



HAL
open science

**Un homme comme elle n'en avait jamais encore
rencontré. Reprise et variation de la scène de première
vue dans L'Acacia de Claude Simon**

Jean-Yves Laurichesse

► **To cite this version:**

Jean-Yves Laurichesse. Un homme comme elle n'en avait jamais encore rencontré. Reprise et variation de la scène de première vue dans L'Acacia de Claude Simon. Anne-Lise Blanc et Françoise Mignon. Claude Simon. Rencontres, Editions Trabucaire et Presses Universitaires de Perpignan, 2015. hal-01870674

HAL Id: hal-01870674

<https://hal.science/hal-01870674>

Submitted on 8 Sep 2018

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.

**« Un homme comme elle n'en avait jamais encore rencontré »
Reprise et variation de la « scène de première vue »
dans *L'Acacia* de Claude Simon**

Jean-Yves LAURICHESSE
Professeur à l'Université Toulouse-Jean Jaurès
Laboratoire Patrimoine, Littérature, Histoire

Texte publié dans *Claude Simon. Rencontres*, sous la direction de Anne-Lise Blanc et Françoise Mignon, Perpignan/Canet, Presses Universitaires de Perpignan/Éditions Trabucaire, 2015, p. 17-22.

Répondant à Marianne Alphant après la parution de *L'Acacia*, Claude Simon déclare que l'histoire de ses parents a été le « prétexte », ce qui lui a « donné envie d'écrire ». Et il ajoute ceci, dont la première phrase devient le titre de l'entretien : « Et à quoi bon inventer quand la réalité dépasse à ce point la fiction ? Mes parents sont des personnages banals de ce siècle, mais l'ascension sociale de mon père, ces quatre années de fiançailles avec ma mère, ce mariage si contraire aux convenances me semblaient plus émouvants qu'une histoire inventée »¹. Ce propos mérite un examen attentif car les enjeux en sont multiples.

Il pose d'abord la question du rapport entre réalité et fiction. Tout en confirmant la « disparition progressive du fictif » dans son œuvre, Claude Simon n'en fait pas moins de la fiction un critère du roman, puisque c'est seulement dans la mesure où la réalité la « dépasse », selon la formule consacrée, que le romancier peut se passer d'« inventer ». En somme, s'il n'est pas besoin d'inventer, c'est que la réalité est encore plus romanesque que le roman. Mais de quel « romanesque » s'agit-il ? Simon nous éclaire aussi à ce sujet, en mentionnant les traits principaux par lesquels l'histoire de ses parents « dépasse la fiction » : ascension sociale du père, longue attente des fiancés, disconvenance sociale entre eux. Or ces différents traits renvoient à un romanesque tout droit venu du XIX^e siècle, avec, depuis Balzac et Stendhal, d'une part l'intérêt pour le mouvement, ascendant ou descendant, des individus à travers les strates de la société (c'est ce que l'on peut appeler sommairement la dimension réaliste du roman), d'autre part l'intérêt pour les sentiments individuels, et plus particulièrement pour le sentiment amoureux (c'est la dimension romantique). C'est d'ailleurs sur ce romantisme de l'histoire de ses parents que Simon insiste en faisant référence non pas au savoir sociologique qu'une telle histoire pourrait apporter, mais à l'émotion qu'elle suscite : « plus émouvants qu'une histoire inventée ». Avec cette histoire d'un amour contrarié par la différence sociale, mais qui finalement en est victorieux, nous sommes, n'hésitons pas à le dire, dans la grande tradition du « roman sentimental ».

Mais revenons à cette question de l'invention. Il n'est donc pas besoin d'inventer parce que la réalité est elle-même romanesque, ou pour le dire comme Simon, qu'elle « dépasse la fiction ». La formule a quelque chose de surprenant chez un écrivain pour qui, « si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien »². Car toute fiction, et *a fortiori* tout dépassement de la fiction, postule un surcroît de sens conféré aux événements, qui loin d'être de simples faits isolés et arbitraires, se trouvent pris dans des relations causales et dans un système de significations et de valeurs. C'est pourquoi il faut à mon sens renverser l'ordre des

¹ Claude Simon/Marianne Alphant, « Et à quoi bon inventer ? », *Libération*, 31 août 1989.

