Les croquis cartographiques de *La Route des Flandres* : un espace privilégié d'élaboration romanesque

Cartographic Sketches of La Route des Flandres: a Privileged Space for the Development of the Novel

Aurélien d'Avout

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccs/2829>

DOI : 10.4000/ccs.2829

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 3 septembre 2020

Pagination : 115-126

ISBN : 978-2-7535-8065-7

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Aurélien d'Avout, « Les croquis cartographiques de *La Route des Flandres* : un espace privilégié d'élaboration romanesque », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 15 | 2020, mis en ligne le 03 septembre 2021, consulté le 05 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/2829> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.2829>

LES CROQUIS CARTOGRAPHIQUES DE *LA ROUTE DES FLANDRES* : UN ESPACE PRIVILÉGIÉ D'ÉLABORATION ROMANESQUE

Aurélien D'AVOUT

Si Claude Simon a toujours manifesté son goût pour l'art pictural et la représentation graphique en tout genre (affiches, cartes postales, timbres, images d'Épinal), il l'a également accompagné d'une pratique. Fondée sur la peinture et le dessin, cette dernière n'appartient guère à une sphère autonome mais se développe au plus près de la production littéraire de l'auteur. Elle lui est presque consubstantielle tant l'on dénombre sur les feuillets même des manuscrits quantité d'esquisses¹. Au vrai, le texte et l'image n'entretiennent pas qu'un simple rapport de coexistence. Claude Simon s'est aussi servi du dessin à l'appui d'une idée ou d'une démonstration, comme dans « La fiction mot à mot » (1972) où l'on recense huit schémas illustrant son discours théorique.

Parmi le vaste ensemble des dessins réalisés par Claude Simon, il en existe un d'un type tout à fait singulier : le croquis cartographique. Articulant données géographiques et données narratives, il apparaît remarquable par la densité d'informations qu'il contient. Au sein du processus créatif de *La Route des Flandres*, l'auteur y a eu deux fois recours. Si le second croquis, reproduit dans l'édition de la Pléiade, est bien connu de la critique simonienne, le premier est quant à lui demeuré dans l'ombre et mérite que l'on s'y attarde². Analyser d'un

1. Celles-ci apparaissent aussi bien comme des remémorations perceptives (corps de chevaux, murs de brique, véhicules, choses vues) que des figures géométriques (spiraux, boucles, étoiles).

2. V. cahier iconographique, p. II-III. Les croquis originaux sont conservés à la bibliothèque littéraire Jacques Doucet, dans le même carton que les manuscrits de *La Route des Flandres*, côte SMN Ms 5 (3). Le croquis

seul tenant ces deux croquis soulève à la fois des enjeux généraux – sur la place et la fonction du dessin dans la création romanesque – et d’autres plus spécifiques à *La Route des Flandres*. Ils permettent encore de préciser les contours du rapport qu’entretient Claude Simon à la géographie³.

À cette fin, nous considérerons en premier lieu la singularité matérielle de ces deux croquis afin d’élucider leur fonction. Si un principe général d’équivalence peut être établi entre eux, de nombreux points de divergence demeurent perceptibles et apportent des indications précieuses sur la genèse du texte. La pratique du dessin révèle enfin une fréquentation de longue durée avec le matériau qu’est la carte : une telle imprégnation n’est pas sans incidence sur la teneur même de l’œuvre.

UNE COURSE DE FOND SUR UN FOND DE CARTE

Les deux croquis donnent à voir les déplacements effectués par Georges, Iglésia et de Reixach à l’un des moments les plus intenses de la débâcle. Leur spécificité est de contenir deux types d’informations : des données statiques – matérialisées à l’arrière-plan par un fond de carte – auxquelles se superposent des données dynamiques – composées par la trajectoire des personnages, dont une ligne rouge fléchée souligne la progression. Accompagnés d’une légende, les croquis façonnent l’espace romanesque tout en ordonnant la succession des actions menées par les personnages.

