

**ANALYSES TEXTUELLE  
ET ICONOGRAPHIQUE  
DE LA MAIN, CONTE D'ENFANT  
TRADUIT PAR MARGUERITE YOURCENAR**

par Édith MARCQ (Université de Lille)

**Résumé**

*Étude de la manière dont le deuxième conte d'enfants indiens du recueil Le Cheval noir à tête blanche, intitulé « La Main », joue de l'ambiguïté, aux frontières de la réalité et du fantastique, que révèlent le dessin, l'organisation de l'espace et des couleurs en tenant compte des traditions amérindiennes et les ellipses du texte.*

**Abstract**

*The aim of this paper is to study the way in which the second tale of Indian children in the collection Le Cheval noir à tête blanche, entitled "La Main", plays with ambiguity, on the border between reality and fantasy, which reveal the design, the organization of space and colors taking into account Native American traditions and the ellipses of the text.*

edithmarcq@orange.fr

Contrairement à la première petite histoire tirée de l'ensemble des *Contes d'enfants indiens*<sup>1</sup> intitulée *Le Cheval noir à tête blanche*, à laquelle nous avons consacré un article dans le précédent *Bulletin de la SIEY*<sup>2</sup>, ce deuxième récit n'a pas été écrit collectivement. Intitulé *La Main* – titre bien énigmatique *a priori* –, il est en effet la production personnelle de Becky Taylor qui l'a également illustré mais fut aidée dans cette mission graphique par une dizaine de ses camarades. Nous n'avons que peu d'informations relatives à cette autrice en herbe, mais nous savons néanmoins, d'après les quelques éléments donnés dans l'« Avant-propos »<sup>3</sup>, qu'elle fait partie de « ces garçons et ces filles de

---

<sup>1</sup> *Le Cheval noir à tête blanche – Contes d'enfants indiens* traduits et présentés par Marguerite Yourcenar, Paris, Gallimard, 1985, non paginé.

<sup>2</sup> Voir notre article « Analyses textuelle et iconographique du *Cheval noir à tête blanche* de Marguerite Yourcenar », *Bulletin de la SIEY* n°40, décembre 2019, p. 85-112.

<sup>3</sup> « Avant-propos » de Marguerite Yourcenar des *Contes d'enfants indiens*, *op. cit.*

onze à quatorze ans »<sup>4</sup> auxquels une « jeune femme blanche qui enseigne à l'école indienne »<sup>5</sup> a confié du matériel de coloriage, peinture ou stylos-feutres sans autre précision sur la technique utilisée. Il apparaît évident que l'adolescente était, en ce début des années 1980<sup>6</sup>, scolarisée dans cette « école indienne » et faisait partie de « ces tribus métissées » demeurant dans la réserve d'Old Town, île du Penobscot que décrit Yourcenar dès le début de son avant-propos. Il nous faudra donc vraisemblablement tenir compte de cette appartenance ethnologique et de cette histoire dont la jeune Becky est issue, pour nuancer ou infléchir l'analyse du texte qui, peut-être, pourrait s'en trouver doté d'une « coloration » particulière, tant il est vrai que toutes les formes de contes amérindiens, qu'ils soient simplement transmis, réinventés ou même complètement imaginés, « expriment ce qu'il y a de plus profond chez les peuples autochtones d'Amérique du Nord »<sup>7</sup>, comme l'affirment l'anthropologue Alfonso Ortiz et l'écrivain Richard Erdoes dans leur ouvrage consacré aux mythes et légendes des Indiens d'Amérique du Nord. En particulier, il ne faudra pas faire abstraction de la tradition orale qui caractérise toutes les tribus amérindiennes ancestrales, dont les légendes transmises demeurent et résident dans l'inconscient de chacun de leurs descendants, et cela même si certains des récits, qui peuvent parfois inspirer ou colorer les productions d'écrits, « ont plusieurs milliers d'années »<sup>8</sup>.

*La Main* est le seul des quatre contes qui provienne de l'imagination d'un seul auteur. Qu'est-ce qui a pu provoquer cette sorte d'élection de Becky promue au rang d'auteur et clairement désignée comme telle ?

D'un point de vue purement auctorial, la deuxième des quatre nouvelles indiennes se distingue donc du lot commun que forme le recueil, ce dernier constituant déjà une forme d'exception parmi

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, [p. 4].

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Le dépôt légal est daté d'octobre 1985, mais le projet pédagogique peut précéder quelque peu cette date officielle.

<sup>7</sup> Richard ERDOES et Alfonso ORTIZ, *L'Oiseau-tonnerre et autres histoires – Mythes et légendes des Indiens d'Amérique du Nord*, Paris, Albin Michel, coll. « Terre indienne », 1995, p. 7.

<sup>8</sup> *Ibid.*

toutes les productions littéraires yourcenariennes. Ainsi, en transmettant cette création de la jeune fille, Marguerite Yourcenar se fait en quelque sorte moins le porte-voix que, *stricto sensu*, le *medium* de l'adolescente, car elle ne fait que lui offrir plus de visibilité en partageant avec elle son éditeur Gallimard qui, sous l'impulsion du regain de notoriété de son auteur après son élection à l'Académie française, a accepté ce projet éditorial original.

Il est précisé dans le titre « LA MAIN *Histoire par Becky Taylor* » l'identité de l'auteur véritable du récit. Cette indication entraîne, de fait, une individualisation du processus d'écriture qui ne s'accompagne pas de la même spécification concernant l'iconographie, laquelle ponctue pourtant très régulièrement le texte du début à la fin. Pour chacun des dessins, à la polychromie très vive et tranchée, son créateur n'est pas spécifié. Il ne sera pas non plus précisé quand les dessins seront de la patte de l'autrice assumée du récit, Becky Taylor, bien que l'intervention plastique de celle-ci adienne forcément parfois puisque l'adolescente est reprise dans la liste des douze illustrateurs. Ces derniers sont mentionnés globalement après le titre et le nom de l'auteur du texte. De plus, concernant ces dessinateurs, une autre ambiguïté persiste, puisque leurs noms, qui se succèdent en colonnes, et ce *a priori* sans ordre précis même alphabétique, se comptent au nombre de douze alors que dix dessins seulement illustrent le texte. Même s'il peut sembler pertinent de présumer que l'ordre d'apparition des noms d'enfants correspond à celui des dessins, il n'en demeure pas moins que si certains d'entre eux ont pu être réalisés individuellement, d'autres ont dû logiquement être tracés et coloriés à quatre mains voire plus.