² Claude Simon. *Discours de Stockholm*. P. 24.

termes. Ce ne sont pas les événements en eux-mêmes qui sont romanesques, c'est la projection du romanesque sur les événements qui leur donne forme et sens. Le romanesque est ce qui permet à Simon de faire un travail d'écriture sur des « éléments biographiques » qui, en effet, le dispensent d'inventer parce qu'ils sont en quelque sorte pré-romanesques, constituant ainsi un pré-texte, c'est-à-dire un point de départ.

De cette histoire des parents racontée dans les chapitres impairs de *L'Acacia*, je ne retiendrai ici que l'ouverture, c'est-à-dire la première rencontre, qui en est le moment le plus éminemment, voire le plus ostensiblement romanesque. La voici, au chapitre V intitulé « 1880-1914 » :

Ce fut justement à l'occasion d'un mariage qu'elle se trouva un jour placée à table à côté d'un homme comme elle n'en avait jamais encore rencontré, n'avait même jamais imaginé qu'il pût en exister : l'un des garçons d'honneur du marié, un officier, revêtu d'une tunique bleu nuit au col de laquelle se détachaient, brodées en rouge, deux ancras de marine, l'air (avec sa barbe carrée, ses moustaches en crocs, ses yeux transparents, liquides, couleur de faïence dans le visage brûlé par le soleil, ses manières non pas taciturnes mais réservées, posées) de quelque chose comme un barbare policé, empreint d'une paisible assurance qui, elle aussi, était le contraire de ce que trahissaient les madrigaux et les quatrains griffonnés au revers de ces cartes postales dont elle faisait collection [...]³.

Après une petite anticipation sur les cartes postales que l'officier lui enverra « à son tour » quand ils seront fiancés, la scène reprend :

[...] sans doute ils ne se dirent pas grand-chose cette première fois, parlant de n'importe quoi sauf d'eux-mêmes, n'entendant, n'écoutant au surplus ni l'un ni l'autre ce qu'ils disaient, évitant peut-être même de se regarder, tandis qu'assourdie par le vague brouhaha des conversations et les tintements de cristal qui les entouraient elle pouvait voir les mains brunes et musclées sortant des manchettes immaculées manier le couteau et la fourchette, rompre le pain – plus tard allumer une cigarette –, comprenant tout de suite sans qu'il eût besoin de le lui dire qu'en dehors de son uniforme et de sa solde de lieutenant il ne possédait rien, sinon peut-être des dettes – quoique même sur ce point elle comprît sans doute aussi tout de suite qu'elle ne pourrait pas trouver de faille dans cette espèce de cuirasse faite d'urbanité et de souriante bienséance où il se tenait précautionneusement retranché [...]. (125)

Ici, un nouvel excursus sous forme de parenthèse évoquant par contraste un membre de la famille de la jeune femme, le « fastueux sénateur parisien », puis c'est le troisième et dernier temps de la scène de rencontre :

[...] cela donc : quelque chose où il y eut des fleurs sur la table, du champagne dans les coupes, des parfums, des robes de soie, des habits noirs, des uniformes, des rires, des voix confuses, un orchestre peut-être, peut-être une valse, et peut-être non pas un rendez-vous mais quelques rencontres fortuites arrangées à la promenade ou à l'occasion de quelque concours hippique par de complaisants amis, rien de plus, rien d'autre après, que quatre ans pendant lesquels [...]. (126)

Et vient alors l'évocation des quatre années de fiançailles qui précéderont le mariage.

A la relecture de cette scène, on ne peut que songer au célèbre ouvrage de Jean Rousset, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. C'est bien en effet à cette scène topique que nous assistons, dont les exemples sont innombrables dans la littérature, de *La Princesse de Clèves* à *Nadja* en passant par *L'Éducation sentimentale*, une scène dont Jean Rousset écrit « qu'on ne peut s'empêcher d'en reconnaître le caractère quasi-rituel ; elle appartient de droit au code romanesque, elle y figure avec son cérémonial et ses protocoles »⁴. Et il ajoute :

³ Claude Simon. *L'Acacia*. Paris : Minuit, 1989. P. 124.