Si l’on se penche sur le fond cartographique des croquis, on ne manquera pas d’être frappé par leur précision et par le nombre de figurés qu’ils offrent. La route départementale, les routes de campagne adjacentes, les espaces boisés, le réseau hydrographique ainsi que la répartition de l’habitat sont tous dessinés avec une extrême minutie. L’orientation est précisée dans le premier croquis selon un axe est-ouest. Claude Simon prend également soin d’indiquer dans la légende la fonction d’une partie des figurés : les voies de chemin de fer dans le cas du premier croquis (en haut à gauche), les blockhaus dans le cas du second (en bas à droite). Certains éléments ne demeurent toutefois pas explicités. Si le rectangle encadrant une croix, à Solre-le-Château, peut faire

a été publié par Lucien Dällenbach dans son ouvrage *Claude Simon* (Seuil, 1988, p. 158), le second dans la revue *DU* (n° 691, 1999, p. 98) ainsi que dans l’édition Pléiade des romans de Claude Simon (*CE I*, p. 1225).

3. Sur cette question, voir notamment J.-Y. Laurichesse (dir.), *Claude Simon géographe*, Classiques Garnier, 2013.

songer à une église, il correspond en réalité à un cimetière⁴. L'église, identifiée dans le roman à travers l'évocation du « haut clocher gris à bulbes au-dessus de la campagne » (*RF*, p. 408), est quant à elle figurée par un petit cercle rond, peu perceptible au milieu des aplats d'encre bleue de la ville. Quant aux deux pictogrammes dessinés dans le premier croquis au nord du lieu-dit « la Savate », ils indiquent selon les symboles usuels la présence de deux chapelles.

Quoique les croquis ne soient pourvus d'aucune échelle, le vaste ensemble de paramètres recensés prouve la profonde parenté des croquis avec le modèle graphique de la carte. De fait, ceux-ci procèdent d'une carte préexistante et non de l'imagination de Claude Simon ou d'une observation de terrain. Ils sont le produit d'une composition dirigée, d'un travail de reproduction mené à partir d'une carte Michelin, correspondant à la région des villes d'Avesnes-sur-Helpe et de la forêt de Trélon. Celle-ci se trouve sous la forme de deux photocopies en noir et blanc dans les archives de l'auteur⁵. Elle diffère des cartes d'état-major que Claude Simon a pu fréquenter aux armées en 1940 en ce qu'elle ne présente ni tout à fait le même type de données ni la même échelle⁶. Si ces croquis présentent un haut degré de fidélité au modèle, il ne s'agit pas pour autant d'un recopiage *stricto sensu*. Il conviendrait mieux de parler de transposition puisque Claude Simon a effectué à la fois un travail de sélection (les toponymes ne sont pas tous répertoriés), de déplacement (les chapelles n'apparaissent sur la carte originelle qu'au niveau de Solre-le-Château) et d'ajout (embranchement sud de la ligne de chemin de fer, blockhaus et cimetière).

Sur ces fonds de carte détaillés et réalistes sont représentés les parcours des personnages du roman. Au même titre que le croquis réalisé pour *La Séparation*⁷, pièce de théâtre de 1963 adaptée de *L'Herbe*, Claude Simon cherche à régler avec la plus grande méticulosité le déplacement des individus dans l'espace. La ligne rouge débute ici en haut à droite des croquis – son point d'origine demeurant toutefois hors-champ – et suit une trajectoire relativement

4. La consultation de la carte IGN actuelle le confirme.

5. Les photocopies se situent toutefois dans un carton différent de celui des deux croquis, dans le sous-dossier « Anthony Pugh (dossier Rommel) » du carton intitulé « La Guerre (39-40), documents, témoignages et lettres » (SMN Pp 19-25). Elles sont identiques à celles envoyées par Claude Simon au critique, au cours de leur correspondance.

6. La carte Michelin de Claude Simon est représentée au 1/100 000^e (1 cm = 1 km) tandis qu'en 1940 les cartes d'état-major l'étaient au 1/50 000^e (1 cm = 500 m) suite à la stratégie adoptée pendant l'entre-deux-guerres par le Service géographique de l'armée. Voir P. Boulanger, *La Géographie militaire française*, Economica, 2002.

