

Le poète est-il un homme-de-main ?

Un rapide état des lieux autour du concept de main et de ses représentations chez les poètes du XXe siècle

«*Se fosse a punto la cera dedutta
e fosse il cielo in sua virtù suprema,
la luce del suggel parrebbe tutta ;*

*ma la natura la dà sempre scema,
similmente operando a l'artista
ch'a l'abito de l'arte ha man che trema* »¹

Dante, *Paradiso*, XIII, 73-79

L'artista / ch'a l'abito de l'arte ha man che trema... Voilà la citation tronquée que Giorgio Agamben nous donne à lire dans *Le feu et le récit*² pour mettre en avant la tension flagrante entre usage et tremblement, élan et résistance. Cette contradiction qui permet à la technique (*l'abito de l'arte*) de modeler l'inspiration (le tremblement), de la *manier*, viendrait en quelque sorte justifier le « caractère amphibie » de la création poétique qu'Agamben développe tout au long de son ouvrage. L'interprétation est tentante, et aurait vraisemblablement beaucoup à apporter dans l'analyse de la fameuse « ligne serpentine » de ce courant que l'on appelle — et le choix tardif de sa dénomination³ est manifeste — le *maniérisme*, ou même dans l'étude du style classique tel qu'il est défini par

¹ Dante Alighieri, *La divina commedia - Paradiso*, XIII, 73-79, dir. Natalino Sapegno, La Nuova Italia Editrice, 2004, p. 165 «Si la cire était prise au bon moment / et la vertu du Ciel à son degré le plus haut, / la lumière du sceau y brillerait entière ; // mais la nature fait qu'il y manque toujours quelque chose / et agit de la même manière que l'artiste / qui dans, l'exercice de son art, a la main qui tremble » (Nous traduisons)

² G. Agamben, « Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Le feu et le récit*, trad. M. Rueff, Payot & Rivages, 2015, p. 53

³ Voir à ce propos S. Ferino-Pagden, « Giuseppe Arcimboldo : artista di corte, filosofo, "retorico", mago o soltanto buffone ? », in *Arcimboldo 1526-1593*, dir. S. Ferino-Pagden, Skira, Ginevra-Milano, 2008

Henri Focillon¹. D'ailleurs, ces deux références, implicitement contenues dans la réflexion d'Agamben, même si elles nous éloignent de la citation originale de Dante, nous placent déjà dans la direction de la main et de ses représentations. Le terme « maniérisme » en porte la marque étymologique, et H. Focillon écrira le court essai *Éloge de la main*, justement accolé à *Vie des formes*.

La *man*, la main. Tel est le terme fondamental des vers de Dante. Et si l'on regarde l'ensemble des six vers du poète, on se rend compte du contre-sens (volontaire) opéré par Agamben. Chez Dante, la main tremblante de l'artiste n'est pas du tout envisagée d'un point de vue positif et productif. Même si ce tremblement permet d'établir la distinction (primordiale) entre artisan (perfection technique) et artiste (tremblé émotif), la main tremblottante reste semblable à cette nature "*scema*", manquante, faible, chétive, débile et ignorante. Elle n'est pas ferme, *opérative*, comme celle du chirurgien ou celle de Dieu. Malgré toute sa connaissance et sa *dextérité*, la main tremblante est une main gauche. Elle n'arrive pas à saisir, saisir le pinceau, saisir la plume, saisir le décor, saisir l'instant, et les coucher sur le papier ou la toile. *La man che trema*² c'est celle du Pasolini de la fin des années 60 qui ne sait pas choisir entre la foule jeune et la vieillesse distante, toutes deux aussi réactionnaires. C'est la main de celui qui est incapable de prendre une décision, qui est incapable de faire rayonner la "*luce del suggel*", d'appliquer son sceau, de marquer l'œuvre de son empreinte.

L'artiste et le poète sont semblables. Même s'ils sont en possession de tous leurs moyens, de tout leur art, ils ne peuvent agir si la main tremble. Et allons plus loin : c'est justement la main ferme qui est à l'origine de leur talent et de leur *technè*. « L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création, mais d'abord l'organe de la connaissance »³. C'est grâce à la main que le poète *poursuit noir sur blanc*. Il travaille la page, y imprime des sillons linguistiques. Il y met sa "patte" ou sa "touche". Sommes-nous bien sûrs, avec Aristote⁴, que la main n'est qu'un instrument, qu'un outil ? Ne pourrait-on pas plutôt dire avec Anaxagore que la main est l'essence de notre intelligence, la source même du talent du poète. Ce dernier exécute en effet ce que lui dictent ses mains. Le poète est un homme-de-main, un homme-de-la-main. C'est dans cette imbrication, cette relation indissociable — que nous rendons par ces tirets "heideggeriens" — qu'il faut voir le « caractère amphibie » qu'Agamben attachait à toute création. Le poète et sa main sont les deux termes d'une dialectique complexe que les poètes et les poéticiens ne cessent de réinvestir tout au long du XXe siècle. Il s'agira

¹ « Ce que j'attends, ce n'est pas de la voir bientôt de nouveau pencher, encore moins le moment de la fixité absolue, mais, dans le miracle de cette immobilité hésitante, le *tremblement* léger, imperceptible, qui m'indique qu'elle vit » (nous soulignons), H. Focillon, *Vie des formes*, PUF, 1943 (Rééd. Les classiques des sciences sociales, 2002), p. 16

² P-P. Pasolini, « La man che trema », *Transumanar e organizzar*, in *Tutte le poesie*, dir. W. Siti, t. 2, Mondadori, 2015, p. 91

³ H. Focillon, « Éloge de la main » in *Vie des formes*, suivi de *Éloge de la main*, PUF, Paris, 1943 (rééd. numérique Les Classiques des sciences sociales), p. 8

⁴ « Ce qui est rationnel, plutôt, c'est de dire qu'il a des mains parce qu'il est le plus intelligent. Car la main est un outil ; or la nature attribue toujours, comme le ferait un homme sage, chaque organe à qui est capable de s'en servir. », Aristote, *Les Parties des animaux*, § 10, 687 b, Les Belles Lettres, trad. P. Louis, p. 136-137

donc de faire un rapide état des lieux de cette dialectique et des différentes représentations de la main autour de quelques poètes et œuvres clés¹ pour prendre conscience de l'ampleur d'une relation souvent passée sous silence.

* * *

Création, chirurgie, poignée : la main est l'organe du possible **La main et ses représentations chez Valéry et Celan**

« Il est possible de s'en servir comme d'un organe unique, double ou multiple »² disait Aristote à propos de la main. Empoigner une arme, un scalpel, une fleur ou une autre main... la main est bien l'*organe du possible*³. Elle n'est pas qu'un outil mécanique, une pince, une patte. Tout ce qui nous entoure est à l'origine une œuvre de la main.

Manuopera, le travail de la main

La main est la source même de toute création. Et l'attrait des poètes (Valéry en particulier) pour l'œuvre de Rodin, parcourue par ces mains nues, sans attributs, ces mains de marbre et bronze, ces mains divines, n'est pas à négliger. *La main de Dieu ou la Création*. La Création du premier jour, mais aussi la création de tous les jours. Le poète crée, Platon aurait dit "fabrique", Valéry dit "fait". *Poiein, poiétikè*, poétique, poésie.

« *Manuopera*, manœuvre, œuvre de la main, chante le désordre lyrique des manœuvres de la main, de la main souvent philosophe mais également du poing qui frappe la table pour imposer le silence à la métaphysique... »⁴

Toute œuvre est tendue entre la voix de la pensée⁵ et la dureté du réel. Et, *a priori*, tout poème est aussi, en tant qu'œuvre, un produit *manuel*. Ce que les poètes du XXe siècle, et Valéry en première ligne, n'ont cessé de mettre en avant.

¹ Nous anticipons la remarque en annonçant dès maintenant que si l'ensemble des auteurs traités seront bien des poètes, nous ne nous limiterons pas à leurs seuls « poèmes » au sens strict du terme. L'émergence d'une poétique se fait souvent en exergue, en marge. Et c'est seulement en considérant l'intégralité d'une Œuvre qu'une « poétique de la main » pourra émerger. De même, nous nous concentrerons sur des poètes francophones, à l'exception de Paul Celan, dont la présence nous semble nécessaire.

² Aristote, *Les parties des animaux*, *op. cit.*

³ L'expression est de Paul Valéry, in « Discours aux chirurgiens », *Œuvres I*, Pléiade, p. 918-919

⁴ *A la gloire de la main*, Paris, Éd. Graphis, 1949. Recueil introuvable rassemblant des éloges de la main par Bachelard, Eluard, Lescure, Mondor, Ponge, de Solier et Valéry. Le texte de la citation ici présentée a été repris dans *Variété V*, mais on peut déjà en trouver les prémices dans le « Discours au chirurgien ».

