

fait surgir à la lisière de la peinture de Miró et de l'histoire qu'il tisse sur elle : la place dans toute écriture du « pied gonflé ». Ce que Cl. Simon reproche à bien des surréalistes (Dali, Magritte, Breton même) : la distinction de la forme et du fond, celui-ci « psychanalytico-social », celle-là « académique », ne vaut pas à ses yeux pour Miró, et surtout pas pour de telles séries qui constituent un travail formel où il pouvait trouver une analogie rigoureuse avec ses propres préoccupations : « Je suis incapable de la moindre « pensée » sans une plume à la main. Et, partant de vagues « stimuli », c'est mon matériau, c'est-à-dire l'écriture, qui va me proposer à tout instant divers chemins que je ne soupçonnais pas avant de me mettre au travail, et entre lesquels j'avais à choisir. »

Aussi, comparé aux « proses parallèles », aux *Constellations*, dont le texte est formé de strates mythologiques que les gouaches de Miró font lever chez Breton, le texte de Cl. Simon se présente comme une auto-régulation de formes-sens. C'est la construction observable, par exemple dans *Histoire* : une grille formelle en douze cases et un parcours, ancré sur des objets-formes-couleurs (sel, chocolat...), qui, parti du « blanchâtre » dont il faut sortir, constamment séduit et menacé par l'impérieuse tentation du noir (écriture du Maître (1)), s'achève, comme s'achèvera *Triptyque*, dans la forme ambiguë de la « dentelle », forme finale, mais immédiatement distendue par l'image d'un « tétard gélatineux » avant l'ultime : « moi?... »

On sait que ce schéma est aussi celui de *Femmes*. Breton lit Miró dans une vision qui fait leur place à sa culture et à ses fantasmes dans une orientation fourrieriste, même s'il écrit dans la perspective matérielle de « l'alphabet des vagabonds » ou de « la langue des oiseaux ». Claude Simon n'attribue à son texte d'autre horizon que son travail formel. Sans doute relève-t-on chez l'un et chez l'autre des

(1) « Cette bande horizontale d'images où s'oppose le bariolage de taches pour ainsi dire cacophonique et la noire et schématique silhouette du peintre ramassée sur elle-même » *Histoire*, p. 277. (Le maître lui-même endosse ici démonstrativement le Noir de l'écriture monophonique; l'accent est mis ensuite sur une « bague », « baroque excroissance », comme chez les « pachydermes » : l'éléphantiasis de notre texte; le nécessaire « pied gonflé », l'œdipe...)

points communs de lecture, en particulier dans le recours à l'interprétation par le sonnet des *Voyelles*, ne serait-ce que du fait que Miró y a nettement fait allusion, de ses toiles de 24 à *Couleurs des Voyelles*. Mais que l'on trouve ici et là le même prénom (Concha), le même jeu de mots (« Entre/antré » chez Simon, « Entre/cavité » chez Breton), tel flot d'images en vert à partir de U, ne pourrait, dans une vaine étude comparative, qu'accentuer des différences. Bornons-nous donc à repérer quelques aspects du travail de Simon.

A première lecture de *Femmes*, le texte se montre comme tout hérissé de couleurs, de termes désignant des couleurs de telle façon que les objets semblent moins paraître avec leurs couleurs que les couleurs modeler et moduler l'apparition des objets. Ces notations chromatiques ici sont plus rares, là, au contraire, foisonnantes jusqu'à composer par exemple la scintillation de la 66^e séquence (« sang citron azur cerise grenat couleur d'herbe couleur de crépuscule d'aubes de pervenche safran rubis indigo »). L'attention est néanmoins requise par une « histoire » qui se suit et, à la dernière ligne, s'achève, comme dans un récit « classique », par la disparition des personnages « celle en noir disparue les deux corsages géranium et vert même plus visibles maintenant ». Cependant ce même tissu se dévoile très ostensiblement comme tissu, ne dissimule pas, bien au contraire, les points de sa texture : impossible au lecteur le plus attaché au « contenu » de ne pas suivre l'histoire aussi selon ses nœuds formels : allitérations gouvernant des séquences entières, allitérations se doublant d'un réseau de correspondance chromatique, ainsi sur « A-noir » dès le début (qui fournit en particulier, transposant dans l'écriture le graphème mironien, « l'entrecroisement » des noires figures féminines dont l'écriture détaille les parties, la fin du texte se doublant, dans la fiction, de la disparition de la figure noire de l'entame).

