



**HAL**  
open science

## Sujet

Stéphane Bikialo

► **To cite this version:**

Stéphane Bikialo. Sujet. Michel Bertrand. Dictionnaire Claude Simon, Champion, p. 1029-1033, 2013, 978-2-7453-2649-2. hal-02510630

**HAL Id: hal-02510630**

**<https://hal.science/hal-02510630>**

Submitted on 17 Mar 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## SUJET

« Merleau-Ponty m'avait dit quelque chose de très juste. Il avait fait un cours au Collège de France sur la *Route des Flandres, le Vent et l'Herbe* ; il avait parlé de notions d'espace et de temps et je n'avais rien compris. À la sortie on va boire un verre au Balzar et il me dit " *Et alors ?* " Je lui réponds " *Ce Claude Simon dont vous avez parlé, il doit être rudement intelligent !* ", alors il me dit : " *Oui, mais ce n'est pas vous ! C'est vous écrivain, c'est ce personnage que nous suscitons par le travail de la langue et qui disparaît dès que nous nous levons de notre table.* " L'écrivain est celui qui travaille la langue et est en même temps travaillé par elle. » (Simon, 1989). Le sujet est cet écrivain au travail et travaillé, par la langue dans le présent de l'écriture (voir articles « Écriture » et « Langue »). Dans la filiation de la conception philosophique de Merleau-Ponty et de Benveniste – « C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme sujet » (1966, p. 259) –, Claude Simon adopte une conception anthropologique de l'énonciation, de la subjectivité : « la langue me constitue en tant que sujet parlant. Ce que je fais de la langue en la travaillant, c'est-à-dire mon langage, me constitue en tant que sujet historique » (C. Simon, 1977, p. 39). Le sujet n'existe que dans l'écriture et par le travail de la langue. Il n'est pas à l'origine de l'écriture, il en est un effet, comme le rappelle Michel Serres, dans *Le Tiers-Instruit* « Mais je m'en avise : le mot sujet lui-même ne fut-il point un adjectif, qui devint tardivement un nom ? D'abord dépendant, soumis, astreint, exposé, exactement obligé, comme je peux dire à qui je parle : merci, je suis votre obligé... avant de se prendre pour point de départ d'un énoncé logique et grammatical où cet être individuel devient une personne et le support d'actes et de connaissances. » (1991, p. 219). Ce sujet « effet » de son écriture et de la langue est celui de la psychanalyse lacanienne, qu'on peut opposer à un sujet « origine », comme le propose Jacqueline Authier-Revuz : Si [...] on s'appuie à un sujet "origine", A, celui de la psychologie et de ses variantes "neurales" ou sociales, source intentionnelle du sens qu'il exprime à travers une langue instrument de communication – ce qui est le cas de façon générale dans les approches pragmatique-communicationnelles –, il est alors cohérent de considérer que l'énonciateur est en mesure de (se) représenter son énonciation et le sens qu'il y "produit", et qui peut lui être transparent [...]. Si, au contraire, on s'appuie à un sujet "effet", B, celui assujéti à l'inconscient de la psychanalyse, dépossédé de la maîtrise de son dire (et il en va de même dans le cadre de la théorie du discours développée par M. Pêcheux comme lieu de constitution d'un sens échappant à l'intentionnalité du sujet), on considérera que le dire ne saurait être transparent à l'énonciateur, auquel il échappe, irréprésentable, déterminé qu'il est par l'inconscient (et l'interdiscours). » (Authier, 1995, p. 66). Le sujet de l'écriture dans l'œuvre de Claude Simon relève de ce sujet « effet », et de même que l'auteur s'écarte de l'idée d'une « représentation » du réel, on peut considérer que chez lui le sujet n'est pas reproduit, mais produit par l'écriture : « l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention » (Simon, 1986/2006, p. 898).

