

Moussa Camara, Cheikh Anta Diop University of Dakar, Senegal

DOI:10.17951/lsmll.2020.44.4.27-34

Les modes transgressifs de l'espace au profit de l'espace-temps dans *La Route des Flandres* (1960) de Claude Simon

Transforming Space Into Space-Time in *La Route des Flandres* (1960)
by Claude Simon

RÉSUMÉ

La subversion des techniques narratives traditionnelles est une des principales facettes du Nouveau Roman. Claude Simon, un des romanciers phares de ce mouvement, inscrit ses créations littéraires dans cette mouvance. *La Route des Flandres* (1960) est à cet égard un terrain fertile de transgression de l'esthétique spatiale classique. Dans ce roman, l'espace est subverti par la manière dont il embrouille le lecteur qui semble, à l'image des personnages, prisonnier d'une route labyrinthique où règnent la terreur et la mort. Perdus dans l'opacité cosmique, les personnages sont désorientés et cherchent désespérément des repères. C'est cela qui explique en partie l'importance de l'espace-temps qui apparaît comme une alternative permettant aux protagonistes du roman de s'affranchir des limites concrètes du champ de bataille en ruines, pour se retrouver dans le rêve, la procuration, le souvenir et les réminiscences. Ainsi, par les portraits, les lettres, les journaux et les tableaux picturaux, les personnages voyagent ici et maintenant, par la pensée générée à partir de ces objets, dans l'espace-temps.

Mots-clés : espace, espace-temps, souvenirs, tableaux, transgression, Claude Simon

ABSTRACT

The subversion of traditional narrative techniques is one of the main facets of the New Roman. Claude Simon, one of the leading novelists of this literary movement, inscribes his creations in this movement. *La Route des Flandres* (1960) is in this respect a fertile ground for the transgression of classical spatial aesthetics. In this novel, space is subverted by the way it confuses the reader who seems, like the characters, to be trapped in a labyrinthine road where terror and death reign. Lost in cosmic opacity, the characters are disoriented and desperately search for landmarks. This partly explains the importance of space-time, which appears to be an alternative for the protagonists of the novel to free themselves from the concrete limits of the ruined battlefield, to find themselves in the dream, the power of attorney, the remembrance and reminiscences. Thus, through portraits, letters, newspapers and pictorial paintings, the characters travel here and now, through the thought generated from these objects, in space-time.

Keywords: space, space-time, memories, paintings, transgression, Claude Simon

Moussa Camara, Doctoral School of Arts, Cultures and Civilizations and of the Laboratory of French, Francophone and Comparative Literature, Cheikh Anta Diop University of Dakar, BP 5005 Dakar, moussacamara70@yahoo.fr, <https://orcid.org/0000-0002-7745-1737>

1. Introduction

Sans doute influencé par les horreurs de la Grande Guerre à laquelle il a pris part et qu'il tente de représenter, Claude Simon, dans son écriture, semble faire une sorte de mise à plat de tout le système romanesque traditionnel. Rompant avec les pratiques classiques, il instaure une esthétique novatrice qui n'épargne aucun pilier parmi les éléments qui structurent le roman : le personnage, l'intrigue, le temps, l'espace, entre autres. Et l'une des particularités de ses récits repose sur son mode de traitement de l'espace. Dans *La Route des Flandres* (1960), cette notion est subvertie au profit de l'espace-temps. Du début à la fin de sa narration, on constate l'absence catégorielle des repères spatiaux habituels des récits standards, à la manière de Honoré de Balzac ou de Gustave Flaubert. Cette absence de références spatiales fiables découle d'un choix esthétique qui installe le lecteur classique dans l'incertitude, par défaut de pouvoir se situer. Désormais, il prend part au récit par l'investigation spatiale qui lui permettra de recoller les morceaux épars afin de rendre le récit lisible.