7. C. Simon, *La Séparation*, Éditions du Chemin de fer, 2019.

complexe, composée de plusieurs boucles. Elle est ponctuée d'étapes numérotées renvoyant à une légende qui précise les différents événements survenus. On peut ainsi suivre le déroulement de l'action selon un ordre chronologique, depuis les retrouvailles de Georges avec le reste de son escadron jusqu'à la capture de Georges et Iglésia, à la différence du roman où les séquences narratives s'enchevêtrent de manière moins évidente. Dans l'intervalle sont successivement retracés les différents lieux parcourus : l'estaminet où ils boivent un verre de genièvre, la maison où ils trouvent refuge et se rhabillent en civils ainsi que l'emplacement où le capitaine de Reixach a été abattu par un parachutiste allemand.

Si l'on rapporte les deux légendes au texte de *La Route des Flandres*, on constate que les croquis présentent à la fois un défaut et un excès. Un défaut, au sens où Simon n'y répertorie pas l'ensemble des épisodes de guerre narrés dans le roman mais uniquement les tout derniers moments vécus par les personnages principaux. Ainsi, la séquence de la toute première embuscade⁸ ou celle de la nuit de l'escadron dans une grange – où Georges est témoin d'une grotesque dispute entre paysans, de l'agonie d'un cheval et de l'apparition d'une « liliale princesse » (RF, p. 272) – ne sont pas restituées, ni, par conséquent, situées. Tout se passe comme si les croquis avaient vocation à ne se focaliser que sur l'épicentre du traumatisme, à savoir la « route abattoir⁹ » – ou plus exactement : « cette putain d'abattoir de route » (A, p. 1198) – où les cavaliers se trouvent exposés à un péril mortel. En cela, ils présentent une portée plus restreinte que les plans de montage fixant quant à eux la composition de l'œuvre tout entière.

Mais les croquis manifestent également un excès par rapport à la trame de l'œuvre, en ce que les deux dernières étapes, la septième (« Endroit où Georges et Iglesias¹⁰ sont faits prisonniers ») et la huitième (« Cour de ferme où ils sont finalement amenés ») ne trouvent pas de transcription dans le roman. *La Route des Flandres* se compose en effet d'une ellipse entre la cinquième étape (« Georges et Iglesias restent couchés le soir à quelques mètres de la sentinelle allemande ») et la scène du wagon à bestiaux où se retrouvent par la suite Georges et Blum. Peut-être l'auteur a-t-il eu l'intention de décrire

8. Celle-ci a lieu au sud-est du village de Cousorle, comme Claude Simon l'indique sur la carte accompagnant le texte de « L'Histoire minuscule » adressé à Anthony C. Pugh.

9. « Autour de *L'Acacia*. "La dérouté des Flandres", entretien avec Pierre Bois », *Le Figaro*, 13 juillet 1990, p. 10.

10. Concernant la double graphie du nom d'Iglésia, voir plus bas.

une ou plusieurs scènes supplémentaires associées à ces lieux avant d'exclure cette possibilité du récit. Vestiges d'un état intermédiaire de l'œuvre, les croquis révèlent des possibles romanesques auxquels l'auteur n'a pas, en dernière instance, décidé de donner forme.

DEUX CROQUIS AUX DIVERGENCES SIGNIFIANTES

S'il y a lieu de parler de vestiges, on est en droit de s'interroger sur leur date de production ainsi que sur la chronologie du premier croquis par rapport au second. Ces données, associées au relevé des divergences entre les deux dessins, éclairent les choix narratifs et esthétiques qui ont influé sur la genèse du roman.

À la différence des deux plans de montage, dûment datés par l'auteur¹¹, les croquis ne présentent aucune indication susceptible de déterminer à quel moment exact ils ont été dessinés. Un indice important permet toutefois d'établir avec certitude que leur réalisation est contemporaine de l'écriture de l'œuvre. Dans la légende des deux croquis se trouve en effet mentionné – trois fois dans le premier, six fois dans le second – le nom du personnage « Iglesias ». Or, cette graphie, caractérisée par l'absence d'accent et le -s final, ne correspond pas à celle de l'œuvre publiée, où le personnage se nomme « Iglésia ». Cette différence prouve l'antériorité des croquis par rapport à la version finale du roman. Il ne peut s'agir d'une erreur d'inattention dans la mesure où cette caractérisation orthographique s'applique systématiquement aux neuf occurrences des croquis. Dès lors, ces derniers ne forment pas un outil de vérification *a posteriori* permettant à l'auteur de contrôler, une fois l'œuvre achevée, qu'aucune erreur n'est venue se glisser dans l'enchaînement des actions. En ce qu'ils accompagnent l'élaboration du roman, ils constituent bien plutôt des auxiliaires de construction de l'intrigue, assurant la cohérence du récit eu égard à l'espace romanesque où il se situe. Dans une telle visée, l'outil cartographique se révèle particulièrement efficace. Il est non seulement apte à contenir de nombreuses données mais il a encore la vertu d'en offrir une vue synthétique et simultanée. D'un seul coup d'œil, l'auteur surplombe grâce à lui la matière de son œuvre. De là à affirmer que de tels croquis deviennent incontournables, il n'est qu'un pas, comme en témoignent les propos de Claude Simon lui-même :