### **Une main monstrueuse et surnaturelle**

La première page se résume quasiment au titre et à la première illustration, lesquels coïncident parfaitement, en totale adéquation. Ainsi le dessin représente une main tendue, grande ouverte, à la peau rouge et aux ongles noirs. Ce binôme chromatique, bien particulier, qui allie ainsi le rouge et le noir, couleurs antagonistes mais complémentaires, donnant corps au couple millénaire éros/thanatos, semble déjà concentrer en soi le sang et la mort. Ce premier dessin, qui apparaît comme un emblème du texte pris dans sa totalité, présente

donc des couleurs duelles, qui, comme d'autres couleurs dites "essentielles" que nous rencontrerons par la suite, « ne sont pas anodines »<sup>9</sup>, tant elles véhiculent de codes, souvent anciens<sup>10</sup>, que nous nous efforcerons de dévoiler. Comme pour ces deux premières, dominantes dans le conte, nous envisagerons les autres couleurs utilisées dans les dessins suivants comme l'« ensemble de symboles et de conventions »<sup>11</sup> qu'elles sont. Néanmoins, voulant contextualiser nos analyses, nous les interpréterons à l'aune des traditions amérindiennes, car, comme le rappelle l'historien spécialiste de la couleur Michel Pastoureau, il ne faut pas oublier que la couleur « est d'abord un phénomène essentiellement culturel »<sup>12</sup>. Dans ce dessin incipituel, la couleur de la carnation fait immédiatement penser à un écorché et c'est le terme « à vif » qui vient à l'esprit spontanément. Cette main est poilue sur le dos, recouverte d'une pilosité abondante et aussi brune que les ongles sont noirs. C'est une main hybride entre la bête et l'humain, comme celle d'un loup-garou par exemple. Cette analyse plastique, qui nous ferait inmanquablement davantage pencher vers le registre du fantastique et un bestiaire tout aussi connoté, est envisageable, car il est connu que dans les légendes des Indiens d'Amérique du Nord, le héros, qui « a des relations très faciles avec le monde naturel »<sup>13</sup>, notamment avec les animaux, peut prendre quasiment à volonté l'apparence de ces derniers et pousser la métamorphose jusqu'à se transformer en un être double « à la fois homme et animal »<sup>14</sup>. Mais au-delà de son aspect chromatique, la position de cette main « fantomatique » est aussi sujette à interprétation, symbolique cette fois. C'est une main qui se présente entièrement ouverte, avons-nous dit, mais en plus d'être positionnée de dos – ce qui est visible par la présence forte des ongles et surtout par la pilosité qui ne peut être envisagée sur la paume – elle déploie des doigts qui sont complètement allongés et écartés au

---

<sup>9</sup> Michel PASTOUREAU et Dominique SIMONNET, *Le Petit Livre des couleurs*, Paris, éd. du Panama, coll. "Points Histoire", 2005, p. 7.

<sup>10</sup> Voir Michel PASTOUREAU et Dominique SIMONNET, *op. cit.*, p. 7 et 121.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>13</sup> Richard ERDOES et Alfonso ORTIZ, *L'Oiseau-tonnerre et autres histoires – Mythes et légendes des Indiens d'Amérique du Nord*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>14</sup> *Ibid.*

maximum les uns des autres. Cette disposition digitale spécifique est similaire à celle que l'on retrouve fréquemment dans l'iconographie traditionnelle de l'Amérique Centrale précolombienne<sup>15</sup> et elle se charge, sous cet angle, d'une portée négative de mauvais augure puisque la main ainsi représentée a fini par devenir par exemple « un symbole de mort dans l'art mexicain »<sup>16</sup>. Confortant cette symbolique mortifère, l'allongement et l'écartement des doigts confèrent à la main une indéniable raideur qui fait songer à la rigidité cadavérique. En effet, la gestuelle ne montre pas une mobilité des extrémités, comme pour un mouvement de préhension ou d'agrippement. Cette main n'est donc pas agressive *stricto sensu*, même si elle est objectivement effrayante. À cela s'ajoute que la main est curieusement détachée du corps, fait irrationnel, et qu'elle semble exister et agir de façon autonome.

Mais que penser du titre *a priori* ? « La Main » est un titre lui-même digne d'un conte fantastique « à la Edgar Poe » ou « à la Maupassant ». C'est un titre « à sensation » comme l'on dit. Cette rencontre liminale, du titre, judicieusement choisi, et de l'image-emblème, suggère une question-: le texte va-t-il tenir les promesses annoncées par le titre ?



---

<sup>15</sup> Voir Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont / éd. Jupiter, coll. "Bouquins", 2005, p. 601.

<sup>16</sup> *Ibid.*

### Un héros sans identité

Sans présumer de l'intensité du suspense que l'on serait en droit d'en attendre, la deuxième page, et en l'occurrence la première phrase du récit qui la débute, nous éclairent néanmoins tout de suite sur le type de récit qui va s'élaborer. *A priori*, ce n'est pas un texte de pure fiction qui va être exposé mais bien une production apparentée au registre de l'intime. En témoignent les deux premiers mots de l'histoire, « Mon oncle », qui renseignent les liens de la jeune narratrice avec le personnage principal, et font basculer d'emblée l'exercice d'écriture, non pas dans la création ou l'improvisation mais dans la retranscription, et le prétendu conte dans le genre du témoignage humain, direct ou indirect. Cette mise au point générique liminaire confère au récit un aspect d'authenticité qui, peut-être, pourrait ajouter à l'émotion du lecteur pris dans un procédé littéraire de certification de conformité à la réalité. De plus cette forme d'*incipit*, sans préambule, exclut, de fait, les conventions de l'amorce d'un conte, du type « Il était une fois ». Un certain flou, propre au conte traditionnel et dans lequel peut s'engouffrer l'imagination au travail, persiste néanmoins. Ce flottement est induit, dès le départ, par l'absence de précision supplémentaire sur l'identité de l'« oncle » en question : ce dernier n'est en effet jamais désigné par son prénom, son patronyme ou même par un quelconque surnom. Cette absence onomastique, qui renvoie le protagoniste aux confins de l'anonymat, étend potentiellement le champ d'investigation des théoriciens et analystes des contes et autres récits d'enfants, et repousse plus loin ce qui est conventionnellement admis des règles qui régissent ces derniers. Ainsi, Bruno Bettelheim, dans sa célèbre *Psychanalyse des contes de fées*, affirme, justement, que, généralement, « les parents des personnages principaux sont anonymes »<sup>17</sup>, cette ignorance onomastique ayant pour effet de faciliter « les projections et les identifications »<sup>18</sup>. Or, si cet anonymat est bien de mise conventionnellement, nous pensons qu'il est ici poussé à un stade plus avancé, puisque ce n'est pas le parent du personnage principal qui reste obscur mais bien le protagoniste lui-même. Et si, malgré cette

---

<sup>17</sup> Bruno BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, coll. "Pocket", 1976, p. 65.

