

**Elseneur**

35 | 2020

Claude Simon, passions du corps

---

## Étude de mains

Martine Créac'h

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/elseneur/375>

### Éditeur

Presses universitaires de Caen

### Édition imprimée

Date de publication : 24 septembre 2020

Pagination : 67-78

ISBN : 978-2-84133-970-9

ISSN : 0758-3478

### Référence électronique

Martine Créac'h, « Étude de mains », *Elseneur* [En ligne], 35 | 2020, mis en ligne le 05 janvier 2023, consulté le 26 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/elseneur/375>

---



Creative Commons - Attribution 4.0 International - CC BY 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

# Étude de mains

---

---

PLUSIEURS ÉTUDES ont noté l'importance des descriptions de mains dans les textes de Claude Simon<sup>1</sup>. Associées au déchiffrement, celui des cahiers de comptes ou de l'inscription sur un tombeau dans *L'Herbe* et dans *Les Géorgiques*, elles témoignent également du passage du temps : le vieillissement de la main du général accompagne, dans *Les Géorgiques*, celui des archives qu'il consulte. Si les mains des déchiffreurs sont souvent décrites, le jeu des mains peut être aussi un élément à interpréter, à déchiffrer. Ainsi, le célèbre prologue des *Géorgiques* accorde un rôle décisif aux mouvements des mains dans la « scène » : ceux du personnage « assis devant un bureau », « les deux mains tenant au-dessus une feuille de papier (une lettre ?) sur laquelle les yeux sont fixés » ; ceux du « second personnage plus jeune », « le bras droit pendant le long du corps, le bras gauche serrant contre la poitrine un carton rectangulaire sur lequel la main vient se refermer »<sup>2</sup>. Un mouvement – mystérieux – de la main va d'ailleurs impulser le mouvement qui nous fera passer de la description au récit :

On peut voir en effet (quoiqu'elle ait été soigneusement gommée et apparaisse maintenant d'un gris très pâle, comme fantomatique) que la main droite du personnage assis a été primitivement dessinée dans une position différente : détachée de la lettre que continue à tenir l'autre main, elle se soulève un peu, [...] <sup>3</sup>.

- 
1. Parmi celles-ci : Brigitte Ferrato-Combe, « Variations sur le tracé et les formes graphiques dans *Les Géorgiques* », in *Claude Simon 5. "Les Géorgiques" : une forme, un monde*, Jean-Yves Laurichesse (dir.), Caen, Lettres modernes Minard (La revue des lettres modernes. Série Claude Simon ; 5), 2008, p. 161-181 ; Nathalie Piégay-Gros, « L'imaginaire des archives », in *Claude Simon. Rencontres*, Anne-Lise Blanc, Françoise Mignon (dir.), Perpignan, Presses universitaires de Perpignan – Trabucaire, 2015, p. 69-75 ; Alain Froidevaux, « Une succession de vagues involutées », *Cahiers Claude Simon*, n° 12, 2017, *Corps et matière*, David Zemmour, Joëlle Gleize (dir.), p. 129-144.
  2. Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981, p. 12.
  3. *Ibid.*, p. 16-17.

S'il est fait état d'un repentir sur une esquisse, nous savons cependant qu'il s'agit d'un « dessin imaginaire »<sup>4</sup> à la manière de David, d'un texte donc.

Je voudrais, dans cette étude, m'intéresser plus spécifiquement, plutôt qu'aux mains lisibles, aux mains visibles et, notamment, à l'une des plus fameuses : la main dessinée par Claude Simon qui ouvre *Orion aveugle* dans le volume paru en 1970 dans la collection « Les sentiers de la création »<sup>5</sup>. Je voudrais analyser cette représentation de main dans un triple contexte : celui de l'œuvre dont elle est extraite, celui, ensuite, des autoportraits de l'écrivain et enfin celui de la pratique du dessin par Claude Simon à laquelle peu d'études ont encore été consacrées<sup>6</sup>.