Dans cette perspective, la notion de l'espace tout court devient inopérante. L'espace-temps s'avère alors plus adéquat pour décrypter le Nouveau Roman, veine à laquelle appartient *La Route des Flandres*. Voilà pourquoi, dans cet ouvrage, les souvenirs, les réminiscences et les rêves des différents protagonistes comme Georges, le personnage-narrateur, Wack ou Blum participent de l'espace-temps. En effet, le récit est parsemé d'objets qui ont la valeur de reliques familiales comme les actes notariés, les lettres, les cartes postales, les photos et les kiosques à journaux disséminés dans la narration. Sous le mode du *collage* (Mangoua, 2014, p.132), ces objets facilitent la souvenance des personnages en les reliant à un vécu immédiat ou un passé lointain. Voilà une des facettes de l'espace-temps que promulgue le néoromancier. Notre objectif dans cet article est de voir, d'une part, comment l'espace classique est transgressé dans le fil de la narration. D'autre part, comment la notion d'espace-temps, plus élastique et plus réversible, se présente dans le récit.

2. La transgression de l'espace

Dans la perception classique, le roman donne une image du monde et doit être la représentation en miniature de la société civile (Balzac, 1830) qui nécessite avant tout un cadre géographique bien identifié.

Typologiquement, ce cadre peut relever d'une topologie réelle comme on le voit souvent dans les romans à connotation historique et qui privilégient les survivances du passé. Les romans réalistes s'inscrivent dans cette veine où ce qui préoccupe l'écrivain est, avant tout, la description objective de l'environnement immédiat reflété par les lieux et leur contenu : personnages, objets, choses concrètes, etc. Dans cette optique le roman est défini « comme un miroir qui se promène sur une grande route [...] » (Stendhal, 1997, p. 362). Aussi faut-il préciser que le vocable roman présuppose un univers imaginaire ; un microcosme inventé qui ne

s'émancipe pas toujours du macrocosme qu'il tente de singer. À ce titre, *Madame Bovary* de Flaubert voit se côtoyer espace réel et espace fictif : Rouen/Yonville. *Germinal* d'Émile Zola évoque Marchiennes tout en plaçant l'essentiel de l'action du roman à Montsou, une bourgade imaginaire qui fait penser à la ville d'Anzin historiquement reconnue. Pourquoi un tel raisonnement ?

C'est pour dire que dans la conception traditionnelle du roman, les repères spatio-temporels sont bien marqués et ne souffrent d'aucune ambiguïté. Le lieu de déroulement des actions, qu'il soit réel ou fictif, est décliné dès l'incipit, laissant ainsi l'impression d'un effet de réel légitimé par des référents spatio-temporels précis comme pour dire de manière manifeste : le récit se passe dans tel endroit et à une telle période. Flaubert promulgue cette démarche dans l'ouverture de *L'Éducation sentimentale* :

Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la Ville-de-Montereau, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard (Flaubert, 2002, p. 41).

Ce faisant, les contemporains de l'auteur reconnaissent bien cette partie de Paris que le romancier choisit pour abriter le début de son récit.

Or, cette poétique spatiale témoigne d'une époque relativement stable où la lisibilité du récit se fait l'écho d'une atmosphère paisible. Cependant, tout bascule avec les deux grandes guerres. Et plus particulièrement avec celle de 1939 – 1945, au sortir de laquelle, au tournant des années 50, naît le Nouveau Roman, qui, cette fois reflète l'instabilité d'un monde soumis au chaos.

Robbe-Grillet semble donner le ton dans *Les Gommages* (1953). Ici, l'espace reste précaire et le lecteur, en suivant Wallas, le personnage phare du roman qui tourne en rond, se perd dans les labyrinthes des rues d'une ville du nord difficilement localisable. Quant à *La Route des Flandres*, il est le résultat du désordre entraîné par le conflit auquel l'auteur a pris part et dont il essaie de recoller les morceaux pour réécrire ce cauchemar. Voilà pourquoi Simon s'affranchit de l'esthétique traditionnelle du roman. Sa démarche scripturaire transgresse la notion classique de l'espace qu'il s'évertue à brouiller. L'ouverture de son récit se démarque des formes standards : les moules classiques sont cassés d'entrée de jeu. Aucune référence spatiale précise n'est apparente :

Il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi, derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue [...] [sic!] (Simon, 1960, p. 9).

