

Le texte-programme

Penser avec les mains

Éléments d'un dossier sur LA MAIN



Francis Ponge

Première ébauche d'une main

•

Henri Focillon

Eloge de la main

•

Paul Valéry

Discours aux chirurgiens

•

Marie-Cécile Dufour-El Maleh

Art et artisanat, Figure double de la créativité

SOMMAIRE

01. <i>Main</i> , entrée dans le <i>Vocabulaire d'esthétique</i>	03
02. <i>Main</i> , entrée dans Le Grand Robert	05
03. Francis Ponge, <i>Première ébauche d'une main</i>	21
04. Henri Focillon, <i>Eloge de la main</i>	25
05. Marie-Cécile Dufour-El Maleh, <i>Art et artisanat</i>	53
06. Michel de Montaigne, <i>Quoy des mains ?</i>	75
07. Ludwig Wittgenstein, <i>De la certitude</i>	79
08. Paul Valéry, <i>Discours aux chirurgiens</i>	81
09. Aristote, [<i>La main et l'intelligence</i>] (Extrait + Commentaire)	103

Main

Vocabulaire d'esthétique (sous la direction d'Etienne Souriau),
PUF, Paris, 1990, p. 971.

La main, partie du corps prolongeant le bras, est faite d'une paume et de cinq doigts divisés en phalanges, au pouce opposable. Sa préhensilité forme l'habileté humaine, apte à toucher, saisir, briser, composer les objets. Corps, elle est naturelle ; réalisatrice d'une pensée, elle relie un savoir poïétique au monde.

1 - *La main comme instrument*

Elle informe la matière. Mais si elle tient plume, burin, pinceau, etc., elle est plus qu'un *organon* : elle est l'émotion pensive faite corps, lui-même faisant sens, comme en pantomime la gesticulation est symbole d'une conduite, d'un sentiment (concorde, répulsion, sérénité, décision, etc.). L'artiste peut laisser ainsi courir sa main sur la toile ou l'instrument, comme si, heuristiquement, dans cette liberté elle inspirait elle-même l'œuvre à être. Guiot et Gain pensent même que seules les œuvres « entièrement conçues et exécutées à la main par le même artiste » garantissent l'intégrité du talent, l'unicité de l'œuvre. Le « fait main » artisanal est ainsi recherché : on estime qu'un art inimitable en prit soin, par opposition aux fabrications ou reproductions mécaniques.

2 - *La main comme référent*

Elle définit l'originalité et la façon d'une œuvre. *Main* prend alors le sens de *style personnel dans la réalisation*, même au figuré, quand on dit qu'on reconnaît dans telle œuvre la main de tel peintre ou même tel écrivain. On parle aussi d'une œuvre faite « de main d'ouvrier », même quand ce n'est pas le geste matériel qui compte, mais la qualité de l'œuvre (par exemple pour une œuvre littéraire).

3 - *La représentation de la main comme symbole*

La main peut être chargée de nombreuses significations, telles que par exemple l'action, la puissance (humaine ou divine ; cf. ces mains rayonnantes des Annonciations, la main de Dieu animant celle d'Adam à la Chapelle Sixtine, ou pétrissant la glaise comme la *Main de Dieu* de Rodin), la protection, la justice, etc. Il y a des sens symboliques de la position des mains (parfois répertoriés, comme dans l'art bouddhique), ou dans la position relative de plusieurs mains (*La Cathédrale* de Rodin, appui l'une sur l'autre des mains droites de deux personnes). La main est parfois une anthropomorphisation du divin, conçu comme une idéalisation de l'acte artistique ; or, comme c'est par elle que l'artiste réalise, on peut y voir une auto-référence (cf. Escher, *Dessiner*).

Christophe GENIN

Le Grand Robert

Dictionnaire de la langue française, Edition 2001.

Entrée du mot « MAIN »

Volume IV, pp. 1038-1046

main [mɛ̃] n. f.

ÉTYM. 980, *man*; du lat. *manus*.



I (La *main* de l'homme).

A

1 Partie du corps* humain, organe de la préhension* et du toucher*, placé à l'extrémité du bras (→ **Poignet**) et muni de cinq doigts* dont l'un (le pouce) est opposable aux autres. | *Main droite, main gauche.*

1 Les seules Mains qui en dix doigts s'allient,
Comme il nous plaît qui s'ouvrent et se plient,
Nous font seigneurs des animaux et non
Une raison qui n'a rien que le nom.

RONSARD, Second livre des poèmes, « Paradoxe ».

2 Dans la vie active de la main, elle (*la paume*) est susceptible de se tendre et de se durcir, de même qu'elle est capable de se mouler sur l'objet. Ce travail a laissé des marques dans le creux des mains, et l'on peut y lire (...) la trace et comme les mémoires de notre vie ailleurs effacée (...) De près c'est un paysage singulier (...) On peut rêver sur toute figure. Je ne sais si l'homme qui interroge celle-ci a chance de déchiffrer une énigme, mais j'aime qu'il contemple avec respect cette fière servante.

Henri FOCILLON, Vie des formes, « Éloge de la main », p. 100-101.

♦ *Parties de la main* → **Hypothénar, métacarpe, paume, souris, thénar.** | *Creux** (cit. 24), *dos**, *paume, plat, revers de la main.* | *Main bote**, *difforme* (→ **Palmature**). | *Lignes* (cit. 3, 4) *de la main.* | *Lire dans les lignes de la main* (→ **Chiromancie**). | *Position de la main.* → **Pronation, supination.** — *Mains blanches* (→ *Cœur*, cit. 74, Verlaine). | *Blanches mains* (→ *Frémissement*, cit. 15). | *Mains d'ivoire* (→ *Effaroucher*, cit. 10). | *Mains sombres* (→ *Dessin*, cit. 12), *tachées de son* (→ *Jeu*, cit. 54). | *Grosses mains larges* (→ fam. **Battoir, paluche, patoche, patte**); *mains petites* (→ **Menotte**). | *Mains douces, grassouillettes, molles, griffues* (cit. 2), *nouveuses* (→ *Gris*, cit. 5), *osseuses* (→ 1. *De*, cit. 32). — *Mains aux veines gonflées* (cit. 17), *aux doigts boudinés de graisse* (cit. 7). | *Mains sèches, humides.* | *Main pote**. — *Mains calleuses* (cit. 2), *dures, endurcies* (cit. 16) *au travail, gercées* (cit. 3), *rugueuses.* | *Avoir des ampoules* (cit. 2), *des crevasses, des durillons, des engelures* (cit. 2), *des gerçures* (cit. 1) *aux mains.* | *Goutte des mains*, → **Chiragre**. — *Mains chaudes, brûlantes de fièvre* (cit. 4). — *Mains chargées de bagues* (cit. 4), *gantées* (cit. 2) *de fil* (cit. 6). | *Gants* (cit. 3, 6) *qui cachent, préservent les mains* (→ techn. **Manicle, manique**). — ✓ **Prov.** *Mains froides, chaudes* amours.* ✓ *Mains froides et cœur chaud.*

3 Ses mains étaient celles du travailleur infatigable, larges, épaisses, carrées et ridées par des espèces de crevasses solides.

BALZAC, le Curé de village, Pl., t. VIII, p. 540.

4 Tout en causant, Balzac jouait avec son couteau ou sa fourchette et nous remarquâmes ses mains qui étaient d'une beauté rare, de vraies mains de prélat, blanches, aux doigts menus et potelés, aux ongles roses et brillants (...)

TH. GAUTIER, Portraits contemporains, « Balzac ».

5 Elle avait les mains hâlées et toutes piquées de taches de rousseur, l'index durci et déchiqueté par l'aiguille (...)

HUGO, les Misérables, I, IV, I.

5.1 Jean regardait ces mains, ces mains subtiles et savantes comme une intelligence, ces mains adroites et bonnes, et les aurait baisées comme des objets sacrés.

PROUST, Jean Santeuil, Pl., p. 698.

6 Pierre jouait avec les mains d'Angélique : « Tes pattes ! » dit-il. Elle sourit, les regardant, très humble. Il avait raison, Pierrot, c'était des pattes. On ne pouvait pas les appeler autrement, ces mains forcées par le travail, rouges, aux doigts gonflés, douloureux, avec des longues lignes partout. Pas comme les mains de Pierrot (...) vraies mains de demoiselle (...) petites pour un garçon, les doigts fins. Elles n'avaient pas lavé par terre, fait la vaisselle chaque jour du bon Dieu.

ARAGON, les Beaux Quartiers, I, XVII.

7 Mains gourdes et gonflées, des travailleurs de force (maçons, rustiques, etc.); nerveuses et blessées des mécanos; toujours un peu pâles de farine des boulangers; marquées de brûlures, des cuisiniers; blafardes et boursoufflées par l'eau, des plongeurs de restaurant (...)

MONTHERLANT, les Olympiques, p. 197.

♦ ✓ **Loc. Vieilli ou régional.** *À main droite, à main gauche* (cit. 7) : à droite*, à gauche*. — **On trouve aussi à votre, sur votre main gauche, droite.**

8 Mais si vous pouviez venir me voir, une fois de temps en temps. À Saint-Ouen, tout de suite après la barrière, à main droite.

G. DUHAMEL, Salavin, III, xxx.

♦ ✓ *Grand, large comme la main*, de dimensions très réduites (→ Bâtir, cit. 47; imagination, cit. 18).

♦ ✓ **Fam.** *Nu* comme la main*. — ✓ *Comme sur la main, pas plus que la main, sur le dos de la main*, pas du tout. | « *De la gorge* (cit. 7) *comme sur ma main* ».

9 On cherche, on fouille, l'on trifouille, l'on déterre. Pas plus de Procureur que sur la main. Mystère !

VERLAINE, Invectives, xx.

9.1 Assurée d'être condamnée à mort, la femme était allée se jeter aux genoux de l'impératrice, en se déclarant enceinte. Le sexe le plus gracieux et le plus éprouvé a de la chance, Messieurs ! Quel moyen un homme eût-il trouvé de gagner sept mois ? Timour mort, pas plus d'enfant que sur le dos de ma main, mais le prince devint empereur.

MALRAUX, Antimémoires, Folio, p. 400.

♦ ✓ *Ils sont (amis, unis...) comme les deux doigts* de la main*.

♦ *Se faire des coupures* (cit. 1) *aux mains*. | *S'écorcher les mains* (→ Gratte-cul, cit. 2). | *Se salir* les mains*. → **Compromettre** (se). | *Avoir les mains sales**, *les mains propres*. — ✓ **Loc. fig.** *Se salir les mains*. | *Avoir les mains nettes* (cf. les emplois fig. de *main*, infra cit. 91). ✓ *Se baigner* (→ **Manuluve**), *se laver* (cit. 11 et 14) *les mains* (→ au fig. *Laver*, cit. 15 et 16). — *Se faire faire* les mains par une manucure**. | *Se promener, les mains au dos* (→ Ankyloser, cit. 2). | *Fourrer* (cit. 5) *ses mains dans ses poches*. | *Mains enfouies au fond* (cit. 22) *d'un manchon*. | *Étendre, ouvrir, fermer la main*. | *Croiser les mains* (→ Humblement, cit. 6). | *Joindre les mains* (→ Confesse, cit. 1; creux, cit. 23). | *Un imperceptible* (cit. 5) *tremblement des mains*. | *Geste* (cit. 18) *de la main*. | *Poser sa main sur le dossier d'une chaise*.

♦ ✓ **Loc. adv.** *En un tour de main* : dans le temps qu'il faut pour tourner la main (→ **Tournemain**) très vite (→ Instantanément).

10 En moins d'un tour de main cela s'accomplissait.

LA FONTAINE, Contes, IV, XIV.

11 La bonne dame plongeait dans un manchon ses mains jusqu'aux coudes (...)

Aloysius BERTRAND, Gaspard de la nuit, Le vieux Paris, IX.

12 (...) il roulait doucement l'une dans l'autre ses mains grassouillettes, comme s'il les eût savonnées (...)

MARTIN DU GARD, les Thibault, t. I, p. 168.

- ♦ ✓ **Loc. métaphorique.** (Calque de l'ital. *mani pulite*; d'abord dans un contexte italien). *Opération mains propres*, destinée à éliminer les trafics illicites, la corruption. | « *Bien que des dizaines de bureaucrates corrompus et de personnalités mafieuses aient été arrêtés dans le cadre de l'opération "Mains propres" que le gouvernement affirme avoir lancée* » (le Monde, 12 nov. 1998, p. 2).

- 2 ✓ **Loc. adv.** **SOUS MAIN** (en tenant caché sous sa main) : en secret. → **Secrètement** (→ En dessous, sous le manteau). | *Agir, intriguer, négocier sous main*.

- 13 Il employa quelque temps à chercher des connaissances pour faire parler sous main à l'oncle de Lucrèce, n'osant pas y aller en personne (...)

FURETIERE, le Roman bourgeois, I, p. 55.

- 14 Vous comprenez que ma maison de la rue du Cygne me devient inutile. Je cherchais sous main des acquéreurs, et l'abbé de Sponde, qui le savait, a naturellement conduit chez moi monsieur de Troisville (...)

BALZAC, la Vieille Fille, Pl., t. IV, p. 306.

- B** (Fonctions de la main). | *Avoir l'usage de ses deux mains* (→ **Ambidextre**); *être plus habile de la main droite* (→ **Droitier**), *de la gauche* (→ **Gaucher**). | *Changer de main* : se servir d'une main après s'être servi de l'autre.

- 15 La main est un chef-d'œuvre. À la fois, elle sent et elle agit. On dirait presque qu'elle voit. C'est la disposition anatomique de sa peau et de son appareil tactile, de ses muscles et de ses os, qui a permis à la main de fabriquer les armes et les outils. Nous n'aurions jamais acquis la maîtrise de la matière sans l'aide des doigts, ces cinq petits leviers, composés chacun de trois segments articulés, qui sont montés sur les métacarpiens et le massif osseux de la main. La main s'adapte au travail le plus brutal comme au plus délicat. Elle a manié avec une égale habileté le couteau de silex du chasseur primitif, la masse du forgeron, la hache du défricheur de la forêt, la charrue du laboureur, l'épée du chevalier, les commandes de l'aviateur, les pinceaux de l'artiste, la plume du journaliste, les fils du tisseur de soie. Elle est propre à tuer et à bénir, à voler et à donner, à semer le grain à la surface des champs et à lancer des grenades dans les tranchées.

Alexis CARREL, l'Homme, cet inconnu, x.

- 1 **LA MAIN**, organe du tact. → **Toucher; attouchement** (cit. 2). | *Effleurer* (cit. 6 et 14 fig.) *de la main, d'une main légère*. | *Mains qui caressent*, massent*, palpent*, pressent, tâtent**. | *Flatter* (cit. 2 et 3) *un animal de la main, du plat de la main*. | *Passer sa main sur son visage*. | *Plafond bas qu'on toucherait de la main* (→ *Acanthe*, cit. 2). | *Tendre la main pour atteindre* (cit. 48) *un objet*. ✓ *À portée* de la main*. | *Saluer en portant la main à son chapeau* (→ *Hâtivement*, cit. 1; *horizontal*, cit. 5). — ✓ **Fam.** *Bas* les mains !* → *Bas les pattes** ! — **Spécialt.** | *Imposer** (cit. 1, 2) *les mains*. | *Imposition** (cit. 1) *des mains*. — ✓ **Fig.** *Passer la main dans le dos**. — **Sports.** | *Footballeur touchant, arrêtant le ballon de la main* (faute). **Ellipt.** | *Main* : faute ainsi commise. | *Il y a main*.

- ♦ **Spécialt. (Dans des contextes érotiques, sensuels).**

- 16 (...) les mains qui se délectaient aux contacts suaves (...)

FLAUBERT, M^{me} Bovary, III, VIII.

- 17 Ta main se glisse en vain sur mon sein qui se pâme.

BAUDELAIRE, les Fleurs du mal, LV.

- 18 Ne parle plus. Ne pense plus. Laisse ta main se promener sur moi. Laisse-la être heureuse toute seule. Tout redeviendrait si simple si tu laissais ta main seule m'aimer. Sans plus rien dire (...) Ta main est heureuse, elle, en ce moment. Ta main ne me demande rien que d'être là, docile et chaude sous elle.

J. ANOUILH, Eurydice, III.

- ♦ ✓ **Loc. fam.** *Avoir les mains qui traînent*. | *Avoir la main qui traîne, la main baladeuse*. — ✓ *Mettre la main au panier (de qqn)*, lui toucher, lui caresser, lui palper les fesses. — ✓ **Argot.** *Faire une main tombée* (même sens).

- 18.1 Et dis, un filet de baskett (*sic*) pour ainsi dire, son fion. Un panier quoi ! La main au panier, cherche pas, de là qu'elle résulte l'espression.

SAN-ANTONIO, Remets ton slip, gondolier !, p. 40.

♦ ✓ **Loc. fam.** *La main de ma sœur dans la culotte d'un zouave.*

2 **LA MAIN**, organe de préhension. → **Prendre, serrer, tenir.** | *Prendre, soulever un paquet d'une seule main, à deux mains, des deux mains.* | *Se prendre la tête entre les mains, dans les mains* (→ Assaillir, cit. 11). | *Mettre, porter la main à l'épée* (cit. 1). — *S'agripper* (cit. 4), *se tenir d'une main, des deux mains.* | *De sa main libre, elle serrait la rampe avec force* (cit. 9). | *Main qui empoigne, serre* (→ 1. Serrer, cit. 4), *étraint* (cit. 1) *qqch., qui se crispe* (cit. 4) *sur qqch.* | *La main qui tient l'archet* (cit. 4). | *Jockeys* (cit. 1) *qui retiennent leurs chevaux à deux mains.* — *La main droite armée de la faucille* (→ Javelle, cit. 2) — *Saisir un objet des mains de qqn* (→ Gagner, cit. 27). | *Il lui arracha* (cit. 27) *la boîte des mains.* | *Couteau* (cit. 15) *qui glisse des mains.* | *La plume lui tombait des mains* (fig., il n'avait plus la force, le courage d'écrire). | *Objet qui échappe des mains.* — ✓ **Fam.** *Des mains de beurre*, qui laissent tout échapper (→ Faiblesse, cit. 4).

19 Jean, ce matin-là, un semoir de toile bleue noué sur le ventre, en tenait la poche ouverte de la main gauche, et de la droite, tous les trois pas, il y prenait une poignée de blé (...)

ZOLA, *la Terre*, I, 1.

♦ **À LA MAIN, AUX MAINS.** | *Avoir, tenir un livre, un sac à la main* (→ Bec, cit. 6). | *Un couteau* (cit. 3), *un poignard à la main* (→ Animer, cit. 9). | *Ses clefs à la main...* (→ Installer, cit. 6). | *Se frayer* (cit. 3) *une route la hache à la main.* | *Lire* (cit. 13) *la plume à la main.* | *Fouet* (cit. 5) *qui claque aux mains du cocher.* — ✓ **Fig.** *Avoir toujours l'épée* à la main.* ✓ *Défendre son droit, mourir les armes** (cit. 6) *à la main* (→ Combat, cit. 23).

20 (...) les gens debout, leur verre de porto à la main, se rapprochèrent les uns des autres (...)

J. ROMAINS, *les Hommes de bonne volonté*, t. V, xxii, p. 191.

♦ **À MAIN.** | *Sac à main.* → **Sac.**

♦ **Par métaphore.** ✓ **Loc.** *Affaire qui claque*, qui crève* dans les mains.* — ✓ *Prendre son courage* à deux mains.* — ✓ *Avoir les mains crochues** (cit. 2). — ✓ *Être pris la main dans le sac*, en train de voler, et, par ext., en flagrant délit.

21 Puis un beau jour, ayant surpris Gaubertin la main dans le sac, suivant l'expression consacrée, le général entra dans une de ces colères particulières à ces dompteurs de pays.

BALZAC, *les Paysans*, Pl., t. VIII, p. 100.

♦ ✓ *À pleines* mains*, et, vx, *à belles mains* : comme pour se remplir les mains. → **Largement.** | *Puier* à pleines mains dans...*

♦ **Spécialt.** | **LA MAIN** qui prend, serre, tient, touche une autre main. | *Prendre, saisir, garder* (cit. 34), *presser la main de qqn entre les siennes* (→ Articuler, cit. 12). | *Amants qui joignent* (cit. 1) *leurs mains.* | *Se promener la main dans la main, en se tenant par la main, par les mains* (→ Long, cit. 37). | *Se serrer cordialement, fraternellement* (cit.) *la main.* → fam. **Cuiller**, 2. **louche**, **pince**. | *Serrement* de main.* | *Se séparer avec force* (cit. 77) *poignées* de main.* → **Shake-hand.** — *Il lui donna, lui tendit la main pour l'aider* (cit. 11) *à se relever, pour sceller leur engagement* (cit. 3). | *Se donner la main pour danser la farandole* (cit. 1 et 2). — vx. | *Offrir la main à une femme pour passer à table* (on dit aujourd'hui *offrir le bras*).

22 Donnez-moi seulement la main jusque chez moi (...)

MOLIERE, *le Misanthrope*, III, 5.

23 (...) une main cent fois prise, qui se retire toujours et ne se refuse jamais.

LACLOS, *les Liaisons dangereuses*, LXXXV.

24 (...) comme le dernier coup de dix heures retentissait encore il étendit la main et prit celle de madame de Rênal, qui la retira aussitôt. Julien, sans trop savoir ce qu'il faisait, la saisit de nouveau. Quoique bien ému lui-même, il fut frappé de la froideur glaciale de la main qu'il prenait; il la serrait avec une force convulsive; on fit un dernier effort pour la lui ôter, mais enfin cette main lui resta.

STENDHAL, *le Rouge et le Noir*, I, IX.

25 Ils s'avancèrent l'un vers l'autre : il tendit la main, elle hésita. — À l'anglaise donc, fit-elle, abandonnant la sienne (...) Léon la sentit entre ses doigts, et la substance même de tout son être lui semblait descendre dans cette paume humide.

FLAUBERT, *M^{me} Bovary*, II, vi.

26 Fauchelevent prit dans ses vieilles mains ridées et tremblantes les deux robustes mains de Jean Valjean (...)

HUGO, *les Misérables*, II, v, ix.

27 Nous aurions eu dix minutes à nous, pour échanger quelques mots d'adieu, un serrement de main.

LOTI, *les Désenchantées*, V, xxxv.

28 Les mains dans les mains restons face à face

APOLLINAIRE, *Alcools*, « le Pont Mirabeau ».

♦ *Toucher** (dans) la main à qqn, en signe d'accord, de marché conclu (→ **Toper**). → Gant, cit. 1. | *Ils se tapèrent dans la main* (→ *Affaire*, cit. 77).

29 (...) trouvez bon qu'en ce lieu je vous fasse toucher dans la main l'un de l'autre (...)

MOLIERE, *le Sicilien*, xvii.

♦ **Par métaphore.** ✓ **Loc.** *Marcher la main dans la main, se donner la main* : agir en parfait accord, en étroite union (→ *Fraterniser*, cit. 3).

♦ **(Avec une nuance péjorative).** | *En voilà deux qui peuvent se donner la main* (→ *Les deux font bien la paire**; ils sont à mettre dans le même sac*).

♦ ✓ **Fig.** *Tendre la main à qqn*, lui offrir son amitié, son appui* ou son pardon.

30 Pour eux (...) Toujours, la France avait refusé la main que le Kaiser lui tendait !

MARTIN DU GARD, *les Thibault*, t. VII, p. 12.

31 Grand était le nombre des Français qui souhaitaient d'éviter le recommencement des massacres et s'efforçaient, en dépit des rancunes, de tendre la main.

G. DUHAMEL, *la Pesée des âmes*, x.

♦ ✓ *Politique de la main tendue*, de réconciliation; proposition d'accord.

31.1 À tort ou à raison, M. Gaillard a la conviction que la reprise du dialogue avec la Tunisie, la politique de la main tendue à M. Bourguiba et au roi du Maroc, demeurent les conditions mêmes de la sauvegarde de l'Algérie française.

F. MAURIAC, *le Nouveau Bloc-notes 1958-1960*, p. 48.

♦ **(Par allus. au rite du mariage chrétien).** ✓ *Demander** (cit. 36), *obtenir la main d'une jeune fille*, la demander, l'obtenir en mariage (→ *Épouser*, cit. 4; *fiancé*, cit. 5). ✓ *Elle lui a offert sa main* : elle lui a offert de l'épouser. | *Père qui donne, refuse la main de sa fille à un prétendant*. | « *Mon cœur et ma main t'appartiennent* » (cit. 10 *Marivaux*). — ✓ *Mariage de la main gauche** (cit. 8). → **Morganatique**.

32 J'étais orpheline et pauvre, j'élevais mon frère cadet. Un vieil ami de mon père m'a demandé ma main. Il était riche, et bon, j'ai accepté.

SARTRE, *Huis-clos*, v.

♦ **Fig.** | **LA MAIN** symbolisant la prise de possession, la propriété.

♦ **Spécialt. Dr.** | *Saisir qqch. entre les mains de qqn* (→ **Saisie-arrêt; opposition**). — ✓ *Changer de mains*, en parlant d'un bien qui change de possesseur, de propriétaire.

♦ ✓ **Loc.** **AVOIR EN MAIN, ENTRE LES MAINS...**, en sa possession. | *Avoir entre les mains des papiers importants* (cit. 6). | *Avoir en main un beau jeu* (cit. 56), *une arme dangereuse*. — *Le livre est en main*, quelqu'un l'a déjà emprunté, l'a en ce moment. — **Fam. (d'une prostituée).** | *Elle est en mains*. → ci-dessous, cit. 48.1 et 48.2 (**valeur abstraite**). — *Démontrer qqch. preuve* en main*.

33 (...) nous avons en main divers stratagèmes tous prêts à produire dans l'occasion (...)

MOLIERE, *Monsieur de Pourceaugnac*, I, 1.

♦ ✓ **PAR LES MAINS.** | *Il lui en est passé, de l'argent, par les mains !*

♦ ✓ **SOUS LA MAIN.** | *Avoir sous la main*, à portée de la main (ou à sa disposition). — ✓ *Il lit tout ce qui lui tombe sous la main, tout ce qui se trouve sous sa main* (→ 1. *Faux*, cit. 40; *feuille*, cit. 11). | *Il mange tout ce qui lui tombe sous la main*. → *Sous la dent**.

34 (...) un encrier, une savate, la première chose venue qui me tombe sous la main.

COURTELIN, Messieurs les ronds-de-cuir, II^e tableau, I.

35 Il n'avait presque jamais de coupe-papier sous la main.

J. ROMAINS, les Hommes de bonne volonté, t. III, XVIII, p. 244.

♦ ✓ *Mettre la main sur (qqn ou qqch.). → Trouver.* | *J'ai égaré ce livre, je ne peux pas remettre la main dessus.*

36 J'ai fait trois fois le tour de la cour, je n'ai pas pu mettre la main dessus.

SARTRE, la Mort dans l'âme, p. 230.

♦ **Par ext.** ✓ **METTRE LA MAIN SUR...** → **Emparer** (s'). | *Mettre la main sur un héritage* (→ ci-dessous *Faire main basse*). | *Douaniers qui mettent la main sur des marchandises de contrebande.* → **Confisquer.** — **Spécialt.** | *Police qui met la main sur un forçat évadé* (cit. 3), *au collet* d'un malfaiteur (→ Arrestation).* — **Par anal. Fam.** | *Méfiez-vous de ce bavard; s'il vous met la main dessus, vous en avez pour deux heures (→ Empoigner).*

37 Au fond, sa pensée dut être que sa sœur n'attirait le vieux que dans le calcul de mettre la main sur le magot soupçonné.

ZOLA, la Terre, III, III.

♦ ✓ **PRENDRE EN MAIN** ou **EN MAINS**, en charge*, se charger de. | *Prendre en main l'éducation d'un enfant.* — *Il a pris mes intérêts en mains.* → **Défendre.**

38 Car tu m'as été si humain

Que tu as pris ma cause en main (...)

Clément MAROT, Psaumes, IX.

39 Tous les magistrats sont intéressés à prendre cette affaire en main (...)

MOLIERE, l'Avare, V, I.