11. Le premier plan de montage date du 13 avril 1959, le second est réalisé entre le 21 novembre 1959 et le 27 février 1960.

du fait d'un esprit plus sensible au concret qu'à l'abstrait, je ne peux écrire mes romans qu'en précisant constamment les diverses positions qu'occupent dans l'espace le ou les narrateurs¹².

Les croquis donnent à voir deux états distincts de l'œuvre. S'ils partagent un nombre important de traits communs – même format, même nombre d'étapes malgré la différence du système de numérotation¹³ – et s'ils apparaissent dans une large mesure équivalents, ils présentent à y regarder de plus près une série de divergences significatives. Celles-ci permettent en premier lieu d'établir l'ordre de réalisation des deux croquis même si, en l'absence d'indication de dates, l'intervalle de temps séparant la réalisation de l'un de celle de l'autre ne peut être exactement déterminé. Grâce à la comparaison de deux types de paramètres – contenu des légendes, lisibilité des trajectoires – le bon ordre est aisément restituable.

Dans le premier croquis, la description des actions des personnages est plus sommaire que dans le second. À propos de la troisième étape par exemple, le premier croquis décrivait l'action en ces termes : « Maison où Georges se change, cache les chevaux, dort » tandis qu'on peut lire sur le second « Maison où Georges et Iglesias cachent les chevaux, se mettent en civil, dorment et se rhabillent en soldat ». L'ajout du second personnage comme la description de nouvelles actions témoignent d'un degré d'élaboration plus élevé. L'organisation d'ensemble de la numérotation et du fléchage est d'autre part plus cohérente dans le second croquis¹⁴.

L'ordre temporel étant désormais justifié, relevons les autres points de divergence saillants propres à témoigner de l'évolution du roman. Ce qui saute tout d'abord aux yeux, c'est la suppression de la nomenclature toponymique. Dans le premier croquis apparaissent les noms des villes Solre-le-Château¹⁵, Beugnies, Lès-Fontaine¹⁶, Sars-Poterie mais aussi ceux des lieux-dits le Frieu

12. Propos rapportés dans l'ouvrage de Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon, une vie à écrire*, Seuil, 2011, p. 5.

13. Le premier croquis utilise des chiffres arabes de 0 à 6 ainsi que la lettre A tandis que le second a uniquement recours à des chiffres romains, de I à VIII.

14. Les chiffres romains s'y enchaînent régulièrement de I à VIII à la différence du premier croquis où les numéros étaient interrompus par une lettre. Le fléchage est également rendu plus clair et rigoureux par l'adjonction d'une seconde pointe de flèche sur le segment reliant le point III au point VI.

15. Abrégée en « Solre le Ch^{au} », à l'instar de la graphie présente sur la carte Michelin.

16. Claude Simon propose ici une orthographe différente de celle de la carte, où le lieu-dit apparaît sous la forme « Lez Fontaine ». L'auteur a remplacé le « z » par un « s » et ajouté un tiret entre les deux mots.