Ainsi le texte requiert-il d'être lu mot à mot, de mot en mot, comme la peinture, sans plisser les yeux. Il ne dit pas deux choses à la fois, mais ce qui se dit se dit de plusieurs façons à la fois. Toutes réserves faites sur une possible herméneutique des en-dessous du texte, ce qu'il semble viser c'est moins une polysémie qu'une forme pleine où les signi-

fiant, violemment marqués, paraissent moins comme des outils du discours que comme des foyers de liaison et de rayonnement tournés aussi bien vers la « suite de l'histoire » que retournés vers le début du texte. Une telle lecture peut se suffire à elle-même. Mais, à la pratiquer, il m'a semblé qu'elle négligeait complètement l'aspect sériel du pré-texte fourni par Miró. Il était difficile d'admettre que Cl. Simon n'y eût pas été attentif, quand, dans *Histoire* et ailleurs, lui-même règle son texte sur des grilles où joueront ses systèmes de variation.

*
*
*

« Femmes » se compose de 69 séquences, qui vont d'un mot (« broussailles » au centre même du texte) à 21 lignes (s. 32). Ce nombre représente, multiplié par 3, le nombre des toiles de Miró (23). On n'en déduira évidemment pas que Simon « commente » par triptyque chacune de ces peintures, le moindre regard convainc du contraire... En revanche, la triade s'impose à nous, dans la fiction, comme indice possible de fonctionnement et d'organisation textuels : le surgissement de deux autres femmes se joignant à la première dans la 3^e triade, le triangle isocèle de la voile...

L'hypothèse triadique trouve sa confirmation dans une lecture du texte faite selon ce mouvement et surtout attentive aux fins de triades : chaque groupe de trois séquences (s. 1, s. 2, s. 3... s. 69) que nous désignerons par I, II, III... XXIII, définit une unité qui, sans nécessairement faire « scène » dans l'« histoire », s'achève en un moment d'arrêt ou un mouvement de changement :

- I « un plafond immobile de nuages, etc. »;
- II « reprenaient leur immobilité courbées toutes dans le même sens »;
- III « à la fin toutes les trois entièrement visibles, etc »;
- IV « vent mou qui faisait ondoyer les herbes sur les dunes chauves chevelures des morts »;
- V « il s'immobilisa le chant cessa »
- VI « crevant le papier se déchirant fente »;
- VII « où ça et là éclataient »;
- VIII « déchirant l'obscurité »; etc.

Si maintenant, on considère les ensembles formés par groupement de trois de ces triades (1, 2, 3... 8, la dernière étant incomplète), on peut observer qu'ils constituent des unités formelles dont les caractéristiques peuvent être définies et qu'ils sont liés entre eux par des mécanismes significatifs dont les indices sont donnés dans la fiction : l'entrecroisement, les parallèles, la sinusoïde ($\times \# \sim$).

Le texte peut se lire dès lors comme une machine complexe où le sens dépend en même temps des mécanismes de transformation des formes-mots, de la distribution des unités chromatiques, de l'organisation de ces éléments selon certains motifs indicateurs. A quoi il faut tout de suite ajouter — ce qui est peut-être le moteur même du texte — la constante mise en différend de ces deux motifs ordonnateurs opposés que sont \vee et ∇ .

