

Study of Figure of Speech in Le Tramway by Claude Simon
Hasan Saad Assaad ¹  0009-0009-0480-3680 **Laila Dadras** ²  0000-0002-2428-2087



1. Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, Islamic Azad University of Isfahan, Khorasgan, Isfahan, Iran. E-mail: hasanassaad780@gmail.com
2. Department of French Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, Islamic Azad University of Isfahan, Khorasgan, Isfahan, Iran. E-mail: m.kishan_institute@yahoo.com

| Article Info | ABSTRACT |
|---|--|
| <p>Article type: Research Article</p> <p>Article history: Received: 23 December 2024 Received in revised form: 10 March 2025 Accepted: 12 April 2025 Published online: July 2025</p> <p>Keywords: <i>Metaphor, Comparison, Figure of Speech, Tramway</i></p> | <p>The figure of speech in Le Tramway by Claude Simon plays an important role in reflecting various influences of memory. It evokes a sense of privilege in occupying this space, particularly in the context of war memories. Thus, Claude Simon constructs his style in Le Tramway through two classes of successive fragments: childhood and war. This article aims to study and analyze the elements of the figure of speech in Le Tramway by Claude Simon. As a result, the study of the figure of speech in this work adds literary value through its use of the repetition of consonant phonemes between words, which creates a harmonious or surprising effect. On the other hand, Simon's use of complex, interwoven sentences also stands out. This study is crucial because of its unique style, which attracts us to explore this subject.</p> |

Cite this article: Saad Assaad, Hasan , et Dadras, Laila . " Study of Figure of Speech in Le Tramway by Claude Simon" *Plume*, Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises, 2025 21 41, 275-299, -.DOI: <http://doi.org/doi:10.22129/plume.2024.479895.1308>




Étude des figures de style et des figures de pensée dans Le Tramway de Claude Simon

Hasan Saad Assaad ^{✉1}  0009-0009-0480-3680 Laila Dadras ²  0000-0002-2428-2087

1. Département de langue et littérature françaises, Université islamique Azad d'Ispahan ,Khorasgan, Ispahan, Iran.. E-mail: hasanassaad780@gmail.com

2. Département de langue et littérature françaises, Université islamique Azad d'Ispahan ,Khorasgan, Ispahan, Iran.. E-mail: m.kishan_institute@yahoo.com

| Article Info | Résumé |
|--|---|
| Type d'article: Recherche originale Date de réception : 23 décembre 2024 Date de révision : 10 mars 2025 Date d'approbation : 12 avril 2025 Publié en ligne : Juillet 2025 | Dans Le Tramway de Claude Simon, les figures de style jouent un rôle important dans la mise en place de diverses influences mémorielles. Elle traduit notamment le sentiment privilégié d'occuper un espace lié au souvenir de la guerre. Ainsi, Claude Simon construit son style à travers deux ensembles de fragments qui se succèdent : ceux de l'enfance et ceux de la guerre. Cet article se propose d'étudier et d'analyser les éléments stylistiques présents dans ce roman. L'étude met en évidence la valeur littéraire de l'œuvre à travers, d'une part, l'utilisation de la répétition d'un phonème consonantique entre les mots, produisant un effet d'harmonie ou de surprise, et, d'autre part, le recours à la phrase complexe et entremêlée. On sait que les romans de Claude Simon peuvent parfois être difficiles à lire en raison de la longueur de leurs phrases. Ce style particulier constitue précisément l'un des aspects qui nous ont conduits à traiter ce sujet. |
| Mots-clés: <i>allitération, anacoluthes,</i> <i>ironie, parallélisme,</i> <i>métaphore, comparaison</i> | |
| Cite this article: Saad Assaad, Hasan , et Dadras, Laila . "Étude la figure de style et la figure de pensée dans Le Tramway de Claude Simon" <i>Plume</i> , Revue semestrielle de l'Association Iranienne de Langue et Littérature Françaises, 2025 21 41, 275-299, -.DOI: http://doi.org doi: 10.22129/plume.2024.479895.1308 | |
|  | |

Introduction :

Au tournant des années soixante et jusqu'au début des années soixante-dix, les œuvres de Claude Simon occupent une place importante sur la scène littéraire et marquent leur appartenance au mouvement littéraire du Nouveau Roman (Anzoumana, 2020). Lorsque Claude Simon a commencé à écrire ses romans, il croyait encore qu'il était possible de reconstituer une série d'expériences à partir des quelques éléments de mémoire que l'on pouvait connaître de la vie des autres. Les œuvres de Claude Simon ont suscité l'intérêt de nombreux chercheurs. Certains se sont penchés sur la structure narrative, tandis que d'autres ont analysé les éléments de construction des phrases. *Le Tramway*, publié en 2001, constitue le dernier roman de Claude Simon. Cet ouvrage se distingue par une esthétique qui atteint son paroxysme, tant dans sa structure que dans la récurrence de thèmes que l'auteur a explorés tout au long de sa carrière littéraire (Ollivier, 2020). Parmi ces thèmes, on retrouve la souffrance engendrée par les guerres mondiales, ressentie par deux générations, ainsi que la violence des relations familiales et des rapports de classe dans le milieu provincial de son enfance. De plus, Simon aborde la maladie et les relations complexes que celle-ci entretient avec le corps.

Le rôle et l'importance de cet article est d'analyser la signification des figures de style ainsi que de ses éléments particuliers dans *Le Tramway*.