et la Savate¹⁷. Six toponymes, tous présents sur la carte d'origine, assurent ainsi une assise référentielle à ce croquis. Le second se caractérise quant à lui par un effacement global des noms de lieux. Seule subsiste la lettre S, à laquelle il faut ajouter deux toponymes écrits au crayon à papier¹⁸ et apparaissant uniquement dans la légende : « Solre-le-Château », dont il est précisé qu'il s'agit d'une ville frontalière, ainsi que le lieu-dit « Les Champs-Élysées ». Le constat d'ensemble est celui d'une déperdition référentielle, qui s'explique moins par un effort de mise au net que par l'intention déclarée d'opacifier le réel. Cette interprétation s'accorde avec le résultat final de l'œuvre où le lecteur ne rencontre qu'un faible nombre de toponymes et se trouve, par une convergence de moyens, conduit à l'expérience d'une désorientation spatiale. En cela, il est logique que Claude Simon ait choisi de ne pas laisser, en regard du texte ou en annexe, les croquis à la disposition du lecteur. Une telle clé de lecture lui eût rendu la situation trop facile en unifiant d'un coup la spatialité diégétique, là où il est bien plutôt convié à l'expérience d'une disjonction entre les lieux. Ces derniers apparaissent effectivement émiettés au fil du récit, comme s'ils composaient un archipel bien plutôt qu'une surface unie¹⁹.

La deuxième différence majeure entre les deux croquis tient au fait que le second comporte une indication absente du premier : celle de « l'endroit où se trouvait le cheval mort ». Si elle correspond à l'étape « VI », insérée dans la numérotation des actions de la diégèse, son statut est quelque peu différent puisqu'elle ne présente pas de valeur actancielle évidente. La légende est rédigée à l'imparfait à la différence des autres qui le sont au présent de narration (« Endroit où Georges *retrouve* de Reixach et Iglesias », « Endroit où de Reixach *est abattu* par un parachutiste », etc.). Dans l'interprétation *a posteriori* qu'il donne de son roman, Claude Simon considère cet élément comme un « point de référence permanent²⁰ », affirmant plus précisément :

17. Le toponyme « la Savate » est nommément cité au sein de la liste des vingt-huit lieux-dits présente dans la troisième partie du roman.

18. L'usage du crayon et non du stylo indique peut-être que cet ajout est postérieur à la réalisation du croquis, même si on ne peut l'affirmer en toute certitude.

19. On songe de ce point de vue à ce passage du roman où Georges se retrouve seul, pour un temps, à l'abri du feu. Son regard ramené à la plus proche matérialité du monde, il contemple le jeu des grenouilles à la surface du plan d'eau et déclare qu'« [il] en vi[t] une dériver lentement se laissant entraîner entre les archipels de confettis agglutinés de la même couleur » (*RF*, p. 305). Derrière cette notation à première vue anodine pourrait bien se cacher un discours métacritique commentant la configuration spatiale de l'œuvre entière. Les lieux du roman entretiennent un rapport d'interconnexion proprement archipelagique, vis-à-vis desquels le lecteur n'a de cesse, à l'instar du protagoniste, de dériver de l'un à l'autre.

20. C. Simon, « La fiction mot à mot » [1972], *CE I*, p. 1196.

les cavaliers dans leur errance (ou le narrateur errant dans sa forêt d'images) repassent par ou reviennent toujours à ces points fixes que sont Corinne ou, topographiquement, le cheval mort au bord de la route, suivant ainsi un trajet fait de boucles qui dessinent un trèfle²¹

Or si le second croquis matérialise bien ce point nodal, son absence sur le premier laisse entendre que dans une phase très avancée de la genèse de l'œuvre, le cheval mort ou bien n'était pas même imaginé ou bien ne présentait pas encore l'importance capitale que lui attribue finalement Claude Simon. La considération des croquis prouve combien ce centre de gravité équin n'a pas constitué un principe de départ mais s'est imposé progressivement. Peut-être est-ce même la réalisation du premier croquis qui a fait prendre conscience à l'auteur d'un lieu géographiquement stratégique, jusqu'alors inoccupé, et qui l'a décidé à y placer la figure du cheval mort.