⁵ « La main est action : elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense », H. Focillon, *op. cit.*, p. 4

Être poète est une profession, un travail, un métier, une activité de la main. Et c'est cette perspective finalement très grecque d'une poésie considérée comme *technè* qui occupera Valéry pendant longtemps, et en particulier dans son adresse dite du « Discours aux chirurgiens » :

« Le nom même de votre profession, Messieurs, met ce faire en évidence, car Faire est le propre de la main. La vôtre, experte en coupes et en sutures, n'est pas moins habile et instruite à lire, de la pulpe de sa paume et de ses doigts, les textes tégumentaires, qui vous deviennent transparents; ou, retirée des cavités qu'elle a explorées, elle peut dessiner ce qu'elle a touché ou palpé dans son excursion ténébreuse

Chirurgie, *manuopera*, manœuvre, œuvre de main. »¹

La main du poète est en quelque sorte cette main de chirurgien, occupée à diverses opérations. En poésie, il y a toujours pour Valéry la beauté d'une *rencontre* (non) *fortuite sur une table de dissection*. Cette rencontre c'est celle de la main — experte en coupes de vers et en sutures de sons — et du corps textuel, du *corpus*. Tout comme la chirurgie, l'activité poétique est plastique. Elle manie avec aisance ses différents instruments aiguisés — les rimes, les vers, les rythmes, les sons —, elle vient découper, segmenter, dépecer la page blanche en y déposant quelques points de suture². En cela, la perspective valéryenne peut aisément être rapprochée de la perspective de Ponge telle qu'elle est définie par E. Chiron : « si nous suivons Francis Ponge, pour qui le créateur a pour tâche de réparer le monde, la chiropraxie, qui agit sur l'ossature, et la chirurgie, qui opère à l'intérieur du corps, sont proches des arts plastiques, ces arts de la forme modelés dans leur matière, et, de plus, modelés par la main »³.

Sur la scène de la poétique valéryenne, la main tient le rôle principal. Non seulement elle est l'organe de l'écriture, mobile et ferme comme celle de l'artisan expérimenté, elle est aussi l'organe de l'art. De l'art en son sens originel, et finalement si peu réducteur, de *poétique* : « le mot ART a d'abord signifié *manière de faire*, et rien de plus. Cette acception illimitée a disparu de l'usage »⁴. *Manière* porte déjà le sceau étymologique de la main. Et contemporain de Max Jacob, Picabia ou Cocteau, Valéry conserve cette langue *maniérée*, cette virtuosité d'un style léger mais ferme, codifié mais tourbillonnant qui rappelle les tableaux de Michel-Ange, un artiste *maniériste*.

¹ Paul Valéry, « Discours aux chirurgiens », *op. cit.*, p. 918-919.

² Le rapprochement entre chirurgie et opération poétique n'est pas l'apanage de Valéry. Le poète italien contemporain Valerio Magrelli l'évoque lui aussi dans *Nature e venature* : « *Da chirurgo, / da anatomapologo / va divisa la lingua, / va operata, aperta, / sezionata lungo linee mediane* » [C'est en chirurgien / en anatomopologue / que la langue doit être divisée / opérée, ouverte, / sectionnée le long de lignes médianes], in V. Magrelli, *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Einaudi, 1996

³ E. Chiron, Avant-Propos de *La main en procès dans les arts plastiques*, Paris, Publications de La Sorbonne, 2000. p. 11

⁴ P. Valéry, *Notions générales de l'art*, *CEI*, *op. cit.*, p. 1404

Dans l'art considéré comme « manière de faire », main et *poiein* sont intrinsèquement liés. Et ce n'est pas un hasard si Valéry, lorsqu'il est nommé au Collège de France, choisit le terme de "Poïétique" pour désigner sa chaire. Il introduira alors la notion en disant :

« Mais c'est enfin la notion toute simple de faire que je voulais exprimer. Le faire, le poïen, dont je veux m'occuper, est celui qui s'achève en quelque œuvre et que je viendrai à restreindre bientôt à ce genre d'œuvres qu'on est convenu d'appeler œuvres de l'esprit. Ce sont celles que l'esprit veut se faire pour son propre usage, en employant à cette fin tous les moyens physiques qui lui peuvent servir »¹

Pour ensuite résumer : « tout ce que j'ai dit jusqu'ici se resserre en ces quelques mots : *l'œuvre de l'esprit n'existe qu'en acte* »². Les œuvres de l'esprit sont en acte car ce sont avant tout des œuvres de la main, de cette main qui prend, qui com-prend, qui saisit, qui "capte". Et ajoutons avec Heidegger que « ... le penser est l'agir en ce qu'il a de plus propre, si agir (*handeln*) signifie prêter la main (*Hand*) à l'essence de l'être, c'est-à-dire : préparer (bâtir) pour l'essence de l'être au milieu de l'étant le domaine où l'être se porte et porte son essence à la langue »³. Le lien de l'esprit à l'essence et à la langue se fait par la main. Car la poésie est une *Handwerk* (un métier, un travail de la main), qui caractérise à la fois le *Dichten* (le dire et l'écrire poétique) et le *Denken* (la pensée). Toute œuvre est acte, toute œuvre est présence maintenue dans l'espace de la langue, installée dans le maintenant. Inutile de rappeler que le premier verbe de l'être, celui qui est utilisé par Anaximandre, est *χράομαι, χρή*, il est utile, il faut. Verbe qui a vraisemblablement beaucoup à voir avec *χείρ*, la main. Cette dernière n'a donc presque plus rien à voir avec l'outil tel qu'il était entendu par Aristote. La main du poète est une main divine, et ses créations ne sont pas de simples objets mais bien l'acte même d'une sauvegarde, d'un maintien de l'essence de l'être (de la langue) dans le poème.

C'est la main qui permet de passer de l'abstrait au concret, au matériel, au *maniable*. Ce « thème de la main organe du faire, de l'action créatrice, qui permet seule de passer du stade de l'indétermination à celui de la détermination, est l'alpha et l'oméga de l'esthétique valéryenne : sans l'alliance de la main et de l'esprit, point de rêve poussé jusqu'au langage, et partant nulle œuvre faite [...] La leçon est claire : la main sans l'esprit, ni l'esprit sans la main ne peuvent rien faire. Qu'est-ce qui va donc recomposer l'unité de l'homme ? C'est l'œuvre »⁴. Et rajoutons même la *manœuvre*.

¹ P. Valéry, Première leçon du cours de poétique, *Variété V* (rééd. Les classiques des sciences sociales, 2002), p. 5

² *Ibid.*, p. 11

³ M. Heidegger, *Questions IV*, Gallimard, 1990, p. 146

⁴ G. Antoine, « Quelques linéaments du "Traité de la main ou De l'esprit et la main" que Valéry rêva d'écrire », in *Paul Valéry Contemporain*, dir. P. Levailant et M. Parent, Klincksieck, 1974, p. 183-184

La poésie est une « poignée de mains »

Mais la main n'est pas toujours liée à l'esprit par l'acte de création. Dans son repli sur soi, dans son poing, la main fait signe vers la réflexivité. Le Valéry poéticien est comme la main : il se peint (saisissement) en Narcisse¹ et s'analyse en tant qu'esprit qui se figure lui-même (repli). Il revêt donc le double rôle de créer tout en se regardant créer². Dans son repli, la main fait aussi signe vers la méditation, la prière, vers le rassemblement. Les mains peuvent se joindre, elles peuvent conjoindre.

L'obsession de Valéry pour la main³ est en partie liée à cette dernière notion de rapprochement. Peut-être a-t-il hérité de ce souci particulier de son maître Mallarmé, lui aussi passionné par l'activité de la main⁴ et avec qui il correspond régulièrement. Quelle heureuse surprise de voir paraître en cette fin d'année une édition des lettres échangées par les deux poètes sous le titre *Autour de moi et la main*⁵ ! Pourquoi un tel titre ? Parce que la quasi totalité des formules de congé contiennent le mot main ; Valéry poursuivant une tradition initiée par Mallarmé⁶. La main n'est pas seulement liée à la poésie comme activité solitaire, avec sa perfection, ses codes, ses coupes et ses sutures. Elle ne fait pas que travailler la matière ou se replier sur elle-même pour la méditation ou la prière, elle se tend parfois vers une main connue pour la serrer amicalement.