## Représenter une main

Notons d'abord que la représentation de main qui ouvre le huitième volume de la collection « Les sentiers de la création » semble familière au lecteur de Claude Simon puisqu'il y reconnaît les éléments de la description de la table de travail décrite longuement à la fin de *La Bataille de Pharsale*, ouvrage publié un an auparavant aux éditions de Minuit : la coquille Saint-Jacques, le paquet de cigarettes et la carte postale notamment. L'impression de familiarité est augmentée par la reconnaissance sur la carte postale du détail d'une œuvre de Piero della Francesca décrite précisément dans *La Bataille de Pharsale*.

Cet effet de familiarité masque cependant une différence importante entre le texte et ce qui apparaît trop rapidement comme une illustration de celui-ci : la description finale de *La Bataille de Pharsale*, centrée sur

- 
4. « Attaques et stimuli », entretien entre Claude Simon et Lucien Dällenbach réalisé le 22 février et le 30 mars 1987, publié dans : Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil (Les contemporains), 1988, p. 170-181.
  5. Claude Simon, *Orion aveugle*, Paris – Genève, A. Skira (Les sentiers de la création), 1970, p. 5. Les références à ce livre seront intégrées directement dans le texte. Deux études ont été consacrées au dessin de la main d'*Orion aveugle* : Claire Bustarret, « The Writing Hand in the Mirror of the Manuscript », *Word and Image*, vol. 13, n° 2, avril-juin 1997, p. 193-203 ; Claud DuVerlie, Elisabeth Bails, « Pictures for Writing : Premises for a Graphopictology », in *Orion Blinded : Essays on Claude Simon*, Randi Birn, Karen Gould (dir.), Lewisburg – Londres – Toronto, Bucknell University Press – Associated University Presses, 1981, p. 200-218.
  6. À l'étude de Stéphane Bikialo (« Les "tracés sinueux" de Claude Simon : une poétique de la pelote de laine », in *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir*, Stéphane Bikialo, Catherine Rannoux (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes (La Licorne ; 71), 2004, p. 109-132) et à celle d'Anne-Lise Blanc (« L'écriture de Claude Simon au miroir des arts graphiques », *Études*, vol. 419, n° 11, novembre 2013, p. 509-518), je me permets d'ajouter deux de mes précédents travaux : « Le prologue des *Géorgiques* : une théorie du dessin ? », *Cahiers Claude Simon*, n° 9, 2014, Anne-Yvonne Julien (dir.), p. 75-84 ; « Prendre les marges au sérieux : les dessins de Claude Simon », in *Marges et écritures dans la littérature*, Arselène Ben Farhat (dir.), Sfax, Faculté des lettres et sciences humaines de Sfax, 2016, p. 241-258.

la perception visuelle du scripteur, éludait toute allusion à sa main et privilégiait, par les remarques sur l'évolution de la lumière, la dimension optique<sup>7</sup>. La reprise du motif au début d'*Orion aveugle*, si elle établit une continuité avec l'œuvre précédente, n'est pas une simple illustration puisque le lien ne s'effectue pas sans déplacement. Il s'agit dans *Orion aveugle*, conformément au programme de la collection, de produire une « réflexion sur la genèse élaborée par les créateurs eux-mêmes, avant toute théorisation extérieure »<sup>8</sup>.

Claire Bustarret note justement que, contrairement au paquet de cigarettes parfaitement lisible, la page écrite est illisible. Elle met cette remarque en relation avec une phrase de la préface (« Il semble donc que la feuille blanche et l'écriture jouent un rôle au moins aussi important que mes intentions, comme si la lenteur de l'acte matériel d'écrire était nécessaire pour que les images aient le temps de venir "s'amasser" ») avant de conclure que cette main offre une réflexion moins sur l'auteur que sur le geste d'écrire, sur le processus d'écriture du texte<sup>9</sup>. Cette réflexion sur « l'acte matériel d'écrire », ces pages « nées du seul désir de "bricoler" quelque chose à partir de certaines peintures que j'aime », pour reprendre des formulations de la préface qui suit le dessin, donnent à la main une valeur d'emblème.