♦ **Par ext.** | **LA MAIN** symbolisant l'autorité*, la responsabilité, la puissance, le pouvoir*. — *La main qui nous enchaîne* (→ *Baiser*, cit. 5). → **Dépendance.** | *Tomber aux mains de l'ennemi* (→ *Humainement*, cit. 4). | *Pouvoir qui glisse* (cit. 12) *des mains du roi, du souverain.* | *Le pouvoir est tombé aux mains de l'opposition.* | *Tenir dans, entre ses mains, (vx) tenir en sa main les rênes de l'État* (→ *Indépendance*, cit. 14). | « *Il se mit entre les mains des médecins* » (Académie). | « *Père, je remets mon âme entre vos mains* » (Évangile). | *Je remets ma cause entre vos mains.* → **Confier.** — *Elle était une créature docile et obéissante sous sa main* (→ *Cathédrale*, cit. 2). | *Trembler sous la main des puissants* (→ *Instruction*, cit. 2). | *Personne qui glisse* (cit. 11 et 13) *des mains d'une autre, qui échappe à son influence*, à son emprise.* — **Dr.** | *Immeuble mis sous main et autorité de justice (→ Mainmise).*

40 Mes jours sont en tes mains, tranche-les (...)

LA FONTAINE, Fables, x, 1.

41 Le sort, dont les arrêts furent alors suivis,

Fit tomber en mes mains Andromaque et son fils.

RACINE, Andromaque, I, 2.

42 Une fille ne dépend pas d'elle ici-bas. Voyez dans quelles mains est ma destinée (...)

A. DE MUSSET, la Nuit vénitienne, I.

43 (...) ce peuple (...) remettra son destin avec soulagement entre les mains de ceux qui sauront lui prêcher une veulerie fardée de bon sens.

VERCORS, le Sable du temps, « L'enthousiasme ».

♦ ✓ *Avoir la main dure, lourde** : être brutal; *avoir la main légère**.

♦ ✓ **Loc.** *Une main de fer (→ Poigne; → Despotisme, cit. 8) dans un gant de velours* : une autorité, une volonté inflexible, qui s'exerce avec assez de douceur et d'habileté pour passer inaperçue de ceux qui la subissent.

44 Elle fut l'idole du jour, et régna d'autant mieux sur la société parisienne, qu'elle eut les qualités nécessaires à ses succès, la main de fer sous un gant de velours, dont parlait Bernadotte.

BALZAC, le Lys dans la vallée, Pl., t. VIII, p. 944.

♦ **Spécialt, aux cartes.** ✓ *Avoir la main* : avoir l'initiative du jeu, être le premier à jouer le coup. | *Où est la main ? La main est au mort**. | *Céder, donner, passer* la main*, abandonner cette

initiative à un autre joueur. — ✓ **Fig.** *Passer la main* : abandonner* ses fonctions, renoncer à ses prérogatives. — **Fam.** | *Allez ! passe la main* : arrête-toi, renonce.

45 Il y a plus de deux manières de mal vieillir. Le pire est de s'accrocher à ce qui nous fuit; nous avons tous observé de ces vieux hommes d'affaires qui refusent de passer la main et qui maintiennent dans une sorte d'esclavage hargneux des enfants qui les aimeraient s'ils avaient la sagesse de les associer au pouvoir.

A. MAUROIS, *Un art de vivre*, V, VI.

♦ **Vx.** | *Une main* : une levée.

♦ **Manège.** | *Cheval qui gagne** à la main.

♦ ✓ **Loc. (empr. au vocabulaire de l'équitation).** *Avoir, tenir en main* (une affaire), la mener à sa guise (cf. Tenir les commandes). | *Gouvernement qui n'a pas, ne tient pas la situation en main.* ✓ *Avoir qqn bien en main*, être assuré de sa docilité, de son obéissance, en raison de l'autorité, de l'influence qu'on a prise sur lui.

46 Le peu de troupes que gardait Bouillé était si peu dans sa main, qu'ayant fait quelques lieues au-devant du roi, il crut devoir retourner pour être au milieu de ses soldats, les veiller, les maintenir.

MICHELET, *Hist. de la Révolution franç.*, IV, XIII.

47 Celui-ci (*le Premier Consul*) appela à lui le prélat, bien résolu à avoir sous sa main le négociateur romain et à exercer sur ce prêtre toute la puissance de son formidable ascendant.

LOUIS MADELIN, *Hist. du Consulat et de l'Empire*, le Consulat, VIII.

48 Mes hommes, quand ils eurent « pigé », jouèrent le jeu avec ardeur et intelligence. Les sentant bien en main, je pus leur demander de grands efforts.

A. MAUROIS, *Mémoires*, I, v.

♦ ✓ **Fig., pop. (d'une fille, d'une femme).** *Être en mains, en main* : être avec un homme, avoir un compagnon.

48.1 Voilà une fille qui ne m'aura donné que des soucis et de la déception depuis qu'elle a l'âge d'être en main.

M. AYME, *Maison basse*, p. 233.

48.2 Michèle était déjà en main. Son fiancé l'escortait au lycée, cours après cours.

Claude COURCHAY, *La vie finira bien par commencer*, p. 52.

♦ ✓ *Tenir la main à qqch.*, en surveiller attentivement l'exécution, s'en occuper* activement.
→ **Veiller** (→ *Frauder*, cit. 6).

49 Va-t'en tenir la main au reste de l'ouvrage (...)

MOLIERE, *les Amants magnifiques*, IV, 3.

♦ ✓ **Vx.** *Tenir la main haute à qqn dans une affaire.* → **Haut** (*supra* cit. 15). — ✓ **Mod.** *Avoir la haute* main sur...* → **Commander, diriger**.

50 (...) le secrétaire général, M. Camy-Lamotte, personnage considérable, ayant la haute main sur le personnel, chargé des nominations, en continuel rapport avec les Tuileries.

ZOLA, *la Bête humaine*, p. 101.

♦ ✓ *Haut** (cit. 85, 86) *la main.* ✓ *Lâcher** (*supra* cit. 2), *rendre* la main.*

3 (**Avec une idée de violence**). | **LA MAIN** servant à frapper*, à combattre, à blesser, à tuer.

REM. À noter que avec le mot *coup*, *main* prend une autre valeur.

♦ *Un revers de main.* → **Soufflet** (→ *Chamaillerie*, cit. 1). | *Je vais te flanquer ma main sur la figure.* → **Gifler** (cit. 3). ✓ *La main lui démange**. ✓ *Avoir la main leste**. ✓ *Lever** (cit. 3 et 5), *mettre* (vx), *porter la main sur qqn*, ou, vx, *contre qqn* (→ *Émotion*, cit. 4; *faucheur*, cit. 2; 1. *homicide*, cit. 9; *inviolable*, cit. 6).

51 Fort bien. Pour châtier son insolence extrême,
Il faut que je lui donne un revers de ma main.

MOLIERE, *Tartuffe*, II, 2.

52 Elle pleurait, elle ne pouvait prononcer un mot, et il leva la main, il l'étourdit d'une nouvelle claque. À trois reprises, comme il n'obtenait pas davantage de réponse, il la gifla, répétant sa question.

ZOLA, *la Bête humaine*, p. 23.

♦ ✓ **Vx.** *Faire main basse sur qqn*, le frapper à mort (la main s'abaissant pour donner le coup).

♦ ✓ **Mod.** *Faire main basse** sur qqch., s'en emparer (→ Escamotage, cit. 3; fripon, cit. 9; et ci-dessus, mettre la main sur...).

53 (...) ils songèrent (...) à se faire apprêter un bon repas. L'hôte, l'hôtesse, et une jeune servante qu'ils avaient, ne s'y épargnèrent point. Ils firent main basse sur toute la volaille de leur basse-cour.

A. R. LESAGE, *Gil Blas*, V, I.

♦ **Par métonymie.** ✓ *En venir aux mains*, aux coups (→ **Combat, conflit**). — ✓ **Vx.** (*En*) être aux mains, en train de se battre.

♦ ✓ *Mettre deux personnes aux mains*, les faire se disputer, se battre. → **Prise** (aux prises).

54 Venez un peu mettre la paix entre ces personnes-ci (...) Ils se sont mis en colère (...) jusqu'à se dire des injures, et vouloir en venir aux mains.

MOLIERE, *le Bourgeois gentilhomme*, II, 3.

♦ **Spécialt.** | *Attaque à main armée* (→ *Assaillir*, cit. 2). — ✓ *Coup** (cit. 48 et 49) *de main*. — ✓ *Homme de main* : celui qui, pour le compte d'autrui, exécute des besognes souvent basses ou criminelles (→ *Incertain*, cit. 12). | *Hommes de main d'un parti*. → **Nervi, sbire, séide (Littér.)**. | *Réunion électorale sabotée par les hommes de main d'un candidat adverse*.

55 (...) les sommes à prendre à main armée aux recettes de l'État et destinées à solder les réfractaires et les Chouans (...)

BALZAC, *M^{me} de La Chanterie*, Pl., t. VII, p. 305.

56 Il y avait encore quelques autres cordeliers, mais hommes de main (...) Verrières (...) Fournier (...) Le premier, figure fantastique, l'affreux bossu du 6 octobre (...) ce nain sanguinaire (...) L'autre n'avait ni mots ni gestes, il ne savait que frapper; (...) on vit cet homme partout où l'on pouvait tuer (...)

MICHELET, *Hist. de la Révolution franç.*, V, VIII.

57 Les Normands qu'il opposait à Godwin furent chassés à main armée (...)

MICHELET, *Hist. de France*, IV, II.

♦ ✓ **Prov.** *Jeux* de mains, jeux de vilains*. | *Jeu de (la) main chaude*, où un joueur, les yeux bandés et la main tendue, reçoit des coups sur cette main, jusqu'à ce qu'il devine qui l'a frappé. — *Jeu de (la) main morte*, où un joueur laisse pendre une main inerte, dont un autre joueur le frappe à petits coups.

57.1 (...) le mouvement infini des discours, montés l'un sur l'autre (et non engendrés) comme dans le jeu de la main chaude.

R. BARTHES, Roland Barthes, p. 142.

♦ ✓ **Loc. fam.** *Ne pas y aller de main morte* : frapper rudement. — **Par anal.** *Attaquer avec énergie**, avec violence. | *Critique qui n'y va pas de main morte* (→ 2. *Flétrir*, cit. 10). — **Par ext.** | *Cinq cents francs un déjeuner ! Eh bien, ils n'y vont pas de main morte !* (→ *Y aller fort**, exagérer).

58 Doublon, mon huissier, qui sera chargé de l'actionner, sous la direction de Cachan, n'ira pas de main morte (...)

BALZAC, *Illusions perdues*, Pl., t. IV, p. 916.

59 Six mois plus tard, je lui tuais ses deux filles ! — Tu n'y vas pas de main morte, dit Assanoff en riant.

A. DE GOBINEAU, *Nouvelles asiatiques*, p. 58.

♦ **Fig.** | **LA MAIN, LES MAINS** symbolisant le châtiment ou la violence.

♦ *Livrer qqn aux mains des assassins* (→ *Agent*, cit. 1). | *Il ne sortira pas vivant de leurs mains*. | *Passer par les mains du bourreau*. — *Remettre un coupable aux mains de la justice*. | *Hommes frappés de la main de Dieu, sur qui s'appesantit* (cit. 7) *la main de Dieu, du Seigneur* (→ *Appesantissement*, cit. 1). — *Avoir la main lourde** (*supra* cit. 22).

60 (...) c'est ainsi qu'il plaît à la Providence de faire sentir sa main de temps en temps.

M^{me} DE SEVIGNE, 925, 1^{er} mars 1684.

4 **LA MAIN** servant à donner, à recevoir. | *Donner qqch. à qqn, servir qqn de sa (propre) main*.

| *Donner à manger à un chien dans sa main*. | *Animaux familiers qui mangent dans la main* (→ *Familiariser*, cit. 3). — *Couler, glisser* (cit. 38) *un billet* (cit. 6) *dans la main de qqn*.

✓ *Remettre une lettre en main(s) propre(s)*, au destinataire* (cit. 1) *en personne*. — **Fig.**

| *Legs* (cit. 4) *déposé entre les mains d'un tiers*.

61 (...) je ne t'ai jamais rien donné, tu n'étais pas de ceux qui avaient toujours une main pleine et l'autre ouverte (...)

- BALZAC, le Médecin de campagne, Pl., t. VIII, p. 524.
- 62 Il n'avait eu qu'un ennui avec Delhomme, qui s'était refusé à verser les deux cents francs de la pension, entre des mains autres que celles de son père (...)
- ZOLA, la Terre, V, II.
- ♦ ✓ *Donner d'une main et retenir de l'autre* (→ Anc. dr. Donner* et retenir ne vaut).
 - ♦ ✓ **DE LA MAIN A LA MAIN** : directement, sans intermédiaire ou sans observer les formes réglementaires. | *Argent versé de la main à la main*, sans reçu régulier.
- 63 Il veut marier sa fille en quinze jours, il donne une dot de cent cinquante mille francs, car il a trois autres enfants; mais !... il ajoute un supplément de cent mille francs de la main à la main (...)
- BALZAC, la Muse du département, Pl., t. IV, p. 155.
- ♦ ✓ **DE MAIN EN MAIN**. | *Passer de main en main*. | *Bulletin* (cit. 3) *qu'on se passe de main en main* (→ **Circuler**).
- 64 Tel autre en fonda des médailles de bronze pour passer de main en main.
- MICHELET, Hist. de la Révolution franç., Introd., II, VII.
- 65 Ne laissons pas croire au peuple qu'il serait possible de lui assurer le travail, le bien-être et la liberté, si le gouvernement passait de la main de celui-ci dans la main de celui-là (...)
- PROUDHON, Textes choisis, « Règne des partis », III, v.
- ♦ **Spécialt.** Aller d'un partenaire à l'autre.
- 66 Catherine Grand qui, de notoriété publique, avait passé de main en main avant de s'attacher à une si riche proie, était plus que toutes les autres, pour Bonaparte, un objet de mépris (...)
- LOUIS MADELIN, Talleyrand, II, XI.
- ♦ ✓ **À PLEINES MAINS**. | *Lancer des offrandes à pleines mains*, en abondance, en grande quantité (→ Bourdonnement, cit. 5). — **Fig.** | *Donner** (cit. 6) *à pleines mains*. → **Généreusement**.
 - ♦ ✓ **Allus. bibl.** *Que ta main gauche ne sache pas ce que fait ta main droite* (→ Aumône, cit. 2).
 - ♦ ✓ *Tendre* la main*. → **Aumône** (cit. 13, et fig. 15); **mendier**.
 - ♦ ✓ **DE LA MAIN DE...** | *Accepter, recevoir qqch. de la main de qqn.* | *Je ne veux rien tenir de sa main*. → **Part** (de sa part). — **Fig. et vx (langue classique)**. | *Fille qui refuse un mari de la main de son père* (→ Impertinence, cit. 6). — ✓ **Péj.** *De toutes mains* : de n'importe qui, de n'importe quelle source.
- 67 Elle aime don Rodrigue, et le tient de ma main (...)
- CORNEILLE, le Cid, I, 2.
- 68 Je ne prétends point vous voler votre fille, et ce n'est que de votre main que je veux la recevoir.
- MOLIERE, le Médecin malgré lui, III, 11.
- 69 (...) mon maître ne voudra point les accepter (*cent pistoles*)... c'est un homme délicat sur cette matière. Ce n'est point un de ces enfants de famille qui sont prêts à prendre de toutes mains.
- A. R. LESAGE, Gil Blas, V, I.
- ♦ ✓ **Fig. DE PREMIERE (SECONDE...) MAIN**. | *Recevoir, tenir qqch. de (la) première main*, directement de la source* (→ Lazzi, cit. 5). | *Information, nouvelle de première main*. — *Acheter une voiture de première main*, directement à celui qui l'a achetée neuve. | *En seconde, troisième main*, après avoir passé par deux, trois possesseurs. | *Érudition* (cit. 3) *de première main* (acquise personnellement dans les textes eux-mêmes), *de seconde main* (acquise par l'intermédiaire d'autres auteurs).
- 70 Il y a seize ou dix-sept ans que le fils adoptif de Mirabeau, M. Lucas-Montigny, a publié huit volumes de Mémoires qu'il a eu le droit d'intituler *Mémoires de Mirabeau*, tant les sources en sont de première main, continuellement authentiques et domestiques.
- SAINTE-BEUVE, Causeries du lundi, 7-8 avril 1851.
- 71 Dans ces notes, on s'est borné strictement aux citations de première main, je veux dire à l'indication des passages originaux sur lesquels chaque assertion ou chaque conjecture s'appuie.
- RENAN, Vie de Jésus, Introd. Œ. compl., t. IV, p. 43.
- 72 (...) un artiste (...) qui, vers 85, faisait accepter et goûter au public des Salons un modernisme bien tempéré et de seconde ou tierce main (...)
- VALERY, Degas, Danse, Dessin, p. 115.
- 72.1 Mais il n'avait su être qu'un petit employé, un modeste débrouillard, livreur clandestin ou placier en quatrième main (...)
- M. Ayme, le Vin de Paris, « Traversée de Paris », p. 46.

♦ ✓ **Loc. div.** *Avoir toujours l'argent à la main* : dépenser beaucoup, soit par goût (→ **Prodigue**; → L'argent lui fond* dans les mains), soit par nécessité.

♦ ✓ *Avoir la main lourde** (cit. 22).

♦ ✓ **Fam.** *Avoir le cœur** (cit. 84 et 85) *sur la main*.

♦ ✓ *Se présenter les mains vides* : n'avoir rien à offrir (→ aussi Avenir, cit. 12). — ✓ *Rentrer les mains vides*, sans avoir rien pu obtenir (→ Fournée, cit. 1).

73 J'ai aidé mon mari; j'ai bien élevé nos enfants; je ne me présenterai pas les mains vides devant Dieu.

A. MAUROIS, Bernard Quesnay, xvi.

♦ *Mettre le marché* à la main* (vx), *en main à quelqu'un* (→ Fortune, cit. 5).

♦ ✓ **Prov.** *Aux innocents**, *les mains pleines*.

♦ (**Jeux de cartes**). | *La main* : le fait de distribuer les cartes. | *Avoir la main*. — **Spécialt.** (**Au baccara**). | *Avoir, faire la main, être à la main*, se dit de celui qui distribue les cartes (*banquier*). | *Tirer la main* : tirer à qui donnera les cartes le premier. | *Au chemin de fer, le banquier gagnant est libre de continuer à donner ou de passer la main; tout joueur peut prendre cette main à son tour de parole*.

74 « Changeur ! » Une dame au henné a levé un billet de mille. Le changeur accourt. Les plaques tombent sur la table. Edmond est à la main. Il gagne, trois fois, quatre fois. Sur les deux tableaux. Va-t-il se retirer ? Edmond donne. On abat huit à droite, à gauche on demande des cartes. Le jeune homme file ses cartes (...) La banque a gagné. Il (...) se lève... la main passe.

ARAGON, les Beaux Quartiers, III, 1.

♦ (**Au bridge, etc.**). Ensemble des cartes distribuées au joueur. | *Main blanche*, sans honneurs. | *Main équilibrée*. | *Une belle main*.

5 **LA MAIN** servant à manier* (un instrument, un outil...), à façonner ou à exécuter quelque chose, à travailler : | « *Faire* (cit. 4) *est le propre de la main* » (Valéry).

75 L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création (...)

Henri FOCILLON, Vie des formes, « Éloge de la main », p. 107.

a *Adresse des mains*. → **Dextérité**. | *Habileté* (cit. 3), *sûreté de main*. | *Chirurgien qui s'assure** *la main*. | *Être adroit, maladroit de ses mains* (→ Être, n'être pas manchot*). | *Avoir les mains gourdes**, *les mains lourdes** (cit. 8), *peu habiles* (cit. 5). | *Avoir la main malheureuse**. | *Mains exercées, expertes* (cit. 5), *industrielles* (→ Généraliser, cit. 3)... | *Mains rapides et nerveuses d'un pianiste* (→ Improviser, cit. 4).

♦ ✓ **Loc. fig.** *Avoir des mains en or* : être très habile (cf. Des doigts en or).

76 Les mains, je les ai si gourdes que je ne sais pas écrire seulement pour moi : de façon que, ce que j'ai barbouillé, j'aime mieux le refaire que de me donner la peine de le démêler (...)

MONTAIGNE, Essais, II, xvii.

♦ ✓ **Loc.** *Avoir* (un acte, une opération) *dans la main* : faire habilement et naturellement.

76.1 Ceci est un nœud plat, et j'ai l'habitude de faire deux demi-clefs.

— Vous vous serez trompé, Pencroff.

— Je ne me suis pas trompé ! affirma le marin. On a ça dans la main, naturellement, et la main ne se trompe pas !

J. VERNE, l'Île mystérieuse, t. II, p. 674.

♦ *Mains de femme qui manient l'aiguille* (cit. 2 et 4). | *Manier le fléau* (cit. 1) *à deux mains*. | *Actionner un appareil avec la main*. → **Manipuler**. | *Main qui tourne une manivelle**.

♦ **À MAIN**, qui se manœuvre avec les mains. | *Levier à main*. → **Manche** (à balai); **manette**. | *Frein* à main*.

♦ **Vieilli**. | *Outil bien à la main*, d'un maniement facile. — **Par ext.** ✓ *Être bien à la main, en main* (vx), *être à sa main* : être commodément placé, installé pour effectuer un travail. | *Changez de place, vous serez mieux à votre main*. — (1949, in D. D. L.). | *Coureur cycliste qui monte les côtes à sa main*, avec aisance, sans effort apparent.

77 Je serai mieux en main pour vous conter la chose.

MOLIERE, la Princesse d'Élide, I, 2.

♦ *Travailler de ses mains*. → **Manuellement**. | *Travail manuel qui occupe, assujettit* (cit. 10) *les mains*. | *Tours* de main d'un prestidigitateur*. | *Malaxer**, *pétrir** *avec les mains*. — *Morceau*

de piano à quatre mains, que deux personnes exécutent sur le même clavier. | *Jouer à quatre mains*. — *Dessin* à main levée*.

78 Je suis un gosse de riche, un intellectuel, un type qui ne travaille pas de ses mains.

SARTRE, *les Mains sales*, III, 3.

♦ **(Par oppos. à la machine et à tous les procédés mécaniques).** | **À LA MAIN.** | *Article* (cit. 15) *écrit à la main*. → **Manuscrit.** | *Nouvelles* à la main*. — *Produits fabriqués à la main* (→ **Manufacture**). | *Broderie faite à la main*. | *Écharpe peinte à la main*. | *Tisserand à la main* (→ *Appartenir*, cit. 35). | *Coudre**, *piquer à la main*.

♦ **Appos.** ✓ *Du cousu* main*.

♦ **(Vieilli).** | *Ouvrages de la main* : ouvrages de couture, de broderie, etc.

♦ *Mots écrits* (cit. 4), *tracés d'une main rapide*. | *Écrire de la main gauche*. | *Je ne puis vous écrire de ma main*, personnellement (→ **Autographe**). — **Par ext.** *Écriture* (d'une personne). | *Avoir une belle main*. | « *Pourquoi désavouer* (cit. 1) *un billet de ma main ?* » (Molière).

♦ **Anciennt.** | *Secrétaires de la main*, qui imitaient l'écriture et la signature du roi.

79 (...) son père ayant voulu profiter d'une occasion pour le faire entrer au ministère, en vantant *la main superbe* de son fils.

BALZAC, *les Petits Bourgeois*, t. VII, p. 77.

80 Hyacinthe (...) possédait ce qu'on appelait alors une belle main; c'est-à-dire qu'il était calligraphe.

FRANCE, *le Petit Pierre*, XXII.

b *Manière de procéder, d'exécuter un travail ou une œuvre quelconque.* | *Reconnaître la main de qqn, d'un auteur, d'un artiste.* → **Griffe, patte, touche.** — **(Surtout dans des loc.).** | *Avoir la main légère**. | *Accordéoniste qui a une bonne main gauche*, un bon jeu de la main gauche. — *Le tour* de main d'un artisan.* → **Adresse** (→ *Aptitude*, cit. 11). — ✓ *Portrait filé* (cit. 9), *tracé de main de maître** (→ *Implacable*, cit. 9), *de main d'ouvrier**. — **Absolt.** *Habileté professionnelle.* | *Perdre la main*. | *Violoniste qui s'est gâté la main*. — *Ce petit travail lui fera la main*. ✓ *Se faire, s'assurer* la main.* → **Apprendre; apprentissage; entraîner** (s'), **exercer** (s').

81 (...) plusieurs de mes livres n'ont été qu'une façon de me faire la main, d'éprouver tour à tour mon instrument et la matière, ou encore d'explorer des territoires qu'il s'agirait un jour d'occuper et d'organiser.

J. ROMAINS, *les Hommes de bonne volonté*, t. I, Préface, p. v.

82 « Il connaît son affaire ». « Je veux ! dit le typo. Il couche à deux piaules de moi, le soir on n'entend que lui : il se fait la main sur les copains. »

SARTRE, *la Mort dans l'âme*, p. 239.

♦ **Spécialt, par métonymie.** ✓ **Cout.** **PETITE MAIN** : apprentie couturière ou ouvrière débutante qui n'est pas encore d'une habileté consommée. — **Fig.** *Personne qui exécute des tâches peu complexes.* → **Exécutant.** | « *Coller les affiches, faire la "petite main" pendant les campagnes électorales...* » (*le Monde*, 19 août 1999, p. 5).

♦ ✓ **Loc.** **HOMME A TOUTES MAINS**, capable d'effectuer toutes sortes de travaux. | *Nous cherchons un homme à toutes mains pour aider le jardinier, faire de petites réparations dans la maison...*

c **Fig.** | **LA MAIN** représentant la partie agissante de l'être, ses efforts ou ses capacités individuelles. | *La main de nos pères* (→ *Caractère*, cit. 10). | « *Tout dégénère* (cit. 8) *entre les mains de l'homme* ».

♦ **DE (LA, LES...) MAIN(S).** | *Animaux* (cit. 17) *faits de la main de Dieu*, par Dieu. | *Lac artificiel, creusé de main d'homme*. | « *Le plus beau livre* (cit. 11) *qui soit parti de la main d'un homme* ». — *Pièce qu'il forgea* (cit. 1) *de sa propre main*, lui-même. | *Elle les invite à goûter* (cit. 2) *une omelette de sa main*, de sa confection. — ✓ **Fam., iron.** *De ma, sa... blanche main*. | « *Voilà votre thé, fait de ma blanche* (cit. 5) *main* » (Musset). | *Il dressa le bûcher* (cit. 5) *de ses propres mains*. | *Abri qu'il s'est construit* (cit. 1) *de ses mains*. — | « *Faire valoir une terre, un champ, etc., par ses mains* » (Académie), l'exploiter soi-même, sans fermier.

♦ *Tout lui passe par les mains* : il s'occupe personnellement de tout (→ Apprêt, cit. 2; laboratoire, cit. 8). — ✓ *Passer par les mains de qqn*, avoir affaire à lui (→ aussi Lécher, cit. 8).

♦ **Vx.** | *Changer un enfant de mains*, de précepteur (→ Bombarder, cit. 3).

83 Les cieux racontent la gloire de Dieu, et le firmament publie les ouvrages de ses mains.

BIBLE (SACY), Psaumes de David, XVIII, 1.

84 C'était encore Monsieur le Duc qui était Lieutenant général de jour, et voici la troisième affaire qui passe par ses mains.

RACINE, Lettres, 102, 24 juin 1692.

85 Elle (*la paix*) sera, Créon, l'ouvrage de vos mains.

RACINE, la Thébaine, III, 5.

86 Mais il faut qu'en ami je vous montre la lettre.
Tout ce que son cœur sent, sa main a su l'y mettre.

MOLIERE, l'École des femmes, III, 4.

87 L'étude de mon patron rapporte annuellement entre ses mains une vingtaine de mille francs; mais je crois qu'entre les miennes elle en vaudra quarante.

BALZAC, Gobseck, Pl., t. II, p. 639.

88 Comment le clergé n'eût-il pas défendu ces rois, élevés par ses mains, et recevant de lui une éducation toute cléricale ?

