominique Viart : Voilà, bien sûr, mais il ne suffit pas de dire que c'est sous-jacent, car il faut se demander pourquoi on peut le faire remonter à la surface à un moment.

Ilias Yocaris : Cela me paraît licite comme lecture, on le sait c'est systématique chez Claude Simon. On a déjà travaillé là-dessus, sur cet entre-deux, car on est entre deux références qui se superposent et puis, pour prolonger ce que vient de dire Alastair, on peut estimer qu'il y a en gros trois contenus qui se superposent : celui de l'enfance, celui de l'entourage, celui de l'adulte et c'est l'articulation problématique entre les trois qui se construit dans le texte ; donc on revient toujours à une forme d'ouverture. Ce que je voudrais souligner, c'est ce mode d'ouverture auquel nous revenons parce qu'il y a eu l'année dernière une communication de Gérard Berthommieu sur *La Route des Flandres* dont l'un des constituants était que l'on passe sans cesse du carré (qui comporte quatre éléments) à quelque chose qui en comporte trois, ouvert sur le monde : le carré absolu serait le cadrage bourgeois, la fermeture et là au contraire, il s'agit d'échapper au monde clos, de l'ouvrir, c'est cette dimension qui semble mise en évidence par l'hésitation entre la figure à trois côtés et le quadrilatère parfait.

Michel Bertrand : Oui, il y a quand même un aspect qu'il faut prendre en considération, c'est que le quatrième mur est abattu ; ce qui induit à penser à un effet de théâtralisation, c'est-à-dire que tout est organisé comme un spectacle ou plutôt comme des spectacles s'emboîtant les uns dans les autres ; je n'ai pas eu le temps d'aborder ce point, mais il me semble que c'est très présent.

Joëlle Gleize : Il y a une chose qu'on n'a pas faite, mais cela supposerait d'aller voir le contexte antérieur et ultérieur de l'extrait que nous avons lu ensemble, c'est d'insister sur la question du montage. Car, qu'est ce qui se passe quand on lit un texte ? On le lit toujours avec la mémoire de ce qu'on vient de lire et de ce qui va succéder à l'extrait choisi : avant, il y a la mer, après, il y a l'hôpital...

Anne-Yvonne Julien : Michel, juste un mot, car Joëlle pose la question du contexte ultérieur et j'avais été voir ce qui intervenait dans les pages qui suivent, lorsqu'il est à nouveau question de la plage (*Tram.*, p. 50) : or, l'abri en question qui est l'abri-salon permettant de jouer sur les codes mondains en mineur de la plage bourgeoise, réapparaît, mais, cette fois, « à la nuit tombante » et, précisément, sous l'éclairage nocturne, il se métamorphose puisqu'il est désormais « dépouillé de ses amovibles parois et réduit à sa seule carcasse »,

et qu'il « ser[t] de point de ralliement à un petit groupe d'enfants dont les jeux naïfs, devinettes ou autres meublaient l'attente ». Quelle attente? Celle de la « traîne » c'est-à-dire, le « retour des barques de pêches, le spectacle de femmes, de jeunes gens et même d'enfants halant sur la plage les deux extrémités d'un vaste filet... » et voici qu'on retourne dans *La Chevelure de Bérénice*. On voit donc que l'abri lui-même, qui semblait du côté de la sociologie bourgeoise est transformé trois pages plus loin en réceptacle de mystère.

Alastair Duncan : Le mot de la fin est de remercier tous ceux qui sont intervenus, et on voit qu'à partir d'un petit texte comme celui-ci, qui peut paraître anodin lorsqu'il est lu rapidement, nous avons pu mettre beaucoup de points en exergue, et c'est vrai qu'il en reste encore une quantité d'autres.