Cette main participe également du dispositif allégorique construit dans *Orion aveugle*. Il fait marcher du même pas le géant infirme de Poussin et le créateur d'aujourd'hui, comme « une allégorie de l'écrivain avançant à tâtons dans la forêt des signes vers... eh bien, justement le soleil levant (c'est le titre entier du tableau) »<sup>10</sup>. La locution « à tâtons », dérivée du verbe « tâter », évoque le travail de la main associé au défaut de vision. Employée par Claude Simon dans son commentaire du dispositif, elle est utilisée à la fois, dans la préface, pour le narrateur « qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture » et, dans la fiction, pour le personnage de Poussin présenté « comme un aveugle qui tâtonne, l'énorme main ouverte cachant presque toute entière une légère éminence dans le lointain » (p. 99).

7. Voir Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre: Claude Simon et la peinture*, Grenoble, ELLUG, 1998, p. 86.

8. Joëlle Gleize, « Orion-Simon sur les sentiers de la création », *Cahiers Claude Simon*, n° 6, 2010, Anne-Yvonne Julien (dir.), p. 71-85.

9. « *The image of the "Writing hand, drawing by the author" would then offer a reflection not of the author, but of the gesture of the writing, of the text itself in the process of being written* » ; Claire Bustarret, « The Writing Hand in the Mirror... », p. 200-201.

10. « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », par Jean-Paul Goux et Alain Poirson, *La Nouvelle Critique*, n° 105, juin-juillet 1977, p. 41-42.

Relevée sur le tableau de Poussin, la main sera également rendue visible, en double page, par la reproduction de l'œuvre de Fernandez Arman : *Petites mains* (p. 20-21). Main de géant ou « petites mains », animée ou inanimées, les mains ne sont pas, dans ces représentations, les symboles de pouvoir d'une humanité conquérante comme la main du guerrier « dont l'index tendu est pointé en direction d'un crucifix » (p. 30) ou celle de l'Indien « désignant de son index tendu » le lieu de la fondation (p. 143). Elles trahissent plutôt la vulnérabilité qui renvoie dans le texte à un imaginaire de la maladie précisément analysé par Jean H. Duffy<sup>11</sup>.

Le livre qui, par cet imaginaire de la maladie, rend sensible la présence du corps perçu comme étranger, s'ouvre sur une main dessinée plutôt que sur le « Je » qui introduit la préface (« Je ne connais pour ma part d'autres sentiers de la création que ceux ouverts pas à pas [...] »), donnant au corps la préséance sur le « Je ». On mesure la dimension transgressive de cette position par comparaison avec le titre choisi par Louis Aragon pour son ouvrage paru l'année précédente dans la même collection : *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*.

Placée à l'ouverture d'un ouvrage qui associe textes et images diverses et entre lesquels de multiples correspondances se révèlent pour le lecteur actif, la représentation de la main invite, enfin, à prendre en compte la dimension matérielle du livre et à la rendre sensible. L'album composé par Simon n'est pas un support passif : il remplace la lecture linéaire traditionnelle par une libre circulation de main en main, mais aussi plus largement d'un fragment textuel à un autre, entre les textes et les images ou d'une image à l'autre. Invitation à la *manipulation*, cette main tendue sur la première page d'*Orion aveugle* peut annoncer aussi un manifeste en faveur de la main.

## Figurer l'écrivain par sa main

Cette mise en avant de la main ne caractérise certes pas seulement *Orion aveugle*. En témoigne notamment l'index récemment publié du lexique simonien : 820 occurrences pour le mot « mains » dans l'œuvre de Claude Simon, contre 551 pour le mot « œil »<sup>12</sup>. En témoigne, surtout, la conception

11. Jean H. Duffy, « Corporéité, métaphore et image dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs* de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, n° 9, p. 117-141.