<sup>18</sup> *Ibid.*

nuance, l'on décide de continuer à se conformer à la théorie de Bettelheim, en considérant l'oncle, non plus comme le seul personnage en action mais comme un parent du héros ou de l'héroïne, c'est la jeune narratrice Becky Taylor qui, par glissement, devient virtuellement la protagoniste de sa propre histoire, narrée aussi bien que vécue. Mais nous ne détenons pas suffisamment d'éléments biographiques sur cette adolescente pour creuser plus profondément la brèche de la théorie ainsi élargie de la psychanalyse des contes d'enfants. Et si l'oncle n'est pas nommé, nous faut-il pour autant préjuger les liens affectifs véritables qui unissent ce personnage à sa nièce, c'est-à-dire à la narratrice ? Rien ne doit être nécessairement envisagé de tel, car l'oncle peut être suffisamment connu ou proche de la narratrice pour que cette dernière ne ressente pas la nécessité de le nommer, cette information allant, pour elle, de soi. D'un autre côté, on peut envisager que la narratrice n'ait qu'un seul oncle. Autre hypothèse, en le maintenant ainsi dans l'anonymat, la narratrice fait de son oncle, inconsciemment ou non, un cas type, un *exemplum* générique et universel, ce qui aurait pour vertu, entre autres, de renforcer l'impact émotionnel des aventures du héros sur les jeunes lecteurs. Renforçant l'imprécision première sur l'identité du personnage, l'activité professionnelle de ce dernier n'est pas non plus indiquée : il « travaille » dit laconiquement la narratrice, employant un verbe, neutre mais suffisamment signifiant, qui renseigne sur une façon de vivre, laborieuse et routinière. C'est dans ce cadre, plus ou moins stable, à peu près installé que pourra surgir le fantastique attendu dès le titre, et ce avec d'autant plus de force que son intervention se fera de façon contrastée, le fantastique se chargeant aussi de remettre en question les impressions les plus banales et normales, en somme les « croyances les plus cardinales »<sup>19</sup>. C'est par la plus plate banalité routinière, toile de fond qui lui sert, en quelque sorte, de faire-valoir, que le fantastique pourra s'exprimer avec le plus de force et apparaître de la façon la plus saisissante. En d'autres termes, plus le contraste sera important entre les deux mondes, réel et surnaturel, plus le fantastique gagnera en vigueur et en efficacité. En

---

<sup>19</sup> *Le Dictionnaire du littéraire*, Paul ARON, Denis SAINT-JACQUES et Alain VIALA éd., Paris, PUF / Quadrige, coll. "Dicos poche", 2002, 2010, p. 280.

somme, « l'inaltérable légalité quotidienne »<sup>20</sup> servant de caution au fantastique, plus le monde réel se présentera lisse, sans aspérités et rassurant, plus le fantastique aura de chance de désarçonner le lecteur et d'avoir prise sur lui. Autre apport tacite d'un repère fiable de pleine réalité, il ne nous est jamais permis de douter le moindre instant de l'existence de cet oncle, providentiel en termes d'écriture car source première d'inspiration. L'oncle existe indubitablement dans la « vraie vie » et c'est là une des clauses de départ du contrat narratif, induit dans le schéma énonciatif, qui emporte d'emblée et sans réticence l'adhésion du lecteur.

### **Un contrat narratif affirmé mais génériquement indécis**

Convenons ici que le conte, malgré son aspect atypique, présente plusieurs caractéristiques du « récit familial », puisque son auteur met en scène son oncle qui va être le principal intéressé par l'aventure décrite. Le conte ne pourra donc rentrer complètement dans les critères de la fiction. Du point de vue du mode énonciatif, cela signifie aussi que, si la narratrice relate une aventure qui concerne les membres de sa famille, en l'occurrence son oncle et sa tante, et que, de plus, elle précise la nature de ce lien familial – la narratrice est la nièce du héros –, elle ne peut être neutre, ni complètement extérieure au récit. Puisqu'elle n'est pas étrangère au sort du héros, elle est partie prenante, voire engagée dans l'issue de l'histoire. Mais, quoi qu'il en soit du procédé énonciatif, on ignore comment la mésaventure de son oncle a été portée à la connaissance de la narratrice.

Une deuxième information ne tarde pas à accompagner l'indication relative à l'identité du personnage : celle concernant le lieu d'activité professionnelle de l'oncle – Greenville –, précision géographique qui tend à ancrer le récit dans un contexte de réalité vraisemblable. C'est une ville américaine située dans le Piscataquis County, comté le moins peuplé de l'État du Maine. Mais cette ville, à la consonance mi-francophone mi-anglophone, littéralement « ville verte », pourrait sembler sortie tout droit de l'imagination de la jeune fille. Malgré un double ancrage, familial et géographique, le récit se placera volontairement dans une zone indistincte et trouble à la frontière entre réalité et surnaturel, entre hallucination et fantastique.

---

<sup>20</sup> Roger CAILLOIS, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard, 1965, p. 161.

La date n'est pas indiquée : « un jour » renvoie globalement à une période éloignée dans le temps. La formule temporelle pourrait alors s'apparenter à une forme amoindrie du conventionnel « Il était une fois... » renvoyant au conte, enchanteur ou terrifiant.