« Seules des vraies mains écrivent de vrais poèmes. Je ne vois pas de différence de principe entre un poème et une poignée de main. »⁷

Ce que Valéry et Mallarmé avaient mis en pratique, Celan le théorise un demi-siècle plus tard. Qu'est-ce qu'une *vraie* main ? C'est une main nue, une main franche et ferme ; amicale aussi. L'expérience de la guerre et des camps repose la double question : poésie et humanisme ont-ils encore quelque chose à offrir ? À Adorno, Celan répond par l'affirmative. La poésie continue de prêter la main à la reconstruction d'un monde en ruine. Elle persiste dans la promotion d'un humanisme, d'un *humainisme*⁸. S'il n'y a pas de différence *de principe* entre un poème et une poignée de main, c'est que l'objectif est le

¹ Comme dans les « Fragments du Narcisse » de *Charmes* ou « Narcisse parle » dans *Album de vers anciens*

² Nous empruntons l'analyse au mémoire de R. Subra, *La main, siège de l'esprit créateur ? Une préoccupation valéryenne suspendue*, Bordeaux II, disponible sur le site www.cryrs.com

³ L'étendue des références à la main dans l'œuvre valéryenne est incommensurable. Nous nous rapporterons néanmoins avec profit à l'étude très complète proposée par A. Rouart-Valéry dans « L'apologie de la main chez Paul Valéry », in *Paul Valéry Contemporain, op. cit.*

⁴ Cf. notamment la série des « Éventails »

⁵ *Autour de moi et la main. Correspondance de Stéphane Mallarmé / Paul Valéry*, int. M. Jarrety et B. Marchal, 2017

⁶ « ... je vous presse les mains de tout mon cœur en vous souhaitant une belle et grande année », Lettre à Villiers de l'Isle-Adam, 31 décembre 1865, *Œuvres complètes*, Pléiade, t.1, p. 688 (nous soulignons)

⁷ « Lettre à Hans Bender », in *Le méridien et autres proses*, Paris, Seuil, édition bilingue, 2002, p. 44

⁸ J. Derrida, *Le toucher Jean-Luc Nancy*, Galilée, 2000

même : le don. Lorsque l'on se serre la main, on enlève ses gants, on embrasse sa nudité, on livre une partie de soi-même. Le contact des lignes de la main, ces lignes de vie et d'amour qui sont aussi les lignes du poème, est un moment solennel autant qu'il est émouvant. C'est un toucher touchant. Dans les textes de Celan, il y a certes cette tentation du creusement, du travail critique, qui leur donne un sens aigu de la modernité, mais il y a avant tout une bonté. Une main tendue vers le lecteur. « Dans l'écriture, face à l'abîme, à force de travail sur les mots et sur soi, l'homme produit son destin. La main comme destinée donc dans l'écriture celanienne, mais aussi la main comme adresse à l'autre. La poignée de main noue ainsi le destin propre de celui qui écrit et celui qui cherche la main, le destinataire. Dans le serrement de main, la poignée de main, il y a un peu plus qu'une simple adresse »¹, conclut F. Signon. Dans le poème, il y a toujours une main tendue vers l'extérieur qui n'attend qu'à être saisie. Car le poème est *toujours marié à quelqu'un...*

La main est par essence dialogique et dialectique. Deux mains ; deux mains pour montrer du doigt et opérer la synthèse entre volonté et performance, abstraction et matérialité. Deux mains pour « instituer un langage (...) pour mimer l'acte qui sera verbe, pour ponctuer et enrichir le discours »², car « l'organe du langage, c'est la main »³. Deux mains pour *une* poignée. Et le terme est important : poignée comme moyen d'ouverture, mais intime, en petit comité (on dit «une poignée d'hommes»). Rappelons à ce propos le poème de Verlaine, « Mains »⁴, qui vient proposer une définition en négatif des mains qui se trouvent devant le poète (« Ce ne sont pas des mains d'altesse... / ce ne sont pas des mains d'artiste... / ce ne se sont pas non plus des palmes »). Mais lorsqu'il définit finalement ce qu'il voit, Verlaine évoque « quelque chose comme triste / En fait *comme un groupe en petit* » (nous soulignons). En outre, cette «poignée» de mains vient se situer au sein du recueil curieusement intitulé *Parallèlement*. Encore un signe du dialogue des mains en miroir.

La poignée est réservée à un petit nombre d'amis choisis⁵ et avec qui l'on accepte le face à face. Le poème ne peut pas *être* une poignée de mains car il est objet de langage, mais il est *comme* une poignée de mains. Il tend à sa simplicité, à sa bonté, à sa force. Il se donne *en main propre*.

Celan, s'adressant à son ami Ossip Mandelstam, fait le lien entre le nom et la main. Ils sont tous deux des marqueurs d'identité, des empreintes :

« Le nom d'Ossip vient à ta rencontre, tu lui racontes
Ce qu'il sait déjà, il le prend, il t'en décharge, avec des

¹ Florence Signon, « Paul Celan, le poète aux vraies mains », *L'en-je lacanien*, 2013/2 (n° 21), p. 122

² P. Valéry, « Discours aux chirurgiens », *op. cit.*, p. 918

³ V. Novarina, *L'organe du langage, c'est la main. Dialogue avec M. Chénétier-Alev*, Argol, 2013

⁴ P. Verlaine « Mains », *Parallèlement, Œuvres complètes*, t. 2, Albert Messein, 1926, p. 183-184

⁵ René Char dira ainsi dans le 17^e des *Feuillets d'Hypnos* : « J'ai toujours le cœur content de m'arrêter à Forcalquier, de prendre un repas chez les Bardouin, de serrer les mains de Marius l'imprimeur et de Figuière. Ce rocher de braves gens est la citadelle de l'amitié. Tout ce qui entrave la lucidité et ralentit la confiance est banni d'ici. Nous nous sommes épousés une fois pour toutes devant l'essentiel », *Œuvres complètes*, Pléiade, 1983 p. 179. Le noyau d'amis est presque un noyau d'époux : la poignée de mains et la communion du repas sont les deux marques de cette intimité.

mains,
Tu détaches le bras de son épaule, le droit, le gauche,
Tu ajustes les tiens à leur place, avec des mains, des
doigts, des lignes,

– ce qui s’est arraché, à nouveau se rejoint –

là tu les as, prends-les, tu les as tous les deux,
le nom, le nom, la main, la main,
prends-les en gage,
cela aussi il le prend, et tu as
de nouveau ce qui est tien, fut sien »¹

Dans ce poème tout est dialogique. Les bras et les mains vont par deux (« le droit, le gauche »), les verbes et les pronoms aussi (« tu les as » / « prends-les » / « ce qui est tien, fut sien »), et les deux longs paragraphes sont mis en regard comme deux mains conjointes (« à nouveau se rejoint ») par le vers central. L’adresse à l’ami passe par la main. Une poignée que s’échangent Mandelstam et Ossip. Une main qui se tend entre le poète et son destinataire, réunis par le poème. Qui, *arrachés, à nouveau se rejoignent*.

* * *

La poésie a le cœur sur la main **Autour de l’érotisme de la main chez Rimbaud et les surréalistes**

La poignée de mains, la main tendue dans un mouvement. Ce mouvement c’est l’é-motion que provoque le contact des mains nues, le contact de ce corps sentant-senti, ou plutôt touchant-touché. Jean-Luc Nancy, à qui Derrida rend hommage dans son ouvrage *Le toucher Jean-Luc Nancy*, confirme cette association entre la *touche* (qui est l’apanage de la main) et le transport émotif : « Le corps est l’expérience de toucher indéfiniment à l’intouchable, mais au sens où l’intouchable n’est rien qui soit derrière, ni un intérieur ou un dedans, ni une masse, ni un Dieu. L’intouchable, c’est que ça touche. On peut aussi employer un autre mot pour dire cela : ce qui touche, ce par quoi on est touché, c’est de l’ordre de l’é-motion. Émotion est un mot très affaibli pour nous, mais émotion, cela veut dire : mis en mouvement, mis en branle, ébranlé, affecté, entamé »².

¹ P. Celan, *La rose de personne*, Paris, José Corti, édition bilingue, 2002, p. 139

² Jean-Luc Nancy, « De l’âme », in *Corpus*, 1992, p. 127

La main est-elle le privilège du travailleur ?

Nous évoquions les perspectives de Valéry comme particulièrement éclairantes et modernes sur les considérations de la main. Mais il ne faut pas oublier que les mains n'ont pas toujours été pensées selon leur rapport à la création, au travail divin ou chirurgical. Parfois « ce ne sont pas des mains d'artiste, / De poète proprement dit »¹, ce sont des mains qui refusent le métier. Et symbolistes et surréalistes ont entendu le cri rimbaldien :

« J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers,
tous paysans, ignobles. La main à la plume vaut la main
à la charrue. — Quel siècle à mains ! — Je n'aurai
jamais ma main »²

Ce constat amer et désespéré qui conclut à la fois à la négativité de la main comme outil et comme regret de ne pas posséder de *vraie* main, des mains émotives, est en parfaite adéquation avec la descente illuminée de Rimbaud dans les enfers de la poésie. La violence et la force de l'image sont des constantes de cette poétique qui refuse de voir dans la (vraie) main le scalpel de chirurgien. Le poète n'a pas « la main à la plume », il n'est pas un *poète*. Et n'est-ce pas justement parce qu'il n'accèdera jamais à sa vraie main que Rimbaud abandonne si tôt la poésie ? Incapable de faire un poème *comme une poignée de mains*, le poète ne doit-il pas cesser de les utiliser à un si noble dessein et simplement les enfiler dans ses « poches trouées » ?

Ces vraies mains, Rimbaud ne les a sans doute pas trouvées dans les siennes, dans ses « mains de blanchisseuses » comme les définissait Mallarmé³, mais dans celles d'une autre « fille du peuple », une communarde : Jeanne-Marie. Voilà comment il définit ces mains :

« [...] Mains chasseresses des diptères
Dont bobinent les bleuïsons
Aurorales, vers les nectaires ?
Mains décanteuses de poisons ?