Les figures de style représentent un élément essentiel dans le domaine de la stylistique et de l'analyse du langage. Elles jouent un rôle clé dans la motivation du discours, évoquant une unité où le sens et la forme sont intimement liés. La pratique actuelle du commentaire le plus simple a familiarisé les lecteurs avec des éléments de rhétorique, et surtout avec certaines figures d'élocution : parmi les plus immédiatement reconnues, l'allitération, l'anaphore, la métaphore ou l'ironie. Donc, les figures de style se définissent à l'origine comme les

diverses manières dont l'expression de la pensée peut se manifester dans un discours. Elles relèvent ainsi de l'art de la rhétorique, de l'art de la parole publique et du discours persuasif (Laurent, 2001, p. 34).

D'autre part, les figures macrostructurales également appelées figures de pensée peuvent se développer sans limites et ne sont pas toujours isolables sur des constituants précis. Ils portent sur le mode de présentation et de développement de la pensée et plus particulièrement sur les composantes formelle, sémantique, énonciative ou référentielle du discours (Laurent, 2001, p. 90).

Ainsi, la méthode dans cette recherche est analytique. Notre hypothèse repose sur le fait qu'il sera possible d'analyser la figure microstructurales et macrostructurales dans cette œuvre littéraire grâce aux éléments des figures de construction syntaxique et des figures de pensée. Donc, on peut poser la question suivante : quel est le style de Claude Simon dans *Le Tramway* ?

Dans cet article, nous allons étudier le type des figures de style employés dans *Le Tramway* et nous nous intéresserons plus précisément aux figures suivantes : l'anacoluthie, la comparaison, la métaphore, l'allitération, le parallélisme et l'ironie.

1. Les thèmes abordés dans *Le Tramway*

Le roman commence par une description du tableau de bord du conducteur, aux commandes d'un *Tramway* ou d'un voyage imaginaire. La description lointaine et impersonnelle du tableau de bord s'étire en longues phrases, dont les parenthèses établissent la première analogie. Le lecteur est ici confronté au processus automatique du mouvement des écailles de bronze jaune, dont les oscillations constantes sont enfermées dans le cadre précis de ce qui a été écrit dans le passé.

Ce roman a deux thèmes : Le premier thème se déroule dans une ville balnéaire reliée par un tramway à la côte où le narrateur a passé son enfance au début du siècle dernier, l'autre évoque une nuit passée

par le narrateur adulte sur un bateau de pêche ancré près du rivage de son enfance, à la veille de la Seconde Guerre mondiale

La figure du *Tramway* et les êtres qu'il implique dans son mouvement vont jouer le rôle de multiples impulsions mémorielles (Ollivier, 2020). Il évoque un sentiment dans le cas des souvenirs de l'enfance, prend progressivement un caractère méprisant, voire décevant, à la limite du dégoût.

Taciturne assemblée dont, des années plus tard, je devais me souvenir avec le même sentiment de dérisoire privilège (quoi que sachant qu'il n'y avait là qu'une tolérance) d'appartenir à une sorte d'élite dans l'étroite et étouffante puanteur du vestibule d'une baraque refermée la nuit par les gardiens et où chaque soir se tenaient cinq ou six ombres aux vêtements eux aussi élimés et souillés. (Simon, 2001, pp.16-17)

Ce changement temporaire dans le texte, qui revient finalement à la figure de Wattman, indique que la guerre a émergé comme un souvenir. Les mouvements de la mémoire sont multiples et non linéaires, et le texte est composé de leurs images. La guerre a pu être l'occasion de souvenirs d'enfance, mais maintenant les deux couches de la mémoire sont connectées, et la référence au *Tramway* évoque un espace-temps lié à la guerre par une sorte de boucle mémorielle.

Outre les sens, un autre élément ponctue le texte et met en évidence les strates de la mémoire de Simon, qui s'agencent de manière complexe. Les cigarettes sont liées à la figure de Wattman, qui attend la fin de son service pour couper son « mégot de cigarette en moins d'un centimètre de papier noir dentelé », ce qui pourrait être considéré comme le cadre du premier récit commémoratif, mais les cigarettes existent également dans la mémoire de la guerre en tant que marchandise.

Leur élitisme tenait seulement à la possession par ruse, larcin ou quelque trafic clandestin, de la seule valeur marchande ayant cours dans un tel endroit, c'est à dire (comme en témoignaient de semblables mégots roulés

à la main, ventrus, bosselés, baveux et fumés jusqu'à l'extrême limite de tabac). (Simon, 2001, p. 18)

Ainsi, si les souvenirs et les mouvements de la mémoire se caractérisent par leur pluralité, les éléments permettant de les convoquer au sein du texte sont également multiples (Ollivier, 2020). À partir de l'image de départ du parcours du Tramway, ce sont des éléments isolés, des fragments de cet ensemble, qui participent à l'émergence des souvenirs individuels. L'écriture peut être perçue comme errante, mimétique des errements de la mémoire et inscrite dans un mouvement de divagation en quête de restitution du réel et des sensations (Zupančič & Brezar, 2015).

Outre les errements d'une mémoire individuelle, *Le Tramway* est également le lieu de surgissement d'une mémoire collective (Ollivier, 2020). Son trajet est marqué par un passage près du « monument aux morts élevé à l'entrée du square municipal », mais également près d'un rassemblement de blessés de guerre.

La simple image du *Tramway* n'est pas uniquement présente pour elle-même au sein du texte et n'est pas simplement un élément à forte puissance évocatoire, elle est aussi le point de départ et le vecteur de la mémoire au sein du texte, qui accompagne continuellement le mouvement.

Ainsi que par la bretelle de l'espèce de long présentoir tenu au creux de son coude gauche et où s'étagaient en deux rangées parallèles et bariolées les souches des billets (aller simple /aller-retour) correspondant à chacun des arrêts échelonnées le long du parcours dans un échantillonnage de couleurs pastel (rose, amande, mauve, soufre, indigo, azur). (Simon, 2001, p. 19)

2. Figures de construction syntaxique

En générale, Les figures de style, liées à l'origine à l'art rhétorique, sont l'une des caractéristiques des textes qualifiés de littéraires, cependant, elles sont d'un emploi commun dans les interactions

quotidiennes, écrites ou orales. La conception de la rhétorique a largement évolué au cours des siècles.