Ce premier contact avec l'ouvrage laisse une impression d'incertitude et d'indétermination. En outre, en dehors du titre du roman qui évoque vaguement

la route située dans les Flandres, aucun indice n'offre une garantie fiable sur l'emplacement exact des événements relatés par le narrateur. L'ouverture du roman contribue d'ailleurs à embrouiller le lecteur qui, du point de vue des lieux, voit peu de choses : l'abreuvoir et une chambre, situés quelque part dans l'immensité géographique des Flandres.

Cette démarche contribue à embrouiller les repères spatiaux ; une technique narrative que Simon exploite à fond et qui fonde une des particularités de son écriture contestataire. C'est pourquoi l'incipit de son ouvrage sert ici de baromètre pour mesurer l'écart spatial entre récit traditionnel et récit néo-romanesque. Cela est fait à dessein :

Claude Simon prépare le lecteur à recevoir un univers confus dont la situation géographique pose problème de lisibilité. En effet, la route des Flandres, prise dans son sens littéral, reste imprécise. Une telle option préfigure déjà la perte de ceux qui devront se mouvoir dans cet espace vaguement nommé (Camara, 2018, p. 69).

Une telle démarche laisse penser que le choix porté sur le mode de représentation graphique de l'espace informe le lecteur sur les choix esthétiques de l'auteur et en fait une étape préliminaire de la compréhension de son écriture (Bourneuf & Ouellet, 1972). Lorsque les déictiques spatiaux sont minimales, très vaguement insérés dans le fil de la narration ou opposés, cela explique la volonté du romancier de maintenir l'embrouillement en jetant le lecteur dans une description mystérieuse ou onirique. Or, il est avéré que l'art littéraire, à l'image des autres formes d'art, s'appuie souvent sur les représentations spatiales dans le but de mimer la réalité par ce que les narratologues appellent la *mimesis*.

C'est ce qui donne sens à l'évocation des villes, la description des lieux, des demeures et des paysages participant à la vraisemblance du récit tout en l'inscrivant dans une mouvance authentique. Néanmoins, rien de tel ne se produit dans *La Route des Flandres*. Du début à la fin de son ouvrage, Simon déshérite le lecteur de la clarté classique et le prive de repères spatiaux tangibles. Les références géographiques éparpillées dans la trame narrative paraissent débridées car elles sont mentionnées au hasard et n'assouissent pas suffisamment la curiosité du lecteur, avide de voir plus clair afin de se situer dans l'immensité cosmique. Il est une certitude cependant, Simon s'est retrouvé au cœur d'une guerre fratricide et épouvantable. Celle-ci l'affranchit des repères temporels et spatiaux réels, à l'image des protagonistes de son roman, perdus dans l'opacité géographique du champ de bataille où les notions de temps et d'espace sont insignifiantes. Les indices spatiaux, très rares, au lieu d'édifier le lecteur, le laissent dans une hébétude sans pareille, d'autant plus que les personnages se déplacent dans « une boue gelée » (Simon, 1960, pp. 10-11), impossible à localiser.

Elle se retrouve partout sur la sinueuse route que suivent des soldats désorientés, conscients que leur déplacement ne les mène nulle part sinon à la mort :

On est perdus on est tombés ce matin dans une embuscade le capitaine vient d'être tué nous cherchons, puis une des femmes se mit à crier puis plusieurs voix crièrent ensemble Ils sont partout allez-vous-en s'ils vous trouvent avec nous ils nous tueront [sic!] (p. 91).