MICHELET, Hist. de France, IV, v.

89 (...) après avoir passé par les mains d'un grossier pédagogue (...) il fut remis aux soins d'un bon et solide professeur (...)

BAUDELAIRE, les Paradis artificiels, « Mangeur d'opium », II.

d LA MAIN symbolisant l'activité, l'action.

♦ **Littér. (En un sens très général).** → **Action, effet, œuvre.** | *La main du destin, du temps...*

90 Le style du dix-septième siècle, celui qui a été consacré par nos classiques, n'a pas pour cela été à l'abri des mutations, et la main du temps s'y est déjà tellement fait sentir, qu'à bien des égards il nous semble appartenir à une langue étrangère (...)

LITTRE, Dict., Préface, p. II.

91 Le ^{xx}e siècle n'a pas encore fini de se lever (...) Mais on reconnaît sa main partout. Il arrange la foule à sa façon, retape vivement un étalage. La main du siècle pénètre au fond des bureaux, jusque dans la région des lampes toujours allumées.

J. ROMAINS, les Hommes de bonne volonté, t. III, xxiii, p. 302-303.

♦ **(Avec une épithète d'ordre moral : les mains).** | *Mes mains ne sont pas criminelles* (cit. 3). | *Mains innocentes* (→ Être, cit. 99), *meurtrières* (→ Éteindre, cit. 7), *sacrilèges* (→ Impiété, cit. 4), *hardies* (cit. 13). | *Les Français ont une main avare* (cit. 9) et une autre prodigue. | *Mes mains fraternelles* (cit. 5).

♦ ✓ **Loc.** *Mettre la main.* | *Mettre la main à l'ouvrage, à la pâte**. → **Travailler** (→ Atelier, cit. 2). — *J'ai un travail pressé et je n'y ai pas encore mis la main.* → **Entreprendre.** ✓ *Mettre la main à la plume* : commencer une lettre. — ✓ *Mettre la dernière main à une œuvre, à une tâche.* → **Achever, finir, terminer** (→ Ajustement, cit. 6).

92 (...) par le conseil de mes plus doctes amis, j'ai changé, mué, abrégé, allongé beaucoup de lieux en ma Franciade pour la rendre plus parfaite, et lui donner sa dernière main.

RONSARD, Œuvres en prose, « La Franciade », Au lecteur.

93 (...) chaque civilisation a mis la main au travail; ce pan de mur est romain, cette tour est gothique, et ces créneaux sont arabes.

Th. GAUTIER, Voyage en Espagne, p. 128.

♦ ✓ *Donner**, (1636) *prêter la main à qqn pour faire qqch.* → **Aider; appui; main-forte.** ✓ *Donner un coup* de main.* → **Aide.** — ✓ *Donner, prêter les mains (vx), la main à un projet* (→ **Favoriser**), à un crime. → **Complice** (être).

94 Madame, qui le sait, donne les mains à leur union.

BEAUMARCHAIS, la Mère coupable, I, 4.

95 La Cour donna ainsi la main aux républicains pour briser son dernier espoir, annuler l'action de l'Assemblée.

MICHELET, Hist. de la Révolution franç., V, ix.

96 (...) comme la moisson commençait, il donna un coup de main, resta six semaines encore; de sorte que, le voyant si bien mordre à la culture, le fermier finit par le garder tout à fait.

ZOLA, *la Terre*, II, 1.

- ♦ ✓ *Avoir les mains libres*, la liberté, la permission d'agir à sa guise. | *Je vous laisse les mains libres*, toute latitude (→ *Carte* blanche*).

97 Les assises européennes allaient, en effet, s'ouvrir (à Vienne) : Talleyrand irait encore y représenter la France (...) n'ayant plus rien à demander, il aurait les coudées franches et les mains libres (...)

LOUIS MADELIN, *Talleyrand*, IV, XXIX.

- ♦ ✓ *Forcer** (cit. 7) *la main à qqn.* — ✓ *Lier** (cit. 27 et 28) *les mains à qqn.* | *Se lier** (cit. 27 et 30) *les mains*.

98 (...) le gouvernement sage (*en Angleterre*) où le prince, tout puissant pour faire le bien, a les mains liées pour faire du mal (...)

VOLTAIRE, *Mélanges historiques*, « *Lettres philosophiques* », VIII.

- ♦ ✓ *Avoir la main heureuse** (cit. 13).

- ♦ ✓ **Fam.** *Avoir un poil* dans la main.* → **Paresseux** (être).

- ♦ ✓ *Faire des pieds et des mains pour...* : faire tous ses efforts, multiplier les démarches pour (aboutir à un certain résultat). → **Dent** (→ *Décider*, cit. 28).

- ♦ *La main de* (une puissance) : l'action, la responsabilité de... | *On reconnaît là la main de la C. I. A., la main de Moscou.*

e ✓ **Loc. DE LONGUE MAIN** : depuis longtemps. | *Ouvrage préparé de longue main*, auquel on a depuis longtemps consacré ses efforts et ses soins. | *Être familiarisé* (cit. 9) *de longue main avec...*

99 Juno, déesse arrogante et austère,

De longue main savait tout ce mystère (...)

Clément MAROT, *Métamorphoses*, II, Œ. compl., t. II, p. 213.

100 On voyait qu'ils se connaissaient de longue main et se tenaient souvent compagnie dans la solitude du château.

Th. GAUTIER, *le Capitaine Fracasse*, I.

101 (...) sans alliances ménagées de longue main, les positions principales lui manquaient.

SAINTE-BEUVE, *Volupté*, p. 30.

6 **LA MAIN** considérée par rapport aux gestes expressifs ou symboliques.

- ♦ *De la main, il lui fit signe d'avancer, de se taire...* | *Arrêter, inviter* (cit. 12) *qqn de la main.* | *Saluer de la main.* | *Montrer de la main, d'un geste* (cit. 18) *de la main.* | *Étendre* (cit. 3) *la main pour désigner qqn, qqch.* (→ *Ceci*, cit. 2; *honneur*, cit. 89).

102 Voyez-le, cet ange de la peste (...) la main gauche désignant l'une de vos maisons.

CAMUS, *la Peste*, p. 111.

- ♦ *Se frotter* (cit. 14) *les mains de contentement.* | *Se tordre les mains de désespoir.* | *Croiser les mains.* | *Joindre les mains pour prier* (→ *Confesse*, cit. 1; *hésitation*, cit. 10). | *Je vous en supplie les mains jointes* (→ *À genoux*). | *Lever** *les mains au ciel* (→ *Fétiche*, cit. 2). | *Battre* (cit. 47) *des mains.* → **Applaudir**. | *Battement* (cit. 3) *des mains.* → **Applaudissement** (cit. 4). ✓ *J'y applaudis, j'y souscris des deux mains*, avec empressement, chaleureusement.

103 (...) la vue égarée et les mains élevées vers le ciel (...) « Dieu... ô mon Dieu, sauvez-moi ! » s'est-elle écriée (...)

LACLOS, *les Liaisons dangereuses*, XLIX.

104 (...) je vous en supplie ! je vous en conjure, au nom du ciel, à mains jointes, monsieur, je me mets à vos pieds, permettez-moi de l'épouser.

HUGO, *les Misérables*, IV, VIII, VII.

- ♦ *Lever* la main droite pour prêter serment**. | *Levez la main droite et dites : je le jure !* — ✓ *Haut** (cit. 84) *les mains !* | *Levez* (1. *Lever*, cit. 8) *les mains !* — *Voter** *à mains levées*.

- ♦ *Appuyer, mettre la main sur son cœur*, pour protester de sa sincérité ou de son innocence (→ *Chanteur*, cit. 1). — ✓ **Fig.** *La main sur le cœur, sur la conscience** (cit. 21), en toute sincérité.

105 (...) les gouvernements protestant, la main sur le cœur, de leur volonté pacifique, et jurant leurs grands dieux qu'ils ne sont absolument pour rien dans ce curieux déchaînement d'épidémie.

BERNANOS, les Grands Cimetières sous la lune, p. 174.

- ♦ *Baiser* (cit. 6) *la main d'une femme* (→ **Baisemain**). | *Donner sa main à baiser* (→ *Galanterie*, cit. 15).

106 Et elle lui tendit sa petite main, qu'il baisa avec respect.

LOTI, les Désenchantées, III, XIII.

- ♦ ✓ **Fig., vx.** *Baiser** (cit. 12) *les mains à qqn.* — **Iron., vx.** | *Baiser les mains à qqn*, lui tirer sa révérence, rejeter ce qu'il propose.

107 Je vaudrais bien que de moi l'on fasse plus de cas,
Et je baise les mains à qui ne me veut pas.

MOLIERE, les Femmes savantes, v, 4.

REM. Après le XVIII^e siècle, l'expression ne s'emploie plus que pour exprimer le respect à l'égard d'une femme.

108 Je vous baise les deux mains, Princesse, et suis toujours, sous tous les régimes politiques, votre vieux fidèle.

FLAUBERT, Correspondance, 1206, 6 sept. 1871.

- ♦ ✓ **Loc. div.** *Les mains m'en tombent* (d'étonnement). → **Bras.**

- ♦ ✓ *En mettre sa main au feu**, *sa main à couper* (cit. 45). → En jurer, en mettre sa tête à couper.

108.1 Et quand on disait « j'en mettrais ma main au feu », le feu était là.

F. MALLET-JORIS, le Jeu du souterrain, p. 63.

- ♦ ✓ *Se couper* (au conditionnel) *la main plutôt que de...* : renoncer à qqch. plutôt que d'utiliser un moyen qu'on réprouve pour l'obtenir.

C La personne qui agit (littér. et vieilli, sauf dans : *en... mains*). ✓ *Un enfant en bien mauvaises mains.* | *L'affaire est en bonnes mains, dans de bonnes mains.* | *Ne vous inquiétez pas, votre argent est en mains sûres.* — *Des mains fidèles* (→ *Annale*, cit. 1). | *Une main profane a osé...* | *Une main facétieuse* (cit. 3). | *Frappons à la tête et plaignons les mains serviles qui ont exécuté* (cit. 12). | « *Je tiens ce cadeau d'une main bien chère* » (Littré).

109 (...) combien elle (*notre religion*) devait avoir de force et de divinité à maintenir sa dignité et sa splendeur parmi tant de corruption et en mains si vicieuses.

MONTAIGNE, Essais, II, XII.

110 Vous dépendez ici d'une main violente (...)

RACINE, Mithridate, IV, 2.

II

1 **Zool.** Partie du membre antérieur des vertébrés tétrapodes, homologue de la main chez l'homme, spécialt lorsqu'elle a un pouce opposable (singes). → **Quadrumanes**. | *Mains du gibbon* (cit. 1). | *Main de gorille* (cit. 2).

111 La main, longue chez tous les Anthropoïdes, a cependant tous les caractères d'une main et ne ressemble en rien au pied antérieur des autres quadrupèdes (...) Le pied des Anthropoïdes est un véritable pied et non une deuxième main, comme certains auteurs l'ont autrefois prétendu.

URBAIN et RODE, les Singes anthropoïdes, p. 57.

- ♦ *Mains d'un perroquet*, ses pattes. — **Fauconn.** → **Serre.**

2 (1703). **Bot.** Vrille des plantes sarmenteuses.

III Par anal.

1 a (**Images de mains**).

- ♦ (1611). | **MAIN DE JUSTICE** : main d'ivoire ou de métal précieux à l'extrémité d'un sceptre, « symbole de la main divine qui investit le monarque de son autorité de justicier de droit divin » (Réau); ce sceptre lui-même. | *Main de justice que portait Napoléon à la cérémonie du sacre* (→ *Couronne*, cit. 8).

111.1 (...) le sceptre qui surmonte son autoritaire verticalité d'une « main de justice » ou d'une « fleur de lys »

Gilbert DURAND, les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 153.

♦ **MAIN DE FATMA** : bijou musulman, amulette* en forme de main.

111.2 On pourrait situer comme moyen terme sur ce trajet qui va de l'objet naturel et talismanique au signe idéal, la pratique du geste talisman dont la corne ou la main, précisément, nous fournissent de nombreux exemples : *mano cornuta* des Italiens ou *mano fica* qui conjurent le mauvais sort ou qui servent à jeter un sort; amulette islamique en forme de main ouverte, ou encore geste de la bénédiction et de l'exorcisme judéo-chrétien, innombrables postures corporelles ou simplement manuelles de l'ascèse tantrique du Yoga, comme du théâtre chinois ou japonais.

Gilbert DURAND, les Structures anthropologiques de l'imaginaire, p. 161-162.

♦ *La Main rouge, la Main noire*, emblèmes d'organisations occultes et terroristes; ces organisations.

♦ **Antiq.** | *Main votive* : main de marbre ou de bronze offerte à un dieu en ex-voto.

b **Zool.** | *Main de mer*. → **Alcyon**.

c **MAIN DE TOILETTE, MAIN.** → **Gant.** | *Main-éponge*.

111.3 La main-éponge qu'il avait accrochée à un clou, au-dessus de l'évier, dégoulinait mécaniquement sur une bassine de fer renversée.

J.-M. G. LE CLEZIO, la Fièvre, p. 107.

2 **Techn.** Poignée (de tiroir*). | *Main fixe, pendante*. Anneau de fer auquel on attache l'anse du seau, à l'extrémité d'une corde à puits.

♦ **Autom.** Pièce du cadre de châssis à laquelle s'attache l'extrémité d'un ressort. | *Main de ressort*.

♦ Pièce de fer coudée servant à soulever des fardeaux.

⇒ tableau **NOMS D'OUTILS**.

3 **Techn.** Apprêt donné à une étoffe. — Tenue (d'une matière souple). | *Ce papier n'a pas assez de main, il se froisse trop facilement*.

111.4 Les anciens règlements n'étant plus observés, on fabrique maintenant des tissus imprimés, de largeur variable, rehaussés d'or faux. Le fil étant plus mince, le décor prend une apparence plus sèche, l'étoffe n'a pas « de main », et même lorsque dans les ameublements officiels de l'Empire on accumulera les richesses, l'aspect restera froid (...)

Michèle BEAULIEU, les Tissus d'art, p. 95.

4 **Techn. (papet.)**. Assemblage de vingt-cinq feuilles de papier (→ 2. Bas, cit. 6). | *Une rame* se compose de vingt mains*.

112 Voici, mon cher ami, ce que je vous dédie :
Quelque chose approchant comme une tragédie,
Un spectacle, en un mot, quatre mains de papier.

A. DE MUSSET, Premières poésies, « La coupe et les lèvres », Dédicace.

112.1 (...) Jean tournait le bouton de la porte vitrée du papetier-épiciers-droguiste qui sonnait en s'ouvrant, et demandait du papier écolier. « C'est une main qu'il vous faut, monsieur ? » demandait le patron aimable et boiteux et, sautant sur sa béquille, il apportait une belle main si vaste, si unie, si douce, si brillante que Jean pensait souvent que c'était une de ces choses belles qu'il se désolait de ne pouvoir acheter si elles coûtaient très cher. « Vous pouvez même m'en donner deux mains », ajoutait-il en souriant.

PROUST, Jean Santeuil, Pl., p. 52.

5 **Dr.** | **MAIN COMMUNE** : clause des régimes matrimoniaux par laquelle les époux conviennent de l'administration conjointe de leurs biens.

6 **Sorcell.** | **MAIN DE GLOIRE** ou **MAIN-DE-GLOIRE** (par altér. de *mandragore*; var. *mandegloire*). Racine de mandragore qui, placée auprès d'une certaine somme d'argent, passait pour la doubler. —

Par ext. (la mandragore qui poussait au pied des potences étant particulièrement réputée pour ses propriétés magiques). Main de pendu desséchée à laquelle on attribuait des propriétés magiques.

113 On prend la main coupée d'un pendu, qu'il faut lui avoir achetée avant la mort; on la plonge, en ayant soin de la tenir presque fermée, dans un vase de cuivre contenant du zimac et du salpêtre, avec de la

graisse de *spondillis*. On expose le vase à un feu clair de fougère et de verveine, de sorte que la main s'y trouve, au bout d'un quart d'heure, parfaitement desséchée et propre à se conserver longtemps. Puis, ayant composé une chandelle avec de la graisse de veau marin et du sésame de Laponie, on se sert de la main comme d'un martinet pour y tenir cette chandelle allumée; et, par tous les lieux où l'on va, la portant devant soi, les barres tombent, les serrures s'ouvrent, et toutes les personnes que l'on rencontre demeurent immobiles. Cette main ainsi préparée reçoit le nom de *main de gloire*.

NERVAL, Contes..., « La main enchantée », XII.

- 7 **MAIN COURANTE.** a **Archit.** → **Courant.** b **Comm. Vieilli.** Livre de commerce où les opérations sont notées à mesure qu'elles se font. → 2. **Brouillard** (2.). | *Employé qui tient la main courante.* → **Maincourantier.** — *Registre sur lequel on note les déclarations, les réclamations, etc., dans certaines administrations.*



DÉR. et COMP. Manette, manier, manière, menotte. — Appui(e)-main, arrière-main, avant-main, baisemain, essuie-main(s), garde-main, sous-main, tournemain. — Main-d'œuvre, main-forte, mainlevée, mainmettre, mainmorte. — (Du même rad.) Manuel. — Maintenir, manœuvre, manucure, manufacture, manumission, manuscrit, manutention. — Aquamanile, bimanie, ombromanie, pédimane, quadrumane. — Cf. aussi le préf. **Chiro-**.
HOM. Maint.

© Le Robert / SEJER
Tous droits réservés

Francis Ponge

Première ébauche d'une main

in *Pièces*,
Gallimard, collection « Poésie »,
Paris, 1971, pp. 116-118.

Agitons donc ici L A M A I N , la main de l'Homme !

1

La main est l'un des animaux de l'homme : toujours à la portée du bras qui la rattrape sans cesse, sa chauve-souris de jour.

Reposée ici ou là, colombe ou tourtereau, souvent alors rejointe à sa compagne.

Puis, forte, agile, elle revolette alentour. Elle obombre son front, passe devant ses yeux.

Prestigieusement jouant les Euménides.

2

Ha ! C'est aussi pour l'homme comme sa barque à l'amarre.

Tirant comme elle sur sa longe ; hochant le corps d'un pied sur l'autre ; inquiète et têtue comme un

jeune cheval.

Lorsque le flot s'agite, faisant le signe *couci-couça*.

3

C'est une feuille mais terrible, prégnante et charnue. C'est la plus sensitive des palmes et le crabe des cocotiers.

Voyez la droite ici courir sur cette page.

Voici la partie du corps la mieux articulée.

Il y a un bœuf dans l'homme, jusqu'aux bras. Puis, à partir du poignet où les articulations se démultiplient — deux crabes.

4

L'homme a son pommeau électro-magnétique. Puis sa grange, comme une abbaye désaffectée. Puis ses moulins, son télégraphe optique.

De-là parfois sortent des hirondelles.

L'homme a ses bielles, ses charrues. Et puis sa main pour les travaux d'approche.

Pelle et pince, crochet, pagaie.

Tenaille charnue, étau.

Quand l'une fait l'étau, l'autre fait la tenaille.

C'est aussi cette chienne à tout propos se couchant sur le dos pour nous montrer son ventre : paume offerte, la main tendue.

Servant à prendre ou à donner, la main à donner ou à prendre.

5

A la fois marionnette et cheval de labour.

Ah ! C'est aussi l'hirondelle de ce cheval de labour. Elle picore dans l'assiette comme l'oiseau dans le crottin.

6

La main est l'un des animaux de l'homme ; souvent le dernier qui remue.

Blessée parfois, traînant sur le papier comme un membre raidi quelque stylo bagué qui y laisse sa trace.

A bout de forces, elle s'arrête.

Fronçant alors le drap ou froissant le papier, comme un oiseau qui meurt crispé dans la poussière, — et s'y relâche enfin.

Henri Focillon

Eloge de la main

(1934)

in *Vie des formes*, suivi de *Eloge de la main*,
Presses Universitaires de France, collection « Quadrige »,
Paris, 1988, 3^e édition, pp. 101-128.

Lecture 1

Henri Focillon *Eloge de la main (Version Intégrale)*

Enregistrement : [Audiocite.net](http://audiocite.net)

Lu par Christiane-Jehanne

Livre audio de 01h04min - Fichier mp3 de 58 Mo

<https://www.audiocite.net/livres-audio-gratuits-documents/henri-focillon-elog-de-la-main.html>

Lecture 2

FOCILLON, Henri – Éloge de la main

Livre audio gratuit publié le 25 mai 2015.

Donneur de voix : Cyprien | Durée : 55min | Genre : Essais

<http://www.litteratureaudio.com/livre-audio-gratuit-mp3/focillon-henri-elog-de-la-main.html>

J'entreprends cet éloge de la main comme on remplit un devoir d'amitié. Au moment où je commence à l'écrire, je vois les miennes qui sollicitent mon esprit, qui l'entraînent. Elles sont là, ces compagnes inlassables, qui, pendant tant d'années, ont fait leur besogne, l'une maintenant en place le papier, l'autre multipliant sur la page blanche ces petits signes pressés, sombres et actifs. Par elles l'homme prend contact avec la dureté de la pensée. Elles dégagent le bloc. Elles lui imposent une forme, un contour et, dans l'écriture même, un style.

Elles sont presque des êtres animés. Des servantes ? Peut-être. Mais douées d'un génie énergique et libre, d'une physionomie — visages sans yeux et sans voix, mais qui voient et qui parlent. Certains aveugles acquièrent à la longue une telle finesse de tact qu'ils sont capables de discerner, en les touchant, les figures d'un jeu de cartes, à l'épaisseur infinitésimale de l'image. Mais les voyants eux aussi ont besoin de leurs mains pour voir, pour compléter par le tact et par la prise la perception des apparences. Elles ont leurs aptitudes inscrites dans leur galbe et dans leur dessin : mains déliées expertes à l'analyse, doigts longs et mobiles du raisonneur, mains prophétiques baignées de

fluides, mains spirituelles, dont l'inaction même a de la grâce et du trait, mains tendres. La physiognomonie, jadis pratiquée avec assiduité par les maîtres, eût gagné à s'enrichir d'un chapitre des mains. La face humaine est surtout un composé d'organes récepteurs. La main est action : elle prend, elle crée, et parfois on dirait qu'elle pense. Au repos, ce n'est pas un outil sans âme, abandonné sur la table ou pendant le long du corps : l'habitude, l'instinct et la volonté de l'action méditent en elle, et il ne faut pas un long exercice pour deviner le geste qu'elle va faire.

Les grands artistes ont prêté une attention extrême à l'étude des mains. Ils en ont senti la vertu puissante, eux qui, mieux que les autres hommes, vivent par elles. Rembrandt nous les montre dans toute la diversité des émotions, des types, des âges, des conditions : main béante d'étonnement, dressée, pleine d'ombre, contre la lumière par un témoin de la grande *Résurrection de Lazare*, main ouvrière et académique du P^r Tulp, tenant au bout d'une pince un faisceau d'artères, dans la *Leçon d'anatomie*, main de Rembrandt en train de dessiner, main formidable de saint Mathieu écrivant l'Évangile sous la dictée de l'ange, mains du vieux perclus de la *Pièce aux cent florins*, doublées par les grosses mouffles naïves qui pendent à sa ceinture. Il est vrai que certains maîtres les ont peintes de pratique avec une constance qui ne se dément guère, utile indice anthropométrique pour les classements du critique. Mais combien de feuillets de dessins trahissent l'analyse, le souci de l'unique ! Ces mains toutes seules vivent avec intensité.

Quel est ce privilège ? Pourquoi l'organe muet et aveugle nous parle-t-il avec tant de force persuasive ? C'est qu'il est un des plus originaux, un des plus différenciés, comme les formes supérieures de la vie. Articulé sur des charnières

déliçates, le poignet a pour armature un grand nombre d'osselets. Cinq rameaux osseux, avec leur système de nerfs et de ligaments, cheminent sous la peau, puis se dégagent comme d'un jet pour donner cinq doigts séparés, dont chacun, articulé sur trois jointures, a son aptitude propre et son esprit. Une plaine bombée parcourue de veines et d'artères, arrondie sur les bords, unit au poignet les doigts dont elle recouvre la structure cachée. Son revers est un réceptacle. Dans la vie active de la main, elle est susceptible de se tendre et de se durcir, de même qu'elle est capable de se mouler sur l'objet. Ce travail a laissé des marques dans le creux des mains, et l'on peut y lire, sinon les symboles linéaires des choses passées et futures, du moins la trace et comme les mémoires de notre vie ailleurs effacée, peut-être aussi quelque héritage plus lointain. De près, c'est un paysage singulier, avec ses monts, sa grande dépression centrale, ses étroites vallées fluviales, tantôt craquelées d'incidentes, de chaînettes et d'entrelacs, tantôt pures et fines comme une écriture. On peut rêver sur toute figure. Je ne sais si l'homme qui interroge celle-ci a chance de déchiffrer une énigme, mais j'aime qu'il contemple avec respect cette fière servante.

Regardez vivre librement les mains, sans l'appel de la fonction, sans la surcharge d'un mystère — au repos, les doigts légèrement repliés, comme si elles s'abandonnaient à quelque songe, ou bien dans l'élégante vivacité des gestes purs, des gestes inutiles : il semble alors qu'elles dessinent gratuitement dans l'air la multiplicité des possibles et que, jouant avec elles-mêmes, elles se préparent à quelque prochaine intervention efficace. Capables d'imiter par leur ombre sur un mur, à la lumière d'une chandelle, la silhouette et le comportement des bêtes, elles sont bien plus belles quand elles n'imitent rien. Parfois, tandis que l'esprit travaille, laissées à leur liberté, faiblement elles

s'agitent. D'une impulsion elles émeuvent l'air, ou bien elles allongent leurs tendons et font craquer leurs jointures, ou bien elles se serrent étroitement pour former un bloc compact, un vrai rocher d'os. Et il arrive aussi que, levés, puis baissés l'un après l'autre avec une agilité de danseurs, selon des cadences inventées, les doigts fassent naître des bouquets de figures.

Elles ne sont pas un couple de jumeaux passivement identiques. Elles ne se distinguent pas non plus l'une de l'autre comme la cadette et l'aînée, ou comme deux filles aux dons inégaux, l'une rompue à toutes les adresses, l'autre, serve engourdie dans la monotone pratique des gros travaux. Je ne crois pas absolument à l'éminente dignité de la droite. Si la gauche lui manque, elle entre dans une solitude difficile et presque stérile. La gauche, cette main qui désigne injustement le mauvais côté de la vie, la portion sinistre de l'espace, celle où il ne faut pas rencontrer le mort, l'ennemi ou l'oiseau, elle est capable de s'entraîner à remplir tous les devoirs de l'autre. Construite comme l'autre, elle a les mêmes aptitudes, auxquelles elle renonce pour l'aider. Serre-t-elle moins vigoureusement le tronc de l'arbre, le manche de la hache ? Étreint-elle avec moins de force le corps de l'adversaire ? A-t-elle moins de poids quand elle frappe ? Sur le violon n'est-ce pas elle qui fait les notes, en attaquant directement les cordes, tandis que, par l'intermédiaire de l'archet, la droite ne fait que propager la mélodie ? C'est un bonheur que nous n'ayons pas deux mains droites. Comment se répartirait la diversité des tâches ? Ce qu'il y a de « gauche » dans la main gauche est assurément nécessaire à une civilisation supérieure ; elle nous relie au passé vénérable de l'homme, alors qu'il n'était pas trop habile, encore loin de pouvoir faire, selon le dicton populaire, « tout ce qu'il veut de ses dix doigts ». S'il en était autrement, nous serions submergés par un

affreux excès de virtuosité. Nous aurions sans doute poussé à ses limites extrêmes l'art des jongleurs — et probablement rien de plus.