L'absence de maîtrise du sujet se constate notamment dans l'absence de projet clairement défini au moment de l'entrée en écriture, dans cette écriture non pas « à programme » mais « à processus » (voir article « Avant-textes »), mais également dans l'absence – ou le refus – d'un « sens institué » que l'auteur observe dans la fable, où le récit est élaboré « en fonction de ce sens, à titre de démonstration imagée pour illustrer une maxime, un précepte ou une thèse que l'auteur cherche, par ce moyen, à rendre plus frappante » (Simon, 1982). À l'inverse de ce « sens institué », le sens chez Claude Simon est produit en cours d'écriture : « ce que la langue me force à dire, quand j'écoute ses

propositions, c'est toujours beaucoup mieux que ce que je "voulais dire"... » (Simon, 1977/2008, p. 166). Le sujet est donc chez Claude Simon non pas institué mais constitué dans le présent de l'écriture, à l'écoute de la langue et du rythme, qu'on définira comme l'« organisation du mouvement de la parole par un sujet » (Dessons, Meschonnic, 1998, p. 28), en précisant avec Meschonnic que « si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement une organisation ou configuration du sujet dans son discours. Une théorie du rythme dans le discours est donc une théorie du sujet dans le langage » (1982, p. 71).

Ce sujet de l'écriture, qui n'est pas l'auteur mais l'écrivain travaillant la langue et travaillé par elle, apparaît en creux dans l'écriture simonienne à travers le rythme, mais aussi les constants commentaires ou retours méta-énonciatifs – définis comme intervenant dans l'énonciation en train de se faire – qui donnent l'illusion d'un texte en train de se faire, laissant visible ce que Barthes nommait le « bredouillement » : « La parole est irréversible, telle est sa fatalité. Ce qui a été dit ne peut se reprendre, *sauf à s'augmenter* : corriger, c'est, ici, bizarrement, ajouter. En parlant, je ne puis jamais gommer, effacer, annuler ; tout ce que je puis faire, c'est de dire : "j'annule, j'efface, je rectifie", bref de parler encore. Cette très singulière annulation par ajout, je l'appellerai "bredouillement". [...] Le bredouillement (du moteur ou du sujet), c'est en somme une peur : j'ai peur que la marche vienne à s'arrêter. » (Barthes, 1984, p. 99). Ce bredouillement est à l'œuvre dans les formes de nomination multiples omniprésentes dans l'écriture de Claude Simon, comme en témoigne cet extrait du dernier chapitre de *L'Acacia*, qui met en scène un « il » en chemin vers l'écriture : « raconta-t-il plus tard (plus tard seulement : quand il fut redevenu un homme normal – c'est-à-dire un homme capable d'accorder (ou d'imaginer) quelque pouvoir à la parole, quelque intérêt pour les autres et lui-même à un récit, à essayer avec des mots de faire exister l'indicible ; mais plus tard : sur le moment il se contenta de dire aux deux vieilles femmes et à ceux qui l'interrogeaient que son régiment avait été anéanti et que tout (la bataille – encore hésitait-il à employer le mot, se demandant si on pouvait donner ce nom à cette chose qui s'était passée dans la pimpante verdure printanière, (cette – mais comment dire ? : battue, poursuite, traque, farce, hallali ?) et où il avait joué le rôle de gibier » (p. 348). Les parenthèses et les tirets doubles introduisent à chaque fois un plan d'énonciation autre qui est le vecteur d'un commentaire méta-énonciatif. Cette réflexivité qui opère dans cours du dire introduit une double temporalité (avant et après la narration des événements) et une opacification constante des termes employés, qui sont caractérisés (« normal – c'est-à-dire qui »), nuancés (« ou d'imaginer »), voire remis en cause (« cette – mais comment dire ? »). Comme a pu l'écrire P. Longuet, après avoir analysé les doutes manifestés par le sujet de l'écriture, « dans le même temps que ces réticences mettent en cause la vérité de ce que je lis, elles en affirment une autre, celle de l'auteur, tout proche. *A l'écoute de son texte tandis qu'il écrit.* » (Longuet, 1995, p. 15).