Voilà ce qui explique probablement le trouble du narrateur, qui, dans sa tentative de se situer dans l'opacité spatiale, contribue à intensifier les méandres du labyrinthe morbide dans lequel lui et ses compagnons se meuvent. Et la seule certitude est celle d'une route qui tourne sur elle-même ; jonchée de part et d'autre de cadavres d'hommes et de chevaux qui occupent la narration de manière itérative. Dès lors, l'écriture spatiale simonienne prend l'allure d'un désastre innommable. Lequel réduit les concepts d'espace à la description de lieux dévastés par la violence de la guerre et ramenés à l'état de débris et de ruines. Partant, la mémoire se livre par procuration et par la généricité de *tableaux de peinture* (p. 74), de portraits et d'objets familiaux pour la quête d'un monde qui n'est plus. D'où l'importance de l'espace-temps dans l'écriture simonienne.

3. La notion d'espace-temps

À titre indicatif de l'espace, la chambre et la maison (Bachelard, 1950), jadis considérées par la littérature classique comme berceaux et symboles du bonheur, relèvent maintenant du rêve et sont dans un état délirant dans le Nouveau Roman. Le récit de Simon qui relate une sanglante débâcle militaire sur un terrain de bataille, une route difficile sinon impossible à localiser, s'émancipe des douceurs de la maison. Ici, toutes les maisons et toutes les chambres sont détruites et se résument en amas de briques, hormis celles que les personnages gardent dans leur mémoire et qu'ils revivent par procuration. *La Route des Flandres* de Simon, à l'instar d'*Histoire* ou de *L'Acacia* du même auteur, découle du point de vue scripturaire des souvenirs d'un vécu ; donc d'un temps passé que le romancier revivifie. Sous le mode de la souvenance, le narrateur part d'objets familiaux qui réactivent des parcelles de vie qu'il dilue dans le récit, au point de combiner espace et temps. Il va de soi que :

L'obsession de la vie, qui n'a cessé de grandir dans la littérature du XX^e siècle, conduit ainsi des esprits exigeants à situer leur œuvre non dans les domaines de l'imaginaire, mais dans l'espace où la réflexion s'exerce sur le vécu (Raimond, 1981, p. 239).

À cet égard, l'écriture de Simon est habitée, de bout en bout, par des événements logés au carrefour du mythe et de la réalité, situés indifféremment soit dans un passé lointain (celui de son ascendance), soit dans un passé proche (que lui-même a connu ou qu'il est encore en train de vivre) et que le lecteur découvre avec le narrateur à partir d'un objet/ ou des objets à valeur médiatique que nous comprenons comme un *medium/des medias*, au sens profane du mot. C'est en cela que l'espace et le temps s'annulent algébriquement pour se confondre géométriquement, dans

les instants luminescents du souvenir, c'est-à-dire l'acte abstrait de faire revenir ce qui se cache sous un support concret, via la magie de la mémoire elle-même pouvant être considérée comme un espace-temps. En ce sens, le corps de Georges se confond à l'écoulement du temps :

Le cheminement même du temps, c'est-à-dire invisible immatériel sans commencement ni fin ni repère, et au sein duquel il avait la sensation de se tenir, glacé, raide sur son cheval lui aussi invisible dans le noir, parmi les fantômes de chevaliers aux invisibles et hautes silhouettes (Simon, 1960, p. 30).

Dès lors, le décor est posé et tout converge pour légitimer une *diégésis* obéissant à la saisie d'un temps zéro parce qu'immanent et prisonnier d'un corps également zéro puisqu'il peut, à l'instant, être immatériel et que le narrateur dégèle par ses éclairs de mémoire.

C'est pourquoi le mot glace, et ses dérivés assez récurrents dans le roman, est lourd de signification, du moins symboliquement, à l'image de « ce visage d'inconnu figé dans la glace » (Simon, 1960, p. 112) et qui nécessite une introspection afin de saisir son passé et son vécu. Dans cette perspective, la description occupe une place primordiale dans le Nouveau Roman, en général, et dans *La Route des Flandres* en particulier, au point que d'aucuns parlent d'une invasion du descriptif, ou d'une description génératrice, et qu'on peut noter le fait que :

L'utilisation de générateurs apparaît avec netteté dans les ouvrages de Simon où l'incipit énumère toute une série d'éléments que l'on retrouve dans le texte comme autant de fils noués dès le départ, dont les entrelacs ensuite font assister à une partie de la genèse de l'œuvre, à la fois prédéterminée et aléatoire (Dugast-Porte, 2001, pp. 95-103).