⁴ Jean Rousset. *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. P. 7.

Il s'agit d'une unité dynamique, destinée à entrer en corrélation avec d'autres unités et déclenchant un engrenage de conséquences proches et lointaines : autres rencontres, séparations et retours, quête ou attente, perte momentanée ou définitive, etc. L'événement raconté est à la fois inaugural et causal ; on a le droit de traiter la scène de première vue comme une fonction, étant donné son pouvoir d'engendrement et d'enchaînement, et comme une figure qui a sa place consacrée dans la rhétorique romanesque. L'action qu'elle met en œuvre est différente de toute autre, dans la mesure où, plus qu'une autre, elle pose un commencement et détermine des choix qui retentiront sur l'avenir du récit et sur celui des personnages⁵.

On peut compléter la lecture de Rousset par celle qu'a proposée plus récemment Stéphane Lojkin dans son livre *La Scène de roman. Méthode d'analyse*. L'auteur part de l'idée que toute scène est « le moment du roman qui échappe à la narration », qu'elle « n'obéit pas à une logique discursive », mais à une « logique iconique », le texte fonctionnant « comme un espace visuel, à la manière de la peinture, de la gravure, voire de la photographie », de sorte que « l'écriture fait tableau »⁶. Or, on connaît le goût de Claude Simon pour la peinture et son souci constant de rapprocher l'art du roman, qui est un art du temps, de cet art de l'espace : la scène de roman ne peut donc que l'intéresser. Pour la lire, Lojkin propose une distinction qui nous sera également utile, entre ce qu'il appelle le « plan » de la scène, à savoir « la disposition matérielle des personnages et des lieux », et le « dispositif », qui « superpose » le plan « aux relations symboliques entre les personnages, aux rituels et aux interdits qui les séparent ou les relie »⁷.

Je montrerai d'abord en quoi la rencontre des parents dans *L'Acacia* obéit au modèle de la scène de rencontre, mais en quoi aussi elle s'en écarte et comment cet écart participe de la modernité du roman. Enfin, j'envisagerai la manière dont cette scène fait sens à différents niveaux, en quoi elle est emblématique du roman simonien.

Jean Rousset a noté « la préférence souvent et logiquement accordée [dans la scène de première vue] à un cadre de fête, de cérémonie, de rassemblement public »⁸. Tel est bien le cas ici avec ce mariage qui est l'occasion de la rencontre entre une jeune fille de la bourgeoisie locale et un officier d'infanterie coloniale en garnison, selon un rituel social dont l'une des fonctions est précisément, outre de consacrer l'union des mariés, de favoriser d'autres rencontres. Vient ensuite, tout à fait déterminante, la position des personnages l'un par rapport à l'autre, sur ce que Rousset appelle « l'aire de jeu » : ils sont placés côte à côte par un plan de table qui se révélera plan du destin. Un autre élément de cette « mise en place » de la scène de rencontre est le portrait, qui est généralement celui de l'un des personnages du point de vue de l'autre (les « scènes de première vue » sont presque toujours focalisées). Dans ce chapitre qui raconte la jeunesse de la mère, le point de vue ne peut être que le sien, et le portrait est donc celui de son voisin de table. C'est bien sûr un moment clé puisque là se joue la séduction, le portrait étant précédé ou suivi de la mention d'un « effet » produit. Chez Simon, c'est l'effet qui est posé d'abord, d'une manière assez solennelle et hyperbolique : « un homme comme elle n'en avait jamais encore rencontré, comme elle n'avait même jamais imaginé qu'il pût en exister ». Suit un portrait détaillé de l'officier, son uniforme, son visage, ses manières, qui justifie l'impression produite sur la jeune fille. C'est ce que Rousset appelle « la soudaineté d'un choc, d'une irruption, d'une rupture », et on pense évidemment au *topos* du « coup de foudre ». Puis vient « l'échange », à savoir « toute espèce de communication, entre les partenaires, d'un message qui peut être manifeste ou latent »⁹. La position des personnages est déterminante, et dans le cas de notre scène elle favorise la parole, même si,

⁵ *Ibid.*, p. 7-8.