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. L'homme a fait la main, je veux dire qu'il l'a dégagée peu à peu du monde animal, qu'il l'a libérée d'une antique et naturelle servitude, mais la main a fait l'homme. Elle lui a permis certains contacts avec l'univers que ne lui assuraient pas ses autres organes et les autres parties de son corps. Dressée dans le vent, épanouie et séparée comme une ramure, elle l'excitait à la capture des fluides. Elle multipliait les surfaces délicatement sensibles à la connaissance de l'air, à la connaissance des eaux. Un maître en qui subsiste avec beaucoup de grâce, sous la couche très mince de l'humanisme, un sens un peu trouble et sauvage des mystères de la Fable, Pollajuolo, a peint une jolie Daphné, saisie par le génie des métamorphoses au moment où Apollon va l'atteindre : ses bras deviennent des branches, leurs extrémités sont des rameaux de feuilles émues par les souffles. Il me semble voir l'homme ancien respirer le monde par les mains, tendre les doigts pour en faire un réseau à prendre l'impondérable. « Mes mains, dit le Centaure, ont tenté les rochers, les eaux, les plantes innombrables et les plus subtiles impressions de l'air, car je les élève dans les nuits aveugles et calmes pour qu'elles surprennent les souffles et en tirent des signes pour augurer mon chemin... » Le Centaure et Daphné, privilégiés des dieux, dans leur métamorphose ou leur stabilité, n'avaient pas d'autres armes que celles de notre race pour « tenter » l'univers, pour en faire l'expérience, jusque dans ces courants translucides qui n'ont pas de poids et que l'œil ne voit point.

Mais ce qui pèse d'une lourdeur insensible ou bien avec le chaud battement de la vie, ce qui a une écorce, une robe, un pelage, et même la pierre, qu'elle soit taillée par éclats, arrondie par la course des eaux ou que son grain soit intact, c'est encore une prise pour la main, c'est le but d'une expérience que la vue ou l'esprit ne peuvent pas conduire seuls. La possession du monde exige une sorte de flair tactile. La vue glisse le long de l'univers. La main sait que l'objet est habité par le poids, qu'il est lisse ou rugueux, qu'il n'est pas soudé au fond de ciel ou de terre avec lequel il semble faire corps. L'action de la main définit le creux de l'espace et le plein des choses qui l'occupent. Surface, volume, densité, pesanteur ne sont pas des phénomènes optiques. C'est entre les doigts, c'est au creux des paumes que l'homme les connut d'abord. L'espace, il le mesure, non du regard, mais de sa main et de son pas. Le toucher emplit la nature de forces mystérieuses. Sans lui elle restait pareille aux délicieux paysages de la chambre noire, légers, plats et chimériques.

Ainsi les gestes multipliaient le savoir, avec une variété de touche et de dessin dont une habitude millénaire nous cache la puissance inventive. Sans la main, point de géométrie, car il faut des barres et des ronds pour spéculer sur les propriétés de l'étendue. Avant de reconnaître des pyramides, des cônes, des spires dans les coquilles et dans les cristaux, ne fallait-il pas que les formes régulières eussent d'abord été « jouées » par l'homme dans l'air ou sur le sable ? La main mettait devant les yeux l'évidence d'un nombre mobile, accru ou diminué selon le repli des doigts. Longtemps l'art de compter n'eut pas d'autre formule, et c'est de cette manière que les Ismaélites vendirent Joseph aux serviteurs de Pharaon, comme le montre la fresque romane de Saint-Savin, où l'éloquence

des mains est extraordinaire. Et c'est par elles que fut modelé le langage, d'abord vécu par le corps tout entier et mimé par les danses. Pour les usages courants de la vie, les gestes de la main lui donnèrent l'élan, contribuèrent à l'articuler, à en séparer les éléments, à les isoler d'un vaste syncrétisme sonore, à le rythmer et même à le colorer d'inflexions subtiles. De cette mimique de la parole, de ces échanges entre la voix et les mains, il reste quelque chose dans ce que les anciens appelaient l'action oratoire. La différenciation physiologique a spécialisé les organes et les fonctions. Ils ne collaborent presque plus. Parlant avec notre bouche, nous nous taisons avec nos mains, et, dans certaines contrées, il est de mauvais ton de s'exprimer à la fois de la voix et du geste ; d'autres, au contraire, ont conservé avec vivacité cette double poétique : même lorsque les effets en sont un peu vulgaires, elle traduit avec exactitude un état ancien de l'homme, le souvenir de ses efforts pour inventer un mode inédit. 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.

Mais c'est la création d'un univers concret, distinct de la nature, qui est le don royal de l'espèce humaine. La bête sans mains, même dans les plus hautes réussites de l'évolution, ne crée qu'une industrie monotone et reste sur le seuil de l'art. Elle n'a pu construire ni son monde magique ni son monde inutile. Elle pouvait mimer une religion de l'espèce par la danse des amours ou même ébaucher certains rites funéraires : elle demeurait incapable de « charmer » par la vertu des images ou de faire naître des formes désintéressées. Mais l'oiseau ? Son chant le plus délicieux n'est qu'une arabesque sur laquelle nous composons notre symphonie intérieure, comme le

murmure de l'onde ou du vent. Peut-être un songe confus de la beauté s'agite-t-il chez la bête superbement parée, peut-être a-t-elle une part obscure aux magnificences dont elle est revêtue ; peut-être même certains accords que nous ne décelons pas et qui n'ont pas de nom définissent-ils une harmonie supérieure dans le champ magnétique des instincts. Ces ondes échappent à nos sens, mais rien ne nous interdit de penser que leurs correspondances résonnent avec éclat et profondeur chez l'insecte et chez l'oiseau. Cette musique est ensevelie dans l'indicible. Et les plus surprenantes histoires de castors, de fourmis et d'abeilles nous montrent la limite des cultures qui n'ont pour agents que les pattes, les antennes et les mandibules. En prenant dans sa main quelques déchets du monde, l'homme a pu en inventer un autre qui est tout de lui.

Dès qu'il tente d'intervenir dans l'ordre auquel il est soumis, lorsqu'il commence à enfoncer dans la nature compacte une pointe, un tranchant qui la divisent et qui lui donnent une forme, l'industrie primitive porte en elle tout son développement futur. L'habitant de l'abri sous roche qui taille le silex par petits éclats soigneux et qui fabrique des aiguilles d'os m'étonne beaucoup plus que le savant constructeur de machines. Il cesse d'être agi par des forces inconnues pour agir par ses forces propres. Auparavant, même au creux de la caverne la plus profonde, il demeurait à la surface des choses ; même lorsqu'il brisait les vertèbres de la bête ou la branche de l'arbre, il ne pénétrait pas, il n'avait pas accès. L'outil en soi n'est pas moins remarquable que l'usage auquel on le destine, il est à lui seul valeur et résultat. Il est là, séparé du reste de l'univers, inédit. Si le bord d'une mince coquille possède un fil aussi coupant que le couteau de pierre, ce dernier n'a pas été ramassé au hasard sur quelque plage, il peut être dit l'œuvre d'un dieu nouveau, l'œuvre et le prolongement

de ses mains. Entre la main et l'outil commence une amitié qui n'aura pas de fin. L'une communique à l'autre sa chaleur vivante et le façonne perpétuellement. Neuf, l'outil n'est pas « fait », il faut que s'établisse entre lui et les doigts qui le tiennent cet accord né d'une possession progressive, de gestes légers et combinés, d'habitudes mutuelles et même d'une certaine usure. Alors l'instrument inerte devient quelque chose qui vit. Nulle matière ne s'y prête mieux que le bois, qui vécut jadis dans la forêt, et qui, mutilé, façonné pour se prêter aux arts de l'homme, conserve sous une autre forme sa souplesse et sa flexibilité primitives. La dureté de la pierre et du fer, longtemps touchée, longtemps maniée, on dirait qu'elle s'échauffe et qu'elle plie aussi. Ainsi se trouve corrigée la loi des séries qui tend à l'identique et qui s'exerce dans l'outillage dès les époques les plus anciennes, lorsque la constance des types de fabrication facilitait l'ampleur des échanges. Le contact et l'usage humanisaient l'objet insensible et, de la série, dégageaient plus ou moins l'unique. Qui n'a pas vécu avec les « hommes de main » ignore la puissance de ces rapports cachés, les résultats positifs de ce compagnonnage, où jouent l'amitié, l'estime, la communauté quotidienne du travail, l'instinct et la fierté de la possession, et, dans les régions les plus hautes, le souci d'expérimenter. J'ignore s'il y a rupture entre l'ordre manuel et l'ordre mécanique, je n'en suis pas très sûr, mais, au bout du bras, l'outil ne contredit pas l'homme, il n'est pas un crochet de fer vissé à un moignon ; entre eux, il y a le dieu en cinq personnes qui parcourt l'échelle de toutes les grandeurs, la main du maçon des cathédrales, la main des peintres de manuscrits.

Tandis que par l'une de ses faces l'artiste représente peut-être le type le plus évolué, par l'autre il continue l'homme préhistorique. Le monde lui est frais et neuf, il l'examine, il en jouit avec des sens plus aiguisés que ceux

du civilisé, il a gardé le sentiment magique de l'inconnu, mais surtout la poétique et la technique de la main. Quelle que soit la puissance réceptive et inventive de l'esprit, elle n'aboutit qu'à un tumulte intérieur sans le concours de la main. L'homme qui rêve peut accueillir des visions de paysages extraordinaires, de visages parfaitement beaux, mais rien ne saurait fixer ces visions sans support et sans substance, et la mémoire ne les enregistre qu'à peine, comme le souvenir d'un souvenir. Ce qui distingue le rêve de la réalité, c'est que l'homme qui songe ne peut engendrer un art : ses mains sommeillent. L'art se fait avec les mains. Elles sont l'instrument de la création, mais d'abord l'organe de la connaissance. Pour tout homme, je l'ai montré ; pour l'artiste, plus encore, et selon des voies particulières. C'est qu'il recommence toutes les expériences primitives : comme le Centaure, il tente les sources et les souffles. Tandis que nous recevons le contact avec passivité, il le recherche, il l'éprouve. Nous nous contentons d'un acquis millénaire, d'une connaissance automatique et peut-être usée, enfouie en nous. Il la ramène à l'air libre, il la renouvelle — il part du début. N'est-ce donc pas la même chose pour l'enfant ? Plus ou moins. Mais l'homme fait interrompre ces expériences et, parce qu'il est « fait », il cesse de se faire. La curiosité de l'enfance, l'artiste en prolonge le privilège bien au-delà des limites de cet âge. Il touche, il palpe, il suppute le poids, il mesure l'espace, il modèle la fluidité de l'air pour y préfigurer la forme, il caresse l'écorce de toute chose, et c'est du langage du toucher qu'il compose le langage de la vue — un ton chaud, un ton froid, un ton lourd, un ton creux, une ligne dure, une ligne molle. Mais le vocabulaire parlé est moins riche que les impressions de la main, et il faut plus qu'un langage pour traduire leur nombre, leur diversité et leur plénitude. Aussi devons-nous donner quelque extension à la notion de valeur tactile, telle qu'elle est formulée par

Bernard Berenson : elle ne procure pas seulement, dans un tableau, l'illusion vécue du relief et du volume, en nous invitant à tendre nos forces musculaires pour mimer, d'un mouvement intérieur, le mouvement peint, avec ce qu'il suggère de substance, de poids et d'élan. Elle est à l'origine même de toute création. Adam fut pétri dans le limon, comme une statue. Dans l'iconographie romane, Dieu ne souffle pas sur le globe du monde pour le lancer dans l'éther. Il le met en place en y portant la main. Et c'est une formidable main que Rodin, pour figurer l'œuvre des six jours, fait jaillir d'un bloc où sommeillent les forces du chaos. Que signifie la légende d'Amphion, qui faisait mouvoir les pierres au chant de sa lyre, si bien qu'elles s'ébranlaient toutes seules pour aller construire les murailles de Thèbes ? Sans doute rien d'autre que l'aisance d'un travail justement cadencé par la musique, mais accompli par des hommes qui se servaient de leurs mains, comme les rameurs des galères, dont la nage était soutenue et scandée par un air de flûte. Nous connaissons même le nom de l'ouvrier qui prenait sa peine : c'était Zethos, frère du sonneur de lyre. On ne parle guère de Zethos. Peut-être viendra-t-il un temps où il suffira d'une phrase mélodique pour faire naître des fleurs, des paysages. Mais suspendus dans le vide de l'étendue comme sur l'écran du rêve, auront-ils plus de consistance que les images des songes ? Né dans le pays des tailleurs de marbre et des fondeurs de bronze, le mythe d'Amphion me déconcerterait, si je ne me rappelais que Thèbes ne brilla jamais dans la grande statuaire. Peut-être est-ce un mythe compensateur, une consolation inventée par un musicien. Mais nous, bûcherons, modelers, maçons, peintres de la figure de l'homme et de la figure de la terre, nous restons les amis de la noble pesanteur : ce qui lutte d'émulation avec elle, ce n'est pas la voix, ce n'est pas le chant, c'est la main.

N'est-elle pas d'ailleurs l'ordonnatrice des nombres, nombre elle-même, organe des comptes et maîtresse des cadences ? Surtout elle touche l'univers, elle le sent, elle s'en empare, elle le transforme. Elle combine d'étonnantes aventures de la matière. Il ne lui suffit pas de prendre ce qui est, il faut qu'elle travaille à ce qui n'est pas et qu'elle ajoute aux règnes de la nature un règne nouveau. Longtemps elle se contenta de dresser des troncs d'arbre non polis, avec toute leur parure d'écorce, pour porter les toits des maisons et des temples ; longtemps elle entassa ou elle leva des pierres brutes pour commémorer les morts et pour honorer les dieux. En se servant de sucres végétaux pour rehausser la monotonie de l'objet, elle respectait encore les dons de la terre. Mais du jour où elle devêtit l'arbre de son manteau nouveau pour en faire apparaître la chair, façonnant la surface jusqu'à la rendre lisse et parfaite, elle inventa un épiderme, doux à la vue, doux au toucher, et les veines, destinées à rester profondément cachées, offrirent à la lumière des combinaisons mystérieuses. Les masses amorphes du marbre, enfouies dans le chaos des montagnes, lorsqu'elles furent taillées en blocs, en plaques, en simulacres d'hommes, semblèrent changer d'essence et de substance, comme si la forme qu'elles recevaient les travaillait jusqu'au fond de leur être aveugle et dans leurs particules élémentaires. De même les minéraux, extraits de leur gangue, alliés les uns aux autres, amalgamés, fondus, pour insérer dans la série des métaux des composés inédits. De même l'argile, durcie au feu, brillante d'émail, et le sable, poussière fluide et obscure, dont la flamme extrait un air solide. L'art commence par la transmutation et continue par la métamorphose. Il n'est pas le vocabulaire de l'homme parlant à Dieu, mais le renouveau perpétuel de la Création. Il est invention de matières en même temps qu'il est invention de formes. Il se construit une physique et une minéralogie. Il enfonce les

maines dans les entrailles des choses pour leur donner la figure qui lui plaît. Il est d'abord artisan et alchimiste. Il besogne en tablier de cuir, comme un forgeron. Il a les paumes noires et déchirées, à force de se mesurer avec ce qui pèse et ce qui brûle. Elles précèdent l'homme, ces mains puissantes, dans les violences et dans les astuces de l'esprit.

L'artiste qui coupe son bois, bat son métal, pétrit son argile, taille son bloc de pierre maintient jusqu'à nous un passé de l'homme, un homme ancien, sans lequel nous ne serions pas. N'est-il pas admirable de voir debout parmi nous, dans l'âge mécanique, ce survivant acharné des âges de la main ? Les siècles ont passé sur lui sans altérer sa vie profonde, sans le faire renoncer à ses antiques façons de découvrir le monde et de l'inventer. La nature est toujours pour lui un réceptacle de secrets et de merveilles. Toujours c'est avec ses mains nues, faibles armes, qu'il cherche à les dérober, pour les faire entrer dans son propre jeu. Ainsi recommence, perpétuellement, un formidable autrefois, ainsi se refait, sans se répéter, la découverte du feu, de la hache, de la roue, du tour à potier. Dans l'atelier d'un artiste sont partout écrites les tentatives, les expériences, les divinations de la main, les mémoires séculaires d'une race humaine qui n'a pas oublié le privilège de manier.

De ces êtres antiques qui se dressent au milieu de nous, vêtus comme nous, parlant la même langue, Gauguin ne nous offre-t-il pas l'exemple ? Quand nous lisons la vie de celui que naguère j'appelai le bourgeois péruvien, nous voyons d'abord un financier hardi et habile, ponctuel et heureux, enveloppé par sa Danoise dans les replis d'une existence douillette et contemplant les tableaux des autres avec plus d'agrément que d'inquiétude. Insensiblement, et peut-être en vertu d'une de ces mutations qui jaillissent des

profondeurs et qui crèvent la surface du temps, il prend en dégoût l'abstraction de l'argent et du chiffre ; il ne lui suffit plus de dessiner, avec les seules ressources de son esprit, les méandres du risque, de spéculer sur les courbes de la Bourse, de jouer avec le vide des nombres. Il lui faut peindre, car la peinture est, entre autres, un moyen de ressaisir cette antiquité éternelle, à la fois lointaine et pressante, qui l'habite et qui le fuit. Et non pas la peinture seulement, mais toute œuvre des mains, comme s'il avait hâte de prendre une revanche sur leur longue oisiveté civilisée — poterie, sculpture, décor de tissus. C'est par les mains que son destin le tire vers les lieux sauvages, où résident encore les couches immobiles des siècles, la Bretagne, l'Océanie. Il ne se contenta pas d'y peindre l'image de l'homme et de la femme, des végétaux, des quatre éléments. Il se fit une parure, comme l'homme sauvage, qui aime à décorer son noble corps et à porter sur lui les magnificences de son art, et quand il fut aux Iles, cherchant sans cesse la plus reculée, la plus séculaire, il tailla des idoles dans des troncs d'arbres, non en copiste d'une pacotille ethnographique, mais d'une main authentique qui retrouvait les secrets perdus. Il bâtit une case toute sculptée, pleine de dieux. Les matières dont il se servait, des bois de pirogue, et jusqu'à la toile grossière et pleine de nœuds sur laquelle il peignait comme avec des suc de plantes, comme avec des terres aux tons riches et sourds, le restituaient elles aussi au passé, l'enfonçaient dans les ombres dorées du temps qui ne meurt pas. Cet homme aux sens subtils combat cette subtilité même pour restituer aux arts la qualité intense, qu'ils ont noyée dans les tons fins, et, d'un même mouvement, sa main droite se défait de toute adresse, elle apprend de la main gauche cette innocence qui jamais ne devance la forme : moins rompue que l'autre, moins experte en virtuosités automatiques, elle chemine avec lenteur et respect le long

du contour des êtres. Alors éclate, avec un religieux charme, où sensualité et spiritualité se confondent, le dernier chant de l'homme primitif.

Mais tous ne sont pas ainsi. Tous ne se dressent pas sur des plages, tenant un outil de pierre ou quelque divinité de bois dur. Gauguin est à la fois au commencement du monde et au terme d'une civilisation. Les autres restent parmi nous, même quand une exigence noble les rend farouches et les emprisonne, comme Degas, dans une solitude de Paris. Mais qu'ils se tiennent ainsi à l'écart ou qu'ils soient avides de la société des hommes, les jansénistes comme les voluptueux, ce sont d'abord des êtres pourvus de mains, et les purs esprits ne cesseront jamais de s'en étonner. Les accords les plus délicats, éveillant ce qu'il y a de plus secret dans les ressorts de l'imagination et de la sensibilité, c'est par les mains, travaillant dans la matière, qu'ils prennent forme, qu'ils s'inscrivent dans l'espace et qu'ils s'emparent de nous. L'empreinte en reste profonde, même quand le travail, selon Whistler, efface les traces de travail, pour reculer l'œuvre dans les régions solennelles, en lui retirant ce qu'il peut y avoir de heurté, de fiévreux dans l'évidence du labeur. « Donnez-moi un centimètre carré d'un tableau, disait Gustave Moreau, et je saurai si c'est d'un vrai peintre. » L'exécution la plus calme et la plus unie révèle encore la touche, ce contact décisif entre l'homme et l'objet, cette prise de possession d'un monde que nous croyons voir naître, doucement ou fougueusement, sous nos yeux. Elle est le signe qui ne trompe pas, dans le bronze, l'argile, la pierre même, le bois, la texture à la fois plastique et fluide de la peinture. Même chez les anciens maîtres dont la matière est polie comme l'agate, elle anime les surfaces dans le paradoxe de l'infiniment petit. Et les Davidiens qui prétendaient dicter leurs œuvres à des

exécutants dociles ne pouvaient pas retirer absolument à ces serviteurs la personnalité de leurs mains. Ces épidermes poncés, ces draperies marmoréennes, ces froides architectures, prises dans l'hivernage de l'idéalisme doctrinaire, trahissent des variations sous leur dénuement. Un art dont elles seraient totalement bannies resplendirait d'inhumanité. N'y atteint pas qui veut.

Un jeune peintre me montre un petit paysage très concerté, qui fait bien bloc, et qui, dans des dimensions minimales, n'est pas sans grandeur. Il me dit : « N'est-ce pas, on ne sent plus la main ? » Je devine son goût pour la chose stable, sous un ciel éternel, dans l'indéterminé du temps, son aversion pour la « manière », cet excès de la main en jeux baroques, en fioritures de la touche, en éclaboussement des pâtes ; je comprends son vœu austère de s'annuler, de s'abîmer avec modestie dans une grande sagesse contemplative, dans une frugalité ascétique. J'admire cette sévère jeunesse, ce renoncement français. Il ne faut plus chercher à plaire, à multiplier les agréments de la vue, mais durcir pour durer, parler la forte langue de l'intelligibilité. Eh bien, la main se sent tout de même dans l'effort qu'elle fait pour servir, dans sa circonspection, dans sa modestie. Elle pèse sur le sol, elle s'arrondit sur la cime des arbres, elle se fait légère dans le ciel. L'œil qui a suivi la forme des choses et supputé leur densité relative faisait le même geste que la main. Il en était ainsi sur le mur où se dressent avec calme les vieilles fresques d'Italie. Il en est encore de même, vaille que vaille, dans nos reconstructions géométriques de l'univers, dans ces compositions sans objet combinant des objets décomposés. Parfois, comme par mégarde, tant est grand son empire, même dans la servitude, elle met la tonique, la sensible et nous donne cette récompense de retrouver l'homme dans l'aride magnificence du désert. Quand on sait que la qualité d'un

ton, d'une valeur, dépend non seulement de la manière dont on les fait, mais de la manière dont on les pose, la présence du dieu en cinq personnes se manifeste partout. Tel est l'avenir de la main, jusqu'au jour où l'on peindra à la machine, au chalumeau : alors sera rejointe la cruelle inertie du cliché, obtenu par un œil sans main, et qui heurte notre amitié en la sollicitant, merveille de la lumière, monstre passif. Il fait penser à l'art d'une autre planète, où la musique serait le graphique des sonorités, où les échanges de pensée se feraient sans paroles, par des ondes. Même quand il représente des foules il est l'image de la solitude, puisque la main n'y intervient jamais pour y répandre la chaleur et le fluide de la vie humaine.

Allons à l'extrême opposé, que notre pensée se reporte à des œuvres où respirent entre toutes la vie et l'action, considérons les dessins, qui nous donnent la joie de la plénitude avec le minimum de moyens. Peu de matière, et à peu près impondérable. Aucune de ces ressources de dessous, de glakis et de pâtes, aucune de ces riches variations du pinceau qui donnent à la peinture l'éclat, la profondeur et le mouvement. Un trait, une tache sur l'aridité de la feuille blanche, dévorée de lumière ; sans se complaire à des artifices techniques, sans s'attarder à une alchimie compliquée, on dirait que l'esprit parle à l'esprit. Pourtant tout le poids généreux de l'être humain est là, et toute sa vivacité d'impulsion, avec le pouvoir magique de la main que rien, désormais, n'entrave ou ne retarde, même quand elle procède avec lenteur, soucieuse de l'étude. Tout instrument lui est bon pour écrire ses signes, elle s'en fabrique d'étranges et de hasardeux, elle les emprunte à la nature — une brindille de bois, la plume d'un oiseau. Hokousaï dessinait avec la pointe d'un œuf, avec le bout de son doigt, cherchant sans cesse des variétés nouvelles de la forme et de nouvelles variétés de la vie. Comment se

lasserait-on de contempler ses albums et ceux de ses contemporains que j'appellerais volontiers *Journal d'une main humaine* ? On l'y voit bouger, avec une rapidité nerveuse, avec une surprenante économie de gestes. La trace heurtée qu'elle dépose sur ce délicat subjectile, le papier fait de déchets de soie, si fragile d'apparence et pourtant presque indéchirable, le point, la tache, l'accent et ces longs traits filés qui expriment si bien la courbure d'une plante, la courbure d'un corps, ces écrasements brusques où fourmille l'épaisseur de l'ombre portent jusqu'à nous les délices du monde, et quelque chose qui n'est pas de ce monde, mais de l'homme même, une sorcellerie manuelle qui ne saurait se comparer à rien d'autre. La main semble bondir en liberté et se délecter de son adresse : elle exploite avec une sécurité inouïe les ressources d'une longue science, mais elle exploite aussi cet imprévisible, qui est en dehors du champ de l'esprit, l'accident.

Il y a bien des années, quand j'étudiais les peintures de l'Asie, je me proposais d'écrire un traité de l'accident, que je ne composerai sans doute jamais. La vieille fable de l'artiste grec jetant une éponge chargée de couleur à la tête d'un cheval peint dont il désespérait de bien rendre l'écume est pleine de sens. Non seulement elle nous enseigne que c'est au moment où tout semble perdu que tout peut être sauvé, en dépit de nous-mêmes, mais elle nous fait réfléchir aux ressources du hasard. Nous voici aux antipodes de l'automatisme et du mécanisme, et non moins loin des habiles démarches de la raison. Dans le jeu d'une machine où tout se répète, où tout s'enchaîne, l'accident est une négation explosive. Sous la main d'Hokusai, l'accident est une forme inconnue de la vie, une rencontre des forces obscures et d'un dessein clairvoyant. Parfois on dirait qu'il l'a provoqué, d'un doigt impatient, pour voir.

C'est qu'il est du pays où, loin de dissimuler par une restauration trompeuse les cassures d'une céramique brisée, on en souligne d'un filet d'or l'élégant parcours. L'artiste reçoit avec gratitude ce don du hasard et le met respectueusement en évidence. Il lui vient d'un dieu, et le hasard de sa main aussi. Il s'en empare avec prestesse pour en faire surgir quelque nouveau songe. C'est un prestidigitateur (j'aime ce long vieux mot) qui tirerait parti de ses fautes, de ses manques de touche pour en faire des tours, et jamais il n'a plus de grâce que lorsqu'il fait de l'adresse avec ses maladresses. Cet excès d'encre, qui fuit avec caprice, en minces ruisselets noirs, cette promenade d'un insecte à travers une esquisse fraîche, ce trait dévié par une saccade, cette goutte d'eau qui dilue un contour, c'est l'irruption de l'inattendu dans un univers où il doit avoir sa place, où tout paraît bouger pour l'accueillir. Il s'agit de le capturer au vol et d'en extraire toute la puissance cachée. Malheur au geste lent, aux doigts gourds ! Mais la tache involontaire, avec sa grimace énigmatique, entre dans le monde de la volonté. Elle est météore, racine tordue par le temps, visage inhumain, elle installe la note décisive là où il le fallait et où l'on ne la cherchait pas.

Et pourtant un conte, qui est sans doute vérité dans la vie d'un tel homme, nous apprend qu'Hokousaï a cherché à peindre sans les mains. On dit qu'un jour, devant le Shôgoun, ayant déployé sur le sol son rouleau de papier, il y répandit un pot de couleur bleue ; puis, trempant les pattes d'un coq dans un pot de couleur rouge, il le fit courir sur sa peinture, où l'oiseau laissait ses empreintes. Et tous reconnurent les flots de la rivière Tatsouta, charriant des feuilles d'érable rougies par l'automne. Sorcellerie charmante, où la nature a l'air de travailler toute seule à reproduire la nature. Le bleu qui se répand coule en filets

divisés, comme une onde véritable, et la patte de l'oiseau, avec ses éléments séparés et unis, est semblable à la structure de la feuille. Son pas qui pèse à peine laisse des vestiges inégaux en force et en pureté, et sa démarche respecte, mais avec les nuances de la vie, les intervalles qui séparent de fragiles dépouilles emportées par une eau rapide. Quelle main pourrait traduire ce qu'il y a de régulier et d'irrégulier, de hasardeux et de logique dans cette suite de choses presque sans poids, mais non sans forme, sur une rivière de montagne ? La main d'Hokousai, précisément, et ce sont les souvenirs des longues expériences de ses mains sur les divers modes de suggérer la vie qui ont amené le magicien à tenter encore celle-ci. Elles y sont présentes sans se montrer, et, ne touchant rien, elles guident tout.