On se gardera toutefois de parler d'« auteur », non pas seulement en souvenir de Barthes pour qui « le langage connaît un "sujet", non une "personne", et ce sujet, vide en dehors de l'énonciation même qui le définit suffit à faire "tenir" le langage, c'est-à-dire à l'épuiser. » (1968/2002, p. 42) mais afin de respecter la distance qu'a toujours tenu à poser Claude Simon – et qui repose sur sa conception dynamique et créative de la langue et de l'écriture. A plusieurs reprises, Simon a en effet rappelé que ses ouvrages sont « non pas autobiographiques mais étroitement à base de mon vécu. » (1998). Dès 1975, lors du colloque de Cerisy consacré à son œuvre, à une question portant sur une formule de *Narcisse romancier*, où J. Rousset écrit à propos du héros du *Palace* : « on a le droit de dire qu'ici le *il* cache un *je* fondamental dont il conserve, malgré cette destitution apparente, toutes les propriétés », C. Simon répond : « Le *il* du *Palace* constitue un personnage au même titre que le *je* d'*Histoire*. Seulement, si par *je* "fondamental", Jean Rousset entend le "sujet-écrivain"

(c'est-à-dire moi-même), il faut bien se rendre compte que s'il y a très évidemment des rapports entre moi-même et mes narrateurs, je ne suis cependant pas ces narrateurs, puisqu'il s'agit non pas de mémoires ou de souvenirs, mais de *romans*. » (1975, p. 415). Et de fait, ses romans vont faire alterner le « je » et le « il » sans que l'on puisse en déduire quoi que ce soit sur la nature plus ou moins autobiographique : après le *je* de *La Corde raide*, l'œuvre de Claude Simon s'écrit au *il*, le *je* s'imposant dans *Histoire* (1967), puis dans *Le Jardin des Plantes* (1997) et *Le Tramway* (2001), ainsi que dans *Album d'un amateur* (1988).

On peut toutefois être sensible à une évolution de l'œuvre simonienne tendant à rapprocher l'auteur du sujet de l'écriture, faisant entrer Claude Simon dans ce mouvement de « retour au sujet » identifié par Dominique Viart dans les années 1980. A partir des *Géorgiques* (1981), paraissent en effet plusieurs textes non romanesques, *La Chevelure de Bérénice* (1984), mais surtout le *Discours de Stockholm* (1986), *L'Invitation* (1987) et *L'Album d'un amateur* (1988) qui tous trois mettent en scène une « figure de l'écrivain en représentation » ou en artiste, qu'on retrouvera dans *Le Jardin des Plantes* (1997) dans les entretiens avec le journaliste ou les voyages à l'étranger (Viart, 2000). Lorsque Simon revient au roman avec *L'Acacia* en 1989, la parution récente de ces textes non romanesques et les nombreux liens avec d'autres romans (*La Route des Flandres* et *Histoire* en particulier) font que de nombreux critiques mettent en avant la dimension autobiographique, ce que Simon réfute lors d'un entretien avec *Libération* : « Plutôt qu'autobiographiques, je préfère dire que mes livres sont à base de vécu » (1989, p. 24), indique-t-il, tout en précisant plus loin : « S'il y a une évolution sur ce plan dans mon œuvre, elle se fait par la disparition progressive du fictif, ce qui ne laisse qu'une étroite marge de manœuvre » (p. 25). On a pu lire dans une telle évolution un mouvement autobiographique, comme A. Duncan le proposait en indiquant que « Dans un certain sens l'œuvre de Claude Simon se présente comme la lente réalisation d'un projet d'autobiographie » (2000, p. 50). Les titres envisagés et visibles sur le manuscrit témoignent de l'hésitation : « Éléments pour une autobiographie, « Aperçu biographique », « Archives », « Complément information » (Calle-Gruber, 2011, p. 394). Il apparaît plutôt qu'avec *L'Acacia* le sujet de l'écriture n'est plus seulement repérable par des traces méta-énonciatives mais que ce sujet devient lui-même une sorte de personnage fictif, mis en scène dans le dernier chapitre et le retour progressif à la vie, à la lecture et à l'écriture. Dans le dernier chapitre « Il est clair qu'il désormais qu'une porosité manifeste [...] existe entre l'œuvre et la vie : d'une certaine façon, chacune alimente l'autre, plus encore, chacune *se garantit* par l'autre. [...] Il s'agit désormais d'un effacement quasi total des limites entre la littérature et la vie », écrit D. Viart (1997, p. 31). De fait, par le ressassement de texte en texte, de romans en romans, s'est peu à peu constituée une mémoire du sujet, condition d'existence du sujet comme le note C. Rosset, selon lequel sans la mémoire « l'unité du moi se disperserait et se désagrègerait en sensations isolées et indépendantes les unes des autres. » (Rosset, 1999, p. 26). *Le Jardin des Plantes* (1997) sera considéré unanimement comme la « mémoire d'une œuvre » (Rannoux, 2000), le « portrait d'une mémoire » (Calle-Gruber, 2011, p. 412), où le sujet « en quête de son point d'équilibre » semble s'approcher de ce « point de stabilité » que seule l'écriture peut lui fournir (Viart, 1999, p. 34-35). Ce sujet de l'écriture ne s'inscrit pas dans une écriture autobiographique, qui s'inscrirait dans un parcours et une cohérence rétrospective chronologique, mais dans le cadre de l'autoportrait, qui « tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fût-elle très brouillée » (Beaujour, 1980, p. 9). *Le Tramway* (2001), livre englobant le vécu de l'enfance et celui de la vieillesse et les réunissant sous les images de la fragmentation (Blanc, 2002) et du transit, complètera cette image fragmentaire du sujet de l'écriture.