⁶ Stéphane Lojkin. *La Scène de roman. Méthode d'analyse*. P. 4-5.

⁷ *Ibid.*, p. 6.

⁸ Jean Rousset, *op. cit.*, p. 41.

⁹ *Ibid.*, p. 44.

j'y reviendrai, cette parole est décevante (« parlant de n'importe quoi sauf d'eux-mêmes »). Enfin, ce que Rousset appelle « le franchissement », c'est-à-dire « l'anéantissement de la distance », qui est généralement « au-delà de la scène », et qui est ici considérablement différé, du moins dans sa forme ultime qui sera celle du mariage. Le caractère à la fois « inaugural et causal » que le critique attribue à la « scène de première vue » est patent, puisque la destinée de l'un et l'autre des personnages en sera profondément affectée.

La scène renvoie donc bien à un modèle que tout lecteur identifie, à un code romanesque, dont Rousset note justement qu'il « soutient l'invention de l'écrivain, comme il oriente le comportement du lecteur »¹⁰. Mais ce qui l'intéresse, ce sont « les écarts, les anomalies, les inversions » que ce modèle permet d'isoler par comparaison, et que présente aussi la scène de *L'Acacia*. Et d'abord, la scène ne s'inscrit pas ici dans une fiction (même si le roman est sous-titré « roman »), ni d'ailleurs dans une autobiographie (même s'il est « à base de vécu »). Ce que Simon met en place, ce n'est ni l'enclenchement d'une intrigue romanesque (la suite de l'histoire est déjà écrite, et même racontée, dans *Histoire* précisément), ni la remémoration d'une aventure vécue (évidemment, il n'était pas là pour le voir), mais la tentative de restitution d'un événement réel enfoui dans un passé qu'il n'a pas connu. Le fait même que la scène éclate en trois fragments est à cet égard significatif. La scène topique est brisée, ce qui est conforme à la poétique fragmentaire et donc moderne de Simon. Le narrateur doit s'y reprendre à trois fois pour, en quelque sorte, *venir à bout* de cette scène obligée. Car de l'événement, il sait seulement qu'il a eu lieu, ses parents se sont évidemment rencontrés, mais les circonstances de cette rencontre lui sont obscures. Est-il même avéré qu'un mariage en ait été l'occasion ? Rien n'est moins sûr, même si le texte l'affirme à l'ouverture de la scène. Mais ensuite, les formules hypothétiques se multiplient (« sans doute », « peut-être »), exhibant le travail d'imagination auquel se livre le romancier, loin de la *mimesis* romanesque de la scène de rencontre. Certes, il y a bien ici l'effet de tableau dont parle Stéphane Lojkin, même s'il s'agit d'un tableau animé et sonore autant que visuel, qui évoque donc le cinéma plus que la peinture. Mais le geste artistique qui produit l'effet n'est pas dissimulé, il est au contraire exhibé, ce qui est particulièrement sensible dans le troisième fragment, évoquant le décor de la scène comme s'il se construisait au fur et à mesure de l'écriture : « cela donc : quelque chose où il y eut des fleurs sur la table, etc. ». Et la place même de cette dernière description, outre son caractère hypothétique (« un orchestre peut-être, peut-être une valse »), s'écarte du modèle en ce qu'elle vient après le récit de la « première vue » proprement dite, l'usage étant plutôt de planter d'abord le décor. Mais les deux écarts sont liés, car dans la logique de reconstitution qui est celle de Simon, le récit part de l'événement passé, avéré ou plausible (les deux personnages côte à côte), qui est énoncé dès la première phrase, puis s'élargit à l'évocation hypothétique de leur conversation, et enfin, par un dernier élargissement, à celle du cadre général du mariage.