12. *Index du vocabulaire des œuvres de Claude Simon. Du "Tricheur" au "Tramway"*. Cet index réalisé en 1993 au sein de l'équipe Hubert de Phalèse (université Sorbonne Nouvelle – Paris 3), à partir des textes numérisés par Patrick Rebollar et Pascal Mougin, a été mis à jour en mars 2019 par Pascal Mougin. Il intègre les œuvres de Claude Simon publiées depuis le premier index, en particulier *Le Jardin des Plantes* (1997) et *Le Tramway* (2001), numérisées par Christine Genin. Il est téléchargeable sur le site de l'Association des lecteurs

matérialiste de l'œuvre d'art que défend Simon, du « faire qui dialectise la main et la matière », pour reprendre la formulation d'Herman Parret commentant les réflexions fameuses de Paul Valéry sur l'importance de la main<sup>13</sup>. C'est d'ailleurs Valéry que Simon cite dans le *Discours de Stockholm* en indiquant qu'il n'a pas « voulu dire mais voulu faire »<sup>14</sup>.

Faut-il voir dans cette valorisation de la main comme organe du contact, du toucher, la trace de ce « tactile turn » du début des années trente relevé par Adam Jolles<sup>15</sup>? Tandis que dans les années vingt, en France, la dimension optique était privilégiée notamment dans le discours surréaliste<sup>16</sup>, la dimension tactile s'impose au début des années trente. Pour illustrer ce changement de paradigme, Jolles oppose deux partis pris formels. Il rapproche un masque africain et la ligne épurée du visage de Kiki de Montparnasse sur une photographie de Man Ray de 1926 (*Noire et blanche*) et une photographie de Man Ray de 1932 intitulée *Femme tenant l'«Objet désagréable»* de Giacometti. Cette dernière invite à une valorisation du toucher. En 1934, dans son *Éloge de la main*, l'historien d'art Henri Focillon mesure les multiples pertes que le privilège donné à la perception optique entraînait<sup>17</sup>. Ce « tactile turn » est lié, pour Jolles, à l'influence de l'Exposition coloniale de 1931. En témoignent, pour lui, deux essais de Tristan Tzara qui, en 1933, replacent la question du toucher dans le contexte des arts « primitifs », contre l'appropriation optique de l'art occidental<sup>18</sup>. À l'appui de cette hypothèse, on peut rappeler que les années trente furent une période importante pour la formation esthétique de Claude Simon, période pendant laquelle il fit, d'ailleurs, l'acquisition de masques africains.

Une tradition plus récente, photographique cette fois, impose l'image de la main pour représenter l'écrivain. Davis Martens a analysé ces clichés dans des collections comme « Poètes d'aujourd'hui » (Seghers, 1944-1994), « Écrivains de toujours » (Seuil, 1951-1981) ou les « Albums de la Pléiade »

---

de Claude Simon : <http://associationclaudesimon.org/claude-simon/oeuvres/article/index-du-vocabulaire-des-oeuvres>.

13. Herman Parret, *La Main et la Matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann, 2018, p. 12.
14. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 23.
15. Adam Jolles, « The Tactile Turn : Envisioning a Postcolonial Aesthetic in France », *Yale French Studies*, n° 109, 2006, *Surrealism and Its Others*, Katherine Conley, Pierre Taminioux (dir.), p. 17-38.
16. Voir Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme », in *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Marc Bloch, Jean Kempf (trad.), Paris, Macula, 1990, p. 105.
17. Henri Focillon, *Éloge de la main*, in *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main* [1934], Paris, PUF, 2000, p. 34.
18. Tristan Tzara, « Art primitif et art populaire », in *Cœuvres complètes*, Henri Béhar (éd.), Paris, Flammarion, t. IV, 1981, p. 513. Tristan Tzara, « D'un certain automatisme du goût » [*Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 81-84], in *ibid.*, t. II, 1977, p. 35.