Les figures de construction syntaxique concernent l'organisation syntaxique de l'énoncé, la relation entre signifiants morphosyntaxiques, « *la manière dont les mots sont combinés et disposés dans la phrase* » ; ce sont des « *figures géométriques apposées sur la transparence du langage* ». Mais appréhender leur degré de saillance, leur position par rapport au seuil de figuralité, est parfois difficile parce que l'identification de la phrase canonique et par conséquent des perturbations que la figure apporte ne va pas de soi : la conformité aux règles morphosyntaxiques ne suffit pas pour que les attentes de tous soient comblées également. (Fromilhague, 2010, p. 25).

Dans cette approche rhétorique, nous concentrerons notre analyse sur deux figures : l'anacoluthie et le parallélisme dans ce roman.

2.1. L'anacoluthie

L'anacoluthie est une figure de style qui représente une rupture dans la construction syntaxique d'une phrase, entraînant une incohérence ou une incompréhension de l'énoncé. Il désigne une rupture de construction syntaxique. Apparaissant dans d'autres contextes comme un défaut linguistique mettant en évidence la frontière fragile qui sépare figure et faute elle propose une sorte de télescopage syntaxique à analyser dans le cadre d'une sensibilisation de la forme (Laurent, 2001, p. 46).

C'est par rapport aux actants (en tant que moteurs textuels) que surviennent les difficultés majeures au niveau de l'analyse syntaxique, car ils deviennent les actants du cadre verbal et influencent le changement de la structure syntaxique, comme dans l'exemple de l'anacoluthie « éprouvant » (au début du texte), avec un participe qui ne se rattache pas au sujet (« Vieillard »). Les participes présents « passant, repassant » et « incarnant » relèvent du même problème

d'interprétation. Ainsi, l'anacoluthé « *éprouvant immédiatement à son égard* » souligne le passage de la pensée de l'auteur d'un actant à l'autre à l'intérieur d'une même phrase, ce qui entraîne le changement du sujet grammatical et parallèlement une réorientation du flux de pensée. Il semble que l'auteur emploie l'anacoluthé pour suggérer l'apparition brutale d'un nouvel actant.

Dans ce roman, L'anacoluthé 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 « 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'anacoluthé troue 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.

C'est pourquoi la syncope créée par l'anacoluthé 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.

La structure verbale est en réalité le lieu de télescopage, favorise aussi par la présence de nombreux constituants périphérique qui

rendent plus difficile le maintien à la mémoire de la construction initiale. Or, la trajectoire du *Tramway* aboutit à l'évocation de la haute façade du monument aux morts sur laquelle on peut supposer qu'est inscrit le nom du père du narrateur. Le fragment est ainsi encadré par une double disparition : disparition du *Tramway*, disparition du père. (Rannoux, 2009).

Que cet aspect à la fois guignolesque et macabre de marionnette, me rappelant ce prisonnier que les allemands avaient promené dans tout le camp, tenu en laisse comme un chien par deux autres mâchant sur ordre lentement et portant sur la poitrine... (Simon, 2001, p. 62)

Dans ce travail, la métaphore transporte le souvenir de l'au-delà à la surface de la page, dans des signes précaires, tout en le fractionnant le moyen de transport - tramway, train, voiture, avion - métaphorise l'écriture métaphorique. Car le véhicule retrace un parcours entre deux points dont les arrêts vont cristalliser des souvenirs : être dans la cabine du Wattman, c'est se placer aux commandes du processus métaphorique.

Il me semblait voir cela, me trouver parmi les deux ou trois privilégiés admis à se tenir debout dans l'étroit habitacle d'environ deux mètres sur deux pourvu qu'ils ne parlent ni ne gênent l'homme silencieux vêtu d'une chemise de flanelle grise au col sans cravate mais ferme. (Simon, 2001, p. 63)

Le transport métaphorique, me semble-t-il, est provoqué par l'émotion attachée à tel lieu et à tel moment. Les enfants présents dans la cabine du Wattman se sentent privilégiés et membres d'une confrérie secrète. C'est le même « *sentiment de dérisoire privilège* » que ressentent les hommes du stalag. Quant aux hommes troncs, ils sont indissociables du nom que leur donnait la mère de Simon et de l'effet émotif que provoquait ce nom.

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. (Simon, 2001, p. 139)

2.2. Le parallélisme ou hypozeux

L'hypozeux désigne un parallélisme appuyé de groupes syntaxiques le plus souvent juxtaposés. La reprise du même patron syntaxique a une valeur démonstrative ou émotive (Laurent, 2001, p. 43).

On remarque que Claude Simon a souligné dans le roman le parallélisme ou l'hypozeux en utilisant les adjectifs démonstratifs :

Quelque fois 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, cet épais chocolat à l'espagnole, sans lait et où la petite cuillère devait rester plantée. (Simon, 2001, p.72)

L'hypozeux est souvent appuyé par un homéoptote. On définit l'homéoptote comme un parallélisme de marqueurs morphologiques, que ce soit les terminaisons des formes verbales, nominales ou autres, les marqueurs de la personne (pronoms), les déterminants du substantif (Fromilhague, 2010, p. 26).

Lorsque, par chance, je ne manquais pas le tramway de quatre heures (c'est à dire quand le hasard faisait coïncider l'humeur du professeur et celle du Wattman) et que j'arrivais assez tôt, le soleil déclinant d'octobre déjà bas extrait, de façon un peu sinistre. (Simon, 2001, p. 37)

Dans cet exemple le narrateur indique au fragment de mémoire collective, les mots (manquais, arrivais) peuvent être considérés comme une homéoptote.