[...] Ce sont des ployeuses d'échines,
Des mains qui ne font jamais mal,
Plus fatales que des machines,
Plus fortes que tout un cheval

[...] L'éclat de ces mains amoureuses
Tourne le crâne des brebis !
Dans leurs phalanges savoureuses

¹ P. Verlaine, « Mains », *Œuvres complètes, op. cit.*

² A. Rimbaud, « Mauvais sang », *Une saison en enfer, Œuvres complètes*, Robert Laffont, 1992, p. 142

³ « Avec je ne sais quoi fièrement poussé, ou malheureusement, de fille du peuple, j'ajoute, de son état blanchisseuse, à cause de vastes mains, par la transition du chaud au froid rougies d'engelures. Lesquelles eussent indiqué des métiers plus terribles, appartenant à un garçon. J'appris qu'elles avaient autographié de beaux vers, non publiés », S. Mallarmé, « Arthur Rimbaud », *Divagations*, Eugène Fasquelle, 1897, p. 82

Il y a dans ces mains une double puissance, une force concrète (elles chassent les insectes qui volent autour du miel, elles manient les animaux et les viandes) et un érotisme toujours sous-tendus. On relève en effet un grand nombre de termes associés aux images classiques de séduction (« chasseresses », « fatales », « amoureuses »), aux philtres d'amour (« nectaires », « poisons »), à la beauté (« éclat », « rubis »). C'est une sensualité violente qui rappelle le i de « Voyelles » : un amour rouge, ivre, capable de soumettre tous les prétendants. Ce sont des mains qui font « tourne[r] le crâne des brebis » comme on fait tourner la tête des prétendants. Des mains « fortes » mais « qui ne font jamais mal ». On retrouve encore une fois l'essence dialogique de la main², tendue entre douceur et fougue.

Cette vision rimbaldienne de la main comme source d'émotion, d'érotisme et de vérité par sa nudité sera aussi convoquée par les surréalistes. En particulier par Éluard et Man Ray dans leur ouvrage commun *Les Mains libres* publié en 1937. Nous parlerons ici davantage des textes d'Éluard, mais mentionnons aussi que ces textes sont des « illustrations » des gravures de Man Ray. Sur 54 couples gravure-dessin on peut ainsi compter 13 gravures qui représentent une main (en tant qu'élément important) et 4 titres contenant le terme « main ». S'il s'agit là de mains *libres* c'est parce qu'elles apparaissent souvent seules, sans bras ; et parce que le recueil — composé à *la main* par les deux artistes — répond au principe d'émancipation, d'audace, voire d'automatisme cher aux surréalistes.

Entre sens et sensualité : l'organe de caresse

Mais c'est surtout dans leur rapport étroit à la sensualité, souvent mis en valeur par les gravures de Man Ray, que les mains accèdent à leur libération. Ainsi, « Les mains libres » affirment :

« Cette averse est un feu de paille
La chaleur va l'étouffer »³

On reconnaît bien ici la métaphore amoureuse du « feu » et de l'« étouffement ». Métaphore qui est filée tout au long du recueil, notamment lorsque les mains sont privées de la femme aimée dans « L'attente » : « Je n'ai jamais tenu sa tête dans mes

¹ A. Rimbaud, « Les Mains de Jeanne-Marie », *Œuvres complètes*, Robert Laffont, 1992

² Rajoutons que les vers sont des octosyllabes, les strophes des quatrains — donc des éléments pairs — et que les coupes sont placées parfaitement pour garantir un rythme binaire. Le dialogisme est omniprésent.

³ « Les mains libres » in *Les Mains libres* de P. Éluard et M. Ray, Folioplus, Gallimard, 2013, p. 40

mains »¹. On retrouvera chez Aragon le même thème du manque. Or, cette fois-ci, ce n'est pas la tête qui fait défaut, mais bien les mains :

« Donne-moi tes mains pour l'inquiétude
Donne-moi tes mains dont j'ai tant rêvé
Dont j'ai tant rêvé dans ma solitude
Donne-moi tes mains que je sois sauvé

[...] Sauras-tu jamais ce que les doigts pensent
D'une proie entre eux un instant tenue

[...] Donne-moi tes mains que mon cœur s'y forme
S'y taise le monde au moins un moment
Donne-moi tes mains que mon âme y dorme
Que mon âme y dorme éternellement »²

Les mains de la bien-aimée ne sont plus libres, elles sont le garant même de la liberté, de la libération (« que je sois sauvé »). Elles sont même la condition nécessaire de l'apparition d'un cœur (« que mon cœur s'y forme ») et donc de toute forme d'affect. Elles ont, comme celles de Jeanne-Marie, cette tendance prédatrice (« une proie entre eux un instant tenue ») mais aussi cette douceur qui pousse le poète à vouloir y loger le siège de sa sensibilité (cœur) et le siège de sa raison (âme). La rime faisant jouer « un moment » avec « éternellement » confirme aussi la double identité temporelle de la main que nous évoquions plus haut avec Heidegger : elle est l'organe de la présence, du *maintenant*, mais elle réussit à le saisir et à le *maintenir*.

Les mains sont un organe de préhension mais aussi un organe de sensualité, qui garantit le toucher et l'accès à un large panel d'actions érotiques. Elles renvoient encore une fois à la perspective celanienne de la poignée en tant que moyen de don dans une intimité. Cette fois-ci, l'intimité de la caresse³.

« Elle est noyau figue pensée
Elle est le plein soleil sous mes paupières closes
Et chaleur brillante dans mes mains tendues »⁴

Les images convoquées par le poète font résonner fantasme (« pensée »), substance (« noyau ») et sexualité (« figue ») en les réunissant autour d'une figure de lumière. Si les yeux sont incapables de saisir la beauté "éblouissante", les mains, elles, en sont capables

¹ « L'attente », *ibid.*, p. 90

² L. Aragon, « Les mains d'Elsa », *Chants du Medjnoïn, Le fou d'Elsa, L'Œuvre poétique*, t. XIV, Livre Club Diderot, 1981, p. 81

³ Les développements d'E. Lévinas à ce propos sont particulièrement justes : « La caresse comme le contact est sensibilité. Mais la caresse transcende le sensible [...] Dans un certain sens elle exprime l'amour, mais souffre d'une incapacité de le dire [...] La caresse ne vise ni une personne, ni une chose. Elle se perd dans un être qui se dissipe comme dans un rêve impersonnel sans volonté et même sans résistance » (in « Phénoménologie de l'Eros », *Totalité et infini*, Le Livre de Poche, 2015, p. 288-289). C'est donc en mettant en scène la main et la caresse que le poète peut transcrire l'amour qu'il ne peut pas exprimer directement. En plus d'être *comme* une poignée de main, le poème est aussi *comme* une caresse : *désir demeuré désir*.

⁴ « Le don », *Les mains libres, op. cit.*, p. 24

(la chaleur est *dans* les « mains tendues »). Voilà le pouvoir de la main pour le poète : elles sont capables de saisir la beauté et de la coucher sur le papier comme on couche un poème. En outre, surprenant parallèle, l'image de la main tendue vers l'autre est aussi convoquée par Lacan pour définir le mécanisme amoureux : « Ce qui amorce le mouvement dont il s'agit dans l'accès à l'autre que nous donne l'amour, est ce désir pour l'objet aimé, que je comparerais, si je voulais l'imaginer, à la main qui s'avance pour atteindre le fruit quand il est mûr, pour attirer la rose qui s'est ouverte, pour attiser la bûche qui s'allume soudain... Cette main qui se tend vers le fruit, vers la rose, vers la bûche, qui soudain flambe, son geste d'atteindre, d'attirer, d'attiser, est étroitement solidaire de la maturation du fruit, de la beauté de la fleur, du flamboiement de la bûche. Mais quand dans ce mouvement d'atteindre, d'attirer, d'attiser, la main a été vers l'objet assez loin, si du fruit, de la fleur, de la bûche, une main sort qui se tend à la rencontre de la main qui est la vôtre, et qu'à ce moment c'est votre main qui se fige dans la plénitude fermée du fruit, ouverte de la fleur, de l'explosion d'une main qui flambe, alors ce qui se produit là c'est l'amour »¹.

* * *

Phénoménologie de la main : une nouvelle métaphysique **Le rapport privilégié et complexe à la main de Reverdy, Tortel et Jabès**

La main tendue de l'amour est une main pure. Elle reste attachée à une certaine candeur. Lévinas rapproche l'activité de la main et de la caresse à une recherche motivée par un retour à la virginité. La main est nue, sensuelle, érotique, mais elle reste mystérieuse, in-touchée. Or, la main est toujours tendue, dirigée, pointée vers un objet, un outil, un visage. Et le rapport qu'elle entretient avec le phénomène — entendu en termes philosophiques — se révèle extrêmement complexe. Nous avons vu avec Celan, Rimbaud et les surréalistes une tendance à la poignée de main et à la caresse, un rapport d'amitié, de franchise, d'amour. Avec Valéry, la main était inhérente au principe de *poiein* ; indissociable, selon le poète, de toute pratique poétique. Dans les deux cas, inutile de rappeler qu'il s'agit tout de même d'un rapport de *praxis*, d'action sur la matière, sur la langue, sur l'être aimé. La main *fait* toujours quelque chose. Alors quel est donc le rapport qu'entretient la main avec ce qui l'entoure ? Les trois chemins philosophiques que sont le (matérialisme) dialectique, la phénoménologie et la métaphysique, vont nous permettre d'établir un itinéraire cohérent de ce rapport tel qu'il est mis en scène par Pierre Reverdy, Jean Tortel et Edmond Jabès.