(Gallimard, 1960-...) <sup>19</sup>. Elles ont offert au lectorat francophone de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle des albums d'images des portraits de l'écrivain qui ne se limitent pas aux visages. Aux mains est accordée une « sorte de privilège, parent de celui dévolu au visage dans le portrait » <sup>20</sup>. Dans l'iconographie des mains d'écrivains, Martens distingue « celles qui sont figurées comme un détail, dans un portrait en particulier, et celles qui font l'objet d'une forme de focalisation et se trouvent placées au centre de l'image » <sup>21</sup>. Martens voit l'origine de cette vogue du « portrait de mains » dans une pratique en faveur durant l'entre-deux-guerres, que Renger-Patzsch a nommée « portrait de mains » <sup>22</sup>. Commentant cette vogue qu'il désigne comme une « chirognomonie », ou « physiognomonie de la main », Olivier Lugon souligne notamment que, plus encore que celles du visage, les photographies de mains constituent un véritable appel à la lecture :

[A]gent principal du travail physique, la main conserverait, mieux que le visage, les traces laissées par la vie et concentrerait, mieux que tout autre organe, la lisibilité du corps. Au stade de réception de la photographie, ce qu'elle fait sans doute mieux qu'avec le portrait facial, c'est donner au spectateur l'assurance que quelque chose est à déchiffrer. Devant l'image d'un visage, le spectateur n'est pas certain qu'on lui demande de lire quoi que ce soit, il peut simplement, comme dans la vie courante, chercher à reconnaître ou à évaluer affectivement cette tête ; devant l'image d'une main isolée de tout corps et de tout visage, il sait qu'il est invité à un travail de déchiffrement ou de recomposition d'un élément absent <sup>23</sup>.

Il est intéressant de comparer ces photographies avec celles du corpus iconographique simonien. Une photographie de Claude Nourric se distingue des photographies les plus célèbres de Simon, celles de Roland Allard notamment, par le choix d'une posture originale (l'écrivain est accroupi), de l'œuvre présentée (un collage sur le sol) et de l'action de la main droite, active, qui dispose les éléments (« bois flottés et autres objets glanés », selon la légende proposée dans l'ouvrage réalisé par Anne-Lise Blanc et

19. Ces collections ont fait l'objet, entre 2014 et 2018, d'un programme de recherche du FWO (Fonds de la recherche scientifique, Flandre) intitulé « La fabrique du patrimoine littéraire. Les collections de monographies illustrées de poche » et conduit dans le cadre des travaux du groupe MDRN (<http://www.mdrn.be>).

20. David Martens, « Photographies de mains d'écrivains », *Littérature*, n° 195, septembre 2019, *Visibilités littéraires*, p. 101.

21. *Ibid.*, p. 102.

22. Cité par Martens, *ibid.*, p. 104-105. Olivier Lugon, *Le Style documentaire : d'August Sander à Walker Evans. 1920-1945*, Paris, Macula (Le champ de l'image), 2011, p. 205.

23. *Ibid.*, p. 208.

Françoise Mignon qui reproduit cette photographie)<sup>24</sup>. Il peut s'agir d'une mise en scène de lui-même par le romancier car une autre photographie légèrement différente (attribuée cette fois à Patrick Longuet) reproduit la même scène<sup>25</sup>. Ces photographies exemplifient ce que, dès 1972, Claude Simon, commentant ses collages, déclarait à Ludovic Janvier :

[...] j'ai appris en les faisant, plusieurs petites choses, qui, je crois, sont aussi valables pour mes romans, et surtout celle-ci : [...] il faut *toujours* sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou, si l'on préfère, formelles, c'est-à-dire qu'*avant toute autre considération* il faut que le noir (et l'arabesque du dessin) s'accorde (harmonie ou dissonance) avec la ou les couleurs (et les arabesques) des éléments avec lesquels il va voisiner [...] <sup>26</sup>.

Si la posture, plutôt que celle d'un écrivain, est celle d'un peintre ou d'un sculpteur (Giacometti est ainsi décrit, dans un poème de Char, « agenouillé », « à même le dallage de son atelier »<sup>27</sup>), l'action de la main accentue la dimension concrète du travail : la photographie a valeur de manifeste.