L'homéoteute désigne une homophonie finale entre différents mots (Laurent, 2001, p. 41). Raymond Queneau en fait une magnifique illustration dans cet extrait de ses célèbres *Exercices de style* (chapitre Homéoteutes) : « *Un jour de canicule sur un véhicule où je circule, gesticule un funambule au bulbe minuscule* » (1974, p.3).

Et pour prendre un exemple dans le roman de Claude Simon, nous pouvons lire :

Une quinzaine de kilomètres séparaient la plage de la ville à travers un paysage légèrement bosselé aux pentes recouvertes de vignes, le trajet jalonne (sur la droite en venant de la mer) d'opulentes résidences dont les bâtiments datant du siècle précédent, espaces de deux ou trois kilomètres et plus ou moins cachés par les arbres de leurs parcs. » (2001, p.14)

Dans cet exemple, les mots (**plage**, **paysage**) peuvent considérer comme une homéotéleute à cause de la répétition de syllabe à la fin des deux mots (**-age**).

3- Figures d'analogie

Comme figures d'analogie, nous concentrerons notre recherche sur l'examen de la métaphore et de la comparaison telle qu'elles se manifestent dans l'œuvre littéraire de Claude Simon.

3.1. La métaphore

La métaphore est une image qui met en parallèle deux termes possédant la même caractéristique mais, à la différence de la comparaison, elle unit comparant et comparé sans outil grammatical comme : « *Chaque fleur est une âme à la Nature éclore* », Gérard de Nerval décrit la fleur tel un nouvel individu dans la Nature, « Tes mains feuilles de l'automne », pour Apollinaire la forme et le mouvement des mains ressemblent à ceux des feuilles.

La métaphore peut ne pas mettre en évidence la relation qui les unit : le terme comparé peut être sous-entendu, comme dans ce vers de Pierre de Corneille : « Le temps saura faner vos roses ». Dans cette figure, le mot rose est un comparant auquel les poètes recourent pour caractériser la femme connotant la jeunesse et la fraîcheur, il s'agit d'une métaphore très répandue dans l'imaginaire masculin. Le comparé ici est absent (métaphore *in absentia*) : l'image est à comprendre en fonction du contexte.

Il existe également un cas particulier celui de la métaphore filée, celle-ci développe l'analogie à l'échelle d'une strophe comme le montre l'exemple suivant :

La nature est un temple où de vivants piliers

Laissent parfois sortir de confuses paroles (Baudelaire, 1857, p. 11)

Pour l'extrait du *Tramway* choisi, à titre d'exemple des difficultés que représente l'écriture simonienne pour tous ceux qui s'efforcent de la transposer dans une autre langue, une analyse détaillée s'impose. Après un premier regard sur la structure syntaxique, il paraissait impératif d'établir d'abord l'identité des « actants » évoqués dans ce fragment textuel, pour ensuite pouvoir mieux saisir les méandres par lesquels l'écrivain parvient à établir une accumulation d'analogies basées sur plusieurs métaphores filées qui, si on les étudie de près, se combinent aussi avec une série de métonymies. «*Par exemple, Vieillard – parallèle maman – parallèle prisonnier*» (Simon, 2001, p. 62). Parmi les éléments du lexique, si on ne distingue pas bien les nuances ou même les degrés d'intensité des qualifiants, comme dans le cas des adjectifs servant à désigner des couleurs. En l'occurrence, les couleurs s'inscrivent dans l'isotopie, qui domine ce passage la rencontre avec la mort, sous des aspects variés en créant des liens métaphoriques et des allusions qui pointent vers d'autres éléments du discours.

À observer ce qui se passe au niveau des actants, il s'agit d'un parallèle mais également d'un contraste entre le « vieillard » et « maman », donc, entre deux représentations de la maladie et de l'approche de la mort.

Vieillard (mon voisin dans la chambre double ou l'on me mit tout d'abord après la première nuit passée au transit) dont la seule vue, d'emblée, a été pour moi un choc, éprouvant immédiatement à son égard une insurmontable répulsion. (Simon, 2001, p. 63)

Il ajoute un élément qui n'a rien à voir ni avec le vieillard à l'hôpital ni avec la mère, mais amené par l'analogie avec la métaphore de la marionnette : l'image du prisonnier de guerre humilié et injurié, puni d'avoir volé le pain de ses camarades. L'accumulation des métaphores

s'intègre à ce qu'on pourrait identifier comme une métonymie géante où tous les éléments font partie d'un grand tout. Une nouvelle opposition se manifeste alors, entre la maladie ou la vieillesse à savoir entre les forces « invisibles » qui détruisent l'être humain, et une force humaine, mais qui devient inhumaine, celle des Allemands qui imposent la pire des punitions pour un acte de désespoir face au dénuement total.

La métaphore vient certes contester la mimésis impuissante à l'approximation du réel, sans parvenir à répondre à la question du réel ou de mystérieux : mais elle inscrit aussi à l'intérieure du texte, la contradiction même de l'écriture qui dissocie le tout en parties qui sont autant de scènes ou de souvenirs-images, produits artificiels et tardifs de l'esprit. Ainsi La fragmentation simonienne est donc produite par l'écriture, « la réflexion qui seule morcelle en fragments distincts » « un tout indivisé. La métaphore rompt certes toutes les illusions représentatives, comme l'affirme Jean Ricardou. Mais l'essentiel ne réside pas dans cette contestation du rapport du roman au réel. Elle vient recouvrir et occulter ce fond indifférencié qui n'est plus parce que, pour être, il doit être distingué, imagé ou nommé. Là réside, chez Simon, la problématique de l'image et de la figuration.