La personnalité de l'oncle est dotée d'une caractéristique supplémentaire : il est ce qu'on appelle un « actif » et ne correspond, par conséquent, pas du tout au cliché de l'Amérindien non ancré dans le rythme de la civilisation colonisatrice et dominatrice blanche américaine, refusant de s'y soumettre, et en marge de celle-ci. Mais, entretenant une ambiguïté, la narratrice le fait répondre tout de même à un autre préjugé qui poursuit la communauté amérindienne : celui de l'alcoolisme. Car si, au début de la nouvelle, le protagoniste « ne tenait plus droit sur ses jambes », sa nièce n'explique pas les raisons de la marche erratique de son oncle et ne nous dira jamais s'il était pris de boisson ou simplement épuisé après une journée de dur labeur, nous faisant balancer durablement entre l'homme ivre, donc faible, et l'honnête travailleur, donc fort et courageux. Mais l'état d'ébriété ne relèverait-il pas d'une imagerie un peu trop convenue de l'Amérindien des réserves, oisif, chômeur et alcoolisé ? Si l'hypothèse de l'ivresse l'emportait, les interventions « paranormales » pourraient s'avérer n'être que les hallucinations d'un pauvre hère en butte à une crise de *delirium tremens*, ce qui ferait basculer un conte *a priori* fantastique dans le registre du roman social, aussi court fût-il. Les implications génériques seraient similaires si l'oncle était, non pas ivre mais tout autant diminué par un état d'affaiblissement physiologique général causé par une vie d'ouvrier harassante. Le héros serait de plus, là encore, victime de ses propres sens. Il n'en resterait pas moins que le lecteur balancerait alors entre le fait d'ancrer le récit dans un mode réel et le sentiment d'entrer dans un monde « illusoire »<sup>21</sup>, se demandant si le héros ne propage pas des « erreurs de la perception »<sup>22</sup>. Autrement dit, le lecteur serait amené à douter « de l'interprétation à donner à des événements perceptibles »<sup>23</sup>. La véritable clé de l'énigme se situe de toute façon

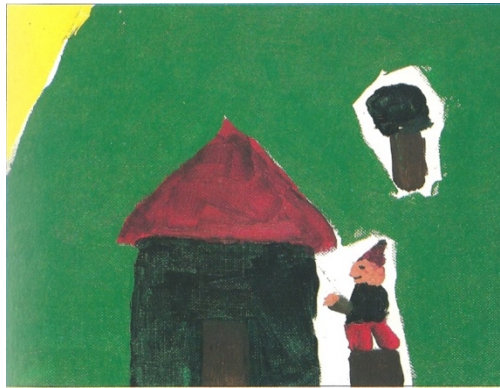
---

<sup>21</sup> Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éd. du Seuil, 1970, coll. "Points Essais", 2015, p. 41.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

ailleurs d'un point de vue diégétique, constituée sur une autre hésitation, beaucoup plus fondamentale, résidant dans l'existence, avérée ou non, de cette main éponyme. Aussi l'ambiguïté sur ce point demeurera-t-elle, le flottement et le doute étant les clés de tout récit fantastique. Et conformément à la définition généralement admise du « fantastique », registre littéraire à part entière, le lecteur gardera cette part d'hésitation et ne pourra trancher la question entre explication naturelle et prosaïque et intrusion de l'irrationnel, donc du surnaturel, car, selon Jean-Pierre Bertrand, le fantastique est bien caractérisé par « l'immixtion du doute dans les représentations établies »<sup>24</sup>. Cet enseignant reprend et conforte ici la théorie de Tzvetan Todorov<sup>25</sup> selon laquelle « le fantastique repose sur la possibilité d'hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle »<sup>26</sup>. Quel que soit le registre littéraire dont relève ce conte d'enfant, nous nous devons de rechercher dans le texte tous les indices possibles d'un éclairage sociologique, si ponctuel soit-il. L'illustration, que nous investirons en quelque sorte de la même fonction, est potentiellement, elle aussi de ce point de vue, source d'informations. Le dessin qui vient accompagner ce texte ambigu représente précisément le protagoniste en train de rentrer chez lui. Le personnage, plus proche visuellement du petit lutin ou du farfadet, est à proximité immédiate de sa maison et, raide comme un « i », il ne semble pas du tout tituber.



<sup>24</sup> *Le Dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 279.

<sup>25</sup> Voir Tzvetan TODOROV, *op. cit.*, p. 30.

<sup>26</sup> *Le Dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 280.

**De l'homme à la maison : un mimétisme signifiant**

Comme dans certaines illustrations du *Cheval noir à tête blanche*, le deuxième dessin est complètement rempli de grands aplats de couleurs, très clairement délimités et qui ne s'interpénètrent pas, sans que leurs contours soient pour autant matérialisés par des cernes. L'espace est strictement à deux dimensions, sans perspective, si bien que l'arbre planté à l'arrière-plan a l'air de flotter dans l'air, prêt à survoler le toit de la maison. Celle-ci donne l'impression, au premier coup d'œil, de ne présenter aucune ouverture, sans fenêtre ni porte. Mais, à y regarder de plus près, cette façade n'est pas aveugle. Elle est en effet percée au rez-de-chaussée d'une porte centrale, brun foncé, qui, parce qu'elle est presque aussi sombre que le mur principal, ne s'en distingue que de façon imperceptible. D'ailleurs, symptomatiquement, ce n'est pas par cette ouverture, logique quoique dissimulée, que va rentrer le personnage mais par une sorte de « porte secrète » invisible à l'œil du lecteur. Il est ainsi observable que le personnage représenté de profil s'apprête à pénétrer dans les lieux en empruntant une autre ouverture, latérale, intégrée au côté droit de la maison. Le blanc de la feuille de dessin laissé en réserve, qui apparaît opportunément, entoure le personnage, comme pour l'envelopper d'une sorte d'aura. Mais ce nimbe blanc rectangulaire matérialise un espace dédié dans lequel s'engouffre le personnage et qui donne l'impression que s'ouvre une porte. On retrouve cette même enveloppe blanche autour de l'arbre qui semble flotter aux environs de la maison, procédé qui contribue à l'aspect aérien du végétal mais qui souligne aussi cette tendance, naturelle aux jeunes dessinateurs, selon Bernard Jumel, docteur en psychologie de l'université Paris V, de vouloir maintenir « les cloisons étanches entre des objets que leur trait a isolés l'un de l'autre »<sup>27</sup>. En d'autres termes, dans son exercice d'organisation spatiale de sa composition graphique ou picturale, l'adolescent illustrateur évite la fusion des divers éléments mis en place malgré leur rapprochement, voire leur contiguïté, isolant délibérément chaque espace de vie. L'enveloppe qui vient inopinément encercler l'arbre et le met de cette manière en lumière sollicite une attention plus soutenue sur la silhouette schématique de