## Dessiner une main

La main dessinée n'a cependant pas la même signification que la main photographiée, comme je vais essayer de le montrer à présent. Celle qui ouvre *Orion aveugle* n'est d'ailleurs pas la seule dans l'œuvre de Simon qui révèle, par ailleurs, un intérêt pour la théorie et la pratique du dessin au moins aussi vif que son intérêt, mieux connu, pour la pratique photographique dont témoigne l'*Album d'un amateur*<sup>28</sup>. Trois autres dessins, à ma connaissance, représentent le même sujet : l'écrivain à sa table de travail. Le premier se distingue du dessin d'*Orion aveugle* par le paysage encadré par la fenêtre (le jardin de Salses plutôt qu'un immeuble parisien), par la plus grande lisibilité du texte (le début d'une lettre) et par la présence de deux mains sur la feuille : leur disposition renvoie à la représentation traditionnelle d'un travail d'écriture, une main occupée à tracer sur un

24. Claude Simon. *Rencontres*, Anne-Lise Blanc, Françoise Mignon (dir.), p. 151.

25. Voir : <http://associationclaudesimon.org/claude-simon/biographie/article/claude-simon-et-les-autres-arts>.

26. Claude Simon, « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, n° 31, 1972, *Claude Simon*, Marcel Séguier (dir.), p. 26.

27. René Char, « Célébrer Giacometti », in *Le Nu perdu (1964-1970)*, in *Œuvres complètes*, introduction de Jacques Roudaut, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade ; 308), 1983, p. 431.

28. Claude Simon, *Album d'un amateur*, Werner Zettelmeier (trad.), Remagen-Rolandseck, Rommerskirchen Verlag (Signatur), 1988.



document que l'autre main maintient immobile<sup>29</sup>. Sur le dessin d'*Orion aveugle*<sup>30</sup> en revanche, la seule main droite est représentée, comme sur une version de la table de travail de Salses ou en marge du manuscrit de *La Bataille de Pharsale*<sup>31</sup>. Cette représentation caractérise plutôt un travail de dessinateur. À l'appui de cette hypothèse, on peut citer la légende de ce dessin (« Main écrivant – dessin de l'auteur », p. 144) qui rapporte, plutôt que la main (le sujet), le dessin (l'œuvre) à l'auteur et la symétrie entre la main tenant un stylo dessinée par Simon et, dans le même volume, la main tenant un pinceau dessinée par Picasso sur une gravure de 1968 (p. 96-97). À cette pratique du dessin revendiquée par Simon, je voudrais m'attacher maintenant en étudiant ce qui la distingue de la pratique photographique, de l'œuvre peinte et, pour finir, du travail de l'écriture elle-même.

Choisir de représenter la main de l'écrivain par le dessin plutôt que par la photographie n'est pas anecdotique. La pratique photographique donne en effet la primauté au regard. Ce privilège donné à la perception optique en fit d'ailleurs le médium surréaliste par excellence alors que la condamnation du « métier » était liée, pour Breton, à la condamnation de la « main » qui aliène la peinture à ses moyens matériels<sup>32</sup>. La préface d'*Orion aveugle* et le *Discours de Stockholm* de Simon disqualifient la notion de génie au profit de celles de « labeur » et de « travail », liées à l'artisanat<sup>33</sup>. Opposé à l'immédiateté de la révélation photographique, le dessin suppose en outre un apprentissage dont témoigne un passage de *L'Acacia* :

[...] il répétait les mêmes images du même couple ou de la même femme (il avait appris à leur donner un visage enfantin encadré de chevelures soyeuses) [...] apprenant peu à peu avec une morne perversité à fignoler les détails, les ombres, dessiner les poils, avec minutie, faisant cela machinalement, comme il aurait poli des lentilles ou ratissé une cour, se reculant pour apprécier les dégradés et juger de l'ensemble ainsi que peut le faire un émondeur ou un plâtrier<sup>34</sup>.