Tout (y compris l'éventualité de la mort qu'impliquait, en même temps que les visages graves des médecins, l'appareillage compliqué dont j'étais entouré) m'avait semblé indifféremment noyé dans une sorte de gris blafard). (Simon, 2001, p. 54)

Elle transporte au présent ce qu'elle arrache au fond gris de la mémoire. J'ai montré, à propos des *Tramways*, la relation métaphorique se tisse entre le mythe d'Orphée et l'écriture simonienne de la mémoire. L'Orphée simonien s'approche au plus près de la mort, en a la vision dans la mort de père, et en fait le partage avec ses lecteurs. Claude Simon fonde sa poétique sur le mouvement alternatif

de la construction et de la destruction, sur la négation par le souvenir de la mort et le retour à la mémoire indifférenciée.

La métaphore apporte évidemment sa pierre à cette construction : elle transporte le souvenir de l'au-delà à la surface de la page, dans des signes précaires, tout en le fractionnant le moyen de transport - tramway, train, voiture, avion - métaphorise l'écriture métaphorique. Car le véhicule retrace un parcours entre deux points dont les arrêts vont cristalliser des souvenirs : être dans la cabine du Wattman, c'est se placer aux commandes du processus métaphorique. L'incipit du *Tramway* donne à voir cette dissociation accomplie par la mémoire. Les souvenirs sont des images juxtaposées dans un hors temps chronologique et calendaire, au gré des arrêts. Aucune logique efficiente ne structure le récit : au contraire, la référence au mythique et au magique le soumet au régime du hasard merveilleux et inexplicable.

Il me semblait voir cela, me trouver parmi les deux ou trois privilèges admis à se tenir debout dans l'étroit habitacle d'environ deux mètres sur deux pourvu qu'ils ne parlent ni ne gênent l'homme silencieux vêtu d'une chemise de flanelle grise au col sans cravate mais ferme. (Simon, 2001, p. 13)

3.2. La comparaison

La structure de la comparaison fait apparaître, obligatoirement, un comparé, un comparant et un outil de comparaison (comme, ressemble à, tel que) à quoi s'ajoutent facultativement le ou les motifs qui autorisent le rapprochement de deux entités hétérogènes : cette cantatrice (comparé) chante (motif ou facteur de ressemblance) comme (outil de comparaison) un rossignol (comparant) (Laurent, 2001, p. 56).

Le Tramway est à la fois la chose et la comparaison, par exemple, la machine motrice et la phrase, le voyage et le trajet d'écriture, l'objet connu et les autres objets inconnus vers quoi le récit avance. Ainsi *Le Tramway* est-il l'un et l'autre signe : il se déplace sur le double axe

syntagmatique et paradigmatique des coordonnées. Simon indique les arrêts de la ligne ; et le texte qui s'organise par tableaux ou parties, et s'interrompt, est dans l'impossibilité d'établir des relations cohérentes de cause à effet (d'avant ou d'après).

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. (Simon, 2001, p. 113).

Le récit marche à l'analogie c'est-à-dire aux rapprochements : non pas logiques, attendus, reconnaissables, non, il fait des comparaisons sans comparaison, sans commune mesure. La mesure, c'est l'incomparable, qui est la mesure poétique, syllabique, rythmique, versatile, renversante. Le travail d'écriture donne un excès d'ouvrage et un excès d'être qui se transmute en art. C'est à ce passage au singulier pluriel et au mouvement des transfigures qui fait de l'histoire personnelle un mythique récit de la découverte du monde, que s'attachera la lecture ci-après. Non sans prendre en compte de caractéristiques de l'écriture de Claude Simon.

Donc il conviendra d'analyser les dispositifs, c'est l'exorbitant tramage narratif qui renvoie à toujours plus de choses, multipliant les pieds de la syntaxe, multipliant les comparants qui sont aussi les séparants, faisant des tropes de l'analogie une métaphore-mille-pattes.

Toit d'ardoise et colombages maman avait loué deux pièces au carrelage crissant de sable, d'un confort sommaire et où il me semble encore voir se déplacer avec une extraordinaire rapidité sur le mur de la chambre ou nous nous apprêtons à nous coucher un énorme mille pattes jaune pâle. (Simon, 2001, p. 12)

Tous les comparants et les comparés, les séparants et les séparés se parlent intensément dans les constellations de la langue du texte simonien, par exemple le mot « balladeuse », qui est la remorque du tramway assurant les promenades de fête le 15 août, et le mot de «

liseuse » qui désigne la chaise-longue de la mère malade entourée de « la marche des ombres », se rapprochent non seulement à la rime mais dans les parages de leur narration.

En même temps que les rideaux abattant comme des ailes au vent de la course, s'échappaient les hurlements ou les chants de foules déjà quelque peu avinées ou simplement joyeuses dont les échos sporadiques, d'abord lointains, puis croissant, éclataient lorsque le tramway passait au bout de l'allée des muriers, puis s'éloignaient peu à peu avant de mourir entre les pins, les poussiéreux buissons de lauriers et les massif bordés d'iris dans le jardin ou couchée comme une sorte d'épouvantail sur cette liseuse recouverte de cretonne à fleurs. (Simon, 2001, p. 89)

Nous trouvons aussi la comparaison dans ce travail qui explique des domaines d'activité et de réactivité entraînant des effets en chaîne. C'est ainsi que la ponctuelle venue d'une paronomase associant « poule » et « boule » va innover de sa dynamique la vignette d'une scène de province (Mireille, 2004, p. 205).