¹ J. Lacan, « Le transfert », *Le séminaire VIII*, Seuil, 1991, p. 67.

La main active est une main d'œuvre

En tant qu'organe de langage autant que d'action, la main vient résoudre le problème performatif : « il n'y a pas lieu de choisir entre les deux formules qui font hésiter Faust : au commencement était le Verbe, au commencement était l'Action, puisque l'Action et le Verbe, les mains et la voix sont unies dans les mêmes commencements »¹. La main est bien du côté de la *praxis*. Elle agit sur la nature pour la façonner, la sculpter, et donc la nier. Tous les grands principes de la philosophie dialectique hegelienne et son retournement matérialiste marxiste se fondent implicitement sur la main. Négation, production, art...sont des concepts qui ne peuvent se passer d'elle. La main est avant tout une main *sale* parce qu'elle doit prendre des décisions. Elle est en contact direct avec l'objet qu'elle modifie.

C'est la main du poète-boxeur Arthur Cravan, c'est la main au pistolet de René Char et de ses compagnons du maquis². La littérature est un "sport de combat". La main n'est pas toujours tendue pour ses amis, elle est aussi là pour défaire ses *loyaux* (et déloyaux) *adversaires* d'un coup de poing. Elle est l'arme qui fait couler le sang des frères ennemis :

« Mains contre mains.
Toute la vie — ô ce sang ! —
s'égoutte d'une main ouverte »³

Au même titre que René Char écrivait d'une plume « à bec de bélier » et Ronsard d'une « plume de fer », « la plume est le poignard. La main fait saigner ; /saigne » affirme Jabès. Comme s'il fallait faire couler du sang pour écrire, du « sang du vocable mêlé au sien »⁴. La main est dialogique encore une fois : douce envers les êtres aimés, elle peut se révéler cruelle et dangereuse pour les ennemis autant que pour le poète. La perspective valéryenne semblait tracer un chemin direct entre la pensée, la main et le poème ; le *faire* poétique étant si semblable à la création divine qui fait surgir quelque chose à partir de rien. La perspective de Jabès renverse cette perfection et vient redonner à la main son origine : elle touche, elle manipule, elle tue.

La main du poète n'échappe pas à la règle. Et même, elle est l'expression la plus parfaite de cette dialectique matérialiste — pensée de manière extrêmement réductive, certes —, car elle est une *main d'œuvre*. Ainsi, la main de Reverdy ne cesse de s'affairer :

« Je ne pense qu'à la nuit

¹ H. Focillon, *op. cit.*, p. 7

² « Et coups de pieds et coups de crosse de pleuvrier. Une rage insensée s'empara de moi, chassa mon angoisse. Mes mains communiquaient à mon arme leur sueur crispée, exaltaient sa puissance contenue », 128, *Feuillets d'Hypnos*, in *Fureur et mystère, Œuvres complètes, op. cit.*, p. 205

³ E. Jabès, V, *Main douce à la blessure même*, in *La mémoire et la main*, Fata morgana, 1987 (l'édition ne comporte pas de pagination)

⁴ E. Jabès, V, *Des deux mains, ibid.*

Le long hiver fondant des pensées souveraines
À présent que le circuit se ferme
Un astre mort traîne dans le ciel noir un feu sans
étincelles
Mains froides déchaînées mais toujours à la peine »¹

Bien sûr, les mains du poète ne sont pas *les mains à charrue*, et tous les travaux ne se valent pas. Le poète ne se sent pas victime de l'aliénation générale, il s'est libéré de ses chaînes (ses mains sont « déchaînées ») contrairement à ceux qui ont dû « changer de main »². Néanmoins, il lui est impossible de résister à l'affairement. Si la main n'est pas à *la peine*, le poète est privé de son activité, il est dés-œuvré.

Toucher pour voir, la main comme être-au-monde

La main comme *praxis* reste une analyse extrêmement pertinente, notamment dans un XXe siècle rythmé par les guerres, par l'émergence de la technique, et par l'opposition marxisme/capitalisme. Mais elle reste centrée sur une considération *objective* — un des marqueurs forts de la réactivation hégélienne au XXe siècle — de la main. Or, la main, nous l'avons rappelé à de nombreuses reprises, est aussi partie inhérente d'un corps, et le rapport étroit qu'elle entretient avec l'esprit en fait un des organes *subjectifs* de l'homme. Si la perspective hégélienne se révèle particulièrement efficace concernant la main, c'est en tant que phénoménologie. La main est un organe de préhension autant que de compréhension, et par conséquent elle ne vient pas seulement manier l'objet ou le produire, elle le saisit en tant que sens, en tant que regard-touchant.

« Comment s'allient la main et le complexe visuel-moteur de l'œil ? *L'œil-tact ?* (...) Quand je dis la Main, il faut penser à un système articulé — mais muni de “forces” et de relais — d'indépendance et de dépendance. En somme, sensibilité et acte réciproquement liés. C'est la définition de la main. Si on pouvait décrire cette relation »³ disait Valéry à propos de la relation entre l'œil et la main. La phénoménologie, chez Husserl et Merleau-Ponty⁴ en particulier, fait du regard le sens privilégié du rapport entre le sujet et le monde. Et dans une certaine mesure, Jean Tortel semble confirmer cette situation de supériorité :

¹ P. Reverdy, « De la main à la main », *Le chant des morts*, in *Main d'œuvre (1913-1949)*, Gallimard, 2000, p. 432

² « On a laissé flétrir la rose de colère / Retranché les élans qui n'en finissaient pas / On a *changé de mains* au coin de la misère / Tout remis au courant / Au droit fil de la *chaîne* / Et au tas », in « Hommes de main Hommes de peine », *Bois vert*, *ibid.*, p. 517 (nous soulignons)

³ P. Valéry, C XXIX - 435. Nous considérons ici l'édition des *Cahiers* du CNRS de 1972

⁴ Dans les *Méditations cartésiennes* du premier (même si Derrida fera, dans *La Voix et le phénomène*, le choix de la voix comme instrument privilégié de la phénoménologie husserlienne) et dans *L'Œil et l'esprit* ou *La phénoménologie de la perception* du second.

« mon regard s'échappe de soi en vue d'avancer dans la distance (l'œil fait office de main) jusqu'à la chose éloignée sur l'opaque de laquelle il s'écrasera »¹

Organes qui se projettent en avant et permettent d'associer *cogito* et matière, main et œil sont équivalents. Mais si le regard est un toucher qui peut abolir les distances, la main est « une espèce d'œil aveugle, tâtonnant (dans l'herbe ou le linge) : mais plus violent — concret »².

La perspective phénoménologique, qui semblait promouvoir un rapport au corps (et donc à la main) fort, délaisserait-il finalement la main au profit du regard ? Ce délaissement n'est qu'apparent. En effet, Merleau-Ponty lui-même renversera les termes de la dialectique œil/main en affirmant : « le modèle cartésien de la vision, c'est le toucher »³. C'est désormais le toucher qui semble prendre l'avantage car, même s'il reste plus limité dans la considération spatiale, il devient l'exemple structurel de l'ensemble des sens. « Le fait même que la vision véritable se prépare au cours d'une phase de transition et par une sorte de toucher avec les yeux ne se comprendrait pas s'il n'y avait un champ tactile quasi-spatial, où les premières perceptions visuelles puissent s'insérer »⁴ concluera le philosophe. Ce *je-ne-sais-quoi* du regard qui fait sa spécificité phénoménologique, J. Tortel la perçoit aussi :

« La main se dégage
Humide et noire
Des herbes rompues.

Elle a tâté l'obscur.

Arraché. Qu'est-ce à dire ?

Elle a retrouvé quelque chose
Que le regard ignore »⁵

La main est encore une fois une main "sale". Et peut-être que c'est là toute son importance. Contrairement à l'œil, la main peut aller explorer le domaine de l'invisible ; contrairement à la voix, elle peut saisir le territoire de l'indicible. Elle est au cœur du nœud complexe, de l'entrelacs, du chiasme qui lie le sujet au monde, le « je » du poète au phénomène. Elle est le principal artisan d'une poésie phénoménologique, d'une *poétique de la relation*⁶. Elle en est la clef :

« Est-ce une clé ?

¹ J. Tortel, *Le Discours des Yeux*, Ryôan-Ji, 1982, p. 120

² J. Tortel, *Progression en vue de*, Maeght, 1991, p. 40

³ M. Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Folio, Gallimard, 1985, p. 37

⁴ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Tel, Gallimard, 2005, p. 268.

⁵ J. Tortel, *Limites du regard*, Gallimard, 1971, p. 66

⁶ Nous renvoyons au titre du grand ouvrage de Starobinski qui, malgré tout, privilégiera aussi le regard au détriment de la main dans *L'Œil vivant*.

Je ne crois pas que soudain
Tout me soit donné.
Je n'en verrais pas la raison.