Qu'en est-il à présent du dispositif symbolique de la scène ? Stéphane Lojkin remarque que « la scène se construit souvent comme transgression d'une performance. Un certain rituel est annoncé au lecteur [...] mais les choses ne se déroulent pas comme prévu. La scène décrit la mise en échec du rituel [...] : révolte ou scandale, événement inattendu ou glissement insidieux vers le non-événement, la narration est déroutée »¹¹. Dans la scène qui nous occupe, cette transgression existe, bien qu'elle soit feutrée. Toutes les apparences de la bienséance sont respectées, particulièrement par l'officier. Mais l'insistance même du texte à le dire signifie que cette bienséance est superficielle (« cette espèce de cuirasse fait d'urbanité et de souriante bienséance où il se tenait précautionneusement retranché »). C'est l'attitude d'un homme qui sait qu'il n'est pas socialement à sa place, et le narrateur imagine que la jeune femme l'a très vite deviné. Dès le début d'ailleurs, nombre d'éléments du texte signifient cette dissonance. Le portrait de l'officier ne cesse de faire discrètement référence aux éléments

¹⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹¹ Stéphane Lojkin, *op. cit.*, p. 5.

naturels et au monde animal, qui s'opposent aux artifices du banquet de mariage : tunique « bleu nuit », « ancras de marine », « moustaches en crocs », yeux « liquides », « visage brûlé par le soleil ». Et la dissonance trouve sa figure éminente dans l'oxymore qui définit l'officier « comme un barbare policé ». Ce qui fait irruption dans le cérémonial du mariage bourgeois, c'est ce monde colonial, sauvage, « vaguement fabuleux » (144), dans lequel quatre ans plus tard l'officier entraînera sa femme. Pour l'heure, il n'est qu'un réel impensable, inimaginable, qui vient troubler l'ordre de la réalité familière.

Plus loin, le regard de la jeune femme isole, comme un détail de tableau ou un gros-plan de cinéma, les mains de l'officier, des « mains brunes et musclées sortant des manchettes immaculées » : mains de paysan et de soldat, ce qui chez Simon signifie toujours un rapport étroit à la terre et l'éloignement des délicatesses de la culture humaniste, comme chez le personnage de Georges dans *L'Herbe* et *La Route des Flandres*. Comme lui, l'officier est « certain de l'inutilité, sinon même de l'indécence, de tout discours » (125). Ceci corrobore un autre constat que fait Stéphane Lojkine, à savoir que la scène de roman consacre souvent la faillite du langage : « [...] des paroles sont échangées, mais elles sont réduites à l'insignifiance d'un babillage ». L'officier et la jeune femme, en effet, « ne se di[sent] pas grand-chose cette première fois », et si celle-ci devine la pauvreté de son voisin de table, c'est « sans qu'il [ait] besoin de le lui dire ».

Pour résumer, si au plan spatial les deux personnages sont côte à côte, au plan social leur inégalité est criante. Toute la tension de la scène tient à ce dispositif symbolique, qui détermine la suite de l'histoire puisque, suivant un schéma romanesque éprouvé, ils devront surmonter l'obstacle social pour s'unir : « et comment évaluer quelle persévérance, quelle obstination ils durent tous deux mettre en œuvre etc. » (127). Selon un système de valeurs éminemment romantique (mais on le trouve bien en amont dans la tradition occidentale), le désir individuel, c'est-à-dire la nature, a vocation à triompher des contraintes sociales. En quelque sorte, pour reprendre les termes célèbres de Hegel au sujet du roman moderne, « la poésie du cœur » l'emporte sur « la prose des circonstances ». Mais plus largement, la scène peut aussi être lue sur un plan historique. C'est le crépuscule d'un monde qui s'annonce, l'officier incarnant la sauvagerie de la guerre – phénomène naturel pour Simon – qui transformera en décombres cette civilisation raffinée matérialisée par le rituel du banquet, en un retour fatal de la violence qu'elle-même a exercée sur ses lointaines colonies, violence dont l'officier sera d'ailleurs l'un des premières victimes.