---

<sup>27</sup> Bernard JUMEL, *Dessin d'enfant en 20 études (observation, analyse, interprétation)*, Paris, Dunod, coll. "Aide-Mémoire", 2015, p. 259.

celui-ci. Son aspect formel, avec un tronc lisse, droit et sans feuilles, et les branchages regroupés au sommet, noyés dans la masse végétale verte, fait en effet songer à « la représentation symbolique du tout premier arbre »<sup>28</sup> qui matérialise lui-même un concept fort et cher à toutes les nations amérindiennes : l'espace vital<sup>29</sup>. Ce principe fondateur, on le « retrouve sous des formes assez voisines chez presque toutes les tribus indiennes d'Amérique du Nord »<sup>30</sup>. Que ce principe vital symbolisé par cet élément de la nature soit ainsi mis en valeur par ce système de "bulle", qui est une sorte d'enclave dans le dessin, éclaire sur la volonté farouche de garder, par ce compartimentage, un univers à soi, indépendant. Ces "bulles" ainsi constituées comme des ballons d'oxygène correspondent chacune à un univers à part entière qui fait sens, sans doute aussi de façon autonome. Le geste est à cet effet contrôlé : rien ne déborde, dans le sens où aucune plage de couleur ne vient en rencontrer une autre. Chaque espace visuel, ainsi délimité et disposé à distance d'un autre, est, d'un point de vue strictement plastique, également autonome. La maison, bichrome, a un toit rougeâtre comme la main précédemment décrite et une façade noire comme les ongles de ladite main. Il est symptomatique que l'on retrouve ainsi les couleurs de la main dans la maison. Forte de ce constat, gageons ici que le lieu où se manifestera la main ne déborde pas l'espace clos de la maison et qu'il lui sera jusqu'au bout circonscrit.

Le rectangle biplan du dessin, adoptant un format en largeur dit « paysage », est clairement délimité comme pour un tableau. Le vert du terrain y rejoint un soleil sans rayon, coïncé à l'angle supérieur gauche, sans que soit jamais ménagée aucune place au bleu du ciel, disposition qui confère à la fois un sentiment d'étrangeté et d'étouffement. Cette absence délibérée et travaillée du bleu est signifiante, cette couleur étant traditionnellement considérée aux Beaux-Arts comme « la plus apaisante de toutes les couleurs »<sup>31</sup>. Sa curieuse disparition, là où elle est paradoxalement attendue le plus et

---

<sup>28</sup> Heike OWOSU, *Les Symboles des Indiens*, Paris, éd. Guy Trédaniel, 1998, p. 41.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>31</sup> Bernard JUMEL, *Dessin d'enfant en 20 études (observation, analyse, interprétation)*, *op. cit.*, p. 269.

souvent utilisée chez les jeunes dessinateurs, le ciel étant lui-même rarement “oublié” chez ces derniers, révèle donc en creux une tension psychologique, un moment intense correspondant « aux émotions de peur et d’angoisse »<sup>32</sup> allant de pair avec la notion de suspense, passage obligé, « marqué du sceau de l’inquiétude »<sup>33</sup>, du registre fantastique, littéraire aussi bien qu’artistique. Si l’absence du bleu du ciel nous révèle qu’un sentiment d’inquiétude, logique dans un récit fantastique, domine le dessin, elle indique surtout que ce n’est pas un « souci de conformité »<sup>34</sup> qui a guidé le jeune dessinateur dans la sélection des couleurs. Cette “effraction”, ici constatée dans le choix chromatique, se retrouvera dans la liberté prise par rapport à d’autres normes habituelles de la représentation, que celles-ci concernent notamment les règles anatomiques, en termes de proportions ou autres, ou la logique de construction dans l’espace. La couleur verte domine la polychromie du dessin et envahit l’espace où évolue le personnage. Ce choix chromatique semble répondre à l’onomastique qui s’élabore dès la première ligne de la nouvelle. Ainsi, dès la mention du nom de la ville, « Greenville », sont convoquées inconsciemment des images d’étendues vertes ou, à tout le moins, d’un vaste cadre de vie où la nature domine. Mais le dessinateur ne s’est pas forcément livré à l’exercice de retrouver et d’associer sur la feuille les différents verts de la nature. En témoigne l’uniformité à la fois du remplissage, sans interruption, et du coloriage en lui-même, sans nuance ni camaïeu. La couleur verte se charge plutôt ici d’une valeur émotionnelle, trouble et agitée, ajoutant par complémentarité à la turbulence et au déséquilibre déjà induits par l’absence du bleu. Le vert est le lieu de l’instabilité, car, comme l’explique Michel Pastoureau dans son *Petit Livre des couleurs*, « la symbolique du vert s’est presque entièrement organisée autour de cette notion : il représente tout ce qui bouge, change, varie. Le vert est la couleur du hasard, du jeu, du destin, du sort, de la chance... »<sup>35</sup>. Le vert,

---

<sup>32</sup> *Le Dictionnaire du littéraire, op. cit.*, p. 279.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 280.

<sup>34</sup> Voir Bernard JUMEL, *Dessin d’enfant en 20 études (observation, analyse, interprétation), op. cit.*, p. 72.

<sup>35</sup> Michel PASTOUREAU et Dominique SIMONNET, *Le Petit Livre des couleurs, op. cit.*, p. 66.

représentant en même temps chance et malchance, fortune et infortune, symbolisant tour à tour l'amour naissant et l'amour infidèle, l'immaturation et la vigueur, est une couleur ambivalente<sup>36</sup>. À cause de son ambiguïté, cette couleur entraîne le sentiment, inconfortable, de l'inquiétude<sup>37</sup>. Pour les peuples anciens de longue tradition orale comme le sont les peuplades autochtones d'Amérique du Nord, le vert est la « couleur du désordre et de la transgression »<sup>38</sup>. L'arrière-plan vert sera donc le décor anticipant sur l'apparition de la main, cette dernière étant elle-même transgressive par le fait de traverser les murs en faisant fi de la matière. Mais en tout état de cause, au-delà des options chromatiques qui ont pu être prises, il n'en demeure pas moins que l'impression générale est que le choix du dessinateur s'est surtout porté sur des tonalités sombres (noir, brun, rouge, vert) qui « laissent à penser qu'il y a là une recherche de suggestion particulière »<sup>39</sup> dans laquelle il nous faudra trouver la teneur du message. Ladite « suggestion », quelle que soit son orientation, est, de plus, « assumée par les couleurs très chargées »<sup>40</sup>, ce dont on peut prendre la mesure en considérant le taux de remplissage, particulièrement élevé, qui masque en grande partie le blanc de la feuille.