C'est exactement cette prolifération des descriptions qui entraîne le surgissement des lettres, des portraits et des tableaux picturaux qui ont la particularité d'offrir une possibilité réversible de mesurer, voire de confiner le temps et l'espace à une vitesse instantanée. Le cas le plus illustratif de ce mode de spatialisation du temps ou de temporalisation de l'espace, à l'image du mythe tel que défini par Mircea Éliade dans *Aspects du mythe* (1967), est la balle séculaire qui poursuit inlassablement la famille des de Reixach. Cette balle serpentine qui avait tué, cent cinquante ans auparavant, un de Reixach et qui, en pleine Deuxième Guerre mondiale, atteint au front, un autre de Reixach :

Dans la tradition de sa famille, dis-tu. Répétant, refaisant ce que cent cinquante ans plus tôt un autre de Reixach [...] avait déjà fait / Car c'était cela (la légende, ou, au dire de Sabine, la médisance inventée par ses ennemis) : qu'on l'avait trouvé entièrement dévêtu, qu'il s'était d'abord dépouillé de ses vêtements avant de se tirer cette balle dans la tête à côté de cette cheminée au coin de laquelle, enfant, et même plus tard, Georges avait passé combien de soirées à chercher instinctivement au mur et au plafond (quoiqu'il sût bien que, depuis, la pièce avait

été plusieurs fois repeinte et retapissée) la trace de la balle dans le plâtre, imaginant, revivant cela, croyant le voir, dans ce trouble, voluptueux et nocturne de cette scène galante [...] (Simon, 1960, pp. 84-88).

Dans le cotexte, le rappel de ce drame est contextuel de la guerre où le capitaine de Reixach, chef de l'escadron, par ailleurs oncle de Georges (le narrateur), meurt quasiment dans les mêmes conditions que celles de son ascendant. Cette partie de l'histoire est connue dans le récit par la souvenance de Georges qui se déconnecte de l'environnement immédiat en entraînant le lecteur dans les méandres de ses monologues. Ce faisant, tout se passe alors comme si ce qui avait eu lieu ailleurs dans le passé, se reproduit ici et maintenant, instinctivement sans que l'on sache pourquoi, ni comment. C'est sans doute ce qui explique l'interrogation persistante du narrateur que l'on trouve au fil des pages : comment savoir ? (Simon, 1960, p. 65).

Aussi, le récit de Simon s'inscrit dans un double jeu de présence-absence : présence parce que le narrateur se trouve sur la route, dans un champ de bataille ; et absence parce qu'il s'éloigne tacitement de ce cadre par la pensée, en voyageant dans le temps et dans l'espace, pour se retrouver dans des endroits révolus. Mais comment cela est-il possible ? C'est tout l'intérêt des portraits, des lettres, des journaux et des tableaux de peinture qui scandent les récits néo romanesques, sous forme de collage. Que ce soit dans *La Modification* (1957) de Michel Butor, *La Topologie d'une cité fantôme* (1976) de Robbe-Grillet ou dans les romans de Claude Simon, la fiction picturale trace les lignes d'une orientation atypique du récit. Force est de constater alors que :

Les développements tirés des supports multiples : les cartes postales inventoriées par Simon dans *Histoire*, comme le portrait et les gravures galantes dans *La Route des Flandres* [donnent lieu à des récits emboîtés dont le mérite est de rendre présent ce qui est absent] [parenthèses et italiques de l'auteur cité] (Raimond, 2001, p. 100).