Une troisième divergence mérite d'être relevée. Il s'agit de l'effacement, dans le second croquis, de la partie centrale du premier. Celle-ci, qui comprenait la commune de « Lez-Fontaine », a été remplacée par deux lignes parallèles en zigzag qui scindent verticalement le dessin en deux parties distinctes. Ces lignes, à première vue difficilement interprétables, constituent une convention topographique utilisée lorsque l'espace à représenter n'entre pas dans les limites du support de la carte. Elle est l'équivalent d'une ellipse narrative mais sur le plan spatial. Recourir à un tel dispositif prouve combien Claude Simon possédait une connaissance non négligeable de la cartographie et de ses techniques. La première conséquence de cette double ligne est de provoquer un rétrécissement de l'espace. Cette double ligne véhicule plus profondément le sentiment d'une dislocation spatiale, comme si Claude Simon matérialisait par le dessin lui-même l'idée d'une fragmentation de l'expérience perceptive. Cette espèce de cicatrice perforant le tissu du croquis apparaît comme le signe d'un rapport inquiétant à l'espace où l'absorption, l'effacement, la disparition constituent des réalités avérées. Il n'est qu'à lire dans le roman combien la brigade commandée par le général Barbe a été « pour ainsi dire absorbée, diluée, dissoute, bue, effacée de la carte d'état-major sans qu'il sût où, ni comment, ni à quel moment » (*RF*, p. 333). Le tracé de la double ligne aura donc éclipsé les deux lieux-dits que sont « Lès-Fontaine » et « le Frieu » ainsi que le point A

21. *Ibid.* Dans le même sens, l'écrivain déclare dans un entretien : « Le livre est composé aussi sur un deuxième niveau : en forme de 8. C'est-à-dire qu'on repasse toujours par le même point : le cheval mort. On fait des boucles et puis on revient toujours à ce point » (B. L. Knapp, « Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quarterly*, n° 2, 1970, p. 187).

du premier croquis correspondant à « l'estaminet où de Reixach fait boire les chevaux et paye un demi à Georges et Iglesias²² ».

Enfin, on peut mentionner dans le second croquis l'ajout de quatre blockhaus apparaissant sous la forme de petits carrés coloriés en rouge et prolongés d'une courte flèche. Cet ajout prouve que Claude Simon ne s'est pas uniquement servi de la carte Michelin pour réaliser les deux croquis dans la mesure où celle-ci ne comporte aucune mention relative à ce type de bâtiments. Par ailleurs, la position qu'attribue l'auteur à ces blockhaus n'est pas imaginaire mais correspond bien à leur emplacement réel, comme l'indiquent les autres cartes IGN que nous avons consultées. L'auteur a donc eu recours à une ou plusieurs cartes d'état-major supplémentaires. Les propos rapportés par André Bourin, à l'occasion d'un entretien, le confirment :

Claude Simon me conduit au premier étage de sa maison. Dans le couloir, une carte d'état-major est épinglée au mur : celle de la région où Georges, son héros, et les autres dragons, ses compagnons d'infortune, connurent le flux et le reflux de mai 1940 avant d'être faits prisonniers²³.

La présence des blockhaus sur le croquis a pour effet de militariser l'espace, d'y inscrire la menace du danger et de la mort.

L'IMPRÉGNATION CARTOGRAPHIQUE

Ces deux croquis se détachent nettement du reste des dessins présents dans les manuscrits de *La Route des Flandres* en ce qu'ils ne procèdent pas de l'imagination de l'auteur mais dérivent d'une représentation graphique préalable. À la différence des schémas ou motifs dessinés à main levée, ces croquis font appel à la médiation d'un support singulier. Il convient dès lors d'appréhender à nouveaux frais ces croquis en ne les considérant plus comme des produits finis mais en observant ce qui se joue dans l'acte même de leur production. Le travail de composition du fond de carte implique effectivement une logique d'imprégnation : en dessinant, en recopiant, Claude Simon s'immerge dans l'univers de la carte. Il prend soin de consulter les signes qu'elle recèle, d'observer le fourmillement des noms et des figurés qu'elle contient, d'y calculer des distances, d'y tracer des chemins. Si le croquis établit les errances des

22. Cet épisode est maintenu dans le second dessin – le point A devient l'étape V – mais ses coordonnées ont été déplacées. L'estaminet a été ramené au niveau du carrefour entre la route de Solre-le-Château et celle de Beugnies.

23. A. Bourin, « Techniciens du roman. Claude Simon », *Les Nouvelles littéraires*, n° 1739, 29 déc. 1960, p. 4.

personnages, il présuppose lui-même l'errance d'un regard. Ce temps long constitue une interface privilégiée entre le support graphique et l'imagination de l'auteur.