Bien que le remplissage soit presque total, peu d'éléments constituent la représentation, limitée sobrement à une petite maison au toit doublement pentu, à un personnage au chapeau pointu à proximité de celle-ci et dont l'espace interpénètre un peu celui de la bicoque, à un arbre plus loin à droite, et au soleil, figé et sans rayon à l'angle supérieur gauche formant un triangle rectangle. Assez significativement, la tête ronde du bonhomme présenté de profil est surmontée d'un chapeau pointu de même couleur que le toit de la maison, plutôt rouge mais balayée de noir. La forme triangulaire du couvre-chef évoque aussi sans difficulté le toit à double pente de la maison. Ce lien visuel qui se noue entre le toit de la bâtisse et la tête

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>37</sup> *Ibid.*

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>39</sup> Bernard JUMEL, *Dessin d'enfant en 20 études (observation, analyse, interprétation)*, op. cit., p. 74.

<sup>40</sup> *Ibid.*

du personnage dessiné est sans doute signifiant et l'analyse devra en être poursuivie si elle est confortée par le reste de l'iconographie. Les quelques éléments dessinés s'organisent pour laisser la maison au centre et au premier plan. La base de cette dernière repose sur le bord inférieur de la feuille comme si l'enfant dessinateur cherchait par ce procédé à donner à la bâtisse un ancrage supplémentaire dans le sol, principe de réalité fondamentale, et donc à prendre prise avec le réel. L'enfant tente-t-il inconsciemment de retrouver ainsi ses racines familiales ou ethniques ? On retrouvera cet ancrage plastique dans d'autres représentations de la maison. Malgré l'enracinement profond que présente la maison, solidement amarrée au repère horizontal du bord inférieur de la feuille, implantation *a priori* rassurante, elle présente d'autres caractéristiques inquiétantes qui ne concernent plus son positionnement dans l'espace mais son strict aspect formel. Ainsi, la forme pointue et triangulaire de son toit rappelle étrangement l'aspect acéré des ongles de la main, agressifs et prêts à déchirer la chair humaine.

Malgré le danger possible que ce système iconographique laisse transparaitre, l'oncle « rentr[e] dans sa bicoque ». Mais, sans qu'aucune explication en soit donnée au lecteur, il se tourn[e] aussitôt après « du côté du mur ». Cette attitude étrange – qui est celle d'un homme prêt à littéralement converser avec les murs – qui conforte un peu plus notre premier sentiment sur le comportement erratique de l'oncle, sans doute victime d'hallucinations ou, peut-être, sous l'emprise d'une force inconnue – est rendue par un autre dessin, davantage encore réduit à l'essentiel que le précédent.



**L'homme face à lui-même : la libération de l'âme**

Peut-être est-ce la marque du désarroi ou de la désorientation mentale du personnage (celui décrit dans l'histoire comme celui dessiné dans l'illustration), mais, à ce moment précis, le dessin se vide sensiblement pour ne laisser apparaître qu'un bonhomme représenté de face, dont une coulure au coin de l'œil droit donne l'impression qu'il pleure. Il se tient de face, debout sur une petite surface verte qui est cette fois censée représenter le sol de l'intérieur de la maison mais qui, visuellement, n'est que la réduction de la zone végétale décrite précédemment et qui envahissait plus tôt tout l'espace graphique. Ce qui est marquant dans ce dessin, c'est le vide qui prend le relais, sans transition, de la volonté de remplissage affirmée antérieurement. C'est le blanc de la feuille laissé en réserve qui constitue ce vide.

Paradoxalement, alors qu'à la page d'après, l'unique phrase écrite rend compte de l'apparition de la main (« Il vit une main qui sortait du mur »), celle-ci n'est pas représentée au dessin suivant. Et curieusement, le bonhomme dessiné est tronqué, réduit à sa seule tête, laquelle est souriante et semble voler dans un espace vide et sans perspective. La tête est ponctuellement détachée du corps comme la main le fut et le sera encore systématiquement. Faut-il y voir une corrélation à établir ou une simple coïncidence ? Il est probable qu'un lien existe entre la main délestée du reste du corps et la tête « décapitée ».

Parallèlement à cette simplification extrême de la représentation et à la réduction du nombre de ses composants, la maison est elle-même schématisée et laisse facilement entrevoir un intérieur vide. Si elle est toujours au premier plan, elle n'a plus une position centrale mais est reléguée à l'angle inférieur gauche. Ce décentrement, qui évite tout effet de symétrie, est à nos yeux signifiant et serait selon nous corollaire du dérèglement de la rationalité du personnage. La maison vide – ou creuse – adopte la forme d'un carré dont seuls trois côtés sont réellement matérialisés, et qui en sont le plafond et les deux murs porteurs extérieurs. Le quatrième côté est virtuel, car il réside dans le bord inférieur de la feuille qui sert de base architecturale à la maison et d'ancrage graphique. Cette fois la porte est distinctement représentée mais, sans support de murs, de cloisons ou de sol, elle semble tenir à la verticale par magie. Le toit à double pente de la

maison initiale a disparu, purement et simplement, tandis qu'au-dessus de celle-ci plane la tête du bonhomme auprès de laquelle, à droite, est représentée une masse rectangulaire très sombre et indéterminée. Cette tête "volante" défiant les lois de la gravité fait bien sûr songer, par sa forme ronde, à un ballon de baudruche gonflé qui vient d'être lâché. Cette montée physique de la tête, désormais aérienne, que l'on pourrait aussi envisager comme symbolique d'une forme d'élévation spirituelle, est possiblement traduisible, dans le contexte du vide de la feuille blanche qui l'entoure, par une aspiration à la libération de l'âme.