29. Voir : <http://associationclaudesimon.org/claude-simon/iconographie/article/claude-simon-main-ecrivant-salses>.

30. Voir : <http://associationclaudesimon.org/claude-simon/iconographie/article/simon-claude-main-ecrivant>.

31. Ces dessins sont reproduits dans l'ouvrage de Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, p. 176 et 68.

32. André Breton, « Distances » [1923], in *Les Pas perdus*, in *Œuvres complètes*, Marguerite Bonnet (éd.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade ; 346), t. I, 1988, p. 288. Voir, sur ce point, Bernard Vouilloux, « La main vérificatrice », in *Tableaux d'auteurs. Après l'« Ut pictura poesis »*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2004, p. 142.

33. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, p. 12-13.

34. Claude Simon, *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989, p. 344 -345.

Enfin et surtout, la main dessinée se distingue de la main photographiée car, comme l'indique Jean-Luc Nancy, la main est « deux fois sujet du dessin : c'est elle qui s'entend à le tracer, c'est elle que le dessin aime prendre comme motif. Il s'y plaît à lui-même »<sup>35</sup>.

Même si la main dessinée par Simon répète la main peinte par Poussin, elle s'en distingue aussi cependant par la valeur spécifique qu'introduit le dessin. Si la main suspendue au-dessus d'une feuille est un *topos* de la peinture occidentale (la figuration de saint Luc peignant (ou dessinant) la Vierge), Agnès Minazzoli l'analyse comme la représentation de l'inachevé dans le tableau fini<sup>36</sup>. Dans cette perspective, le dessin de la main à l'ouverture d'*Orion aveugle*, parce qu'il fait saillir l'inachevé dans le texte achevé, le processus à côté du texte fini, le dire dans le dit, annonce le propos de l'écrivain<sup>37</sup>.

La correspondance entre le dessin et l'écriture s'intègre bien sûr dans une longue tradition, du mot *gramma* qui confond dans le même mot l'image, la lettre et le texte écrit, au verbe *graphein* qui signifie écrire, dessiner ou gratter<sup>38</sup>. Pour Paul Valéry, ce qui les rapproche est, au-delà de l'étymologie, une valeur que l'on pourrait dire expérimentale, qu'il souligne dans le dessin de Degas :

Il a beau s'attacher aux danseuses : il les capture plutôt qu'il ne les enjôle. Il les définit.

Comme un écrivain qui veut atteindre la dernière précision de sa forme multiplie les brouillons, rature, avance par reprises, et ne se concède jamais qu'il ait rejoint l'état *posthume* de son morceau, tel Degas : il reprend indéfiniment son dessin, l'approfondit, le serre, l'enveloppe, de feuille en feuille, de calque en calque<sup>39</sup>.

35. Jean-Luc Nancy, *Le Plaisir au dessin* [catalogue officiel de l'exposition organisée par le musée des Beaux-Arts de Lyon, du 12 octobre 2007 au 14 janvier 2008], Paris, Hazan, 2007, p. 89.

36. Voir Agnès Minazzoli, *La Première Ombre*, Paris, Minuit, 1990, p. 147.

37. Cette représentation aurait alors une signification comparable à celle qu'analyse Dominique Rabaté pour l'italique qui crée, dit-il, « un tremblement énonciatif, un brouillage du texte entre sa marge et son centre, entre son dire et son dit ». Dominique Rabaté, « En italiques : remarques sur le tremblement narratif », in *Les Marges théoriques internes*, Laurence Kohn-Pireaux, Dominique Denès (dir.), Nancy, Presses universitaires de Nancy, 2004, p. 184.

38. James Elkins remonte jusqu'à une racine indo-européenne \* *gerebh* commune à *gramma* et à *graphein* pour retrouver une « conception d'image élargie » qui n'opposerait pas, comme aujourd'hui dans notre tradition occidentale, l'image à l'écriture. James Elkins, « Désoccidentaliser la pensée du visuel. Les concepts d'image en Chine, en Perse et en Inde », in *Penser l'image II – Anthropologies du visuel*, Emmanuel Alloa (dir.), Dijon, Les presses du réel, 2015, p. 259.