Ce concours de l'accident, de l'étude et de la dextérité est fréquent chez les maîtres qui ont gardé le sens du risque et l'art de discerner l'inhabituel dans les plus habituelles apparences. La famille des visionnaires en offre plus d'un exemple. On peut croire d'abord que leurs visions s'emparent d'eux d'un seul coup, d'une manière totale, avec despotisme, et qu'ils les transportent telles quelles dans une matière quelconque, d'une main guidée du dedans, comme ces artistes spirites qui dessinent à l'envers. Rien de plus discutable, si l'on examine l'un des plus grands, Victor Hugo. Nul esprit plus riche en spectacles intérieurs, en flamboyants contrastes, en soudainetés verbales peignant l'objet avec une justesse qui saisit. On le croirait et il se croit inspiré comme un mage, habité par des présences impatientes de devenir apparitions, toutes prêtes, toutes plastiques, dans un univers à la fois solide et convulsif. Eh bien, c'est le type même de l'homme à mains, et qui s'en sert, non pour opérer des miracles de guérison ou pour propager des

ondes, mais pour attaquer la matière et pour besogner en elle. Il en porte la passion au cœur de certains de ses étranges romans, par exemple dans les *Travailleurs de la mer* où respire, avec la poésie de la lutte contre les forces élémentaires, l'insatiable curiosité de la fabrique des choses, du maniement des outils, de leurs ressources, de leur comportement, de leurs noms archaïques et déconcertants. Livre écrit d'une main de marinier, de charpentier et de forgeron, qui a prise, rudement, sur la forme de l'objet et qui le modèle en s'y moulant. Tout y pèse son poids, jusqu'à la vague, jusqu'au vent. Et c'est parce que cette sensibilité extraordinaire s'est mesurée avec la dureté des choses, avec la méchanceté de l'inertie, qu'elle est si accueillante à l'épopée des fluides, aux drames de la lumière et qu'elle les a peints avec une puissance presque massive. C'est le même homme qui, à Guernesey, se fabriquait des meubles et des cadres, superposait les bahuts et, non content de fixer ses visions dans ses vers, en déversait le trop-plein dans ses étonnants dessins.

On a le droit de se demander si ces œuvres, qui sont au terme d'une mêlée intérieure, ne sont pas aussi et en même temps un point de départ. Ces sortes d'esprits ont besoin de repères. Il faut à la devineresse, pour surprendre la configuration de l'avenir, en chercher les premiers linéaments dans les taches et dans les méandres que laisse le marc dans un fond de tasse. A mesure que l'accident définit sa forme dans les hasards de la matière, à mesure que la main exploite ce désastre, l'esprit s'éveille à son tour. Cet aménagement d'un monde chaotique tire ses effets les plus surprenants de matières apparemment peu faites pour l'art et d'outils improvisés, de débris, de déchets, dont l'usure ou la fracture offrent des ressources singulières. La plume cassée et qui crache, la pointe de bois émoussée, le pinceau ébouriffé travaillent dans des mondes

troubles, l'éponge libère des lueurs mouillées, des traces de lavis constellent l'étendue. Cette alchimie ne développe pas, comme on le croit communément, le cliché d'une vision intérieure : elle construit la vision, elle lui donne corps, elle en agrandit les perspectives. La main n'est pas la serve docile de l'esprit, elle cherche, elle s'ingénie pour lui, elle chemine à travers toute sorte d'aventures, elle tente sa chance.

Voilà le point où un visionnaire comme Hugo se sépare d'un visionnaire comme Blake. Ce dernier est pourtant lui aussi un grand poète et un homme de main. Même son essence est ouvrière. C'est un homme de peine, un *craftsman*, ou plutôt un artiste du Moyen Âge, qu'une mutation brusque fait surgir en Angleterre au seuil de l'âge des machines. Il ne confie pas ses poèmes à l'imprimeur, il les calligraphie et il les grave, les ornant de fleurettes comme un maître enlumineur d'autrefois. Mais les visions éblouies qui le hantent, sa Bible de l'âge de Pierre, ses vénérables antiquités spirituelles de l'homme, il les conte la plupart du temps dans une forme toute faite, dans le mauvais style de son temps : tristes athlètes aux rotules et aux pectoraux dessinés avec soin, pesantes machines, l'Enfer chez Gavin Hamilton et dans l'atelier de David. Un respect populaire du beau idéal et de la manière aristocratique neutralise son idéalisme profond. Ainsi vit-on les spirites et les peintres du dimanche toujours pleins de déférence pour l'académisme le plus usé. Il est d'ailleurs naturel qu'il en soit ainsi : chez eux, l'âme tue l'esprit et paralyse la main.

Nous trouvons notre refuge en Rembrandt. Son histoire n'est-elle pas celle d'une libération progressive ? Sa main, d'abord captive des agréments baroques, des festons et des fioritures, puis de la belle exécution laquée, finit par

conquérir, vers le soir de sa vie, non une liberté inconditionnée, non une virtuosité de plus, mais l'audace nécessaire à des risques nouveaux. Elle saisit d'un seul coup la forme, le ton et la lueur ; elle amène au jour des vivants les hôtes éternels de l'ombre. Elle accumule les siècles dans le momentané de l'instant. Chez l'homme ordinaire elle éveille la grandeur de l'unique. Elle donne la poésie de l'exception aux objets familiers, aux habits de tous les jours. Elle extrait de fabuleuses richesses des crasses et des fatigues de la pauvreté. Comment ? Elle se plonge au cœur de la matière pour la contraindre à des métamorphoses ; on dirait qu'elle la soumet à la cuisson d'un four et que la flamme, courant sur ces plaines rocheuses, tantôt les calcine et tantôt les dore. Ce n'est pas que le peintre multiplie les caprices et les expériences. Il bannit les singularités de facture pour aller hardiment son chemin. Mais la main est là. Elle ne procède pas par des passes magnétiques. Ce qu'elle fait naître, ce n'est pas une apparition plate dans le vide de l'air, c'est une substance, un corps, une structure organisée.

Quelle preuve n'en avais-je pas par contraste, en regardant de merveilleuses photographies qu'un bienveillant ami eut l'attention de me rapporter de Suez ! Il existe dans ces parages un homme habile et sensible qui fait poser devant son objectif les vieux rabbins de là-bas. Il dispose autour d'eux la lumière avec l'art d'un maître. On dirait qu'elle émane d'eux, de leur méditation séculaire dans un ombreux ghetto de l'Égypte. Leur front penché sur le Talmud largement ouvert, leur nez d'une noble courbe orientale, leur barbe de patriarche, leur manteau sacerdotal aux beaux plis, tout en eux évoque, tout affirme Rembrandt... Voilà bien ses vieux prophétiques, siégeant par delà les temps dans la misère et dans la splendeur d'Israël. Quel malaise pourtant nous saisit devant ces

images si parfaites ! C'est Rembrandt vidé de Rembrandt. Une perception pure, dépouillée de substance et de densité, ou plutôt un éblouissant souvenir optique, fixé dans cette mémoire cristalline qui retient tout, la chambre noire. La matière, la main, l'homme même sont absents. Ce vide absolu dans la totalité de la présence est chose étrange. Peut-être ai-je sous les yeux. l'exemple d'une poétique future : je ne puis peupler encore ce silence et ce désert.

Mais en parlant de maîtres pleins de chaleur et de liberté, ne nous limitons-nous pas à un type, à une famille ? Avons-nous banni de nos réflexions, comme artisans d'une habileté toute machinale, ceux qui, avec une patience exquise et sans défaut, ont éveillé dans des matières de choix et sous des formes raffinées des songes plus concentrés ? La main du graveur, de l'orfèvre, de l'enlumineur, du laqueur est-elle seulement une domestique adroite et complaisante rompue à la pratique des travaux fins ? Ce que nous appelons perfection, est-ce donc une vertu d'esclave ? Dans le champ le plus resserré, sûre d'elle-même et de ses démarches, c'est déjà un prodige que cette main-là, qui assujettit aux dimensions du microcosme les énormités de l'homme et du monde. Ce n'est pas une machine à réduction. Ce qui lui importe, c'est moins la rigueur d'une étroite mesure que sa propre capacité d'action et de vérité. Les carrousels et les batailles de Callot semblent d'abord des planches d'entomologie, des migrations d'insectes dans des paysages de taupinières. Dans son *Siège de La Rochelle*, les forts, les vaisseaux ne sont-ils pas des jouets ? Nombreux, pressés, précis, complets de tous leurs détails, n'ont-ils pas été vus par le gros bout de la lorgnette, et la merveille de cette chose « faite à la main » n'est-elle pas d'avoir tout saisi et tout ordonné dans l'exiguïté d'un théâtre à la fois minuscule et

immense ? Isolez chacun de ces personnages, l'un ou l'autre de ces navires, examinez-les sous la loupe : non seulement ils apparaissent avec leur grandeur simple, avec leur aptitude à vivre, sans rien perdre d'eux-mêmes, dans le monde des dimensions normales, mais ils sont authentiques, je veux dire qu'ils ne ressemblent à rien d'autre, ils ont l'accent graphologique de Callot, le trait inimitable de son élasticité nerveuse, de son art attentif à la souplesse des funambules et des baladins, de son élégante escrime, de son jeu de violon du roi. C'est une « belle main », comme l'on disait autrefois des calligraphes, c'est écrit de main de maître — mais cette main, si fièrement adroite, reste l'amie de la vie, l'évocatrice du mouvement et, dans les rites de la perfection, elle garde le sens et la pratique de la liberté.

Penchons-nous sur un autre monde enchanté. Regardons longtemps, en retenant notre souffle, les *Heures* d'Étienne Chevalier. Avons-nous là, prises sous le gel d'une exécution miraculeuse, des figurines absurdement parfaites, touchées à coups minuscules, selon des règles d'atelier, par un voyant d'une acuité exceptionnelle ? Bien loin de là, une des plus hautes expressions de ce sens monumental qui est le trait caractéristique du Moyen Âge français. On peut les agrandir cent fois sans leur faire perdre leur puissance de jet, leur unité fondamentale. Elles sont pareilles à des statues d'églises, dont elles sont les sœurs ou les descendantes. La main qui les traça appartient à une dynastie formée par des siècles de statuaire. Elle en garde, si l'on peut dire, le pli et la vertu jusque dans les infimes bas-reliefs, sombres et dorés, peints en trompe-l'œil, qui accompagnent parfois les miniatures et qui, eux aussi, sont traités avec une largeur charmante. Ainsi deux mondes se rejoignent, comme dans le miroir circulaire que Van Eyck a suspendu derrière le portrait des Arnoulfini, le

monde des vivants de haute stature, constructeurs de cathédrales et tailleurs d'images, le monde magique de l'infiniment petit. Ici la main besogne du maillet et du ciseau dans un bloc de pierre incliné sur des tréteaux, et là sur un carré de parchemin où de fins outils travaillent aux raretés les plus précieuses du dessin. Je ne sais pas si on la sent ou si elle fait tout pour se faire oublier : mais elle y est, elle s'affirme dans l'attache des membres, dans l'écriture énergique d'un visage, dans le profil d'une cité bleuie par l'air et jusque dans les hachures d'or qui modèlent la lumière.

Nerval conte l'histoire d'une main maléficiée qui, séparée de son corps, court le monde pour y faire œuvre singulière. Je ne sépare la main ni du corps ni de l'esprit. Mais entre esprit et main les relations ne sont pas aussi simples que celles d'un chef obéi et d'un docile serviteur. L'esprit fait la main, la main fait l'esprit. Le geste qui ne crée pas, le geste sans lendemain provoque et définit l'état de conscience. Le geste qui crée exerce une action continue sur la vie intérieure. La main arrache le toucher à sa passivité réceptive, elle l'organise pour l'expérience et pour l'action. Elle apprend à l'homme à posséder l'étendue, le poids, la densité, le nombre. Créant un univers inédit, elle y laisse partout son empreinte. Elle se mesure avec la matière qu'elle métamorphose, avec la forme qu'elle transfigure. Éducatrice de l'homme, elle le multiplie dans l'espace et dans le temps.

Marie-Cécile Dufour-El Maleh

*Art et artisanat,
figure double de la créativité*

in *Horizons Maghrébins—Le droit à la mémoire*,
n° 33/34, 1997, pp. 33-44.

Ce texte a été repris dans *Zon'Art*, n° 1, février-avril 2007,
Casablanca, pp. 92-100.

Art et artisanat, deux notions qui apparaissent à la pensée commune comme antinomiques, aussi antinomiques que les mondes auxquels elles renvoient l'une et l'autre. Il est certes possible que cette antinomie comporte une part de vérité, puisque les conditions dans lesquelles travaillent l'artiste et l'artisan sont, de toute évidence, profondément différentes. Pourtant cette antinomie pourrait bien recouvrir un certain nombre de préjugés et d'illusions, et nous masquer la véritable nature tant de l'art que de l'artisanat. Disons-le tout de suite, il s'agit de retrouver, pour ces deux modes de créativité humaine inséparables de leur *hic et nunc*, du lieu et de l'époque en lesquels ils apparaissent, des rapports authentiques tels qu'on puisse éclairer l'un par l'autre, plutôt que de les hiérarchiser comme on a tendance à le faire, consciemment ou inconsciemment.

Partons de la représentation occidentale, non qu'en elle-même elle ait priorité, mais parce que c'est d'elle qu'est issu le clivage entre ces deux types d'activité humaine, clivage tel que le champ de la créativité est totalement investi par l'art, qu'au contraire l'artisanat est perçu comme le lieu d'une activité répétitive qui, pour ne pas

être mécanique (la répétition mécanique caractérisant justement la technique occidentale), n'en est pas moins répétition. Statut fort étrange en vérité : alors même que l'on reconnaît le caractère admirable de telle production artisanale — tel tapis tissé par une femme dont on ne connaîtra ni le visage, ni le nom, ou tel pot livré sur le marché parmi d'autres souvent aussi beaux que lui, ou tel bijou traditionnel — c'est au produit fini que va l'admiration, non à l'acte qui l'a fait être. On ne s'interroge guère sur cet acte, le rapport de l'homme à l'œuvre. De ce fait l'œuvre apparaît à la réflexion comme le produit du hasard, ou mieux comme une sorte de miracle issu de la grâce des temps primitifs, de la simplicité de leur vie. Par exemple, on attribuera la magie d'un tapis ancien à l'ignorance où l'on était des teintures chimiques, les teintures végétales ne pouvant que s'accorder entre elles. On fait ainsi l'économie du choix de l'artisan, de son désir de faire apparaître tel rapport de couleurs ou de telle ligne, de son imaginaire. En ce qui concerne les lignes de la composition, on ira jusqu'à parler de la « maladresse » de l'artisan et c'est cette maladresse qui, comble d'ironie, sera dite être à l'origine de cette subtile dissymétrie, de cette absence réelle de répétition, de cette variété infinie des motifs sur un même tapis, sur le dessin d'une même poterie. C'est donc la maladresse et l'incapacité de produire l'identique qui est à l'origine de tels chefs d'œuvre et l'artisan paraît alors être à juste titre rejeté dans l'oubli... Incapable d'avoir voulu ce qu'il a produit effectivement, l'artisan, cela va de soi ou presque, n'est même pas reconnu comme capable de le « voir » et de le juger. Dans cette opposition entre tradition et modernité, modernité étant évidemment identifiée à occidentalité, c'est l'œil de l'occidental ou l'œil de l'occidentalisé qui perçoit la beauté et décerne les prix...

Reconnaissons-le, il s'agit d'une vision sommaire, de lieux communs que l'on aurait honte à accepter tels quels. Méfions-nous en pourtant, parce qu'ils risquent de pénétrer encore très profondément les esprits les plus avertis. On les rencontre camouflés, voilés la plupart du temps, dans la langue de beaucoup, même chez ceux qui font profession de rechercher et d'admirer l'artisanat traditionnel. En tout cas, tant qu'aucune conception cohérente ne s'y oppose, ils peuvent jouer subrepticement sous les discours les plus généreux d'apparence, puisque c'est à partir de l'art qu'on juge de l'artisanat, comme si l'art était lui-même une sorte d'absolu hors du temps et du lieu. Il est certainement nécessaire que l'art, ou plutôt le regard sur l'art, le jugement porté à partir de lui, prenne conscience de ses propres limites culturelles : n'est-il pas singulièrement paradoxal et scandaleux que l'art qui, dans le monde moderne, est le lieu même où parvient à survivre le sens de l'humain et de la créativité, se laisse utiliser contre sa propre finalité, redoublant ainsi, répétant le processus de domination du monde moderne ? En effet, c'est bien ce qui se produit. Cet objet qui a été conçu pour servir, pour être utilisé (et seulement pour cela, croit-on), telle poterie provenant du Rif, ou de la région de Taфраout, ou bien encore tel tapis tissé pour recouvrir le dos d'un âne et porter les fardeaux, dont la partie la plus riche et la mieux ornée se trouve sous le ventre de l'âne, c'est lui que l'œil de l'occidental décrètera « beau » et élira pour figurer dans les musées, ou dans les riches demeures des nouveaux princes. Ce faisant, s'accomplit ce que Benjamin décrivait comme processus de réification. Il sera devenu un objet « séparé », la riche activité humaine qui l'a produit ayant disparu à jamais de l'existence comme de la mémoire des hommes. Au même titre que les anciennes poteries des mondes disparus grec ou romain, égyptien ou perse, chinois ou aztèque, les poteries du Rif et du Souss se

trouvent maintenant dans les musées. Certes, il est nécessaire de les sauver, de les préserver, mais qui ne voit qu'ainsi nous en faisons des ruines ? L'œil occidental récupère l'objet artisanal comme objet de jouissance ou de commerce, comme « luxe » que se paient les sociétés modernes, luxe et prodigalité au nom desquels il se fait juge des civilisations traditionnelles. C'est lui qui distingue l'art de l'artisanat et confère le statut d'œuvre d'art.

Dira-t-on qu'il y a en tout ceci un simple malentendu, un reste d'un ancien esprit colonisateur, si bien convaincu de sa supériorité que toute discussion serait inutile ? Le phénomène du colonialisme, y compris le colonialisme nouveau style, finira bien par disparaître comme tout phénomène historique. Mais il y a plus grave. Se joue là-dessous une opposition fondamentale entre tradition et modernité, qui fait que l'on tend à détruire la tradition par l'acte même qui prétend la sauver. Bien entendu il ne s'agit pas de l'existence des musées en tant que telle, il s'agit de ce qui se joue dans l'esprit contemporain : l'art est devenu, dans l'horizon de la modernité, la seule activité qui réussisse à mettre en échec la destruction universelle qui est l'essence même de la modernité, son essence la plus profonde et la plus cachée, par le moyen de la domination universelle de la nature et de l'homme, but avoué de celui-là. Cette domination universelle n'est-elle pas finalement la destruction de l'humain ?

Or, précisément, l'art, dans ses manifestations les plus authentiques, celles qui, célèbres ou non, ne se sont pas laissées absorber dans le collimateur de la marchandise, nous apparaît comme l'espace à partir duquel les hommes œuvrent et luttent pour que soit sauvée la créativité même de l'homme, et pour que lui soit rendue une authentique expérience en deçà ou au delà de l'expérience

conventionnelle qui nous est imposée, autant dire une absence d'expérience. L'expérience des grands peintres rejoint celle d'un Proust, luttant contre les clichés de la vie sociale pour nous ouvrir à la réalité la plus profonde « loin de laquelle nous vivons », la vraie réalité.

Il est paradoxal et proprement scandaleux que l'art se laisse utiliser par l'idéologie de la modernité pour rabaisser l'artisanat à un rang inférieur, sorte d'art si l'on veut, mais encore dans les limbes, atteignant par hasard, ce que seul l'art peut produire. En effet, toujours pour en rester à des représentations fort peu examinées, mais qui marquent profondément la pensée commune, y compris celle des artistes eux-mêmes, si l'artisanat ne fait que préfigurer l'art, c'est seulement en ce dernier qu'on rencontre, au centre de l'idée de créativité, l'idée de l'originalité de l'œuvre, aussi bien que celle de l'artiste, l'idée de son individualité. L'artiste, celui qui crée, apparaît — par opposition à l'artisan qui s'anéantit en quelque sorte dans son produit — comme le centre et le point de convergence de toutes ses œuvres, il est celui qui se manifeste par ses œuvres. Ce qu'il a fait, lui seul pouvait et devait le faire. Sont là bien sûr, influences et parentés. Mais elles sont là pour soutenir et affirmer la quête que fait l'artiste de sa vraie personnalité. C'est donc un travail sur lui-même, tout autant que sur la matière qu'accomplit l'artiste, peintre ou sculpteur, écrivain ou musicien. C'est la raison pour laquelle le monde occidental accorde tant de valeur, y compris de valeur marchande, au critère d'authenticité et par contre méprise les imitations et les « faux », même magnifiquement réussis.

De l'art à l'artisanat, la distance est maintenant extrême, mais il ne s'agit nullement pour nous de vouloir redonner valeur à l'un aux dépens de l'autre. Trouver une nouvelle

hiérarchie n'intéresse guère. Il s'agit bien plutôt de mettre en question des représentations trop simples, si simples et faciles à assimiler qu'elles tiennent lieu de réflexion, et ce faisant, essayer de restituer à l'artisanat comme à l'art leur signification par rapport au monde dans lequel ils se situent l'un et l'autre, aider à instaurer, sur le plan de la réflexion, un dialogue authentique plutôt qu'un rapport de subordination.

Un certain nombre de remarques sont d'abord nécessaires, qui concernent l'art et la notion de l'art.

L'art en tant que notion séparée n'a pas toujours existé ; la notion est d'origine relativement récente, de même la représentation que nous nous faisons de l'artiste. De fait, l'artiste ne commence à se différencier de l'artisan en Europe qu'au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. Un Chardin, par exemple, mort en 1779, était, à ses propres yeux comme aux yeux des autres, un artisan, un homme qui exécutait les commandes de la cour, laquelle appréciait fort les scènes de genre, et sa situation sociale était réellement celle d'un artisan, même s'il était, parmi les artisans, relativement privilégié et réalisait des œuvres qui sont restées irréalisables.

La recherche en paternité des œuvres est plus récente encore. Or cette recherche est d'autant plus aléatoire que bien souvent il n'y a pas un père... mais plusieurs. A la Renaissance, on travaille dans des ateliers où l'on ne se pose ni le problème des copies — on en fait en quelque sorte spontanément — ni celui des originaux. Si le nom d'un peintre domine un atelier, c'est bien sûr que son talent en a fait en quelque sorte le centre, mais il peut fort bien ne pas avoir effectué seul le travail qui lui est attribué, ne gardant pour son pinceau que les parties les plus

difficiles. Tout cela est bien connu. Moins bien peut-être le fait que la situation est ici très proche de celle d'un *m'allam* dans son rapport avec ses apprentis. Par ailleurs, chercher la paternité d'œuvres comme les grandes cathédrales romanes ou gothiques n'aurait aucun sens, non seulement parce qu'elles se sont lentement édifiées, sur un laps de temps plus long que celui de la vie d'un homme, mais parce que, à proprement parler, il n'y a pas d'architecte. Dans leur pureté et leur simplicité les grandes cathédrales, comme les petites églises de campagne, sont l'œuvre d'artisans conduits par un maître d'œuvre. Et le maître d'œuvre ne pense pas pour les artisans, mais travaille avec eux. On élaborait un plan d'ensemble, parfois porté sur le papier, mais ce projet était fort schématique et devait être précisé ou même modifié en fonction des problèmes de construction et d'équilibre que l'on rencontrait en chemin. Pourtant, comme dans les grandes mosquées de l'Orient, on retrouve harmonie, unité et homogénéité dans la complexité extrême des détails. Doit-on parler ici encore de miracle ou de vision créatrice des hommes ? Lorsque les artisans constructeurs de la cathédrale de Milan se décidèrent à faire appel à un « ingénieur » formé par la science nouvelle pour résoudre un problème de construction trop complexe pour eux, et lorsque leur fut apportée la solution demandée, solution inscrite sur le papier, dessinée, dûment calculée et mesurée, ils protestèrent n'y croyant pas. Ils avaient tort de ne pas y croire, ils avaient cependant raison de protester, car ce qu'ils avaient sous les yeux c'était un nouveau type de savoir qui bientôt annulerait le leur. Avec le savoir de l'architecte, non seulement le savoir de l'artisan disparaissait, mais l'artisan lui-même, maintenant simple maçon qui doit exécuter ce qu'on lui indique. Pourtant leur savoir était un authentique savoir, en lequel l'œil, la main et la pensée travaillaient ensemble, concevaient quasi

incompréhensibles pour les techniques scientifiques les plus modernes, comme l'escalier en vis de l'église de Saint-Gilles dans le Midi de la France. Ce savoir accumulé pendant des siècles s'est effectivement perdu, non pas tant parce qu'il avait des « secrets » jalousement gardés, comme le secret du bleu d'un certain vitrail, mais parce que ce savoir était transmis par l'activité même en laquelle il se manifestait, dans la collaboration entre le maître d'œuvre et les artisans et dans l'activité orale des hommes qui partageaient le même travail. Les nouvelles techniques ont révolutionné les anciennes, de nouveaux rapports humains sont apparus, il n'est pas nécessaire d'être marxiste pour l'admettre, l'artisan-maçon est devenu simple exécutant de la pensée de l'architecte, l'enseignement et la transmission des connaissances ne passent plus par les mêmes voies, un nouveau savoir est né, mais l'escalier en vis de Saint-Gilles ne pourra jamais être reconstruit. Il ne dévoilera sans doute jamais le secret de son équilibre en place depuis des siècles. L'escalier de Saint-Gilles appartient à une histoire entièrement révolue en Occident.

Ainsi les techniques sont nées à la fin du XVI^e siècle européen, supposant la conception d'ensemble et le dessin, le calcul mathématique et la décision préalable, et donc aussi un concepteur qui sache entrer dans le moindre détail. La nouvelle idée qu'on se fait de l'harmonie est bien exprimée par Descartes lorsqu'il estime « qu'il n'y a pas tant de perfection dans les ouvrages composés de plusieurs pièces et faits de la main de plusieurs maîtres, qu'en ceux auxquels un seul a travaillé », et il développe « ainsi voit-on les bâtiments qu'un seul a entrepris et achevé ont coutume d'être plus beaux et mieux ordonnés que ceux que plusieurs ont tâché de raccommoder en faisant servir de vieilles murailles qui avaient été bâties à d'autres fins. » Une autre idée de l'origine de l'œuvre est maintenant

présente : l'œuvre naît d'abord dans la pensée, dans l'imagination conceptuelle, d'un individu avant d'être exécutée. D'autres peuvent d'ailleurs le faire à sa place. Parallèlement à cette scission entre la conception et la réalisation, une autre scission se produit, qui gouvernera l'esthétique des siècles suivants, la scission entre l'utile et le beau, entre ce qui est fonctionnel et ce qui a pour seul but de servir le plaisir des yeux ou de l'ouïe. Est-il nécessaire de souligner qu'il s'ensuit une singulière mutation de l'idée de beau, qui cesse de manifester la grandeur et la gloire de Dieu, mais le simple plaisir de l'homme ? On se garde d'ailleurs de prêter attention qu'en ces droits retrouvés du plaisir de l'imagination, du luxe et de la prodigalité, la nouvelle idée du beau, soi-disant séparée de l'utile, lui reste secrètement étroitement soumise.