L'analyse devrait porter sur le texte entier, nous sommes contraint de nous borner à quelques repérages, que le schéma ci-dessous permettra de suivre plus aisément :

1	(s1-s2-s3)II-III	les mécanismes de formation du texte $\times // \sim$ du Noir au Noir
2	IV-V-VI	du papier support au papier fictif
3	VII-VIII-IX	la turgescence de l'image \bigcirc Rouge
4	X-XI-XII	la régulation quadrillée de l'écriture $\# \# \#$ Décoloré
5	XIII-XIV-XV	les mécanismes d'enveloppement \sim érotisation et Chromatisation généralisée
6	XVI-XVII-XVIII	femme matrice totalisante et castratrice \bigcirc Rouge
7	XIX-XX-XXI	relance fictive sur des fétiches — Rouge peigne aux dents — Noires
8	XXII-XXIII (s67-s68-s69)	abandon du « corps » « laiteux » du récit / dard encre et coquelicot

— 1 (I, II, III, séquences s. 1 à s. 9)

Cet ensemble inaugural est lié formellement à l'ensemble terminal : l'apparition des 3 femmes (« la robe noire et les deux corsages clairs cheminant / maintenant » ce dernier mot en 2) trouve son répondant dans les derniers mots du texte « celle en noir disparue les deux corsages géranium et vert même plus visibles maintenant ». Entre ces deux ensembles non seulement une « histoire », mais l'histoire de la constitution de cette histoire : la triade I pose personnage et paysage et les possibilités de liaison de l'un à l'autre (le recours formel et chromatique : « A noir ») : « d'une qui dessinait deux bosses molles » etc. Entrecroisement, que complète cette donnée « sur le flanc lisse de la dune le vent avait dessiné des stries parallèles dans le sable *sinuuses* comme les veines d'une planche ». Cet index fourni, le texte s'y soumet, faisant unité d'objets écartés, rassemblés par leur forme ou leur couleur, où bien générant des objets de l'une ou de l'autre de ces catégories (casserolles, cercles de tonneaux, vagues, chevelures à lignes parallèles, bords du rivage, queue de casserole « cernée d'un trait noir », etc.

Ainsi engagé le texte n'a qu'à se poursuivre selon « la pente oblique » dont la dune fournit l'image : la fiction fournit le motif ordonnateur de la narration, la narration constitue la seule fiction, un jeu d'engendrement de formes rejoignant une peinture dont les significées sont à peu près illisibles...

— 2 (IV, V, VI, séquences s. 10 à s. 18).

Cet ensemble fait couple avec le précédent (par des parallélismes, une distribution chromatique voisine, et surtout par la poursuite du procédé d'engendrement des objets (« douelles de tonneaux aussi çà et là courbe brune comme les côtes d'un animal rongé éparces », énumération de constellations nées du triangle d'une étoile...).

Parallèle donc, mais aussi apportant ses perturbations au « système » : un « je » (« je pouvais la sentir s'écoulant, le long de mes membres visqueuse s'insinuant ») et le surgissement dans la fiction de la matérialité du papier : « semblables à ces griffonnages d'enfants appuyant fort la mine de plomb crevant le papier se déchirant fente. »

Entre les deux perturbations un visible rapport érotique qui, maintenant, va tendre le texte, en disposer et ramasser les significatifs selon des mouvements orgastiques de montée et de retombée.

— 3 (VI, VII, IX, séquences s. 19 à s. 27)

Cette triade est courte, mais la multiplicité des notations chromatiques violentes en accroît encore l'intensité : au noir et au brun de 1 et 2 succèdent les couleurs vives, et surtout le rouge. Au papier se déchirant s'oppose tout cela « déchirant l'obscurité », au centre de l'ensemble, dans la triade VIII. Cette triade paraît répondre à la peinture 22 de Miró, la plus violente : l'oiseau englouti dans la mâchoire-bec de la femme, oiseau, nous l'avons noté, dont la « tête » se confond avec un U imprimé sur la toile de sac du fond. Cet ensemble s'ouvre par une notation index : « une toile de sac servait de porte ». Sur cette « porte », la triade VIII : Miró « lu » par Simon mais intégré dans son texte en cours, pièce de son économie, piège sans doute des fantasmes qui vont s'y donner à lire :

« Cyclamen ou plutôt lilas fané fructus ventris tui ;
U répété UI en forme de cri d'oiseau le bec de cuivre ouvert en croissant la langue dardée vermillon pâle.