**Bibliographie :** C. Simon, « Un homme traversé par le travail », *La Nouvelle critique* n° 105, 1977 ; « Pour en finir avec l'équivoque du réalisme », entretien avec A. Poirson et J.-P. Goux, *L'Humanité*, 20 mai 1977 in M. Calle-Gruber, 2008 « Roman, description et action », *Studi di Letteratura Francese*, Vol. 8, n° 170, 1982 ; *Discours de Stockholm*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2006, [1986] ; *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989 ; « Et à quoi bon inventer ? » (entretien avec Mariane Alphant), *Libération*, 31 août 1989, p. 24-25 ; « L'entretien de l'artiste » (entretien avec J.-C. Lebrun), *Révolution* n° 500, 29 septembre au 05 octobre 1989 ; « Parvenir peu à peu à écrire difficilement », *L'Humanité* 13 mars 1998.

Jacqueline Authier-Revuz, *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, Paris, Larousse, 1995, réédition Limoges, Lambert Lucas, 2012. Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Œuvres complètes III*, Paris, Seuil, 2002 [1968] ; *Le Bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1980. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome 1, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1966. Stéphane Bikialo, *Plusieurs mots pour une chose*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2003, à paraître ; « En un mot » (ou en deux) : mot juste et sens obtus chez Roland Barthes et Claude Simon », in Johan Faerber (dir.), *Le Mot juste*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2006. Anne-Lise Blanc, « Coupures, failles et voiles : les embrasures de la fiction dans *Le Tramway* », *Littératures* n° 46, printemps 2002, p. 45-56. Mireille Calle-Grüber, *Claude Simon. Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011. Gérard Dessons et Henri Meschonnic, *Traité du rythme des vers et des proses*, Paris, Dunod, 1998. Alastair Duncan, « Claude Simon : le projet autobiographique », *Revue des Sciences Humaines* n° 220, 1990. Patrice Longuet, *Lire Claude Simon. La polyphonie du monde*, Paris, Minuit, 1995. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982. Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, Corti, 1991. Catherine Rannoux, « Eclat de mémoire : la page fragmentée, *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », in *La Ponctuation* (dir. J. Dürrenmatt), *La Licorne* n° 52, UFR Lettres & Langues, Université de Poitiers, mars 2000, p. 245-260 ; Clément Rosset, *Loin de moi. Etude sur l'identité*, Paris, Minuit, 1999. Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*, Paris, François Bourin, 1991, repris par Gallimard, coll. « Folio essais ». Dominique Viart, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, PUF, 1997 ; *Le Roman français au XXème siècle*, Paris, Hachette, 1999 ; « Portrait de l'artiste en écrivain. *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », in *Cahiers de l'Université de Perpignan* n° 3 (dir. J.-Y. Laurichesse), Perpignan, PU Perpignan, 2000.

**Voir :** Autobiographie ; Ecriture ; Langue ; *L'Acacia* ; Rythme ; Syntaxe.

Stéphane Bikialo