Avant d'en cerner les modalités, demandons-nous à quoi tient exactement cette immersion, au-delà du projet visant à élaborer l'espace romanesque. Peut-être d'abord à une appétence personnelle pour les cartes et pour la géographie, envisagées comme un aiguillon de l'imaginaire – on songe à ce propos à ce que dit l'auteur du paysage jurassien d'Arbois dont l'expérience est enrichie par la lecture de « manuels de géographie²⁴ ». L'analyse des cartes enseignée dans le cadre de l'armée – où Claude Simon fut enrôlé en 1939 – a sans nul doute elle aussi contribué à rapprocher l'auteur de ce support. Peut-être s'agit-il encore d'un acte symbolique, en référence aux relevés topographiques entrepris par son père à Madagascar²⁵.

Dans le cas de *La Route des Flandres*, une autre donnée, plus essentielle, intervient. En dépit de l'univers fictif du roman, ce dernier tire en grande partie son origine d'un vécu biographique. L'observation reconduite de la carte, le désir de la matérialiser une seconde fois par le dessin a certainement trait au souci de Claude Simon de reconstituer sa propre trajectoire passée – et notamment celle de la fatidique journée du 17 mai 1940. Voilà pourquoi on ne peut guère appréhender ces croquis uniquement comme des outils de construction narrative. Ils sont éminemment liés à une préoccupation personnelle et non seulement romanesque : celle de retracer avec exactitude le trajet parcouru, d'assigner des coordonnées précises au traumatisme de la guerre, afin peut-être d'en restreindre la portée. Un tel dessein ne cessera d'être poursuivi, avec une même rigueur, au fur et à mesure des informations acquises et des lectures accomplies. À commencer par celles – archives militaires, journaux de marche, sources publiées, mémoires – qui seront réemployées dans *Le Jardin des Plantes* et qui précisent les positions occupées par chacun lors du 17 mai²⁶. Le croquis du « Petit "Historique" du 31^e dragons »,

24. La visite de ce territoire, lié à sa famille paternelle, s'apparente selon lui à « la matérialisation [...] d'entités qu'autrement je ne connaissais que par mes lectures, comme les forêts des contes de fées, ces glaciers ou ces déserts mentionnés dans les manuels de géographie aux chapitres de la Suisse ou de l'Afrique » (C. Simon, « Lieu », *L'Humanité*, 9 déc. 1977, p. 12).

25. M. Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 31.

26. On peut à titre d'exemple mentionner l'extrait suivant, tirant une conclusion d'ordre spatial de la lecture de *La Guerre sans haine* du général allemand Rommel (1953) : « Les trajectoires respectivement suivies par S. et R. se trouveront confondues sur une courte distance (d'environ cinq kilomètres), chacune empruntant à quelques heures d'intervalle la route qui mène de Sorle-le-Château [sic] à Avesnes, très exactement entre le lieu-dit Le Trianon et la sortie ouest de la petite agglomération de Beugnies » (*JP*, p. 1017).

fixe ainsi avec tout autant de rigueur l'ordre spatial et temporel du premier accrochage contre l'armée allemande en Belgique, à Lès-Fontaine, le 12 mai 1940²⁷. Dans l'usage de la carte se joue bel et bien l'élucidation d'une vérité autobiographique, propre à corriger les errements de la mémoire.

Au demeurant, les cartes consultées et les croquis réalisés ne sont que l'une des modalités du projet de reconstitution géographique. Celui-ci s'accompagne également du retour physique de Claude Simon sur les lieux qu'il a traversés pendant la guerre. Ce travail de terrain permet de déterminer physiquement et donc avec une précision accrue les déplacements des personnages du roman à l'occasion de la déroute. Les positions divergent ici quant au fait de savoir si l'auteur a effectué un tel retour *avant* ou *après* la publication de *La Route des Flandres* en 1960. Alastair Duncan, récemment parti sur les traces de Claude Simon, opte pour la seconde hypothèse²⁸ tandis que, selon Mireille Calle-Gruber, Claude Simon serait retourné à plusieurs reprises sur les lieux dès les années cinquante²⁹.