Cependant n'ai-je pas en main
Cette clé ? »¹

N'ai-je pas en main cette clé ? Et même n'ai-je pas en *ma* main cette clé ? Cette main qui vient ouvrir la porte qui donne sur l'être, cette main fondement de l'être-au-monde du poète. La main est seuil, à la fois ici et au-devant, sentant et senti. Elle est ce « lieu de passage »² qui garantit l'union du sujet et du cosmos, du poète et de son poème. Qui garantit ce que Merleau-Ponty résumera avec brio sous le nom de « saisie des coexistences ».

Et c'est parce qu'elle est capable d'opérer cette saisie que la main "phénoménologique" est liée au processus d'écriture poétique. La main du poète n'est pas seulement créatrice d'objet, elle façonne des images. René Char dit du poète qu'il est « confiant en son toucher particulier [qui] transforme toute chose en laines prolongées »³. Ce *toucher particulier* est le privilège de la main, tellement adroite qu'elle semble pouvoir tricoter des métaphores ou des nuages. Tortel dira d'ailleurs :

« De ce qui tarde à réveiller
Son corps — ici, la main

Le reforme à partir
Du brouillard et retrouve
En dégageant quelques branches perdues
L'apparence des lignes »⁴

Le changement de paragraphe entretient une ambiguïté : la main fait-elle partie de ce corps incapable de sortir du sommeil ? Nous privilégions plutôt le lien direct entre la main et le paragraphe suivant. C'est justement cette main qui réussit à recréer le monde concret, cette lumière qui réveille, à partir du « brouillard » du rêve. C'est une main libre de son propre corps (le possessif vient ajouter cette dimension) qui retrouve le chemin de l'esprit endormi. Le lien entre la main du poète et la création est retrouvé à travers la vision phénoménologique : en tant qu'organe de préhension, la main peut saisir le monde qui l'entoure et le traduire sur la page et ses « lignes ». Voilà la clef que la poète a *en main*.

¹ J. Tortel, *Limites du regard*, *op. cit.*, p. 38

² « Il est étrange que ma main / Soit le lieu de passage / Ici, et qui ne tremble pas », J. Tortel, IV, *Critique d'un langage*, in *Relations*, Gallimard, 1968, p. 111

³ R. Char, XXXII, *Seuls demeurent*, in *Fureur et mystère*, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 163

⁴ J. Tortel, *Limites du regard*, in *Limites du corps*, Gallimard, 1993, p. 160

Au-delà du physique se dresse la main

Avec l'arrivée de la traduction par l'image, la phénoménologie est dépassée (ou plutôt a atteint son objectif le plus haut). Le rapport qu'entretient la main avec le phénomène, avec l'apparaître, reste un rapport de préhension mais devient aussi un rapport de langage. Et si l'on se rapporte à l'analyse heideggerienne, c'est dans le *Dicht* poétique que l'être est *maintenu*. La main accède ainsi à un statut *métaphysique* — au-delà du physique.

Au début de *La mémoire et la main*, Jabès affirme :

« Le vocable sépare la main, de la main qui le forme.

Une main suffit au livre.

...la main qui s'est substituée à la main et dont le vocable dit l'appartenance »¹

Si la main accède à un statut "métaphysique" à travers la poésie, c'est avant tout par son statut référentiel. La main et le doigt font signe vers une réalité. Et ce *faire signe* est mis en abyme par Jabès qui vient lui substituer une nouvelle référentialité : le mot "main" désigne la main. Au même titre que *ceci n'est pas une pipe*, un poème n'est pas une *poignée de main*. Cette illusion référentielle, Celan l'avait comprise en indiquant sagement qu'il n'y avait pas de différence « de principe » — ce qui, évidemment, impliquait une différence pragmatique. La nouvelle dimension que nous ouvre Jabès avec sa grande attention pour le Nom est primordiale : la main (comme mot) s'inscrit au creux du poème par l'action de la main elle-même. Cette activité réflexive de la main est spécifique à la *poiesis* et permet de comprendre sa singularité.

Mais revenons un instant au principe heideggerien du *Dicht* considéré comme maintien (*Brauch*) de l'Être. « L'homme, dit le philosophe en reprenant Hölderlin, habite en poète », et son activité est triple : bâtir, habiter, penser. La question de la pensée concerne davantage la philosophie et celle de l'habiter reste, dans l'ensemble du corpus heideggerien, assez obscure. Celle du bâtir est, elle, assez claire. Il s'agit de construire *via* la parole poétique — la parole la plus proche de l'Être. Il s'agit en quelque sorte d'ériger un lieu de mémoire. Jabès dit :

« Stèle.
Une main surgie du néant,
surplombe nos tombes.

Pureté des larmes.
Impureté du cadavre »²

Associer la perspective heideggerienne à la poétique de Jabès — dont le lien étroit avec la culture et la symbolique hébraïque est sans doute l'une des caractéristiques principales

¹ E. Jabès, II, « Des deux mains », *La mémoire et la main*, *op. cit.*

² E. Jabès, IV, *Main douce à la blessure même*, *ibid.*

— peut sembler un acte saugrenu, voire polémique. Rappelons néanmoins que le poète et le penseur *habitent proches sur les monts les plus séparés*. À l'appel d'Adorno, ils répondent tous deux par la négative : la poésie a encore quelque chose à offrir, elle peut aider à rebâtir sur des cendres encore chaudes. Pour Jabès, la main est une *stèle* qui vient rendre hommage à ceux qui seront oubliés. La main entretient une relation privilégiée avec la mémoire. Elle est ouverture, elle est salut¹. Elle est métaphysique autant que métahistorique ; ce que Tortel rappelle lui aussi :

« L'histoire d'un corps est ce corps
Lui-même et privé de l'Histoire.

Temps successifs non acceptables. Cependant
Tout est l'un après l'autre.
Une main désignée avance
Sur chaque membre (et les viscères)
L'un après l'autre et sourdement ensemble »²

La main du poète se pose sur les blessures (les « viscères »), elle est main guérisseuse de plaies, elle est main-*farmakon*. Elle empêche de plonger les disparus dans l'oubli. Elle ne « s'irrite pas de l'extinction hideuse de la mort »³ mais au contraire pourra peut-être un jour venir lui venir en aide :

« Il y eut, jadis, une main
pour nous conduire à la vie.

Un jour y aura-t-il une main
pour nous conduire à la mort ? »⁴

* * *

Figures de la mutilation : un poète peut-il perdre la main ? Étude de la main absente chez Michaux et Cendrars

Le poète est poète par sa main, certes. Mais que faire lorsqu'elle n'est plus là pour lui prêter *main-forte* ? La question est légitime. Et l'expérience de la perte doit faire l'objet d'une étude particulière. C'est justement dans cette optique que Michaux écrit *Bras cassé*⁵.

¹ « Ouvre, grande, ta main / Cette ouverture est le salut », VII, *Main douce à la blessure même*, *ibid.*

² J. Tortel, « Critique d'un jardin IV », in *Limites du corps*, *op. cit.*, p. 81

³ R. Char, *op. cit.*

⁴ E. Jabès, exergue de *La mémoire et la main*, *op. cit.*

⁵ H. Michaux, *Bras cassé*, Fata Morgana, 1973

« Je fis un jour, une chute. Mon bras, n'y résistant pas, cassa. Ce n'est pas grand-chose qu'un bras cassé. C'est arrivé à plusieurs, à beaucoup. Ce serait néanmoins à observer *bien* »¹

Michaux et l'expérience bénéfique du bras cassé

La main, et par extension le bras, sont les organes du possible. S'en priver, ne serait-ce que temporairement, implique certaines « complications » que le poète doit s'empresse de « rectifier »². Mais le chemin vers ce que la médecine appelle la rééducation est difficile. Il faut apprendre à faire avec. Sauf que pour faire *avec*, il faut un organe de préhension. La chute, le bras cassé ont fait basculer le poète dans l'a-préhension, dans l'appréhension entendue comme crainte et non plus comme capacité intellectuelle. En effet, quand la main est incapable de saisir, comment l'esprit pourrait-il comprendre ? Comment pourrait-il — et l'expression populaire en dit long sur le lien entre préhension physique et compréhension intellectuelle — *capter* ?

« ...tandis que je suis là par terre, il se passe quelque chose d'étrange. Quelque chose m'est dérobé, m'est continûment dérobé »³

Le poète n'arrive pas encore à nommer ce manque. C'est d'abord la douleur qui parle : « Mal ! Mal ! Mal ! mal sans cesse qui dévale en moi et sa fanfare folle »⁴. Son bras et sa main sont toujours là. Mais ils ne fonctionnent pas. À la manière des membres fantômes étudiés par Descartes⁵, le bras droit cassé n'est plus *manipulable*, n'est même plus identifiable⁶ et, ironie du sort, fait perdre toute *dextérité* à son propriétaire.