Accoudés ou se balançant dans des rocking chairs les graves messieurs aux moustaches blanches supposés, la nuit, tenir les cartes de leurs mains ridées, entourés de ces jeunes ou moins jeunes maîtresses que, dans leur langage, les grands du collège appelaient des poules, par sa ronde morphologie comme (boule) et par suite aussi sans doute d'une combinaison d'images. (Simon, 2001, p. 75)

En effet, il se joue bien de l'ordre de l'alphabet ; voyelle ou sonore, la morphologie ou morphème lexique entraîne d'autres associations de signifiants : « saloons » bien sûr que signalent les guillemets et la double rondeur du trait. Ainsi que le terme de « cercleux » (ceux qui fréquentent « Le Cercle », qui décrit la rondeur graphique d'une des lettres en question.

L'ancienne halle gothique et ce que l'on appelait (le cercle) équivalent provincial de ce fameux jockey parisien dont un membre proclamait que

grâce à dieu nous sommes encore quelques-uns ici à ne rien devoir au mérite ou au talent. (Simon, 2001, p. 74)

On sait que l'enjambement dans une poésie affaire de continuité ou de conduction indicateur tout ensemble du suivi phrastique et de l'arrêt au vers, l'enjambement est ici trope majeur puisque tout le livre se retourne sur lui-même, la fin au début, maintenant à l'avant, tout comme le récit n'a cessé, en tous points, du fait de la composition par fragments détachés, de retourner à de précédents passages. Car le dispositif ne va pas sans un double corollaire : nous notons l'enjambement dans ce paragraphe est marque de non-coïncidence (« comme si », « presque ») et donc, aussi, de coïncidences.

Comme si rien – ou Presque – n'avait changé

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. (Simon, 2001, p. 139)

4. Figures de sonorités, le cas de l'allitération

L'allitération concerne, en principe, le seul jeu des consonnes, par opposition à l'assonance, jeu des voyelles. Attestée en grec et en latin, elle apparaît dans la poésie en langues romanes comme un artifice rhétorique, sans relation obligée avec la structure du vers.

L'allitération peut également donner plus de profondeur à une pensée, surtout dans le cadre de la prose comme dans *Le Tramway*, le mot goyesque convoquant le trait caricatures de Goya, c'est le mot qui stigmatise le vieillard qui partage la chambre du narrateur, et qui a été précédemment évoqué dans les parages de la description de la mort, on note dans l'exemple suivant l'apparition de l'allitération en répétant de la consonne (d) dans les mots (donc, dont).

Vieil homme, donc, pour ainsi dire goyesque, dont l'acharnée coquetterie ne se bornait pas à l'entretien de sa chevelure mais tenait aussi à son habillement ce pyjama en velours frappé. (Simon, 2001, p. 64)

Dans ce travail, le récit avec l'allitération [go] laisse émerger comme une pseudo-langue, une contre façon langagière qui parasite les automatismes de compréhension. Et les appariements morphologiques appelant des registres qui semblent d'abord dépareillés, révèlent bientôt la justesse insoupçonnée de ces rapprochements. Car, de la justesse, elle en a cette tonitruante chaîne des signifiants qui désigne un commun excès : une commune qualité dans ces mots, l'obscène.

Le mot prend tous ses sens que le récit déploie de façon magistrale par exemple (la trivialité) mais aussi les scènes du théâtre et de la fable de l'humain où s'inscrit l'étymologie du mot obscène :(de mauvais augure). L'hôpital est bien le lieu par excellence de l'obscène, non seulement à cause de la déchéance mais parce que constituant une sorte d'hors-champ déjà.

Éprouvant immédiatement à son égard une insurmontable répulsion, non que ce malheureux fût malpropre ou d'un aspect dégoûtant mais peut-être, paradoxalement. (Simon, 2001, p. 75)

Nous trouvons aussi une dernière forme qui vient compléter ce tableau en dépassant l'opposition entre deux mots (humaines, végétales) et l'utilisation de terme (hommes troncs) à la fin des phrases ce qu'il indique à l'épiphore :

De sorte que cet horrifiant statut d'hommes troncs qui faisait d'eux des créatures en quelque sorte mythiques (mi humaines, mi végétales) et qu'elle ne manquait pas à chaque occasion de rappeler avec lourdeur, sinon même avec complaisance (l'allée des hommes troncs), (l'heure où se réunissent les hommes troncs). (Simon, 2001, p. 23)

p

5.Figures de pensée, le cas de l'ironie

Le terme ironie vient du grec eirôneia, signifiant feinte ; ce nom eirôneia est lui-même relié à eirôn, dissimulé. Il appartient depuis longtemps au champ de la rhétorique. Or ce dernier terme a deux sens

: ce peut être l'art de persuader, mais aussi la discipline qui a pour objet d'en expliquer les mécanismes. Le grand texte fondateur de cette approche explicative est sans doute *La Rhétorique* d'Aristote.

Pour les rhétoriciens romains, tels Cicéron et Quintilien, l'ironie a clairement statut de figure, dans laquelle le sens n'est pas celui que véhiculent les mots employés ; cette dualité, proche de la duplicité, est à l'origine de la conception de l'ironie comme trope.

Souvent l'ironie naît dans le texte simonien de l'association de deux termes, de deux images, de deux entités dont aucune logique interne ne semble pouvoir justifier la réunion. Certes, l'association de ces deux patronymes ne résulte pas d'un choix opéré parmi d'autres possibles par le romancier, mais d'une juxtaposition aléatoire commandée par un impératif commercial. Ce type causal de catachrèse de métonymie est dans notre monde marchand en soi extrêmement banal. Il est remarquable toutefois que Claude Simon y recoure peu, conférant ainsi une signification aux rares emplois qu'il fait de cette figure. Si nous nous reportons à la période scripturale de l'écriture simonienne, celle au cours de laquelle le romancier affectait les vocables de son texte d'une fonction productrice de sens, nous pouvons identifier au sein du syntagme figé la présence des substantifs « jardin » et « salle ». Or cette décomposition linguistique met effectivement en relief le caractère hybride du bureau occupé par « le mari de [la] tante » du narrateur, mi- salle commune où chaque soir il règle la paie des ouvriers agricoles, mi- laboratoire dans lequel il se livre la journée durant à diverses expérimentations sur les raisins produits par son vaste jardin.