Cette curieuse disposition des divers éléments que nous avons présentés offre un effet visuel peu commun où la tête semble vouloir recouvrir la maison et faire office de toit ou plus exactement de couverture protectrice. Cette substitution signifiante pourrait indiquer, inconsciemment, le mal être mental de l'oncle de la narratrice, voire une schizophrénie, dont on rappellera l'étymologie qui renvoie à une fracture de la personnalité<sup>41</sup>. Ici c'est le corps du bonhomme représenté qui est littéralement fendu en deux, la tête étant séparée du corps et ce dernier, considéré apparemment comme peu nécessaire,

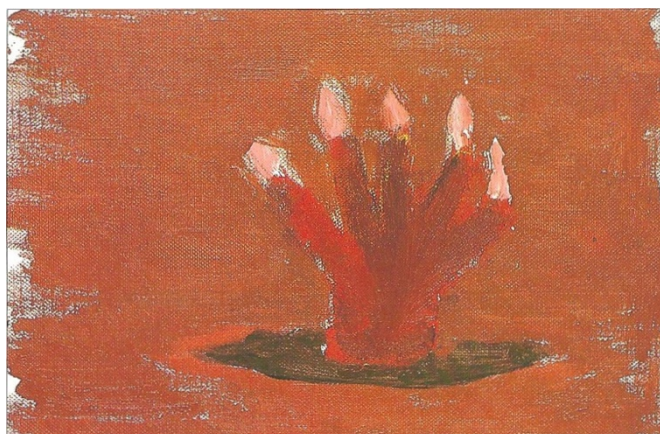
---

<sup>41</sup> Le terme provient des mots grecs « skhizein » qui signifie « fendre », et « phrên, « esprit » : cf. *Petit Robert 2011*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 2010.

ayant disparu en totalité. Notons ici que la représentation graphique correspond, dans ce cas, assez fidèlement à l'état mental du personnage, peut-être alcoolique, induit dans le texte.

L'action se recentre ensuite sur l'objet même du récit, la main, qui, selon l'intitulé, en est la thématique majeure. Elle est illustrée, sur la même page coupée en deux, par deux dessins qui se succèdent et représentent deux étapes de l'évolution de cette partie d'anatomie humaine.

**Une main non agressive mais transgressive**



D'abord, à l'inverse de la main décrite plus haut qui se présentait comme une illustration du titre, la première main de la page est majoritairement noire et terminée en ses extrémités par des ongles longs et rouges, et non plus rouge avec des ongles noirs. Ce qui est remarquable c'est qu'à la deuxième étape, la main redevient complètement rouge et que ses ongles ne sont plus noirs mais roses, tandis que le fond, peut-être par mimétisme, s'est chargé aussi de cette même couleur, ne laissant désormais pratiquement plus de place au blanc de la feuille volontairement occulté. Cette main est précisément décrite par la narratrice qui la présente comme ayant « des ongles très longs », et comme étant rouge et « couverte de poils », description conforme à la toute première illustration, à la différence près que, pour ces deux dernières représentations, l'espace n'est pas vide mais rempli de noir ou de rouge, et que la main, maintenant, semble traverser l'espace et franchir une cloison. La constitution d'une sorte de toile de fond colorée, d'abord noire puis rouge, matérialise le mur au travers duquel la main passe, et ce conformément au récit : « Il vit une main qui sortait du mur ». Le remplissage de couleur unie, mais non uniformément répartie, balayée à gros traits pour le noir ou laissant passer le blanc de la feuille pour le rouge, fait illusion. Il forme une sorte de barrage visuel qui favorise cette impression de mouvement intrusif, tout comme y contribue la représentation d'une sorte de fente par laquelle la main pénètre dans la dimension visible de la feuille de dessin mais aussi de l'espace de vie du personnage. La fente est simulée à la première étape par un large trait noir vertical ondulé d'où s'extrait la main, système de représentation assez simple mais à l'effet optique efficace. C'est à la deuxième étape que le système de représentation de la fente – porte entre deux mondes – s'élabore davantage, le trait grossier devenant une sorte de béance obscure dont s'échappe une main brandie à la verticale. Toutes les formes de repères spatiaux et d'angles de vue sont donc envisagées et explorées. De plus, l'invasion du rouge, à la fois pour la main elle-même et pour l'espace graphique de l'arrière-plan, est signifiant du point de vue de la tension dramatique qui s'opère à ce moment clé du récit. Cette couleur rouge, qui se répand comme la flaque de sang des films d'horreur, donne à la feuille entière l'apparence d'un monochrome rouge uniquement contrarié par la béance d'où surgit la main.

Impossible alors de ne pas penser que s'annonce un univers « plein de violences et de fureurs »<sup>42</sup> et, pourquoi pas, de crimes<sup>43</sup>, cette couleur renvoyant en particulier à un élément, qui lui est associé dans toute son histoire : le sang<sup>44</sup>. Cette main qui semble s'être extirpée d'un écorché, avec sa couleur, « rouge sang » précisément, entraîne avec elle l'image de « la chair souillée »<sup>45</sup> et des crimes, de sang bien entendu<sup>46</sup>. La main, dans ce contexte, ne se départ pas de son symbolisme masculin et viril attaché au « signe du pouvoir et de la guerre »<sup>47</sup>. La main rouge était de plus de façon immémoriale, celle qui verse le sang, valeur que l'on a pu retrouver aussi en Occident dans les gants, rouges, du bourreau<sup>48</sup>. La couleur, qui évoque déjà en soi danger et transgression, s'associe donc parfaitement à la main du conte, intrusive au sens de dérangeante et perturbante mais aussi par le côté surnaturel de sa nature propre qui lui permet de traverser les espaces, celui de l'intimité inclus.

Assez logiquement, après l'intervention violente de la main, nous apparaîtra, en transparence, l'intérieur de la maison, et donc l'intimité du foyer. Le couple que forment le protagoniste et son épouse se donnera à voir dans une répartition des rôles très organisée. Deux dessins sur la même page rendent compte de la scène : le premier représente l'oncle et sa femme regardant ensemble dans la direction de la main vaguement esquissée sous forme d'une sorte de tache, le tout se détachant sur fond blanc ; cette illustration s'inscrit en porte-à-faux par rapport au texte qui dit que la femme n'a pas voulu regarder car elle pensait que son mari divaguait. C'est sur le dessin suivant, plus complexe et plus en phase avec le texte, que nous nous arrêterons. Avec l'intervention de l'épouse du personnage, tante de la jeune narratrice, le récit a tendance à se rationaliser, tout comme la représentation graphique qui est en totale synergie avec le texte. Ainsi le dessinateur (anonyme) opère à présent par symétrie.