Quoi qu'il en soit, l'élaboration des croquis et l'imprégnation cartographique qu'elle présuppose débouche dans l'œuvre sur un phénomène tout à fait singulier : celui d'une littérisation de la carte. Après l'avoir longuement côtoyée, l'auteur lui rend pour ainsi dire hommage en la transformant en matériau d'écriture. Aussi retrouvons-nous précisément à la fin de la troisième partie du roman une description, fragmentée et fragmentaire, du support cartographique :

les collines figurées sur la carte au moyen de petits traits en éventail bordant la ligne onduleuse d'une crête, de sorte que le champ de bataille semble parcouru de mille-pattes sinueux (*RF*, p. 401)

27. Le croquis est consultable dans « Le Petit "Historique" du 31^e dragons », *CE I*, p. 1231.

28. Alastair Duncan, « À la recherche de Claude Simon en Flandres », *Europe*, n° 1033, mai 2015, p. 29-42. Il se fonde pour affirmer son hypothèse sur un entretien avec Claude Simon réalisé en 1960 par André Bourin (art. cit.). Voir aussi *CE I*, p. 1324.

29. « Claude a refait plusieurs fois au cours des années cinquante le voyage sur les lieux de la déroute des Flandres, en compagnie d'Yvonne et de ses amis Cuito [...]. Amadeu, leur fils, qui a partagé pendant une dizaine d'années beaucoup de leur temps, se souvient parfaitement de ces excursions : Solre-le-Château, Avesnes, Cousolre, mais aussi le Chemin des Dames et la guerre de 1914 » (M. Calle-Gruber, *op. cit.*, p. 253-254). Il semble qu'il faille en dernière instance donner raison à cette seconde hypothèse, compte tenu de cet autre entretien de Claude Simon où l'auteur délivre une indication temporelle antérieure à 1960 : « Êtes-vous retourné sur les lieux ? / Oui. Deux fois. Dans un petit bois, les trous que nous avions creusés pour nous protéger des bombes étaient, *dix ans après*, toujours là. Je voulais voir si ma mémoire était fidèle. Elle l'était » (nous soulignons) (« Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », entretien avec Claude Simon et texte d'Antoine de Gaudemar, *Libération*, 18 sept. 1997).

sur les cartes d'état-major les forêts sont figurées au moyen d'un semis de petits ronds de lunules entourées de points comme si elles avaient été récemment coupées (RF, p. 407)

Comme dans le dispositif de *La Bataille de Pharsale*, le texte inclut au sein de ses propres lignes ses sources d'inspiration, en substituant à la représentation du paysage de guerre l'espace codé de la carte. Cependant, Claude Simon va plus loin en jouant des ressources linguistiques qui caractérisent ce support. La carte présente en effet cette spécificité de constituer un réservoir de toponymes, procurant pour qui la consulte un vertige sémantique riche de possibilités. Un poème comme « Le Conscrit des cent villages » d'Aragon (*La Diane française*, 1943) en témoigne avec éloquence. Aussi trouve-t-on dans la dernière partie de *La Route des Flandres* non seulement des descriptions de cartes mais surtout l'insertion d'une liste de vingt-huit toponymes dans le tissu du texte³⁰. Cette liste est d'autant plus surprenante qu'elle tranche avec la relative absence de noms de lieux auquel le lecteur s'était habitué jusqu'alors. Son interprétation nécessiterait, en soi, une autre étude. Retenons ici l'existence d'une circulation tout à fait inédite entre la textualité de la carte, composée par la myriade de toponymes qui s'y trouvent, et la textualité du roman. La réalisation des deux croquis ne compte donc pas uniquement pour elle-même. Sa valeur provient aussi du temps d'observation que Claude Simon a consacré à la carte d'origine. Ce commerce s'est montré en un sens aussi fécond que le produit dessinateur qui en résulte. La stimulation imaginative dont elle est la source aura conduit *in fine* à un collage du texte cartographique dans le texte romanesque.

Les deux croquis constituent en somme un très précieux vestige de l'œuvre. Leur analyse aura non seulement permis de préciser leur fonction mais aussi d'apprécier, au même titre que les manuscrits, les diverses tendances de la genèse de l'œuvre : économie référentielle, composition d'ensemble, configuration de l'espace romanesque, inspirations extratextuelles, effets de lecture. Loin d'apparaître comme de simples décalques, les croquis témoignent d'une pratique dessinateur matricielle pour l'œuvre littéraire et confirment l'étroitesse du rapport de Claude Simon à la cartographie.

30. « les Quatre Vents / l'Épine / l'Écrevisse / Trou des Loups / le Fond du Baudet / la Belle Tandinière » etc. Pour une appréciation de la liste complète, voir RF, p. 400-401.