À la fin de chaque semaine, le soir, 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 obscur par le feuillage qu'un grenadier déployait au dehors tout contre la fenêtre ou, à l'époque des vendanges. (Simon, 2001, p. 130)

Ces marques d'ironie discrètes qui travaillent l'implicite du texte ne sont pas explicitement référées.

Cette odeur très particulière des moûts dont il surveillait la fermentation, distillés dans le classique Dujardin-Salleron dont les deux bouilloires de cuivre rouge luisaient dans l'ombre sur un coin de son bureau encombré de papiers. (Simon, 2001, p. 131)

Mais, en conférant un sens plus étendu aux catégories de Riffaterre, cette grammaticalité que révèle l'intertextualité est proprement agrammatical pour le lecteur qui, par exemple, débiterait la lecture de l'œuvre simonienne par *Le Tramway*. Pire, ce textuellement agrammatical devenant intertextuellement grammatical est indécélable, puisqu'en contexte le texte se suffit à lui-même. Toutefois, pour discrètes qu'elles soient, certaines marques de l'ironie sont disséminées dans ce fragment séquentiel. L'un de ces éléments nous semble devoir tout particulièrement retenir notre attention. L'être qui se tient dans le bureau, celui qui effectue la paie des journaliers, celui qui surveille la fermentation des moûts, est désigné dans le roman par la périphrase le mari de ma tante.

La mort exerce un empire absolu dans le roman. Tout avait commencé lors du premier mois de la « Grande Guerre » par la mort du père. Puis, c'est la mère qui décède quelques années plus tard au terme d'une lente agonie. Enfin, c'est le fils devenu vieillard qui se trouve maintenant aux portes de la mort.

La séquence la plus brève de l'ensemble romanesque se caractérise par son apparente gratuité, en ce sens où elle paraît n'entretenir aucune relation avec les autres unités séquentielles de l'œuvre :

Et, les jours, comme si quelqu'un essayait de le forcer, le rêche raclement contre le grillage de la fenêtre de l'extrémité d'une branche du dernier de la rangée de ces arbres un peu sinistres, moitié cyprès, moitié cèdres, qui, le long du mur d'enceinte, abritaient le jardin. (Simon, 2001, p. 107)

Ironie de situation, certes, que d'abriter, donc de faire protéger le jardin, par d'aussi inquiétants gardiens ! Mais, sitôt esquissé le sourire se fige, tant les tonalités de ce texte, les images qu'il génère, les échos qu'il suscite semblent lourds de menaces. La présence d'une camarade sans visage qui manifeste sa souveraineté en terrorisant un enfant seul dans sa chambre pourrait relever du Grand Guignol, si précisément ce n'était pas la sobriété qui dominait au sein de l'évocation. De surcroît, la fin de la séquence antécédente relatait les accidents routiers dont l'enfant la nuit percevait les bruits et dont le jour venu il constatait les effets.

Maman appelait avec aurait-on dit une sorte de joie mauvaise, d'un nom composé (les hommes-troncs) qui faisait obscurément frémir (de même que chauve-souris ou mante religieuse) et qui dans sa bouche et sur le ton qu'elle employait avait on ne sait quoi à la fois infamant. (Simon, 2001, p. 20)

Et, la séquence suivante, bien que brochant en un tableau sensuel le retour joyeux des jeunes vendangeuses :

Reprisant les lenteurs des pins et des figuiers mêlées à quoi s'ajoutait, à l'époque des vendanges, celle, épaisse et un peu gluante, du mout en fermentation qui imprégnait l'air immobile et tiède de l'été moribond ou, au crépuscule, passant dans l'allée les charrettes chargées des dernières comportes avec , à l'arrière , les 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. (Simon, 2001, p. 108)

Dans cet exemple, l'ironie, le processus réel du phénomène, est minutieusement détaillé. Et, dans les faits, la mort possède une identité, celle de « ces arbres un peu sinistres, moitié cyprès, moitié cèdres. » Ou plus exactement, en l'absence de dénomination précise, le texte procédant par approximations descriptives, elle ne possède qu'une identité singulièrement floue. Si les mêmes causes produisaient mécaniquement les mêmes effets, la mention de l'hybridité

caractérisant les arbres nous inclinerait à déceler dans cet énoncé un signal de l'ironie propre au texte simonien. De fait, le narrateur procède sur le plan symbolique à une conjonction des contraires en associant un arbre emblématique de la mort et un autre représentant la vie. L'emploi au sens étymologique de l'adjectif « Sinistre », désigne ces morts-vivants non comme des pantins farcesques, mais comme des divinités infernales.

Or, cette hybridité en côtoie nombre d'autres dotées de la même fonction au sein du tissu textuel. À commencer bien évidemment par les hommes-troncs qui se réunissaient à la fin de la guerre autour du monument aux morts chaque après-midi. Dans un premier temps, le narrateur brocarde ironiquement cette attitude qui semble laisser à penser que ces survivants de la guerre regrettent de n'être pas tombés sur le champ de bataille :

Comme s'il y avait un lien entre le monumental monument et eux, le rendez-vous d'une demi-douzaine de ces voiturettes constituées d'un siège d'osier peint en noir, encadré de deux roues et entraîné par une autre, plus petite, placée à l'avant d'une longue fourche orientale le long de la quelle courait une chaîne de bicyclette descendant de la double manivelle servant en même temps de guidon et actionnée par les mains de ces personnages. (Simon, 2001, p.19)

Mais, prenant conscience que cette dénomination leur a été conférée par sa mère qui reproche à ces mutilés de guerre d'être encore vivants quand son mari a été tué dès le premier mois du conflit, il se ravise et, se concentrant sur le nom lui-même, confesse :