En tous les cas, comme il y a des spécialistes du « concevoir » et des spécialistes du « faire », il y aura des spécialistes du beau comme des spécialistes de l'utile. C'est aux premiers qu'on donnera le nom d'artistes. Ce n'est pourtant qu'au XIX^e siècle que la rupture se fait totale et que les dits artistes prennent conscience de la mission historique qui leur incombe. Bien entendu, cette prise de conscience revêt une diversité de formes qu'il serait absurde d'ignorer, mais ces formes convergent toutes ou proviennent d'un même centre : le refus de considérer que la réalité donnée est la seule réalité possible. On assigne à l'art une nouvelle mission, celle de transformer la réalité, ou d'en faire apparaître une autre. Une nouvelle mutation se produit dans la représentation de l'art : l'art n'est plus affaire de plaisir, comme il l'est encore à l'âge classique, mais de vérité. Ce qui ne peut se comprendre que si on le replace dans l'ensemble de l'évolution historique et dans le cadre de la modernité naissante. Effectivement, dans un monde où les grandes villes commencent à apparaître, où

la collectivisation et l'atomisation de la société croissent parallèlement, où la constante apparition du nouveau va de pair avec la destruction de l'ancien, nouveau devenu ancien sitôt qu'il apparaît, en un mouvement sans cesse accéléré, c'est l'individu qui devient la valeur essentielle, car si l'individu est le produit d'une société où les rapports d'homme à homme ont été détruits, il est en même temps le dernier lieu d'une résistance possible. Ce « moi » — purement illusoire lorsqu'on le porte à l'absolu comme le fait la pensée moderne — se trouve pourtant être le porteur de forces de vie non éteintes encore, le héros des temps modernes. En lui seul peut-être pourra se faire l'expérience d'une authentique réalité alors que l'expérience ancienne, celle qui était portée par la tradition et les rapports vivants entre les hommes a été définitivement détruite par la modernité.

C'est bien ainsi que l'artiste commence à apparaître sinon pour la foule, du moins pour eux-mêmes, à partir du XIX^e siècle. Il est l'individu qui réussit comme Proust, par l'écriture ou la peinture, à mettre en échec le jeu d'une mémoire socialisée, et tente de retrouver ainsi un autre rapport avec lui-même et le monde extérieur, restaurant une couche d'expérience nivelée et détruite par la modernité. De fait, le monde moderne a nivelé l'expérience que nous avons de l'espace et du temps. Il les a transformés en continuum homogène et vide. Il les a déshumanisés pour n'y plus placer que des choses et des hommes comme s'ils étaient des choses. Par le même mouvement, il les a désacralisés, n'en laissant plus qu'une forme vide, même l'absence ne s'y remarque pas. Comme le dit Merleau-Ponty : « La science manipule les choses et renonce à les habiter... Elle est, elle a toujours été cette pensée admirablement active, ingénieuse, désinvolte, avec ce parti pris de traiter tout objet comme objet en général,

c'est-à-dire à la fois comme s'il ne nous était rien et se trouvait cependant prédestiné à nos artifices. Et parmi ces choses, l'homme lui-même, son corps et bientôt son esprit l'homme devient vraiment le manipulandum qu'il pense être. On entre dans un régime de culture où il n'y a plus ni vrai ni faux touchant l'homme, dans un sommeil ou un cauchemar dont rien ne saurait le réveiller. »

C'est dans ces conditions sociales historiquement datées que — non, bien sûr, les œuvres belles qui ont toujours existé et existent partout dans le monde — mais la notion d'art est née et que l'art est devenu une nécessité vitale pour qui ne consent pas à mourir, n'accepte pas sa propre destruction : l'art comme fonction particulière exercée par des hommes particuliers visant à œuvrer en vue de l'art et de l'art seulement, se donnant comme expression par les œuvres d'un idéal esthétique, n'apparaît qu'au cours du XIX^e siècle (le dictionnaire *Le Littré* ne connaît pas cette notion). C'est rétroactivement qu'on les projette, par élection en quelque sorte, sur les œuvres du monde antique que l'Occident considère comme les plus belles. Par le même mouvement apparaissent deux notions maintenant séparées, la technique d'un côté, l'art de l'autre, et deux activités, elles aussi nettement séparées, même si, dans leurs résultats, elles se rejoignent parfois à un très haut niveau. On le voit avec des Constructions qui — d'abord purement fonctionnelles, un grand barrage par exemple ou la représentation spatiale d'une fonction mathématique — réalisent pourtant une telle perfection de forme, qu'on est aussitôt tenté de les admettre parmi les œuvres d'art, cathédrales de notre temps. Néanmoins les deux visées, l'utile et le beau restent séparées dans la représentation des hommes et lorsque Baudelaire s'écrit : « Je suis homme parce que je fais des choses inutiles », c'est bien à cette antinomie entre le beau et l'utile qu'il souscrit. Ce que

d'ailleurs Baudelaire pense et qui rejoint notre propos, est que l'artiste — celui qui fait les choses inutiles — lorsqu'il renonce à l'utile pour viser l'art, produit non pas l'illusoire ou le rêve, fonction d'une satisfaction purement individuelle, mais un instrument de découverte de la réalité elle-même, réalité plus profonde que celle dans laquelle nous avons l'habitude de nous mouvoir.

Le tableau donne à voir ce que nous avons désappris à voir ou ce que nous n'avons jamais vu. « Il rend visible ». Merleau-Ponty a noté ce rapport avec le corps, cet ancrage dans la réalité avec le corps vivant que comporte l'art sous toutes ses formes, des arts plastiques à la poésie et à la musique. Par l'art, le corps nous est enfin rendu comme instrument de connaissance, cesse d'être un simple outil au service de l'esprit. La domination de l'Occident sur la nature a d'abord été domination sur le corps de l'homme et sur son être imaginaire. C'est pourtant avec son corps, son corps vivant, vivifié par l'intelligence qu'il en prend, que l'homme s'ouvre au monde. Par l'art, ce merveilleux instrument de connaissance qu'est le corps est rendu à sa fonction, justice est rendue à la perception non encore entamée par un savoir conventionnel, un savoir construit pour la manipulation des objets et qui s'est superposé à la perception, sans l'entamer pourtant elle-même, mais en la faisant passer pour illusoire. Les prétendus illusions d'optique « ne sont-elles pas bien plutôt ce que nous voyons vraiment ». Ce premier rapport avec le monde, rapport corporel, est celui que l'enfant connaît d'abord et dont les rapports sociaux détruisent peu à peu la vérité. C'est en ce sens que l'art est rapport à l'enfance, disons mieux à une nouvelle naissance. Faites passer le savoir de l'enfant à une expression dont l'enfant lui-même est encore incapable, retrouver en lui le premier rapport avec le monde occulté par le savoir constitué, lentement et

patiemment chercher dans l'élaboration des lignes et des couleurs, non l'objet figé défini par un savoir qui économise l'effort de simplement regarder, essayer de le saisir dans sa première apparition lorsqu'il surgit pour nous, revenir à l'expérience primordiale en laquelle nous n'avons pas encore appris à dissocier nos sens lorsque la dureté de l'objet se donne à la vue ou à l'ouïe, et le velouté et la saveur d'un fruit, non par métaphore mais immédiatement, « savoir, réveiller des expériences qui s'enracineront dans d'autres consciences » (Merleau-Ponty), c'est là ce que produit l'art. Cet art véritable, Proust l'opposait à l'art soi-disant vécu, simple comme la vie, sans beauté et lui assignait la tâche de « retrouver, de ressaisir cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous substituons. »

Il faudra aussi « qu'avec mon corps se réveillent les corps associés, les autres, qui ne sont pas mes congénères mais qui me hantent, que je hante, avec qui je hante un seul être actuel comme **jam** espèce, son territoire et son milieu ». Merleau-Ponty indique ici le sens de ce nouveau rapport au monde, de cette restructuration de l'espace et du temps que tente l'artiste. C'est avec une véritable urgence que se construit l'œuvre du peintre ou du musicien. En deçà, en dehors de toute obligation morale ou politique, nous rendre au monde et à un autre sens de l'intersubjectivité.

A cette historicité primordiale, détruite par la modernité, nous devons être rendus, si nous ne voulons pas périr. La construction tragique de l'art c'est que, en cette visée, il ne peut partir que de la conscience individuelle. Si la conscience individuelle ne rencontre qu'elle-même et elle seule, elle ne rencontre que le vide et

l'impossibilité de communiquer, le vide encore. Pourra-t-on encore parler d'art et parler de vérité ? Et tout alors ne sera qu'illusion.

Pour l'artiste, s'ouvrir à son enfance c'est s'ouvrir aux autres enfances, c'est les réveiller dans le cœur des hommes, c'est les aider à retrouver tous ces monstres et ces forêts de symboles qui les comblaient autrefois : *« Je me sens pareil à quelqu'un qui veut vous faire souvenir de son enfance, disait Rilke à propos de Rodin, non pas seulement de la vôtre, de tout ce qui jamais fut enfance. Il s'agit d'éveiller en vous des souvenirs qui ne sont pas les vôtres, qui sont plus vieux que vous, de retrouver des rapports et de renouveler des correspondances qui sont loin en avant déjà de vous. »*

La force d'un tableau, la force d'une œuvre ne vient-elle pas de ce que ce tableau, cette œuvre renvoie celui qui le contemple à un « déjà vu » ou un vu d'avant toute vision, comme retrouvant ce que l'on connaissait déjà en un sens plus platonicien qu'il pourrait paraître : le visible ouvre sur l'invisible, c'est le monde primordial, le monde pré-humain dont nous vient la réminiscence. Écoutons encore Rilke : *« Le monde des choses, leur calme, leur dignité tranquille (...) regardant avec une mélancolique compréhension hors de sa durée, expérience si étrange et si forte que l'on comprend qu'il y eut tout à coup des choses qui n'étaient faites qu'en vue d'elles. Car peut-être les idoles les plus anciennes étaient-elles des formes de cette expérience, des tentatives de créer avec de l'humain et de l'animal que l'on voyait, on ne savait quoi qui ne mourut pas avec nous, aussi proche que de ce qui est au-dessous de nous une chose.*

Quelle chose ? Une chose belle ? Qui eût su dire ce qu'était la beauté ? Une chose ressemblante, une chose où l'on reconnaissait ce que l'on aimait et ce que l'on craignait, et ce qu'il y avait d'inconcevable dans tout cela.

Vous rappelez-vous de telles choses ? L'une d'entre elles vous

parut peut-être longtemps ridicule. Mais un jour son instance vous frappa, la gravité singulière, presque désespérée, qu'elles ont toutes. Et ne vîtes-vous pas venir sur cette image, presque contre sa volonté, une beauté que vous n'aviez pas cru possible ?

S'il y a eu un tel instant, je veux à présent l'évoquer. C'est celui avec lequel les choses entrent de nouveau dans votre vie. Car aucune d'elles ne peut vous toucher si vous ne lui permettez de vous surprendre par une beauté qui était imprévisible. La beauté est toujours quelque chose qui est saisie avec le reste et nous ne savons pas quoi.

Qu'une opinion esthétique ait cours, qui prétendait que l'on peut saisir la beauté, c'est là ce qui vous a égaré et qui produit des artistes qui croyaient que leur tâche était de créer la beauté. Et il n'est peut-être pas superflu de répéter que l'on ne peut pas créer de la beauté. Personne n'a jamais créé de beauté. On ne peut que ménager des circonstances aimables ou sublimes pour ce qui, parfois, consent à s'attarder chez nous : un autel, des fruits et une flamme... Le reste n'est pas en notre pouvoir. Et la chose elle-même qui, irrépressible, jaillit des mains d'un homme, est comme l'Eros de Socrate, est un démon, est entre Dieu et l'homme, n'est pas elle-même belle, mais amour et nostalgie de la beauté.

(...) L'artiste que guide cette conscience n'a plus à penser à la beauté, il sait aussi peu que les autres en quoi elle consiste. Guidé par son inspiration vers l'accomplissement d'utilités qui le dépassent, il sait seulement qu'il y a certaines conditions sous lesquelles parfois elle daigne descendre parmi les choses. Et la profession de cet homme est d'apprendre à connaître ces conditions et d'acquérir la faculté de les produire (...). Tout ce que on peut faire c'est produire une surface fermée d'une certaine manière, nullement due au hasard, une surface qui, comme celle des objets naturels, est entourée par l'atmosphère, éclairée et atteinte par des ombres, cette surface et rien de plus. Hors de tous ces grands mots prétentieux et lunatique, l'art tout à coup semble placé dans ce qui est petit est sec, dans le quotidien, dans le métier. Car que veut dire faire surface ?

Mais tout ce que nous avons, ce que nous percevons, expliquons et interprétons n'est-il pas surface ? Tout le bonheur dont ont jamais tremblé des cœurs, toute la grandeur dans la pensée seule nous détruit presque celle de ces vastes pensées qui vont et viennent : il y eut un instant où elles ne furent que le retroussement des lèvres, le froncement des sourcils, ou des étendues d'ombre sur des fronts, et ce pli autour de la bouche, cette ligne au-dessus des paupières, cette obscurité sur un visage, comme dessin sur un animal, comme sillon sur un rocher, comme creux sur un fruit...

Il n'y a qu'une seule surface infiniment agitée et transformée. Dans cette pensée on pourrait, durant un instant, enfermer le monde, et elle était, simplement et telle qu'un devoir, posée dans la main de celui qui avait cette pensée. Car quelque chose ne peut pas devenir vie grâce aux grandes idées, mais grâce à ceci que l'on en dégage un métier, une chose quotidienne, et qui dure avec vous jusqu'à la fin. » (Rilke)

Nous voici maintenant très loin de l'orgueilleuse prétention d'un art qui s'assignerait pour tâche de créer le beau, face à un artisanat dont la première fonction est de fabriquer — avec les moyens rudimentaires dont il dispose, ses mains — quelques objets nécessaires à la vie quotidienne. Il nous faut maintenant l'admettre, l'artiste, pas plus qu'un autre, ne sait ce que c'est le beau et pas plus qu'un autre il ne peut le produire. Il ne peut que, par un lent travail et un singulier oubli de soi — s'il est authentiquement artiste — produire les conditions dans lesquelles la beauté, hors de toute visée prétentieuse de l'artiste, daigne parfois descendre. Ce que les grandes idées ne peuvent produire, donner vie à ce en quoi « on pourrait un instant enfermer le monde », c'est l'humilité d'un métier faisant paraître « une chose quotidienne ». Ainsi parle l'artiste qu'était Rilke, du grand artiste qu'était à ses yeux Rodin. Il a fallu pour cela la lente réflexion des

artistes eux-mêmes sur l'art qui était le leur, le percevoir comme une chose simple, une chose humaine si ancienne, que nous en avons perdu le souvenir comme de notre enfance. C'est ce retour à l'esprit de leur propre enfance, comme à l'esprit d'enfance de l'humanité, que les plus grands artistes perçoivent comme la seule chance de survie de l'humanité, dans un monde qui a lui-même fabriqué les conditions de sa destruction. Que devient alors l'opposition idéologique dont nous étions partis, l'opposition drainée par la pensée commune superficielle, entre la visée de l'utile et la visée du beau, entre l'artisan et l'artiste ? Lorsqu'on nous dit que l'art se place dans le quotidien et dans le métier, qu'il s'agit de « produire une surface fermée d'une certaine manière, nullement due au hasard, une surface qui, comme celle des objets naturels, est entourée par l'atmosphère, éclairée ou atteinte par des ombres », ne pouvons-nous croire entendre parler de l'artisan ? Où donc se trouve, ailleurs que dans l'opposition idéologique, la distinction entre les deux ? L'artisan crée avec ses mains, avec son esprit vivant, son esprit agissant dans et par le corps, un objet, une « chose », où nous reconnaissons ce que nous aimons et ce que nous craignons, où nous nous reconnaissons. Peut-être pourrions-nous dire qu'il possède encore ce que l'artiste a du reconquérir de haute lutte ?

L'objet qui jaillit des mains de l'artisan n'a pas été fait pour créer de la beauté. Personne n'a jamais créé de beauté. L'artisan produit une chose, tissage ou poterie, les formes les plus anciennes apparues avec le début de l'humanité, et il la fait ni pour qu'elle soit utile ni pour qu'elle soit belle, mais pour qu'elle serve l'homme dans sa totalité non encore dissociée. Dans la quotidienneté l'artisan apprend, par l'exercice de son métier, à créer les conditions sous lesquelles « la beauté daigne parfois descendre parmi les choses ».

L'artisan et l'artiste s'ouvrent sur le monde avec tout leur corps. « L'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses » disait Merleau-Ponty du peintre. Mais ce n'est point par hasard si les tapis des différentes régions du Maroc reflètent les différentes couleurs du sol. Imitation ou inspiration consciente ? Peu importe. Tout se passe comme si les teintes infiniment variées du sol, les ocres, les bleus gris, les violets avaient été arrachés de leur lieu d'origine, analysées dans leurs composantes, restituées en une juxtaposition entièrement nouvelle et ainsi composaient une nouvelle « surface ». Ni les couleurs obtenues par la technique infiniment délicate de la teinture végétale, ni leur association ne peuvent être le produit du hasard, sauf pour un aveugle !

S'il n'y a pas de pensée préalable à la composition, dans l'art il n'y en a pas davantage : comme dans la peinture de Cézanne, il n'y a pas de dessin préalable, mais « la ligne et la couleur viennent ensemble », se font l'une par l'autre, c'est le rythme du geste de la main et du corps tout autant que de l'œil, qui les font apparaître à leur place, le tapis avance lorsque les couleurs commencent à s'appeler l'une l'autre. C'est l'œil de l'artisan qui perçoit ce rythme, c'est dans son corps et la pratique de son métier indissociable de son œil, que le rythme s'accomplit.

Tant que la production artisanale ne relève pas encore de la manufacture — où l'on exige de la petite fille qu'elle répète le motif d'un patron — aucun tapis n'est identique à l'autre, aucun ne répète l'autre, on ne refait jamais le même : ce qui en crée l'illusion aux yeux de l'occidental. C'est la structure générale du tapis et l'identité des « motifs » qui permettent de reconnaître un tapis de telle région ou de telle autre. En effet, dans les sociétés

traditionnelles, la créativité est médiatisée par le groupe, entendons le groupe non comme collectivité contraignante, mais comme une unité vivante et diversifiée, où n'existe pas encore la distinction, d'origine occidentale entre le groupe et l'individu comme entités séparées. Ce que le groupe apporte ici, c'est ce que l'on pourrait appeler des schèmes qui encadrent le travail de l'artisan, le soutiennent et lui permettent de s'épanouir. Le schème n'est pas un modèle mécanique, pas même celui d'un « modèle de tricot » créé par un marchand de laine pour être facilement répété, il est une représentation dynamique, une sorte d'idée non conceptuelle à partir de laquelle se donnent et se construisent les images, qui n'est rien par elle-même, mais seulement par les images qu'elle crée, idée et image réalisées l'une par l'autre dans une variété infinie.

Nous trouvons là la même liberté souveraine que dans la calligraphie, autre métier artisanal. Et nous y trouvons une structure non pas statique mais dynamique, une matrice génératrice de toute une combinaison de formes. Le tissage, la poterie, la fabrication des bijoux, à un degré à peine moindre que la calligraphie, assument une fonction symbolique. Nous puisons ici dans une nappe de sens traditionnel. C'est dans l'intersubjectivité du corps vivant, dans la religiosité profonde qui l'anime que se trouve la puissance des symboles, symboles vivants exprimés dans la vie quotidienne, dans la vie de chaque corps de métier, dans la vie de ceux qui quotidiennement utilisent de tels objets pour le service le plus humble. Le sacré et le profane ne peuvent être dissociés, une seule et même réalité vit et respire dans chaque objet. De telle sorte que ces symboles, issus de la tradition la plus ancienne, ne peuvent « étonner » les membres de la communauté, comme le fait pour un « moderne » le rapprochement entre le vautour

inscrit par le manteau de la vierge de Léonard de Vinci, et les croyances des anciens égyptiens. Hors de toute tentative d'interprétation analytique, ces symboles apparaissent en Occident comme détruits et survivant dans l'inconscient. Il faut les y repêcher en quelque sorte au prix d'un effort extraordinaire, dont les plus grands artistes restent dans leur vie quotidienne et sociale plus ou moins les victimes, modelant leur vie sur leur art, la maladie et l'insécurité étant le prix que, bien souvent, ils doivent payer pour cela. Ce qui en Occident est toujours le fruit d'une rupture et d'une souffrance, relevait, dans le monde traditionnel, de la continuité d'une vie.

Ici se trouvera le dernier mot. Bien loin que l'artisanat apparaisse maintenant comme un art encore en enfance et ignorant de lui-même, c'est en réfléchissant sur l'art que l'on comprendra ce qui, à l'art lui-même, paraît si difficile et obscur. L'art reste tributaire en son essence du monde dont il est issu. Certes c'est dans l'art que l'on retrouve le sens de l'humain et de la créativité, mais le caractère étrangement dépersonnalisé, collectif, tant du mode de vie que de la forme de connaissance du monde moderne, renvoie au caractère strictement individuel de l'œuvre d'art ou du moins de la représentation qu'on s'en fait. Le travail de l'artiste, celui même qui permet aux expériences les plus profondes de communiquer entre elles, ne peut être réalisé que dans la solitude la plus grande, dans un effort immense contre soi-même et contre les autres. D'un côté comme de l'autre le sens du groupe s'est perdu et c'est précisément par là que l'art reste étrangement tributaire du milieu dans lequel il vit et contre lequel il se situe pourtant. Sans compter qu'il est lui-même récupéré comme objet de jouissance et de commerce. Certes il est quête de vérité, mais il est le luxe que se paient les sociétés modernes.

Nous l'avons vu, c'est au nom de ce luxe et de cette prodigalité qu'elles se permettent de juger les productions des sociétés traditionnelles qu'elles confèrent ou qu'elles refusent le statut d'œuvre d'art, qu'elles distinguent l'art de l'artisanat, qu'elles cherchent pour les œuvres des « auteurs » ou des « artistes », qu'elles donnent des noms aux hommes du passé. Cette nouvelle forme de domination est danger mortel, non seulement pour l'artisanat traditionnel, qui se voit soumis à un juge extérieur à sa propre aspiration, mais pour l'art lui-même. C'est dans le dialogue avec l'autre que l'art peut vivre et revivre. Or le dialogue suppose la reconnaissance mutuelle ! Aucun ne peut prendre la place de l'autre, ne peut se confondre avec l'autre. C'est du lieu où ils se trouvent que le travail de l'artiste et celui de l'artisan peuvent prendre leur sens. Pourquoi vouloir l'ignorer ?

Michel de Montaigne

Quoy des mains ?

in *Essais* (Livre 2),
Chapitre 12, « Apologie de Raimon Sebond »
Garnier-Flammarion, Paris, 1969, pp. 119-121.

Au demeurant nous decouvrons bien evidemment que entre elles [les bestes] il y a une pleine et entiere communication et qu'elles s'entr'entendent, non seulement celles de mesme espece, mais aussi d'especes diverses.

*Et mutæ pecudes et denique secla fercarum
Dissimiles suerunt voces variasque cluere,
Cum metus aut dolor est, aut cum jam gaudia gliscunt*⁵⁴.

En certain abbayer⁵⁵ du chien le cheval cognoist qu'il y a de la colere ; de certaine autre sienne voix il ne s'effraye point. Aux bestes mesmes qui n'ont pas de voix, par la societé d'offices⁵⁶ que nous voyons entre elles, nous argumentons aisément quelque autre moyen de communication : leurs mouvemens discourent et traictent ;

*Non alia longè ratione atque ipsa videtur
Protrahere ad gestum pueros infantia linguæ*⁵⁷.

54. « Et les bêtes privées de la paole et même les animaux sauvages font entendre des cris différents et variés, selon que la crainte, la douleur ou la joie les agite. » Lucrèce, V, 1058.

55. A un aboiement déterminé.

56. Communauté des services.

57. « C'est à peu près de la même manière que l'on voit les enfants conduits au langage des gestes par l'impuissance de leur langue. » Lucrèce, V, 1058.

Pourquoy non, tout aussi bien que nos muets disputent, argumentent et content des histoires par signes ? J'en ay veu de si souples et formez à cela, qu'à la verité il ne leur manquoit rien à la perfection de se sçavoir faire entendre ; les amoureux se courroussent, se réconcilient, se prient, se remercient, s'assignent et disent enfin toutes choses des yeux :

*E'l silentio ancor suole
Haver prieghi e parole*⁵⁸.

Quoy des mains ? nous requerons, nous promettons, appellons, congédions, menaçons, prions, supplions, nions, refusons, interrogeons, admirons, nombrons⁵⁹, confessons, repentons, craignons, vergoignons⁶⁰, doubtons, instruisons, commandons, incitons, encourageons, jurons, temoignons, accusons, condamnons, absolvons, injurions, mesprisons, deffions, despitons, flattons, applaudissons, benissons, humilions, moquons, reconcilions, recommandons, exaltons, festoyons, resjouissons, complaignons, attristons, desconfortons, desesperons, estonnons, escrions, taisons ; et quoy non⁶¹ ? d'une variation et multiplication à l'envy de la langue. De la teste : nous convions, nous renvoyons, advoüons, desadvoüons, desmentons, bienveignons⁶² honorons, venerons, desdaignons, demandons, esconduisons, égayons, lamentons, caressons, tansons, soubmettons, bravons, enhortons⁶³, menaçons, asseurons, enquérons. Quoy des sourcils ? quoy des espauls ? Il n'est mouvement qui ne parle et un langage intelligible sans

58. Le silence même sait prier et se faire entendre. » Le Tasse, *Aminta*, II, 34.

59. Comptons

60. Avons honte.

61. Et que ne faisons-nous pas ?

62. Souhaitons la bienvenue.

63. Exhortons.

discipline et un langage public : qui faict, voyant la variété et usage distingué des autres, que cestuy cy doit plus tost estre jugé le propre de l'humaine nature. Je laisse à part ce que particulièrement la nécessité en apprend soudain à ceux qui en ont besoin, et les alphabets des doigts et grammaires en gestes, et les sciences qui ne s'exercent et expriment que par iceux, et les nations que Plin dit n'avoir point d'autre langue.

Un Ambassadeur de la ville d'Abdere, après avoir longuement parlé au Roy Agis de Sparte, luy demanda : « Et bien, Sire, quelle responce veux-tu que je rapporte à nos citoyens ? — Que je t'ay laissé dire tout ce que tu as voulu, et tant que tu as voulu, sans jamais dire mot. » Voilà pas un taire parler⁶⁴ et bien intelligible ?

Au reste, quelle sorte de nostre suffisance ne reconnoissons nous aux operations des animaux ? Est-il police refilée avec plus d'ordre, diversifiée à plus de charges et d'offices, et plus constamment entretenuë que celle des mouches à miel ? Cette disposition d'actions et de vacations si ordonnée, la pouvons nous imaginer se conduire sans discours et sans providence⁶⁵ ?

*His quidam signis atque hæc exempla sequuti,
Esse apibus partem divinæ mentis et haustus
Æthereos dixere*⁶⁶.

64. Silence éloquent.

65. Prévoyance.

66. A ces sigbes et selon de tels exemples, certains ont dit que les abeilles avaient regus une parcelle de l'âme divine et des émanations de l'éther. » Virgile, *Géorgiques*, IV, 219.

Ludwig Wittgenstein

De la certitude

Propositions 125 et 150

in *De la certitude*,
Gallimard, coll. « Tel », Paris, 1987, p. 54 et p. 59.

125. Si un aveugle me demandait : « As-tu deux mains ? », ce n'est pas en regardant que je m'en assurerais. Oui, je ne sais pas pourquoi j'irais faire confiance à mes yeux si j'en étais à en douter. Oui, pourquoi ne seraient-ce pas mes *yeux* que j'irais vérifier en regardant si je vois mes deux mains ? Qu'est-ce qui est à vérifier, et *par quoi* ?! (Qui décide de *ce qui* est solidement fixé ?)

Et qu'est-ce que cela signifie d'énoncer que ceci ou cela est solidement fixé ?