La « scène de première vue » imaginée par Claude Simon à partir des quelques données familiales dont il dispose travaille donc à partir d'un modèle hérité de la littérature, mais en déconstruit partiellement la forme et en détourne la visée. Pourquoi ce recours au romanesque ? Il ne faut pas sous-estimer la part de l'émotion dans cette reconstitution hypothétique, comme dans d'autres scènes de *L'Acacia*, telle que l'annonce de la mort du père sur la plage ou le départ à la guerre des mobilisés. On est loin de la réputation de froideur expérimentale, de distance glacée qui reste trop souvent, encore aujourd'hui, attachée au Nouveau Roman et convient si peu à Claude Simon. Or, comment exprimer l'émotion que suscite chez l'écrivain l'histoire de ses parents sans avoir recours à un code littéraire et plastique, dont la fonction est précisément de permettre la communication entre les hommes d'une émotion esthétique ? L'intérêt est précisément ici que le modèle n'est pas utilisé comme moyen d'une invention romanesque, mais comme instrument d'exploration imaginaire du passé, de construction d'un « imaginaire biographique », pour reprendre un titre de Pascal Mougin. Peu importe que cette scène ait eu lieu ou non : ce qui compte, c'est que le code utilisé permette de donner forme à ce mystère de l'origine qui hante tout être humain. Que la scène ait quelque chose de romanesque ne nuit pas bien au contraire à l'entreprise : ce qui a décidé de la naissance ne peut ressortir à la banalité de la vie. Et après tout, n'y a-t-il pas quelque logique à ce que la naissance d'un futur romancier, fût-il un « nouveau romancier », soit déterminée par une rencontre si littéraire et si chargée de sens ? C'est son « mythe

personnel » que Simon parachève dans *L'Acacia*, avec bien sûr une part de distance et d'humour, mais aussi beaucoup d'émotion rétrospective. Parfaitement conscient du modèle à partir duquel il travaille, il n'a pas besoin d'être iconoclaste pour être moderne : il lui suffit d'infléchir le modèle, d'y introduire du jeu.

À cet égard, la scène est encore emblématique à un dernier niveau, poétique et esthétique. En tant qu'elle est traversée de dissonances qui néanmoins construisent une unité, elle est l'illustration de la manière dont s'élabore le texte simonien, combinant des fragments du passé « conformément à la façon dont ils s'agrègent dans notre esprit, c'est-à-dire, me semble-t-il, par associations ou contrastes, harmoniques ou dissonances »¹². Deux êtres si différents (psychologiquement, socialement, géographiquement) ont pu finalement s'unir et engendrer ce « moi » que le narrateur perplexe imaginait, à la fin d'*Histoire*, comme une « sorte de têtard gélatineux »¹³ dans le ventre de sa mère. N'est-ce pas la preuve de la fécondité des contrastes, voire des dissonances, que la puissance du désir, qu'il soit désir de vivre ou désir d'écrire, est capable de convertir en harmonie, même si la fin en est tragique ? Et cette vertu de « persévérance » et d'« obstination » qui avait permis à ses parents, par delà leur première rencontre, de surmonter tous les obstacles, n'est-ce pas la même dont doit faire preuve l'écrivain pour bâtir son œuvre à partir des matériaux disparates que lui fournit la vie, selon la conception exigeante qui était celle de Claude Simon ?

Bibliographie

- Lojkine, Stéphane. *La Scène de roman. Méthode d'analyse*. Paris : Armand Colin, 2002.
- Mougin, Pascal. *Lecture de L'Acacia de Claude Simon. L'imaginaire biographique*. Paris : Lettres Modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1996.
- Rousset, Jean. *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*. Paris : Corti, 1984.
- Simon, Claude. *Histoire*. Paris : Minuit, 1967.
- Simon, Claude. *Discours de Stockholm*. Paris : Minuit, 1986.
- Simon, Claude. *Album d'un amateur*. Remagen-Rolandseck : Verlag Rommerskirchen, 1988.

¹² Claude Simon. *Album d'un amateur*. P. 18.

¹³ Claude Simon. *Histoire*. P. 402.