Maman appelait avec aurait-on dit une sorte de joie mauvaise, d'un nom composé (les hommes troncs) qui faisait obscurément frémir (de même que chauve-souris ou mante religieuse) et qui dans sa bouche et sur le ton qu'elle employait avait on ne sait quoi à la fois infamant. (Simon, 2001, p. 20)

Dans cet exemple le narrateur indique de l'hétérogénéité de son mode de composition grammaticale, se situe dans le champ

sémantique d'une répulsion que l'on peut juger convenue, donc interpréter comme étant ironique. Or, l'intertextualité de nouveau le dévoile, cette ironie masque une colère légitime de la mère envers ces hommes-troncs et une douleur véritable de l'enfant à leur vue. En effet, en jouant aussi du mode de composition grammaticale, ces hommes-troncs leur rappellent cet autre « homme-tronc » que fut le jeune homme dont le cadavre fut laissé après la bataille contre le tronc d'un arbre.

Conclusion

Dans cet article, on a analysé les éléments des figures de style dans *Le Tramway* de Claude Simon. On a remarqué que *Le Tramway* de Claude Simon revêt une dimension fondamentalement globale de toutes les composantes de l'écriture métaphorique, thématique mais aussi énonciatives et syntaxiques. Nous concluons que Claude Simon dans ce travail a utilisé la fonction objective à travers la comparaison ou l'analogie entre les personnages, c'est-à-dire entre le vieil homme et la mère du narrateur. Il décrit les lieux et les effets de vivre dans un monde contrasté, c'est à dire entre le monde clos et le monde tumultueux de l'enfance.

Le style simonien apparaît dans les premiers pages du *Tramway* par une vaste utilisation de longues phrases, ce qu'il indique à l'anacoluthie, ce type de figure de style exige nécessairement un effort intellectuel de la part du lecteur à cause de multiples actants que ce fragment met en scène qui s'entremêlent. Certainement, la langue phrases dans ce travail multiplie les reprises, elle exprime le flux du monologue intérieur, elle est aussi transcription qui évoque le rythme parole.

En se référant au participe présent dans ce travail, nous concluons que certains participes présents et formes verbales constituent aussi le noyau verbal de la subordonnée. L'explicitation des participes présents est le plus souvent redonnée par la transposition temporelle, causale, ou bien par le recours à la conjonction de coordination ou à

une subordonnée relative. Par exemple, le participe présent dans les mots (passant, repassant) s'exprime par une précision temporelle, tandis que le mot « incarnant » fait l'objet d'une explicitation relative. Enfin, Le participe présent dans cette œuvre littéraire contribue à l'effet de style simonien.

Le narrateur a utilisé les figures de sens ou tropes et il a appliqué la métaphore en se référant dès le début du roman à la métaphore de transport, où il assume souvent ce rôle métaphorique chargé de sensations et d'émotions qui s'ouvre sur une image ou une scène. En fin de compte, la métaphore catachrétique fait de l'œuvre, le récit déplacement métaphorique. Il a donné de l'importance à la récurrence d'un phonème vocalique et il a tenu compte de la morphologie entre les mots (salons, cercle) ce qui donne un rythme à la phrase.

Durant l'étude de l'épiphore, on remarque que la répétition d'un mot ou une expression à la fin de plusieurs phrases paraît bien dans ce travaillée. On peut dire que la répétition se révèle comme un ferment majeur dans les œuvres de Claude Simon, notamment dans *Le Tramway* et elle apparaît comme un facteur de production et de création.

Au terme de cette étude sur les figures de style dans *Le Tramway*, nous concluons que cette œuvre est un parcours vers la permanence que construit Simon, non comme pureté, mais comme exception littéraire. Dans cette étude, la figure originelle de l'écrit évolue progressivement au sein du texte grâce à l'analyse de l'œuvre de Claude Simon, qui se positionne comme le personnage principale et centrale de l'ouvrage. On peut dire que l'écriture du *Tramway* s'apparente, en effet, à une recherche incessante dont les hésitations et les impasses sont figurées par les discontinuités narratives, les coupures syntaxiques et les blancs typographiques qui émaillent le texte.

Pour le mot de la fin disons que l'étude des figures de style révèle le style de l'écrivain dans cette œuvre. Mais ce style volontairement et consciemment travaillé est la signature de Claude Simon, reconnu comme un technicien de la littérature contemporaine.

Bibliographie

Anzoumana, S. (2020). Penser l'écriture transitionnelle chez Claude Simon. *Multilinguales*, [En ligne], 14, 1-15.

Baudelaire, Ch. (1857). *Les fleurs du mal*. Alençon.

Calle-Gruber, M. (2004). *Le grand temps : essai sur l'œuvre de Claude Simon*. Presses universitaires du Septentrion.

Fromilhague, C. (2010). *Les figures de style*. Nathan, coll. 13.

Laurent, N. (2001). *Initiation à la Stylistique*. Le seuil.

Ollivier, E. (2020). Trajectoire et permanence mémorielle dans *Le Tramway* de Claude Simon. *Fémur*, Revue étudiante de critique littéraire de l'université de Montréal, 3-17.

Queneau, R. (1974). *Exercices de style*. Éditions Gallimard.

Rannoux, C. (2009). Aiguillages et voies de traverse, les trajectoires de la phrase dans *Le Tramway* de Claude Simon. *Sofistikê*, [En ligne] 1, 165-198.

Simon, C. (2001). *Le Tramway*. Éditions de Minuit.

Zupančič, M., & Brezar, M. S. (2015). *Le Tramway* de Claude Simon : les enseignements d'une expérience pédagogique. *Cahiers Claude Simon*, 10, 79-92.