150. Comment un homme juge-t-il quelle est sa main droite et quelle est sa main gauche ? Comment sais-je que mon jugement coïncidera avec celui d'autrui ? Comment sais-je que cette couleur est du bleu ? Si dans ces cas je ne *me* fais pas confiance, pourquoi irais-je faire confiance au jugement d'autrui ? Y a-t-il un pourquoi ? Ne dois-je pas commencer quelque part à faire confiance ? C'est-à-dire : il faut que quelque part je commence à ne pas douter ; et ce n'est pas là, pour ainsi dire, une procédure trop précipitée mais excusable ; non, cela est inhérent à l'acte de juger.

Paul Valéry

Discours aux chirurgiens

in *Variété III, IV et V*,
Gallimard, collection « Folio - Essais »,
Paris, 2010, pp. 571-593.

Ce discours a été prononcé le Lundi 17 octobre 1938, dans l'Amphithéâtre de la Faculté de Médecine de Paris à la séance inaugurale du Congrès de Chirurgie, tenue sous la présidence de Monsieur Paul Valéry, Président d'Honneur, assisté de Monsieur le Professeur Léon Imbert, Doyen honoraire de la Faculté de Médecine de Marseille, Président du Congrès, et de Monsieur le Professeur Henri Mondor, Secrétaire Général.

MESSIEURS,

L'amitié de quelques-uns d'entre vous et la bienveillance de tous m'appellent pour quelques instants à cette place éminente par elle-même, où je ressens, avec la sensation de l'étrangeté d'y paraître, tout l'émoi et tout l'embarras d'avoir à vous haranguer.

Il est vrai que je n'y trouve d'abord que quelques devoirs très faciles à remplir. Ils sont évidents, ils sont agréables. Je ne m'inquiète pas de mon commencement.

Vous pensez bien qu'il m'importe avant toute chose de vous remercier de l'honneur que vous me faites ; et je vous prie de croire que mon remerciement, pour être rituel, n'en procède pas moins d'une source authentique. Que voulez-vous qui soit plus sensible à un homme dont l'occupation est tout intellectuelle, dont les productions, n'étant sujettes à aucune vérification ni sanction par les faits, valent donc ce que l'on veut, que de recevoir ce témoignage d'estime et de sympathie de votre part, Messieurs, qui savez quelque chose de certain, qui pouvez quelque chose de positif, qui pensez et agissez sous le contrôle perpétuel des conséquences de vos actes ? Votre profession est l'une des plus entières qui soient : elle exige l'existence et la dépense de l'Homme complet. La mienne,

— si c'en est une — me spécialise dans la poursuite de quelques ombres.

Vous seriez à présent assez étonnés si je manquais au second de mes devoirs essentiels, qui est de vous assurer de ma parfaite incompétence en matière de chirurgie, — comme si vous n'en étiez pas encore plus sûrs et bien mieux instruits que moi-même. Ce que l'ignorant en quelque domaine ignore le plus, c'est nécessairement son ignorance même, puisqu'il n'a pas les moyens d'en mesurer l'étendue et d'en sonder la profondeur.

Enfin, vous ayant exprimé ma gratitude et déclaré mon insuffisance, je me dois encore de célébrer la puissance toujours plus grande de votre art, les mérites insignes des artistes que vous êtes, leurs talents, leurs vertus, les bienfaits qu'ils répandent, et qui se nommeraient bien souvent des prodiges aussi justement que des bienfaits. Les chefs-d'œuvre de vos mains sont les seuls, que je sache, dont la valeur s'impose sous deux espèces : ils se font admirer des connaisseurs ; ils se font bénir par bien d'autres.

Tout ceci, Messieurs, en quoi je résume ce que j'avais de facile à accomplir, croyez que je vous l'adresse de grand cœur, et que j'ai toutes les raisons du monde de le ressentir beaucoup plus fortement que je ne l'exprime.

Mais ma reconnaissance, mon incompétence, mon admiration ayant chacune dit leur mot, me voici devant le silence de votre assemblée, hésitant sur le seuil de mon propre silence.

Que dire, une fois les paroles qui sont de style prononcées, que dire à des chirurgiens ? Que leur dire qui touche à la chirurgie, puisque ce sont des chirurgiens ; et qui n'y touche pas, puisque je ne suis pas chirurgien. Voilà un problème précis.

Mais ce sont là des gens habitués à tous les aveux ; et même, qui ne s'en contentent pas : ils vont chercher le vrai où il se trouve. Ils mettent les yeux et les mains dans la substance palpitante de nos êtres. Élucider la misère des corps, trouver la pauvre chair atteinte, sous les plus brillantes apparences sociales, reconnaître le ver qui ronge la beauté, est leur affaire propre. Dès lors, à quoi bon dissimuler devant eux ? Pourquoi ne pas leur faire la simple confession des idées qui me viennent, et qui sont nécessairement de ces pensées désordonnées dont on se débarrasse, quand on le peut, pour édifier enfin un discours de style pur, à lignes nettes, qui donne l'heureuse impression de la perfection intellectuelle et formelle ?

Je confesse donc que j'ai commencé par me demander pourquoi vous avez adopté la coutume assez remarquable de citer un non-chirurgien à la tribune d'un Congrès de Chirurgie ? Peut-être y voyez-vous une expérience sur le vif ? Mais peut-être estimez-vous qu'il puisse être parfois utile, et presque toujours intéressant, pour des hommes savants en quelque matière, à laquelle ils ont consacré leur existence, dont ils voient les puissances, les possibilités, les limites actuelles, les espoirs, de faire comparaître une personne de bonne foi, qui ne connaît de leur affaire que ce qu'en imagine le monde, et de l'interroger quelle idée elle se fait de leur science et de leur art, et de ceux qui les pratiquent ?

Ce que peut répondre cette profane personne ne doit, par définition, avoir aucune importance. Mais je ne suis pas si sûr que ses remarques, pourvu qu'elles soient naïves, ne puissent être de quelque conséquence dans les doctes esprits qui les entendent. Quand on s'avance dans les délicatesses et la structure fine d'une connaissance passionnément poursuivie et approfondie, il arrive, presque nécessairement, que l'on perde de vue certaines difficultés élémentaires, certaines conventions initiales,

qu'il n'est pas mauvais que l'ingénuité d'un passant ravive tout à coup.

Vous interpellez ce passant, que je suppose qui me ressemble d'assez près pour que je puisse le faire parler, et vous le sommez d'expliquer ce que lui disent ces mots Chirurgie, Chirurgiens.

Ah ! dit-il, ces mots sonnent bien différemment aux oreilles selon les heures... Tantôt c'est une science, un art, une profession qu'ils signifient à l'esprit. Mais tantôt c'est le pathétique le plus intense qui s'y attache. Vous êtes les ministres les plus entreprenants de la volonté de vivre. Mais aussi vous faites trembler. Il y a tous les jours des regards anxieux vers les vôtres, qui désirent et qui redoutent d'y lire la pensée. C'est une étrangeté de votre condition que de répandre la crainte et de porter le salut. Sans doute, l'évocation de la chirurgie n'est plus aussi terrifiante que jadis : il y a une centaine d'années, l'acte chirurgical était encore un épouvantail, un suprême recours, quand il devait s'attaquer aux viscères et ne pas se borner aux amputations de membres ou aux indispensables réparations de blessures. C'était l'extrême urgence, et presque le désespoir, qui avaient alors l'initiative des opérations. Mais comme la chirurgie a, depuis cette époque, grandi presque démesurément en puissance, en hardiesse, en moyens et en résultats, la fréquence et la sûreté de son intervention ont, dans la même proportion, modifié le sentiment public à son égard. L'opinion a suivi vos étonnants progrès. Si l'histoire s'inquiétait un peu plus qu'elle ne le fait des choses de la vie même, elle noterait cette remarquable évolution des esprits. D'ailleurs, ces progrès mêmes de votre art peuvent avoir des effets considérables sur l'existence même des acteurs principaux du drame historique : le fameux grain de sable qui s'était mis dans l'uretère de Cromwell en serait aujourd'hui promptement évacué ; et quant au nez de

Cléopâtre, c'est une affaire de chirurgie esthétique assez banale, en somme. On eût un peu enlaidi cette pernicieuse beauté, et la face du monde y eût peut-être gagné.

Mais une réflexion ingénue ne manque jamais de tourner un regard naïf vers ce qu'elle croit concevoir dans le passé comme racine, germe, premier terme de ce qui est. Que si elle médite sur votre art, dont l'origine est immémoriale, elle se demande s'il n'est point, tout savant qu'il est devenu, le développement d'une sorte d'instinct ; s'il ne procède point de ce mouvement naturel qui porte nos mains à attaquer le mal que nous sentons, à employer nos actes et les mêmes moyens que nous utilisons contre les choses, à modifier le lieu souffrant de notre corps, le traitant comme un ennemi étranger. Il est probable que si la sensibilité ne s'y opposait, l'homme se mutilerait assez fréquemment. C'est là une défense instinctive qui se réalise et atteint la perfection de l'automatisme chez certains êtres vivants, dont le membre blessé ou prisonnier s'ampute et tombe de soi-même.

Vous avez porté à l'extrême de la précision et de l'audace cette impulsion d'agir directement contre le mal et de le combattre à main armée. C'est une chose étrange à penser que l'action appliquée à l'être vivant. Qui sait si la première notion de biologie que l'homme a pu se former n'est point celle-ci : *il est possible de donner la mort*. Première définition de la vie : la vie est une propriété qui peut être abolie par certains actes. D'ailleurs, elle ne se conserve normalement qu'en se dévorant elle-même sous forme végétale ou animale. Tout un torrent de vie est perpétuellement englouti dans un abîme d'autre vie.

Mais s'il est une action toute naturelle qui détruit de la vie, et qui peut devenir criminelle quand elle devient consciente et organisée, il est heureusement arrivé que le génie de l'homme a conçu et créé une tout autre action,

tout opposée. Cette mort, qu'il peut produire et répandre si puissamment et largement, il a appris à la combattre ; et en regard de la plaie qui cause la mort, il a osé pratiquer et approfondir la plaie qui sauve la vie. C'est bien là la plus hardie des entreprises humaines, — une pénétration et une modification immédiate des tissus de notre corps, — qui ne se refuse point désormais à toucher aux plus nobles d'entre eux, aux plus susceptibles, — qui ne craint d'aborder par le fer ni le cerveau, ni le cœur, ni l'aorte ; c'est-à-dire, des organes dont le temps est si précieux qu'une fraction de minute perdue par eux peut entraîner la perte brusque de tout l'être.

C'est ainsi que par vos mains le type de l'action et de l'art humain est opposé, pour la conservation de la vie, au type bien différent et presque inconcevable des formations de la nature. Notre action s'exerce par actes distincts sur une matière extérieure, selon quelque idée ou modèle très variable ; et il arrive, dans bien des cas, que ces actes successifs puissent, sans que le résultat en souffre, être séparés par des intervalles de temps quelconques. Mais au contraire, ce que nous appelons *Nature* produit par développement continu et différenciation progressive. *Matière, forme, façon*, sont inséparables en elle ; un système vivant ne se rapporte pas à des variables distinctes, et notre conception analytique qui discerne et compose ce que nous appelons le *temps*, l'*espace*, la *matière*, l'*énergie*, semble être incapable de représenter exactement les phénomènes de cet ordre. Cette nature vivante, par exemple, ne donne jamais à un être le degré de liberté de ses parties que nous pouvons donner à celles de nos mécanismes. La Nature ne connaît pas la roue : tout animal est d'un seul tenant. Et elle n'a donc pas créé non plus d'animal démontable. Cette infériorité de la fabrication naturelle a eu évidemment de grandes conséquences : nous lui devons la plupart des progrès de la Chirurgie. C'est à vous, Messieurs, qu'il

appartenait d'appliquer l'intelligence, l'industrie, les facultés d'invention de la race humaine à la réparation des pièces vivantes de l'individu. Et c'est bien là une action contre nature ; mais à laquelle la nature offrait cependant une chance d'heureux succès, qui rendît votre entreprise possible. Elle consent à retisser certains tissus : elle cicatrise ; elle refait de l'os. Pour le reste, nous sommes moins heureux que l'Holothurie, qui, d'un seul coup, peut se débarrasser de ses viscères, dont elle se reforme un jeu nouveau, tout à loisir.

Mais votre action, puisqu'elle doit combiner ses modes et ses moyens, mécaniques avec les errements et les susceptibilités de la substance vivante, qu'elle doit composer le *faire* et le *laissez-faire*, se tenir au-dessous de la surface d'équilibres qui sépare la vie de la mort ; et, comme elle doit aussi avoir égard à la sensibilité et à l'émotivité des personnes, est peut-être de toutes les actions concevables, celle qui embrasse le plus grand nombre de conditions, indépendantes entre elles, à satisfaire. Votre témérité raisonnée, et si souvent heureuse, exige la réunion et la coordination dans un homme des vertus les plus diverses et les plus rarement assemblées. Je songe quelquefois à toutes les virtualités que votre journée de travail doit tenir disponibles en vous, prêtes à passer de la puissance à l'acte, du problème inattendu à la décision, de la décision à l'exécution, sous pression de temps, sous pression morale, et parfois sociale, et parfois sentimentale. Puis l'action même : le cas particulier se substituant sous vos yeux, par vos mains, au type didactique : et la réalité telle quelle se révélant, confirmant, infirmant plus ou moins l'idée que l'on s'était faite par le diagnostic et les examens variés. Là, l'imprévu ; les découvertes plus ou moins fâcheuses ; de nouvelles décisions à improviser, suivies de l'acte immédiat.

Tout ceci demande un si riche recueil de facultés, une

mémoire si prompte et si pleine, une science si sûre, un caractère si soutenu, une présence d'esprit si vive, une résistance physique, une acuité sensorielle, une précision des gestes si peu communes, que la coïncidence de tant de ressources distinctes, dans un individu, fait du chirurgien un cas tout à fait peu probable à observer, et contre l'existence duquel il serait prudent de parier.

Et cependant, Messieurs, vous êtes...

Mais vous pensez bien que la personne qui sait de vous ce que tout le monde en sait, ne manque pas, quand elle songe à vous, de vous imaginer dans l'exercice de vos dramatiques fonctions, qui s'accomplissent aujourd'hui avec une solennité quasi religieuse, dans une sorte de luxe de métal poli et de linge candide, que baigne la lumière sans ombres émise par un soleil de cristal. Un ancien revenu des Enfers, qui vous verrait dans votre grave tâche, revêtus et masqués de blanc, une lampe merveilleuse fixée au front, entourés de lévites attentifs, agissant, comme d'après un rituel minutieux, sur un être plongé dans un sommeil magique, entr'ouvert sous vos mains gantées, croirait assister à je ne sais quel sacrifice, de ceux que l'on célébrait entre initiés, aux mystères des sectes antiques. Mais n'est-ce point le sacrifice du mal et de la mort que vous célébrez dans cette étrange pompe, si savamment ordonnée ?

Je remarquerai, au passage, que cette apparence d'une liturgie, c'est-à-dire d'une opération mystique ou symbolique, décomposée en actes ou en phases, organisée en spectacle, s'est créée d'elle-même autour de votre opération réelle sur la vie, par le souci d'extrême rigueur que l'Asepsie exige. Elle est une divinité jalouse, que les Grecs et les Romains n'eussent pas manqué de personnifier, à laquelle ils eussent élevé des autels et rendu quelque culte. Asepsie, c'est-à-dire éloignement de toute souillure, réalisation et préservation d'une certaine *Pureté* ;

et l'on ne peut s'empêcher de penser ici au rôle immense que l'idée de *Pureté* a joué dans toutes les religions, à toute époque, et aux développements qu'elle a reçus, selon une sorte de parallélisme remarquable entre la netteté du corps et celle de l'âme. Pasteur lui a donné un sens nouveau...

Cette considération pourrait nous aider à concevoir certains rites dont la valeur pratique s'est évanouie, cependant que leur accomplissement s'est conservé jusqu'à nous.

Mais, je vous l'ai dit, Messieurs, quant à moi, je ne vous ai jamais vus officiant ; et je doute fort que je puisse supporter cette vue, — faiblesse qui est assez commune. Je sais que plus d'un parmi les jeunes élèves de médecine, sont affectés par le spectacle opératoire, au point de se sentir perdre connaissance et de devoir quitter la salle. Cette défaillance réflexe est des plus mystérieuses. Il me souvient d'avoir vu un enfant de trois ans à peine s'évanouir devant quelques gouttes de sang échappées d'une coupure insignifiante que s'était faite une personne auprès de laquelle il jouait. Cet enfant n'avait aucune idée de la signification tragique du sang ; et la personne entamée ne montrait que l'ennui d'avoir taché sa robe... Je n'ai jamais pu m'expliquer ce petit effet. Il est vrai que l'explication, en ces matières, n'est peut-être pas à rechercher. On peut toujours, sans doute, interpréter verbalement ces phénomènes de sensibilité, en termes qui font quelque illusion ; mais je trouve inutile de prodiguer les illusions et d'abuser des nombreux et subtils moyens que nous avons de *croire comprendre*...¹.

Ce genre de choc, Messieurs, n'a pas de prise sur vous, — par définition. Vous vivez dans le sang, et non

1. Depuis ce discours écrit, le hasard d'une lecture me fit trouver dans Restif de la Bretonne le passage suivant : « La vue du sang me faisait tomber sans connaissance, *avant même que l'usage de la raison me donnât une intelligence parfaite de ce qu'on disait.* » *Monsieur Nicolas*, vol. XI, p. 194, Édition Lisieux 1883.

seulement dans le sang, mais dans une relation permanente avec l'anxiété, la douleur, la mort, les excitants les plus énergiques de nos résonances affectives. Les états critiques, les expressions extrêmes des autres vies occupent tous les jours de la vôtre, et viennent ranger l'événement exceptionnel, l'accent émouvant qu'ils constituent dans l'existence des gens, sous les rubriques, dans les cadres et les statistiques de votre esprit. Enfin vous assumez à chaque instant les responsabilités les plus lourdes dans les circonstances les plus pressantes et les plus délicates.

Tout ceci, au regard naïf du témoin que je vous ai défini, fait de vous des êtres séparés et extraordinaires, que l'on admire plus qu'on ne les conçoit.

Mais je me permettrai d'aller un peu plus avant dans l'analyse des étonnements que vous devez exciter. Et j'irai peut-être un peu trop avant...

Oui, si l'être du chirurgien m'inspire l'admiration que je vous ai dite, par la concentration en quelqu'un de toutes les qualités qui sont indispensables à l'exercice de son art, il y a quelque chose encore qui m'émerveille en vous, une tout autre condition, qui est peut-être moins généralement remarquée que toutes les particularités de votre état que j'ai jusqu'ici relevées. Je me trouve donc dans l'esprit une certaine énigme à votre sujet, quand je viens à vous considérer dans votre nature humaine, rien qu'humaine, c'est-à-dire dans votre vie non chirurgicale.

Dois-je m'enhardir à vous déclarer ma pensée ? Oserai-je essayer d'ouvrir le chirurgien ? Mais, puisque je vous tiens ici, comment résisterais-je à la tentation d'entreprendre cette biopsie ? D'ailleurs, je n'irai pas bien loin dans les voies de ma curiosité : j'ouvre, et je referme.

Vous portez, Messieurs, et vous supportez merveilleusement tout ce que j'ai dit en fait de choses

sévères, poignantes, terribles, chargées de perplexité et d'émotions ; mais vous portez aussi votre savoir. Vous êtes en possession constante d'une connaissance toujours plus précise des formes profondes, de la structure et des ressorts de l'être humain. Mais rien n'est moins humain...

Cet être ne peut plus être pour vous ce qu'il est pour nous, qui ne savons pas. Il n'est plus pour vous cet objet clos, ce vase fermé, sacré, arcané, dans lequel s'élabore en secret le mystère de la conservation de la vie et celui de la préparation de ses pouvoirs d'action extérieure. Nous vivons sans être obligés de savoir que cela exige un cœur, des viscères, tout un labyrinthe de tubes et de fils, tout un matériel vivant de cornues et de filtres, grâce auquel il se fait en nous un échange perpétuel entre tous les ordres de grandeur de la matière et toutes les formes de l'énergie, depuis l'atome jusqu'à la cellule, et depuis la cellule jusqu'aux masses visibles et tangibles de notre corps. Tout cet appareillage enveloppé ne se fait soupçonner que par les gênes et les douleurs qui s'y engendrent çà et là, qui s'imposent à la conscience, et qui la réveillent en tel ou tel point, interrompant ainsi le cours naturel de notre fonctionnelle ignorance de nous-mêmes...

Fonctionnelle, — j'ai dit *fonctionnelle*, en parlant de notre ignorance de notre corps, à nous autres, simples mortels. Je m'excuse d'avoir emprunté (avec plus ou moins de bonheur) ce terme imposant au vocabulaire que je ne dois point employer. Mais il me semble qu'il fait bien ici, — et même que cette alliance de mots dit quelque chose. Elle dit, je crois, que notre ignorance de notre économie joue un rôle positif dans l'accomplissement de certaines de nos fonctions, qui ne sont pas, ou qui sont peu, compatibles avec une conscience nette de leur jeu ; qui n'admettent guère de partage entre *l'être* et le *connaître*, qui ne répondent par l'acte à l'excitation, que si l'attention intellectuelle est nulle ou presque telle. Il arrive parfois

qu'une personne particulièrement consciente soit obligée de distraire son esprit pour obtenir de soi l'accomplissement d'un acte qui doit être réflexe ou ne peut être. On voit alors cette curieuse circonstance se produire : la conscience et la volonté prendre parti pour le réflexe, contre la tendance de la connaissance à observer le phénomène, et par là, à le paralyser dans son cours éminemment naturel.

En somme, il est des fonctionnements qui préfèrent l'ombre à la lumière ; ou tout au moins la pénombre, — c'est-à-dire le minimum de présence de l'esprit qui est nécessaire et suffisant pour préparer ces actes à s'accomplir ou pour les amorcer. À peine de défaillance ou d'arrêt, ils exigent que le cycle de sensibilité et de puissance motrice soit parcouru sans observations ni interruption depuis l'origine jusqu'à la limite physiologique de l'acte. Cette jalousie, cette sorte de pudeur de nos automatismes est bien remarquable ; on en pourrait tirer toute une philosophie que je résumerais ainsi : *Tantôt je pense et tantôt je suis.*

L'esprit ne doit donc pas se mêler de tout, — quoiqu'il se soit découvert cette vocation. On dirait qu'il n'est fait que pour ne s'employer qu'à nos affaires extérieures. Quant au reste, à nos activités de base, une sorte de raison d'État les couvre. Le secret leur est essentiel, et cette considération permettrait peut-être de mesurer l'importance vitale de nos divers fonctionnements, par leur intolérance à l'égard de la conscience attentive. Soyons distraits pour vivre...

Mais comment l'être, comment se distraire du mécanisme de la vie quand on ne fait que l'observer, que d'en manier les pièces, de s'en représenter les rouages, de penser à leur jeu et à leurs altérations ? Comment, Messieurs, me suis-je demandé quelquefois, comment la connaissance si précise que vous avez de l'organisme, les images que vous possédez de ses régions les plus

profondes, le contact habituel, la familiarité, dirai-je, avec ses parties les plus réservées, et les plus émouvantes par destination, peut-elle ne pas contrarier en vous l'être naturel, celui chez qui le trouble doit quelquefois se produire, et l'ignorance, ou plutôt, l'innocence fonctionnelle permettre à l'âme végétative de suivre par le plus court ses destins, — sa *ligne d'univers*, dirait-on en empruntant un mot à la physique théorique ?

Mais ma question aussi est toute théorique. Le fait y répond assez. Je sais, — tout le monde le sait, — que la science et la nature s'accommodent fort bien l'une de l'autre en vous. Votre inhumanité intellectuelle et technique se concilie fort aisément, et même fort heureusement, avec votre humanité, qui est des plus compatissantes, et parfois, des plus tendres. L'observation découvre sans effort dans votre existence un accord assez parfait entre le savoir, le pouvoir et le sentir, entre vivre et connaître, entre la possession lucide de soi-même et l'abandon éventuel à cette innocence que j'ai qualifiée, plus ou moins correctement, de fonctionnelle.

Et donc, le problème n'existe pas. Mais la merveille existe, et ce n'est point la seule que l'examen du chirurgien nous donne à admirer.

Un artiste est en vous à l'état nécessaire. Je ne parle pas de ceux dont le crayon, ou la plume ou la gouge s'exerce aux œuvres d'art : il y aurait à dire sur eux ; et sans doute, à rechercher le profit d'un commerce réciproque entre des activités qui sont loin de s'exclure.

Mais à présent, je parle de votre art propre, de celui dont la matière est la chair vive, et qui constitue le cas le plus net et le plus direct de cette chose immense et passionnante : l'action de l'homme sur l'homme.

Qu'est-ce qu'un artiste ? Avant tout, il est un agent d'exécution de sa pensée, quand cette pensée peut se

réaliser de plusieurs manières ; et donc, que la personnalité intervient, non plus à l'étage purement psychique où se forme et se dispose l'idée, mais dans l'acte même. L'idée n'est rien, et en somme, ne coûte rien. Si le chirurgien doit être qualifié d'artiste, c'est que son ouvrage ne se réduit pas à l'exécution uniforme d'un programme d'actes impersonnel. Un manuel opératoire n'est pas un chirurgien. Mais il y a, je pense, plus d'une manière de tailler et de recoudre, et chacune appartient à chacun. C'est dire qu'il y a plus d'un style chirurgical. Certes, je n'en sais positivement rien, — mais... j'en suis sûr.

Toute la science du monde n'accomplit pas un chirurgien. C'est le Faire qui le consacre.

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.

Tout homme se sert de ses mains. Mais n'est-il pas significatif que depuis le XII^e siècle, ce terme *Œuvre de main* ait été spécialisé au point de ne plus désigner que le travail d'une main qui s'applique à guérir ?

Mais que ne fait point la main ? Quand j'ai dû penser quelque peu à la chirurgie, en vue de la présente circonstance, je me suis pris à rêver assez longtemps sur cet organe extraordinaire en quoi réside presque toute la puissance de l'humanité, et par quoi elle s'oppose si curieusement à la nature, de laquelle cependant elle procède. Il faut des mains pour contrarier par-ci, par-là, le cours des choses, pour modifier les corps, les contraindre à

se conformer à nos desseins les plus arbitraires. Il faut des mains, non seulement pour réaliser, mais pour concevoir l'invention la plus simple sous forme intuitive. Songez qu'il n'est peut-être pas, dans toute la série animale, un seul être autre que l'homme, qui soit mécaniquement capable de faire un nœud de fil ; et observez, d'autre part, que cet acte banal, tout banal et facile qu'il est, offre de telles difficultés à l'analyse intellectuelle que les ressources de la géométrie la plus raffinée doivent s'employer pour ne résoudre que très imparfaitement les problèmes qu'il peut suggérer.

Il faut aussi des mains pour instituer un langage, pour montrer du doigt l'objet dont on émet le nom, pour mimer l'acte qui sera verbe, pour ponctuer et enrichir le discours.

Mais j'irai plus avant. J'irai jusqu'à dire qu'une relation réciproque des plus importantes doit exister entre notre pensée, et cette merveilleuse association de propriétés toujours présentes que notre main nous annexe. L'esclave enrichit son maître, et ne se borne pas à lui obéir. Il suffit pour démontrer cette réciprocité de services de considérer que notre vocabulaire le plus abstrait est peuplé de termes qui sont indispensables à l'intelligence, mais qui n'ont pu lui être fournis que par les actes ou les fonctions les plus simples de la main. *Mettre ; prendre ; — saisir ; — placer ; — tenir ; — poser*, et voilà : *synthèse, thèse, hypothèse, supposition, compréhension...* *Addition* se rapporte à donner, comme *multiplication* et *complexité* à plier.

Ce n'est pas tout. Cette main est philosophe. Elle est même, et même avant saint Thomas l'incrédule, un philosophe sceptique. Ce qu'elle touche est *réel*. Le réel n'a point, ni ne peut avoir, d'autre définition. Aucune autre sensation n'engendre en nous cette assurance singulière que communique à l'esprit la résistance d'un solide. Le poing qui frappe la table semble vouloir imposer silence à la métaphysique, comme il impose à l'esprit l'idée de la volonté de puissance.