On dit que pour qu'ils chantent mieux on leur crève les yeux lançant alors dans la nuit les notes stridentes indigo pervenche turquoise canari rouge-gorge déchirant l'obscurité. »

A se limiter à l'essentiel, on peut relever que la « palette » de Simon est la même que celle de Miró, mais que la distribution des couleurs est différente : nulle transition terme à terme. Que dans un cas où il semble bien que la peinture ait directement inspiré au moins une partie du texte, la transition se fait par l'intermédiaire de *Voyelles* :
« cyclamen...
U répété UI... »
et chez Rimbaud :

« U, cycles »...

« U, cycles »...

On dirait que tout se passe comme si le U de Miró conduisait Simon aux « couleurs des voyelles » que le U le menait à « U cycle », quand, dans le texte, « Cycle » amène (cyclamen) U. Le chromatisme, quant à lui, n'est ni le bleu de

Miró, ni le vert de Rimbaud, mais cet étrange mot, faux semblant, qu'est « vermillon ». Dans ce « vermillon » s'entrecroisent les thèmes dont se charge ce texte en turgescence, fait de « notes stridentes » « déchirant l'obscurité » de la nuit comme un rêve parcouru de mots ou de choses et disparates et incompréhensibles d'abord « *Cycl/amen*, » conduit à « fructus ventris tui », où il s'achève, séquence de prière inversée. Le UI final se répète en UI lui-même « répété », « en forme de cri d'oiseau ». Si nous restons les yeux fixés sur la peinture 22 nous pensons que le « bec de cuivre » est ce que nous prenions d'abord pour la bouche engloutissante de la « femme ». Il ne sert en fait à rien de prétendre à des identifications linéaires quand précisément le texte, fidèle en cela à la pratique même de Miró, jette des saccades où, successivement, mais en même temps grâce aux liens formels, sont mises en rapport la virginité et la fécondation, la pénétration et la menace de castration (« on leur crève les yeux »), la langue, le sexe et l'oiseau, voire la peinture de Miró et la poésie de Rimbaud, (et singulièrement *Voyelles* lu comme un blason du corps féminin) : chaudron de sorcière, dira-t-on, comme le texte lui-même le dit à la fin de cet ensemble :

« chaudron de fonte noire au ventre croûteux de suie pour cuire les anguilles »/ : *Ui* répété : *suie* noire; et au lieu de *cuivre*, « *cuire* ». Quant à l'oiseau, le voici, à la retombée, anguille visqueuse.

— 4 (X, XI, XII, séquences s 28 à s 36).

Comme en opposition avec l'ensemble précédent où vole en éclats tout « système » préfix, cet ensemble-ci semble réglé par les modèles d'écriture fournis initialement. Cependant que les couleurs s'éteignent et avec elles la saugerie (noir, jaunâtre, « décoloré »), le texte s'entretient. Les mécanismes indicateurs de la narration : carrelage-quadrillage par l'écriture, mouvement sinusoidal d'enveloppement, tous procédés d'entrecroisement : de « chat en pantalon à rayures horizontales barrant ses pattes » qui ouvre cet ensemble, à « fins pointillés pouvant être remplacés par des flèches (ou vecteurs) noirs sur le fond jaune du carrelage » qui, le clôt, on voit que nous sommes loin de l'éclatement

chromatique et érotique qui le précède. Et sur ce patron : « poil raide collé en dents de scie » « ombrages des platanes qui bordent la route » « sacs empilés » « longs murs d'usines (...) bordant les rues » « on les aligna pour les fusiller » « allongés comme endormis ». Parallélisme des choses, cheminement droit de l'écriture, comme liée à sa lancée. Et prête à tirer le même profit, facile, du deuxième motif ordonnateur « un S oblique dévoilant ». Dévoilant quoi? « antré entre ses cuisses », le repli en S de l'écriture sur elle-même, dans un jeu homophonique, le seul du texte, comme le passage à la limite du travail scriptural, quand l'encre s'ancre dans l'encre.

— 5 (XIII, XIV, XV, séquences s 37 à s 45).

Bref ensemble, où l'on trouve le plus grand nombre de séquences limitées à quelques mots. Où, après la mise à l'épreuve ascétique des procédés en 4 se rejoue la donne de 3 : une érotisation et une chromatisation généralisées grâce aux procédés d'enveloppement représentés ici par l'index sinusoidal « 8 (pesetas) » :

De 3 vient : « dard » (« au corps épais d'encre de chine terminé comme un champignon par un triangle à peu près équilatéral cramoi »), où l'on voit, pour la première fois jointes la couleuvre sauvage et l'encre.