Néanmoins, l'expérience ne réside pas seulement dans cette chute et dans cette perte. Michaux est toujours à la recherche de nouvelles sources esthétiques empiriques, de nouvelles sensations, de nouvelles perceptions. Le manque donne accès à une nouvelle dimension à travers un renversement copernicien : c'est l'émergence de l'« homme gauche »⁷. Cette nouvelle perspective est particulièrement productive d'un point de vue analytique et scientifique, parce qu'elle est source de découvertes et de

¹ *Ibid.*, p. 7

² « ...les souffrances physiques créent des *perceptions déroutantes. Sensations erronées*, qu'il faut rectifier... », *ibid.*, p. 9

³ *Ibid.*, p. 14

⁴ *Ibid.*, p. 41

⁵ Cf. « Sixième méditation » in R. Descartes, *Méditations métaphysiques*, trad. F. Khodoss, Quadrige, PUF, 2012, p. 116

⁶ « Ma main continuait à me tromper sur son emplacement », H. Michaux, *op. cit.*, p. 42

⁷ « Je tombai. Mon être gauche seul se releva, et tout est devenu parfaitement neutre », *ibid.*, p. 17

surprises¹. Elle le sera aussi d'un point de vue littéraire après la publication du livre. Mais à l'instant, la conclusion est sans appel :

« De cet état, je continue à accuser mon être gauche, celui qui en est mon bras gauche, ma main gauche, mes façons d'homme gauche, celui que je reconnais pas comme moi, moi un vrai droitier. Mon bras gauche est sans style, sans animation, sans formation, sans affirmation comme sans force »²

L'accumulation de la préposition "sans" accentue ce manque de la main droite, remplacée par une main gauche mal-a-droite, cette *man che trema* que nous évoquions avec Dante. La nouvelle main dont Michaux prend conscience n'est pas particulièrement *sinistre*, mais elle reste in-forme, « écolière », banale, « mal fichue ». C'est-à-dire incapable de rendre compte de l'identité explosive d'un poète dont seule la main droite est en mesure de déchiffrer, de transcrire la pensée et le génie, de les *traduire*³.

Or, le renversement entrepris par Michaux ne s'arrête pas là. Lors de l'expérience de *Bras cassé*, Michaux est en quelque sorte le témoin de sa propre vie. C'est en spectateur qu'il observe l'opération.

« Lorsqu'on m'amena dans la salle d'opération, j'en regardai les occupants l'un après l'autre, chirurgiens, assistants, infirmières, qui semblaient réunis là pour une réception (et c'en était une, réception de mon corps que je venais de livrer). [...] et se mirent aussitôt sans façon à me manier, me découper, à me tailler, à me panser, à me faire respirer, à me recoudre »⁴

Il est intéressant de noter le retournement de la perspective valéryenne. Le poète et l'acte d'écriture sont associés à l'acte d'écriture *en négatif* : c'est d'abord parce qu'il est incapable d'agir avec sa propre main, incapable d'écrire, qu'il se livre à l'expérience. Il ne peut plus revêtir la blouse ou le rôle du chirurgien-poète, parce qu'il ne lui reste plus que cette main gauche qui tremble.

Cette « indéplacable impression »⁵ que Michaux ressent est donc à la fois implacable (douloureuse et cruelle) et indéplaçable (l'hypallage rapproche la « main-mur » de l'impression). Elle est l'obstacle absolu auquel est confronté le poète. L'obstacle par excellence : *perdre la main*. L'expression courante s'est réifiée, s'est matérialisée. La cassure

¹ « Celui qui est le gauche de moi, qui jamais en ma vie n'a été le premier, qui toujours vécut en repli, et à présent seul me reste, ce placide, je ne cessais de tourner autour, ne finissant pas de l'observer avec surprise, moi, frère de Moi », *ibid.*, p. 18

² *Ibid.*, p. 19.

³ « Longtemps après l'accident, je n'avais encore pu établir une relation valable avec cette main gauche, entre elle et mon moi complexe. L'écriture en restera informe, écolière, calme, mal fichue, sans caractère, sans impressionnabilité, tandis que le jour où je reprends ma main droite pour réécrire et quoique l'écriture en soit contrariée et presque illisible, elle me contient aussitôt et me traduit », *ibid.*, p. 68

⁴ *Ibid.*, p. 26-27

⁵ *Ibid.*, p. 52

empêche toute prise *en* et *de* main. La main s'est libérée de toute *emprise*. C'est alors que la métamorphose s'opère. D'abord « feu sans flamme », « braise »¹, puis « crabe »², le bras finit par devenir « meuble »³ et enfin « mur »⁴. Recouverte de plâtre, immobile et dure, la main est devenue objet.

Mais c'est justement en tant qu'objet qu'elle fait prendre conscience de son importance et de sa nécessité, ignorées tant qu'elle était fonctionnelle. Heidegger opposait *Vorhandenheit* (devant-la-main) et *Zuhandenheit* (à-portée-de-main) comme mode de présence des objets⁵. « Les ustensiles peuvent parfois, dans le mouvement de la préoccupation, se découvrir inaptes à tel ou tel usage : l'outil est endommagé, le matériau inapproprié, etc. En frappant ainsi l'attention, l'ustensile à-portée-de-main se donne comme n'étant plus tout à fait à-portée-de-main mais déjà devant-la-main »⁶. La main droite de Michaux est hors d'usage, et son inutilité, son inaccessibilité technique la placent du côté des ustensiles "devant-la-main". Mais n'oublions pas que c'est par ce glissement de mode de présence qu'elle donne enfin sur le vide, et fait ainsi prendre conscience au *Dasein*-Michaux de son être-au-monde droitier. La rupture référentielle ainsi opérée (la main ne fait plus *signe* vers une quelconque utilité), le poète peut enfin se rendre compte de ses limites. Ce n'est pas seulement une entreprise scientifique ou poétique que Michaux nous donne à voir dans *Bras cassé*, c'est une expérience métaphysique, une nouvelle connaissance *par les gouffres*⁷.

La mutilation de Cendrars, poète de la main gauche

Perdre la main. Michaux n'en fait l'expérience que quelques semaines, le temps de se remettre de l'opération, de faire sa rééducation, en somme de se *reprendre en main*. Cette main, cette main droite, main de l'écriture, Blaise Cendrars la perd définitivement le 29 septembre 1915, le 5e jour de la grande offensive de Champagne. Amputé, il doit embrasser l'homme *gauche*. Ce n'est d'ailleurs que peu d'années plus tard qu'il s'éloigne de ses amis, les surréalistes, ces poètes de l'avant-guerre et de l'avant révolution d'octobre qui, à ses yeux, ne sont que des « fils à papa », des écrivains de la main *droite*⁸. Mais être poète "de la main gauche" ne lui réussit pas, et, en octobre 1917, Cendrars

¹ *Ibid.*, p. 27

² *Ibid.*, p. 39

³ *Ibid.*, p. 30 ; et « le bras est toujours là, malgré l'armoire », *ibid.*, p. 31

⁴ « *Mur*. Plus absurde encore, un mur, mon bras terminé en mur, non pas seulement accolé à lui. Ça ne va pas ensemble un mur et un bras et c'était pourtant ensemble. Indéplacable impression », *ibid.*, p. 52

⁵ *Être et temps*, §15

⁶ D. Franck, *Heidegger et le problème de l'espace*, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 45

⁷ Ce renversement d'une expérience négative en positivité artistique rapproche étrangement le « bras cassé » de Michaux de la main moulée de Rodin qui, une fois le plâtre brisé (physiquement pour le sculpteur, artistiquement par le poète), devient main divine, main de tous les possibles...

⁸ Nous empruntons la formule à C. Leroy, *La main de Cendrars*, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 31

décide de s'amputer une seconde fois. Cette fois-ci la coupure concerne la poésie : il n'en écrira plus jusqu'à la fin de sa vie. Ou plutôt, il n'en écrira plus jamais de la même façon...

Coupure de corps et coupure de corpus. Le parallèle avec Rimbaud est saisissant : deux jeunes poètes couronnés par leurs pairs abandonnent la poésie, deux poètes qui ont la particularité d'avoir été séparés d'un de leurs membres (Rimbaud est amputé de la jambe droite l'année de sa mort, en 1891). « Dépossédé de sa main de poète, Cendrars s'est "émondé" lui-même de sa *main d'écriture* — le poème, comme s'il avait tenu à aggraver ou à accomplir la blessure de son corps par une autre blessure, symbolique et même emblématique, qu'il inflige au poète qu'il ne veut plus — ou ne peut plus ? — être », résume Claude Leroy¹. Le jeune poète a fait son deuil, et n'accomplira donc pas la prophétie de son ami Cocteau :

« Blaise, on t'a arraché ta main droite.
Tu as porté ta main, comme un perdreau tué, pendant
des kilomètres.
Ils t'émondent
pour que les poèmes colorisés reflleurissent »²

Le poète dépossédé est en prise avec le désœuvrement. Perdre la main c'est aussi devoir prendre congé, du moins pour le moment, de la poésie³. Mais Cendrars regagnera sa main d'écriture lorsqu'il passera à la prose, et la perte de la main droite sera vécue comme une libération :

« Est-ce qu'une perte ne peut être un bien, telle que la
perte de l'appendice par exemple, l'appendice
vermiforme ou iléo-cœcal [...] ? Pan ! un coup de
bistouri »⁴

La mutilation n'est plus une *injure*. L'écriture permet de réinvestir le manque en gain. Après l'expérience de l'homme gauche chez Michaux, Cendrars vient mettre en évidence une poétique de la *Main coupée*⁵.