39. Paul Valéry, *Degas Danse Dessin* [1938], Paris, Gallimard (Folio essais ; 323), 1998, p. 83.

Cette valeur expérimentale, très sensible dans les dessins marginaux de Simon qui répètent parfois un même motif dans un style différent<sup>40</sup>, est soulignée dans le dessin d'*Orion aveugle* par la présence (caractéristique de ce dessin par rapport aux autres dessins de mains déjà cités) d'une rature.

Reste à comprendre, pour conclure, la place singulière de ce dessin dans l'œuvre. Dans son petit ouvrage consacré à la main, Jean-Christophe Bailly, pour justifier le très grand nombre d'études de mains dans l'histoire de l'art, indique que, « [d]e toutes les parties du corps humain, la main, juste après le visage, est la plus autonome, la plus individuée, la plus singulière ». Il ajoute : « [o]uvrières ou au repos, elles sont là, manifestant l'être et la personne, comme une signature indépendante »<sup>41</sup>. Or, dans *Orion aveugle*, la main ne constitue pas la signature de l'œuvre mais son ouverture, précédant la préface manuscrite (qui intègre un dessin) qui précède elle-même le texte imprimé. On peut voir dans cette disposition qui remplace un mode de représentation (le dessin) par un autre (l'écriture) un redoublement du déplacement qu'effectue l'homme qui renaît à la vie, à la fin de *L'Acacia*. Il se consacre d'abord à l'apprentissage du dessin avant de se consacrer à celui de l'écriture :

Un jour, il acheta cependant un carton à dessin, du papier, deux pinces et, au cours de ses promenades, il s'asseyait quelque part et entreprenait de dessiner, copier avec le plus d'exactitude possible, les feuilles d'un rameau, un roseau, une touffe d'herbe, ne négligeant aucun détail, aucune nervure, aucune dentelure, aucune strie, aucune cassure<sup>42</sup>.

Ce trajet du dessin à l'écriture ne s'effectue pas cependant sans sacrifice, comme le suppose Leroi-Gourhan qui, dans *Le Geste et la Parole*, se demande si l'adoption d'un système d'écriture linéaire (considéré comme une immense promesse d'avenir pour l'histoire de l'humanité) ne correspondit pas plutôt, par la rationalisation qu'elle introduit et par « la subordination du graphisme au langage sonore », à un appauvrissement<sup>43</sup>. Cette perspective, mélancolique, pourrait être également celle de Claude Simon inquiet, dès *L'Herbe*, de la rationalisation que suppose le passage à l'écriture,

40. Je me permets de renvoyer à mon analyse des guerriers dessinés par Simon : « Prendre les marges au sérieux... », p. 254-255. La destruction de la belle forme du guerrier modèle dans le dessin marginal correspond, dans le texte, à la destruction de la belle phrase proustienne dans une écriture dysorthographique.

41. Jean-Christophe Bailly, « Préface », in *La Main : carnet de dessins*, Paris, Bibliothèque de l'image, 2007, non paginé.

42. Claude Simon, *L'Acacia*, p. 376.

43. André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la Parole*, Paris, A. Michel, t. I, *Technique et langage*, 1964, p. 293.

[...] parce que le propre de la réalité est de nous paraître irréaliste, incohérente du fait qu'elle se présente comme un perpétuel défi à la logique, au bon sens, du moins tels que nous avons pris l'habitude de les voir régner dans les livres à cause de la façon dont sont ordonnés les mots, symboles graphiques ou sonores de choses, de sentiments, de passions désordonnés<sup>44</sup>.

Martine CRÉAC'H

*Université Vincennes-Saint-Denis – Paris 8*

---

44. Claude Simon, *L'Herbe*, Paris, Minuit, 1958, p. 99-100.