Je me suis étonné parfois qu'il n'existât pas un « Traité de la main », une étude approfondie des virtualités innombrables de cette machine prodigieuse qui assemble la sensibilité la plus nuancée aux forces les plus déliées. Mais ce serait une étude sans bornes. La main attache à nos instincts, procure à nos besoins, offre à nos idées, une collection d'instruments et de moyens indénombrables. Comment trouver une formule pour cet appareil qui tour à tour frappe et bénit, reçoit et donne, alimente, prête serment, bat la mesure, lit, chez l'aveugle, parle pour le muet, se tend vers l'ami, se dresse contre l'adversaire, et qui se fait marteau, tenaille, alphabet ?... Que sais-je ? Ce désordre presque lyrique suffit. Successivement instrumentale, symbolique, oratoire, calculatrice, — agent universel, ne pourrait-on la qualifier *d'organe du possible*, — comme elle est, d'autre part, *l'organe de la certitude positive* ?

Mais parmi toutes les notions qui dérivent de la généralité par laquelle cette main se distingue des organes qui ne savent faire qu'une seule chose, il en est une dont le nom s'associe étroitement à celui de la chirurgie.

La chirurgie est l'art de faire des opérations. Qu'est-ce qu'une opération ? C'est une transformation obtenue par des actes bien distincts les uns des autres, et qui se suivent dans un certain ordre vers un but bien déterminé. Le chirurgien transforme l'état d'un organisme. C'est dire qu'il touche à la vie ; il se glisse entre la vie et la vie, mais avec un certain système d'actes, une précision des manœuvres, une rigueur dans leur suite et leur exécution qui donnent à son intervention je ne sais quel caractère *abstrait*. Comme la main distingue l'homme des autres vivants, ainsi les voies abstraites distinguent le procédé de l'intelligence des modes de transformation de la nature.

Ici, Messieurs, permettez-moi d'imaginer... Le poète se donne un instant licence de paraître.

J' imagine l'extrême étonnement, la stupeur de

l'organisme que vous violez, dont vous mettez au jour les palpitants trésors, faisant tout à coup pénétrer jusque dans ses profondeurs les plus retirées, l'air, la lumière, les forces et le fer, produisant sur cette inconcevable substance vivante qui nous est si étrangère en soi-même, et qui nous constitue ; le choc du monde extérieur... Quel coup, et quelle rencontre !...

Mais n'est-ce point, à la fois, un cas particulier et une image de ce qui se passe dans toutes les parties du monde actuel ? Tout y montre les effets bouleversants de l'action sur l'homme des moyens créés par l'homme. Quel choc ! et qu'advient-il de tout cet organisme de relations, de conventions, de notions qui s'est formé et développé si lentement à travers les âges, et qui, depuis quelques dizaines d'années, est soumis, ou plutôt, se soumet soi-même, à l'épreuve des puissances surhumaines et inhumaines qu'il a fini par savoir invoquer ? Notre éminent et cher Président nous a tout à l'heure éloquemment entretenus des rapides vicissitudes de la thérapeutique, et il n'a pu s'en expliquer qu'en nous exposant d'abord l'état particulièrement significatif de la science physique en général. Il me semble que cet état peut se résumer ainsi ; nous avons acquis une connaissance indirecte, qui procède par relais, et qui nous communique, comme par signaux, ce qui se passe dans des ordres de grandeur si éloignés de ceux qui ont quelque rapport avec nos sens, que les notions de toute espèce selon lesquelles nous pensions le monde n'ont plus de prise. La faillite de l'imagerie scientifique est déclarée. À telle échelle, les notions de corps, de positions, de durées, de matière et d'énergie s'échangent en quelque sorte entre elles ; le mot même de phénomène n'a plus de signification et peut-être, le langage lui-même quel que soit celui que l'on adopte, ne peut-il, avec ses substantifs et ses verbes, importer que de l'erreur dans nos esprits. Quant au nombre, sa précision même le condamne. Il recevra le

nouvel emploi de substituer une probabilité à une pluralité déterminée et identifiable,

Notre représentation immédiate des choses est en somme pénétrée et troublée par les informations très indirectes qui nous viennent des profondeurs de la petitesse, et grâce auxquelles nous en savons et nous pouvons beaucoup plus, sans doute ; mais nous comprenons beaucoup moins, et, peut-être, de moins en moins. C'est là l'effet des *relais*. Par un *relais*, un enfant peut, d'un acte insensible de son petit doigt, provoquer une explosion ou un incendie sans aucune proportion avec son effort ; un savant, disposant de moyens modernes, peut provoquer, par relais, des effets sensibles, qu'il traduira en disant qu'il a fait *sauter un atome* ; mais il doit avouer que ce n'est là qu'une manière toute provisoire de parler, et reconnaître que le nom *d'électron*, par exemple, ne peut signifier en termes positifs que l'ensemble de tout ce qu'il faut d'appareils et d'actes pour produire à nos sens tels phénomènes observables.

Notre science ne peut donc plus prétendre, comme celle d'hier, à la construction d'un édifice de lois et de connaissances convergentes. Quelques formules, pensait-on, devaient résumer toute notre expérience, et un tableau final de relations d'équilibre et transformations, analogue ou identique à celui que forment les équations de la Dynamique, devait être le but et le terme du travail de l'intelligence scientifique.

Mais l'accroissement des moyens a multiplié les faits nouveaux tellement que la science s'est vu modifier par son action sur elle-même, jusque dans son objet. Elle est contrainte de modifier, presque à chaque instant, ses conceptions théoriques pour se tenir en équilibre mobile avec ces faits inédits, qui croissent en nombre et en diversité avec ses moyens. Une somme ordonnée des connaissances, jadis objet essentiel, point, précis de la

recherche, n'est plus concevable ; le savoir théorique se décompose en théories partielles, instruments indispensables, et souvent admirables, — mais *instruments*, qui se prennent, qui se laissent, qui ne valent que par la commodité et la fécondité plus ou moins provisoires de leur emploi. Il s'ensuit que les contradictions que ces théories peuvent présenter entre elles n'ont plus le caractère de vices rédhibitoires.

C'est là un immense changement des idées et des valeurs. Le savoir est désormais dominé par le pouvoir d'action.

Je m'excuse, Messieurs, d'un si long abus de votre courtoise audience. Je constate que le patient chez vous ne le cède pas à l'opérateur. Je crois bien que j'ai dépassé toutes les bornes ; et, comme j'ai excédé la durée permise, j'ai aussi passé la limite qu'un homme de lettres parlant à des hommes de science ne doit jamais franchir. Nous croyons que nous savons quelque chose, nous qui ne pouvons nous mouvoir que dans l'univers de la parole. Tout le monde n'est pas comme votre dévoué Secrétaire général, qui a un bistouri, une plume et un crayon, et la manière la plus élégante de se servir de ces trois outils très aigus. Vous avez vu quelle greffe de qualités diverses il a pratiquée tout à l'heure sur le Président d'honneur...

J'aurais dû me borner à vous dire que je vois dans la chirurgie moderne un des aspects les plus nobles et les plus passionnants de cette extraordinaire aventure de la race humaine qui s'accélère et semble s'exaspérer depuis quelques dizaines d'années. Si, d'une part, nous devons constater dans les êtres et dans les événements, les symptômes les plus graves ; je ne sais quels délires, quelles manifestations tétaniques, et quelles alternatives rapides d'excitation et de dépression, si l'on se sent trop souvent le témoin des derniers moments d'une civilisation qui semble

vouloir finir dans le plus grand luxe des moyens de détruire et de se détruire, il est bon de se tourner vers les hommes qui ne retiennent des découvertes, des méthodes et des progrès techniques que ce qu'ils peuvent appliquer au soulagement et au salut de leurs semblables.

Aristote

[*La main et l'intelligence*]

<https://www.philolog.fr/aristote-la-main-et-lintelligence/>

Par Simone Manon

[...] Anaxagore prétend que c'est parce qu'il a des mains que l'homme est le plus intelligent des animaux. 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. Ce qui convient, en effet, c'est de donner des flûtes au flûtiste, plutôt que d'apprendre à jouer à qui possède des flûtes. C'est toujours le plus petit que la nature ajoute au plus grand et au plus puissant, et non pas le plus précieux et le plus grand au plus petit. Si donc cette façon de faire est préférable, si la nature réalise parmi les possibles celui qui est le meilleur, ce n'est pas parce qu'il a des mains que l'homme est le plus intelligent des êtres, mais c'est parce qu'il est le plus intelligent qu'il a des mains.

En effet, l'être le plus intelligent est celui qui est capable de bien utiliser le plus grand nombre d'outils : or, la main semble bien être non pas un outil, mais plusieurs. Car elle est pour ainsi dire un outil qui tient lieu des autres. C'est donc à l'être capable d'acquérir le plus grand nombre de techniques que la nature a donné l'outil de loin le plus utile, la main.

Aussi, ceux qui disent que l'homme n'est pas bien constitué et qu'il est le moins bien partagé des animaux (parce que, dit-on, il est sans chaussures, il est nu et il n'a pas d'armes pour combattre) sont dans l'erreur. Car les

autres animaux n'ont chacun qu'un seul moyen de défense et il ne leur est pas possible de le changer pour faire n'importe quoi d'autre, et ne doivent jamais déposer l'armure qu'ils ont autour de leur corps ni changer l'arme qu'ils ont reçue en partage. L'homme, au contraire, possède de nombreux moyens de défense, et il lui est toujours loisible d'en changer et même d'avoir l'arme qu'il veut et quand il le veut. Car la main devient griffe, serre, corne, ou lance, ou épée, ou toute autre arme ou outil. Elle peut être tout cela, parce qu'elle est capable de tout saisir et de tout tenir. La forme même que la nature a imaginée pour la main est adaptée à cette fonction. Elle est, en effet, divisée en plusieurs parties. Et le fait que ces parties peuvent s'écarter implique aussi pour elles la faculté de se réunir, tandis que la réciproque n'est pas vraie. Il est possible de s'en servir comme d'un organe unique, double ou multiple.

in *Les Parties des animaux*, § 10, 687 b,
éd. Les Belles Lettres, trad. P. Louis, pp. 136-137.

Thème : La main et l'intelligence.

Question : Pourquoi l'homme est-il le seul animal à disposer de mains ?

Thèse : S'interrogeant sur la structure anatomique du corps humain, Aristote engage une double polémique :

— contre Anaxagore d'abord et son explication mécaniste. « Ce n'est pas parce qu'il a des mains que l'homme est le plus intelligent des êtres, mais c'est parce qu'il est le plus intelligent qu'il a des mains ».

— contre Protagoras ensuite qui veut que l'homme soit une victime de l'imprévoyance d'Epiméthée.

Questions : Pourquoi Aristote substitue-t-il une explication finaliste à une explication mécaniste ? Et quel est l'enjeu de sa critique des sophistes ?

Analyse de l'extrait

Plan : deux parties :

1. L'intelligence est la raison d'être de la main, non ce qui en résulte.
2. L'homme est le mieux doté des animaux.

Introduction

Qui, d'Anaxagore ou d'Aristote, de Protagoras ou d'Aristote nous aide le mieux à nous comprendre nous-mêmes ? Il semble qu'Aristote aille droit à l'essentiel. Il se refuse à penser l'homme et son corps « avant l'homme ». Dans son analyse il part du fait : le dispositif fonctionnel de l'être debout à la main libre et il donne la priorité au locataire du dispositif, à savoir le cerveau, parce que l'ordre selon le temps lui semble secondaire par rapport à l'ordre selon la nature des choses. Si contre Anaxagore, et en opposition au présupposé méthodologique de la science moderne il fait peu de cas de la genèse, contre les sophistes il donne la priorité à la nature. L'homme est le père de ses actes mais il n'a pas fait sa main et son intelligence, il les a reçues de la nature.

(I)

L'intelligence est la raison d'être de la main,
non ce qui en résulte.

« Anaxagore¹ prétend que c'est parce qu'il a des mains

1. Anaxagore: Philosophe et savant grec : 500-428 av. J.C. Il enseigna à Athènes où il eut Périclès et peut-être Socrate pour élèves. Accusé d'impiété, il s'exila et mourut à Lampsaque.

que l'homme est le plus intelligent des animaux. 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 »

Nous dirions aujourd'hui que ce qui est rationnel c'est d'éviter de se représenter l'ordre naturel comme un *système ordonné de fins* et de prêter à la nature, comme Aristote se le permet ici, une *intention*. Aussi le savant moderne dénonce-t-il dans *l'explication finaliste* le type même d'une *illusion anthropomorphique*. Seule *l'explication mécaniste* est valide à ses yeux. Celle-ci consiste à expliquer les phénomènes selon *l'ordre temporel de leur enchaînement*. Tout fait est l'effet d'une cause et cette cause est antérieure à son effet. Ainsi, la main précédant l'intelligence comme l'organe sa fonction, celle-ci est la cause de celle-là. L'intelligence et la spécificité de l'homme par rapport à l'animal résultent de sa main. La nécessité de faire usage de cette partie du corps humain détermine le développement de la capacité instrumentale ou intelligence. Ce *modèle mécanique* de causalité repris par Marx et Engels et tous les *matérialistes* est aussi celui de la paléontologie contemporaine. Leroi-Gourhan par exemple montre que la station verticale de l'archanthrope libère les mains (ne servant plus à marcher elles sont disponibles pour la préhension), cette libération conditionnant celle de la face et du développement cérébral.

Avec humour le paléontologue explique que le départ du progrès humain « n'a pas été pris par le cerveau mais par le pied ». En effet la station verticale² conditionne le

2. Cf. Leroi-Gourhan : « Pour l'homme, la stabilisation puis le dépassement du cerveau technique ont revêtu une signification capitale car, si l'évolution s'était poursuivie vers une corticalisation de plus en plus poussée du système neuro-moteur, l'évolution, pour lui, se serait fermée sur un être comparable aux plus évolués des insectes. Bien au contraire, les territoires moteurs ont été surpassés par

développement des facultés supérieures à travers un triple processus : « le dégagement mécanique de l'arrière crâne par l'acquisition de la station droite, le dégagement progressif du front par la réduction des racines dentaires, l'augmentation du volume du cerveau ». Ainsi le développement du système nerveux et la naissance de l'intelligence symbolique marquent l'aboutissement d'une ligne évolutive zoologique où *le supérieur naît de l'inférieur*.

Aristote lie lui aussi la possession de la main à la *bipédie* : la main est le propre du corps qui est en station verticale. « Et puisque sa nature est de se tenir droit, il n'avait aucun besoin de jambes devant : aussi au lieu de ses jambes, la nature lui a donné des bras et des mains » (686b, p. 136) mais *il ne faut pas inverser l'ordre des déterminations*. Ce qui est valide « dans l'ordre de la génération » ou ordre temporel ne l'est pas « dans l'ordre de la substance ». Car ce qui fait une main c'est la capacité de s'en servir or *celle-ci n'est pas mécaniquement inscrite dans la structure de la main*. La main est biologiquement un *organe non spécialisé dans une fonction*. Comme la flûte ne produit pas ce qu'il est possible de tirer d'elle sans un flûtiste, la main ne serait pas une main sans l'intelligence. Ce qui est rationnel c'est donc de dire que l'homme a des mains parce qu'il est intelligent.

des zones d'association de caractère très différent, qui, au lieu d'orienter le cerveau vers une spécialisation technique de plus en plus poussée, l'ont ouvert à des possibilités de généralisation illimitées, du moins par rapport à celles de l'évolution zoologique. Tout au long de son évolution, depuis les reptiles, l'homme apparaît comme l'héritier de celles d'entre les créatures qui ont échappé à la spécialisation anatomique. Ni ses dents, ni ses mains, ni son pied, ni finalement son cerveau n'ont atteint le haut degré de perfection de la dent du mammouth, de la main et du pied du cheval, du cerveau de certains oiseaux, de sorte qu'il est resté capable d'à peu près toutes les actions possibles, qu'il peut manger pratiquement n'importe quoi, courir, grimper et utiliser l'organe invraisemblablement archaïque qu'est dans son squelette la main pour des opérations dirigées par un cerveau surspécialisé dans la généralité » *Le geste et la parole*, 1964. Albin Michel, 1985, p. 168.

« 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 joue ici de la polysémie du mot grec : *organon* désignant à la fois l'*instrument* et l'*organe*. La main est bien un organe du corps humain mais si les organes naturels sont adaptés à une fin, la main ne l'est pas. Leroi-Gourhan parle d'ailleurs d'elle comme « d'un organe invraisemblablement archaïque » et au fond, lui aussi, admet que sans le cerveau elle serait inefficace. Ses « opérations sont *dirigées* par un cerveau surspécialisé dans la généralisation ».

Voilà pourquoi l'explication par la *cause finale* [La raison d'être d'une chose est sa fin ; « Ce qu'une chose est une fois que sa genèse est complètement achevée, nous disons que c'est la nature de cette chose » *Politique* I, 2, 1252, 1253A] est, pour Aristote, plus satisfaisante pour l'esprit que l'explication par la *cause antécédente*. De fait, *la main semble moins être ce qui conditionne l'émergence de l'intelligence que ce qui la requiert comme sa propre condition*. Comment ce qui dépend de l'intellect pourrait-il en être la condition ? Selon *l'ordre rationnel* il faut donc dire que l'intelligence est la *raison d'être* de la main. Sans l'aptitude à s'en servir la main serait inutile. Or « la nature ne fait rien en vain ». La main a donc été donnée à l'être qui est aussi doué d'intelligence. Il s'ensuit qu'il faut renverser le schéma explicatif et convenir que « c'est *parce qu'il* est intelligent que l'homme a des mains ».

Telle est la thèse qu'Aristote va établir sous *forme syllogistique*. La majeure du syllogisme posant que « l'être le plus intelligent est celui qui est capable de bien utiliser le plus grand nombre possible d'outils » et la mineure que « la main semble bien être non pas un outil mais plusieurs » la conclusion s'impose d'elle-même : est doté de la main celui qui est doté de l'intelligence.

La question est de savoir si les prémisses de ce

raisonnement sont fondées. Peut-on suivre Aristote dans sa définition de l'intelligence et son analyse de la main ?

On dit d'ordinaire que l'intelligence est la *capacité de résoudre des problèmes*. Problèmes théoriques ou pratiques ; dans tous les cas il s'agit de vaincre un obstacle et de se tirer d'affaire en découvrant une solution. Ce qui exige une activité mentale par laquelle on envisage des possibilités, on met en rapport les idées ou les choses. Toute solution pratique implique d'établir un rapport entre une fin visée et le moyen propre à l'atteindre. Si l'on veut immobiliser un animal il faut mettre en relation son cou, un arbre et une corde. S'il n'y a pas d'arbre il faut imaginer un pieu et une massue pour le planter et ces derniers n'étant pas donnés, pas plus que la corde, il faut les fabriquer. D'où de nouveaux problèmes appelant de nouvelles solutions. Il est donc exact que *l'habileté instrumentale* et *la souplesse opératoire* sont des expressions de l'intelligence. Sans opération mentale pas de véritables opérations techniques. Certes la capacité technique n'est pas le propre du seul dispositif physique humain mais la *technicité humaine est sans commune mesure avec la technicité animale*. Ce qu'Aristote établit en réfléchissant sur la nature de la main. Elle est « non pas un outil mais plusieurs » écrit-il.

Il y a dans cette petite phrase toute une méditation de la main. En bon *observateur* et en spécialiste de *l'anatomie comparée*, Aristote nous invite à découvrir que la main étant en elle-même un *organe indéterminé*, se prête à un *usage polymorphe* dont l'homme a le génie parce qu'il est capable de se donner toutes sortes de fins. Saisir et tenir sans doute, la fonction d'appréhension étant la plus évidente mais il y en a tant d'autres ! L'homme se sert de sa main pour explorer la distance du monde, s'informer, communiquer, éprouver par le toucher la résistance et l'énigmatique profondeur des corps ou déjouer par la caresse l'obstacle de l'extériorité. Dans son *Discours aux*

chirurgiens Valéry s'applique à pointer les extraordinaires pouvoirs de la main.

Sa *polyvalence* s'atteste ainsi dans chaque comportement humain. Ici Aristote analyse sa *polytechnicité*. La comparaison avec le singe en souligne la spécificité. « Les mains, les doigts et les ongles du singe ont un aspect plus bestial » remarque-il. Et surtout le singe se sert de ses mains comme les autres animaux le font de leurs pieds. Etant plus souvent à quatre pattes que debout, les extrémités de ses mains sont un composé de main et de pied. Sa main n'est donc pas une vraie main car la fonction de cette dernière n'est pas de porter habituellement le poids du corps mais d'être l'instrument de l'intelligence. Aussi est-elle en elle-même un *organe intelligent*. Aristote le montre en décrivant l'anatomie de la main. Les doigts et leurs articulations, le pouce opposé aux autres doigts, les ongles protecteurs des extrémités, les articulations du bras qui se plie à l'inverse des pattes antérieures des quadrupèdes, font de la main un instrument performant. Le pouce est court « pour augmenter sa force et parce qu'il ne servirait à rien s'il était long » ; le doigt du milieu est long car pour se servir d'un objet il faut pouvoir l'entourer par le milieu (867b, p.138). *La main est anatomiquement et physiologiquement disponible* pour les usages que *le cerveau lui assigne*. Par nature elle peut être utilisée comme un outil et même comme plusieurs. L'homme peut en faire une pince, un marteau, une pioche, un crochet, un moule etc. Il lui suffit de jouer de la *mobilité de sa paume et de ses doigts*. « Elle tient lieu » de tous ces outils qu'elle permet aussi de fabriquer pour multiplier ses propres pouvoirs et se libérer ainsi des tâches qu'elle transfère à des *outils artificiels*. En ce sens elle n'est pas seulement un instrument, elle est « un *instrument d'instruments* [organon pro organon] ».

[*Conclusion partielle — § de transition*]

Au terme de cette première analyse on peut donc suivre l'auteur lorsqu'il dit que ce qui fait vraiment des mains, c'est qu'elles font quelque chose d'intelligent. Aristote part de ce qu'il observe : la main comme instrument et organe. Un instrument suppose une capacité instrumentale. On ne peut pas rationnellement concevoir un outil sans la faculté permettant de s'en servir. La faculté déterminante de la possession de la main est donc « la capacité d'acquérir le plus grand nombre de techniques ». *L'intelligence est donnée en creux dans la polytechnicité de la main.* Il s'ensuit que *l'explication finaliste ou téléologique* dont le propre est *d'expliquer la structure par la fonction* est plus satisfaisante que l'explication mécaniste expliquant *la fonction par la structure*. La main n'est pas la condition de l'intelligence, elle en est l'expression. *L'intelligence est rationnellement l'essence des mains.*

(II)

L'homme est le mieux doté des animaux.

D'où la seconde polémique du texte. Il est difficile de suivre les sophistes dans l'interprétation qu'ils donnent de la nature humaine. « Aussi, ceux qui disent que l'homme n'est pas bien constitué et qu'il est le moins bien partagé des animaux sont dans l'erreur ». La référence au *mythe de Prométhée* que Platon met dans la bouche de Protagoras est explicite : « l'homme est né nu, sans chaussures, sans couvertures, sans armes ». Protagoras insiste sur la *déficiences native* de l'être humain. Sa supériorité n'est pas donnée. Il n'est pas équipé comme les animaux d'*organes spécialisés* dans des fonctions précises, il ne dispose pas d'un *instinct* c'est-à-dire d'un *savoir-faire inné*. Sa supériorité est une conquête. Il ne doit qu'à lui seul ce qu'il est. Sa main et son intelligence ne sont pas d'emblée opératoires. Tout ce

qu'elles peuvent doit être conquis par l'art humain. Ainsi supplée-t-il peu à peu l'avarice de la nature et se constitue-t-il un dispositif technique artificiel par lequel il témoigne de son étrange statut. L'homme est un être dont la nature est *d'être en rupture* avec la nature.

Aristote réfute le mythe qui met l'homme à l'origine de lui-même. La main et l'intelligence ne sont pas des productions humaines, ce sont des *dons de la nature*. Elles lui sont octroyées et il fait ce qu'il peut avec. A l'inverse des sophistes, le Stagirite donne la priorité à la nature. L'invention de la culture, l'immense corps inorganique par lequel l'homme prolonge les pouvoirs de son corps sont un *déploiement de sa nature* non un *signe d'antinature*. La technique est expression de la vie ou comme l'écrit Canguilhem : « *L'homme est en continuité avec la vie par la technique* ». Simplement les possibilités cérébrales donnent aux techniques du vivant humain une dimension que n'ont pas celles du vivant animal.

La fin du texte approfondit cette différence. L'auteur souligne la souplesse opératoire de l'adaptation humaine. L'homme peut inventer *divers moyens pour accomplir une même fin*. Aristote prend l'exemple de la défense contre les dangers parce que c'est une des fins des équipements animaux, mais ce qui distingue l'organe animal de l'outil humain c'est que le premier est spécialisé dans *une seule fonction*. L'organe animal a très peu de souplesse. Il ne peut pas être perfectionné ou tenir lieu d'un autre organe. L'animal ne peut pas en substituer un à un autre et surtout il ne peut pas *s'en déprendre ou les reprendre*. La main au contraire qui se fait pince n'est pas figée dans cet usage ; elle peut devenir marteau ou aiguille. Pas plus la main-outil que les outils artificiels ne sont *annexés* au corps de l'homme. D'où *liberté inventive et liberté motrice*. Rien de tel chez l'animal. Son adaptation se caractérise par sa *rigidité*. Il dispose en général d'un seul moyen de défense (croc,

griffes, cornes etc.). Celui-ci adhère à son corps. Il n'en dispose pas librement car la fonction de ses organes est déterminée par un instinct. L'usage qu'il en fait est donc programmé par un savoir-faire inné, relativement aveugle. Aussi ne sait-il pas toujours inventé le geste adapté à une situation inédite. L'organe devient alors un fardeau. Ainsi si l'indétermination de la main est la marque en creux d'une souplesse opératoire, elle-même signe de l'intelligence, l'extrême spécialisation du corps animal est le chiffre de la rigidité des mécanismes instinctifs. Ceux-ci sont parfaitement bien adaptés à leur fonction mais cette perfection immédiate se paie d'un prix lourd. La pince du crabe fait remarquablement bien ce qu'elle fait mais elle ne peut pas faire autre chose que ce que la nature lui a assigné. Les dispositifs animaux peuvent donc devenir des prisons. A l'inverse la main et l'intelligence peuvent se tromper, elles commencent par être peu performantes mais elles ouvrent l'adaptation humaine à des progrès indéfinis.

Conclusion

Qui, d'Anaxagore ou d'Aristote, de Protagoras ou d'Aristote nous aide le mieux à nous comprendre nous-mêmes ? Il semble qu'Aristote aille droit à l'essentiel. Il se refuse à penser l'homme et son corps « avant l'homme ». Dans son analyse il part du fait : le dispositif fonctionnel de l'être debout à la main libre et il donne la priorité au locataire du dispositif, à savoir le cerveau, parce que l'ordre selon le temps lui semble secondaire par rapport à l'ordre selon la nature des choses. Si contre Anaxagore, et en opposition au présupposé méthodologique de la science moderne il fait peu de cas de la genèse, contre les sophistes

il donne la priorité à la nature. L'homme est le père de ses actes mais il n'a pas fait sa main et son intelligence, il les a reçues de la nature.

N. B. Sur le site : www.futura-sciences.com/.../c3/221/p6/ on peut lire les résultats de la comparaison de la main du singe et celle de l'homme. Avec la main humaine :

- la mobilité de la main par rapport au bras augmente aussi, ce qui augmente les possibilités de gestes compliqués ;
- le bout des doigts cesse d'être spatulé ;
- des plis de flexion transversale apparaissent ;
- la surface de la main devient presque plane en extension ce qui est impossible au singe ;
- la paume s'élargit par rapport à la longueur de la main elle-même. Le rapport longueur largeur passe de 4 chez le gibbon à 2,2 chez l'homme !
- le pouce se développe séparément et devient plus mobile ;
- la pince pouce-index devient alors très précise ;
- l'indépendance des doigts les uns par rapport aux autres augmente considérablement ;
- la représentation de la main dans le cerveau est beaucoup plus importante que chez le singe.