Mais si cette image du manchot, de l'infirmes, de l'amputé traverse l'œuvre de Cendrars après 1916, il est étonnant de la voir apparaître, comme par anticipation, dès l'été 1912 lorsqu'il écrit à Féla : « Je voudrais me mutiler ! M'ouvrir les veines et entendre ma folie couler avec mon sang »⁶. Et la préférence est pour la main et ses agaçants « bruissements d'albatros »⁷, cette main qui ressemble tant au poète

¹ *Ibid.*, p. 21-22

² J. Cocteau, *Carte blanche, Œuvres complètes*, t. IX, Marguerat, 1950, p. 124

³ Cendrars reviendra à l'écriture, mais la « poésie » au sens strict s'arrête avec *Du monde entier* (1919), anthologie des œuvres écrites avant 1917

⁴ B. Cendrars, *Une Nuit dans la forêt, Œuvres complètes*, t. VII, Denoël, 1985, p. 18

⁵ L'ouvrage autobiographique est publié pour la première fois en 1946

⁶ *Inédits secrets*, Club Français du Livre, 1969, p. 259

⁷ *Le Transibérien, Œ I, op. cit.*, p. 20

baudelairien. José, personnage de *Moganni Nameh*, se laissant aller à la rêverie dans la cathédrale de Berne, verra lui aussi ces mains-volantes aux « ébats de colombes » :

« ...rien que des mains, comme une atmosphère lumineuse, ondoyaient, en cadence, des mains spirituelles et presque translucides, un parterre rare de fleurs se mettant à parler, à chanter tristement et à choir..., pétale par pétale [...] Les mains étaient des vols d'ailes blanches, des ébats de colombes, des crissements de plume... »¹

Nous évoquions avec les surréalistes l'importance de la figure de la main dans la construction d'un érotisme, et nous citions Lacan pour évoquer le mécanisme amoureux comme semblable au mouvement de la main tendue. Chez Cendrars, la psychanalyse peut être convoquée à nouveau autour du principe de castration. La main est symbole d'érotisme, sa mutilation est donc aussi une perte, la découverte d'une *impuissance*. Et il est intéressant de remarquer que le passage précédant la vision des mains de *Moganni Nameh* voit une castration s'opérer : « son sexe était foudroyé, un serpent tronçonné se tordait à ses pieds ; la terre brûlait »². La perte du sexe, de la virilité, de la confiance, mais aussi de l'organe de re-production, est associée à un vol de mains-hirondelles. Le poète qui perd sa main est un poète castré. Quoi de plus normal donc que l'abandon de la poésie après avoir quitté sa main, après avoir quitté sa blancheur, sa perfection, son frémissement si mallarméen³ ? La lecture des textes de Cendrars nous révèle cependant que le poète fait exception à la règle : sans sa main il ne peut plus écrire de poésie *de la même façon*. Il est contraint, tout comme Michaux, de *déplacer* sa poétique, d'opérer un transfert (aussi bien physique que méta-phorique) vers l'autre main, celle de l'homme de prose, celle de l'homme gauche. Ces deux perspectives font donc relativiser la nécessité de la main : le poète n'a pas toujours été et ne sera pas nécessairement un homme-de-main. Ce que sa main-outil prenait en charge peut être transplanté vers d'autres organes, dont la voix en serait le meilleur exemple.

* * *

Refus de passer la main La poésie contemporaine devant la reproductibilité technique

Mais que dire du poète à l'ère de la reproductibilité technique ? Le *manuscrit* passe du côté de l'objet *manufacturé*. Certes, l'écriture à la machine reste une écriture

¹ *Moganni Nameh*, *Œ IV*, p. 87

² *Idem*

³ « ... Sache, par un subtil mensonge, / Garder mon aile dans ta main [...] // Vertige ! voici que frissonne / L'espace comme un grand baiser [...] // Ce blanc vol fermé que tu poses / Contre le feu d'un bracelet », « L'éventail de Mademoiselle Mallarmé », S. Mallarmé, *Poésies*, NRF, 1914 (8e rééd.), p. 93-94

manuelle, mais elle donne naissance au *tapuscrit*. Elle est action *des* mains et non plus de *la* main. Derrida, en énonçant les théories heideggeriennes, déclare : « si la main de l'homme est ce qu'elle est depuis la parole ou le mot (*das Wort*), la manifestation la plus immédiate, la plus originaire de cette origine, sera le geste de la main pour rendre le mot manifeste, à savoir l'écriture manuelle, la manuscriture (*Handschrift*) qui montre — et inscrit le mot pour le regard. [...] La mécanisation typographique détruit cette unité du mot, cette identité intégrale, cette intégrité propre du mot »¹. Doit-on, nous lecteurs du XXI^e siècle, nous associer à la plainte — radicale, réactionnaire (?) — de Heidegger ?

Il est pourtant intéressant de remarquer que la mécanisation est aussi associée à une perte d'aura², à une perte d'identité. À l'ère du digital nous sommes en manque d'empreintes. Désormais l'industrie ne nous propose que des objets fabriqués, neufs, de *première main*. Le poète, lui, est un homme de *seconde main*. Il travaille et retravaille le texte, il éclabousse la feuille blanche de petites taches typographiques. Ce premier jet doit être réalisé à la main, quitte ensuite à le « mettre au propre ». Il faut « travailler le blanc. Le pousser. Lui donner des mots. Une table. *Une main* »³. Même la *littéralité*, cette langue « mise à plat », que dévoilent C. Royet-Journoud, E. Hocquard ou A-M. Albiach n'est pas nécessairement aplatie par la presse de l'imprimerie. C'est d'abord la main qui lui confère cette spécificité, qui lui confère son lissage. Et parfois, ce nivèlement a encore besoin de la main pour la mettre en valeur :

« braille manque de mains
sur peau et autres livres
et mains manquent de braille parfois [...]
lisse, je voulais ça
et des mains d'aveugles cependant sur le corps
j'ai si mal fait la phrase elle n'est pas pour lui elle n'est
pas pour eux elle n'est pas pour moi »⁴

Même après chirurgie, après *lifting*, le poète a besoin de cette main d'aveugle capable de lire avec les doigts, de lire avec le corps.

La main, toujours la main. Devant l'écoulement des années et face à l'essor du *ready-made*, du *made in USA*, Michel Deguy conserve son énergie, son dynamisme, son éclat poétique et philosophique en continuant l'écriture par carnet⁵ — ces petits cahiers

¹ J. Derrida, « La main de Heidegger », in *Heidegger et la question*, Champs, Flammarion, 1990, p. 200

² Cf. W. Benjamin, « L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », *Œuvres III*, Folio essais, Gallimard, 2000 et en particulier les § 2-3, p. 273-279

³ C. Royet-Journoud, *Les objets contiennent l'infini*, Gallimard, 1983 (nous soulignons)

⁴ D. Fourcade, *Le sujet monotype*, P.O.L., 1997, p. 166

⁵ « Du carnet à l'archive », Préface de Michel Deguy à *Les écrits de Michel Deguy, Bibliographie des œuvres et de la critique 1960-2000*, H. Volat et R. Harvey, Éditions de l'IMEC, 2002 (texte lisible intégralement sur remue.net)

Clairefontaine 17 x 11 cm, lieu du langage incarné, *in-carnet*. Et surtout en refusant l'émergence du virtuel :

« Pour moi n'existe "vraiment" que le palpable papier. Si j'étais un écrivain futur, de ceux qui n'auront jamais publié de livres-papier, mais balancé des phrases sur le web, me considérerais-je comme un écrivain ?

Je ne crois pas.

Le livre n'était pas un "support". Le lisible du lisible sera toujours en quelque manière ce que vous ne verrez pas sur vos écrans »¹

La disparition du livre et les "régressions" que semble subir la poésie² sont des co-présences — voire même conséquences — du processus de récession de l'écriture manuelle. La difficulté, l'effort de creuser des phrases comme l'on creuse des sillons font partie intégrante du processus artistique. La main reste non pas l'outil mais la condition *sine qua non* de l'écriture poétique. Mais dans un monde où l'on a redistribué les cartes et où tous les joueurs sont sans *main*, le poète doit-il se coucher et passer son tour ? Non dit Deguy. Le poète a toujours la *dernière main*³.

Un poète et une main. « Tel qu'il est constitué, ce couple a non seulement servi les desseins de l'être humain, il les a aidés à naître, il les a précisés, il leur a donné forme et figure »⁴. En restant une écriture avant tout manuelle tout au long du XX^e siècle, la poésie est restée entre de bonnes mains. Un nouveau siècle est né, avec ses obligations, ses coutumes, ses automatismes. Doit-elle faire acte de résistance et persévérer ? Ou bien doit-elle commencer sa métamorphose ? L'avenir est incertain, mais la poésie a encore le temps pour prendre son destin en main.

¹ *Idem*

² Régressions que nous ne considérons pas en terme de "valeur" comme avait pu le faire C. G. Jochmann en 1940, dont les considérations avaient été introduites — de manière critique — par Benjamin dans « Les régressions de la poésie de Carl Gustav Jochmann », *Œuvres III, op. cit.*, p. 391-426

³ « La main de l'artiste se dit *manus extrema*, la dernière main », C. Lahuerta, « Le saisissement », *La main en procès dans les arts plastiques, op. cit.*, p. 271

⁴ H. Focillon, *op. cit.*, p. 5