S'inscrivant dans cette optique, les réminiscences des protagonistes simoniens partent, par exemple, de choses ou d'objets familiers comme le kiosque et les journaux du père de Georges. En outre, le personnage ressasse sa vie d'avant-guerre, celle qu'il menait dans la maison paternelle en repensant à « l'amas de journaux froissés où depuis longtemps il ne distinguait plus rien » (Simon, 1960, p. 37). Ces détails lui facilitent la remémoration par l'instauration d'un espace-temps (Simon, 1960, p. 80) total. Ce qui lui permet de revivre, nostalgiquement, son enfance qui contraste avec le champ de bataille dans lequel il patauge actuellement et où l'angoisse, le désespoir et la mort rythment son quotidien. En partie, cet état de faits semble motiver le désir du personnage de plonger dans des lieux antérieurement habités ou visités et qui symbolisent un bonheur perdu.

Conclusion

Au terme de cette analyse, on a pu constater que la création romanesque de Claude Simon s'émancipe de l'esthétique littéraire traditionnelle. La manière dont il traite l'espace dans *La Route des Flandres* reste subversive. Ainsi, il commence d'abord par refuser le style classique, celui qu'affectionnent les romanciers du XIX^e siècle (Balzac, Flaubert, Stendhal, Zola). Ce refus passe par la transgression de leurs codes spatio-temporels qui témoignaient d'une certaine lisibilité de l'espace et du temps, servant à entretenir l'effet de réel et à servir comme outils de référence aidant le lecteur à mieux comprendre le récit. Cette étude a permis donc de voir que *La Route des Flandres* contribue à brouiller les repères et à promouvoir une écriture de l'incertitude. À travers un circuit labyrinthique, Claude Simon conduit ses personnages dans un champ de bataille géographiquement difficile à cerner : la route. Une route qui tourne sur elle-même, jonchée de cadavres, où la menace est constante.

Cette perte d'espoir de survie, ajoutée au manque de sommeil, favorise le rêve et la procuration qui transportent les protagonistes du roman dans un autre temps et un autre espace. Cette allusion à un univers et à une époque autres que ceux dans lesquels se trouvent les personnages combine l'espace et le temps, et explique la notion d'espace-temps. Ce concept est exploité à fond par Claude Simon dans son écriture. L'auteur utilise une gamme variée de supports allant des lettres aux portraits, et des portraits aux tableaux picturaux en passant par plusieurs objets familiers. Par cette mouvance, ces supports phagocytent l'espace et le temps réels pour créer des récits enchâssés, générés par ces mêmes objets qui soutiennent les souvenirs et les réminiscences des personnages.

References

- Bachelard, G. (1957). *La Poétique de l'espace*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bourneuf, R., & Ouellet, R. (1972). *L'Univers du roman*. Paris: Presses universitaires de France.
- Butor, M. (1957). *La Modification*. Paris: Minuit.
- Camara, M. (2018). *Mythe littéraire et nouveau réalisme*. Mauritius: Éditions Universitaires Européennes.
- De Balzac, H. (1930). *La Comédie humaine*. Paris: Charpentier.
- Dugast-Porte, F. (2001). *Le Nouveau Roman*. Paris: Nathan/HER.
- Éliade, M. (1967). *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard.
- Flaubert, G. (2002). *L'Éducation sentimentale*. Paris: Librairie Générale Française.
- Flaubert, G. (2006). *Madame Bovary*. Paris: Pocket.
- Mangoua, R. F. (2014). De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone. *Synergies, Afrique des Grands Lacs*, 3,127-141.
- Raimond, M. (1981). *Le Roman depuis la révolution*. Paris: Armand Colin.
- Robbe-Grillet, A. (1953). *Les Gommès*. Paris: Minuit.
- Robbe-Grillet, A. (1976). *Topologie d'une cité fantôme*. Paris: Minuit.
- Simon, C. (1960). *La Route des Flandres*. Paris: Minuit.
- Simon, C. (1967). *Histoire*. Paris: Minuit.
- Simon, C. (1989). *L'Acacia*. Paris: Minuit.
- Stendhal, (1997). *Le Rouge et le noir*. Paris: Librairie Générale Française.
- Zola, É. (1978). *Germinal*. Paris: Gallimard.