L'encre peut ainsi, d'un trait de plume, apporter une variation d'une lettre qui est un changement dont seule l'écriture est capable :

« Bas noirs aussi quoique jeune » (au lieu du « jaune » de 4; la place de l'adjectif, en pendant à « noirs », est évidemment ici au moins aussi importante que sa place grammaticale).

Les enlacements et échanges de mots se font plus hardis, comme au jeu surréaliste de « l'un dans l'autre » : « une boîte de conserve ouverte lune orange aux bords dentelés de rouille », offerte. A quoi répond « la bordure baveuse des vagues », les dunes ont les « aisselles velues ». Les mots font l'amour, disait le surréalisme. On ne s'étonne pas que le bois dont on comptait les *veines* en 1 soit ici « un arbre tout entier avec ses racines griffues *convulsives* », comme faisant à Breton l'hommage de cet ensemble.

— 6 (XVI, XVII, XVIII, séquences s 45 à s 54).

Cet ensemble est symétrique de l'ensemble 3, la triade XVII « répond » à la triade VIII l'une et l'autre occupant des places symétriques dans l'économie du texte : la femme violentée y prend sa revanche : elle s'énumère ici en pré-noms ambigus Conception, Conchita, Incarnacion, « coquilles » (concha) miasmeuses, noms entrouverts, images virginales par l'intermédiaire desquelles s'accomplit cette défaite mâle déjà esquissée (comme thème de la castration) en 3 : l'oiseau devient rat (d'égout, d'église), cependant qu'une vieille fait jaillir le sang d'un poulet qui va éclabousser en pluie son « tablier quadrillé de fines raies ». Le fantasme ostensiblement est montré en différend avec le « système ».

— 7 (XIX, XX, XXI, séquences s 55 à s 63).

Le fantasme dévoilé, le texte se relance, déplacé sur des fétiches : pâtés de langues de rossignols, préservatifs de Barcelone, soldats sortis du souvenir et qui paraissent comme des poupées « en carton en cuir bouilli ». Le système se confond avec des objets devenus neutres avant d'être abandonnés : « entre les rangées de tomates les roseaux dressés en faisceaux dessinant des raies parallèles » : le rouge est à la tomate, la parallèle au sillon. De même le peigne noir, outil où se combinaient le mouvement de réglage et les molles volutes de la chevelure n'est plus qu'un peigne : « elle le planta dedans. » Rouge et noir ne sont plus que des couleurs locales dans un procès qui touche ici à sa fin.

— 8 (XXII, XXIII, séquences s 64 à s 69).

L'abandon du corps du récit est aussi l'abandon de ce corps morcelé de la femme qui le hante : la disparition des trois personnages féminins n'en est que la fin spectaculaire.

Cette fin s'accomplit en deux temps : le premier (XXII) par l'intermédiaire d'une effigie (« enfant roi rose crevette joufflu sur les timbres-poste... ») qui, mise en rapport avec les « griffonnages d'enfants » de 2, s'offre à une interprétation analytique : le succès du texte est prêté à un « personnage » neuf (enfant roi), en qui se rassemblent contradictoirement tous les thèmes « obliques » du texte qu'on

vient de lire : feu d'artifice de couleurs, mais aussi « bec charbonneux » « bouts de bois » « informe » et enfin ce « dévoilement » : « chatoyant sur le fond sévère immense et vide de sa tunique ». Deuxième temps : au moment où il se défait, le texte défait tout autour de lui, ou, plutôt, machine érotique, l'érotation généralisée cesse quand il cesse de fonctionner. Restent des éléments décomposés, maintenant en attente :

« ce dard encre et coquelicot. »

Reste ce texte :

« tout fut noir sauf *la robe de l'enfant.* »

Cette robe qui nous est tendue, nous avons seulement tenté de montrer comment elle se tramait. Nous n'avons rien dit de la « robe-de-l'enfant » : ici commencerait une autre « analyse », qui mériterait à plein ce nom ?

G. R.