---

<sup>42</sup> Michel PASTOUREAU et Dominique SIMONNET, *Le Petit Livre des couleurs*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 38.

### **La recherche d'équilibre**



Le toit à double pente de la maison, laquelle s'épanouit sur la totalité de la surface de la composition graphique, s'évase de part et d'autre, selon un mouvement similaire mais opposé, qui correspond à un schéma de symétrie inversée par rapport à l'axe médian de la feuille. La base de la maison est pour la troisième fois le bord inférieur du support papier. L'intérieur de l'architecture, comme les différents niveaux d'habitation ainsi que l'organisation des pièces, espaces apparaissant tous également en transparence, relève de la même symétrie. Ce retour à la rationalité spatiale accompagne la même tendance qui se manifeste dans le discours, la tante semblant arbitrer entre la réalité et l'illusion : « Mon oncle dit à sa femme de regarder la main. / Ma tante n'a pas voulu parce / qu'elle croyait qu'il ne savait pas ce qu'il disait ». Confortant graphiquement sa position d'arbitre, le dessinateur a représenté la tante assise de façon stable sur une chaise au dossier haut et épais, donc confortable. Et toujours comme un juge de la santé mentale, elle est significativement installée sur une chaise bleue, couleur de sérénité et même de rationalité puisque cette couleur affirme généralement la « volonté de conformité »<sup>49</sup> du dessinateur et suggère même plus globalement dans la société, selon

---

<sup>49</sup> Bernard JUMEL, *Dessin d'enfant en 20 études (observation, analyse, interprétation)*, op. cit., p. 266.

une codification admise tacitement, un indice de rigueur, mentale comme intellectuelle<sup>50</sup>. Représentée de profil sur une chaise dont le dossier s'inscrit exactement sur l'axe médian de la feuille, elle se tient, comme le fléau d'une balance, à l'équilibre des choses, au centre axial des éléments, dans ce que l'on pourrait appeler un « juste milieu ». Le vide est présent dans ce dessin qui illustre une certaine forme d'équilibre mental ou de rectitude morale transparissant aussi dans l'ossature visible et stable de la maison. Ce « squelette d'architecture » montre un effort non seulement d'organisation de l'espace mais aussi de clarification de la représentation en apportant un système de repères qui facilite la compréhension du dessin. Cette restructuration plastique circonstanciée entre délibérément en écho avec l'intervention de ce deuxième personnage, considéré comme mentalement plus « fiable ». Dans ce dessin qui montre une disposition particulièrement réfléchie des personnages et des meubles, la répartition des rôles est à la fois chromatique et spatiale, appuyée par une gestuelle renvoyant à la fonction de chacun dans le couple. Le personnage masculin se tient debout et est présenté de dos. Son visage nous échappe donc. De plus, il est entièrement revêtu d'habits sombres. Il se tient à gauche, près de l'échelle qui mène à l'étage supérieur, comme s'il s'apprêtait à rejoindre cet espace, donc à s'éloigner de sa femme, et par là même de l'axe médian de la feuille. Ce personnage est, de ce point de vue, littéralement décentré. Mais qu'il veuille ainsi rejoindre l'espace situé sous le toit pourrait, déjà en soi, être analysé sous l'angle de la psyché. Son épouse est dessinée de profil mais le visage tourné vers le lecteur. Elle est vêtue d'une longue robe bleue faisant corps avec la chaise. Cette disposition très schématique, tant dans l'espace que dans la répartition des rôles ou dans l'attitude gestuelle et comportementale, semble rendre compte d'une fracture dans le couple. La main est inaccessible aux yeux de l'épouse qui, elle, est statique et regarde ailleurs. L'un et l'autre ne peuvent donc être témoins de la même scène, l'iconographie rendant compte de ce dysfonctionnement dans le couple, incapable de vivre en commun l'expérience étrange de la vision de cette « main fantôme ».

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

La contiguïté de ce dessin avec une rupture temporelle dans la narration, formalisée par la formule « Après ça », conduit à une accélération de la diégèse vers l'épisode de la disparition de la main, disparition illustrée par un dessin abstrait sur deux pages avec des tonalités dominantes de noir et de rouge où flotte à nouveau une tête sans corps. Celle-ci, ronde et couverte d'un bonnet à pompon, est tracée au crayon et s'inscrit dans une surface peinte jaune qui la déborde sommairement. La précision du trait, pris ainsi dans l'empâtement visible de la tache informe jaune, dit clairement que la tête a été ajoutée postérieurement. Cet ajout tardif confirme l'importance de cette tête sans tronc, délestée certes du corps mais résolument recouverte de son couvre-chef :

Après ça,  
La main disparut... /  
... mon oncle sortit et regarda  
tout autour.

### **Les ressorts narratologiques des récits amérindiens**

La locution « Après ça » est elliptique car « ça » renvoie implicitement à l'expérience humaine intense de l'oncle en proie à la vision horrifique de la main, épisode qui a précédé immédiatement mais qui est passé sous silence. La narratrice ne s'attarde pas sur ce qui ne lui paraît pas essentiel et ne retient que les grandes lignes de l'histoire. Elle ne précise pas les détails des tourments de son oncle, perturbé par une main qui le harcèle, et ne cherche pas à enjoliver le récit. C'est pourquoi le pronom démonstratif « ça », qui renvoie à une action non explicitée textuellement, donne prise à l'imagination des lecteurs, que Becky Taylor sollicite implicitement, et induit une connivence entre elle et ces derniers. Après cette ellipse et une accélération de l'histoire qui se précipite vers sa fin, la rupture du continuum temporel est marquée à nouveau, et à deux reprises, par l'utilisation des points de suspension, ponctuation spécifique propre en général au suspense. Ce qui importe à la narratrice, c'est l'achèvement du récit, c'est-à-dire le rétablissement de la vérité et donc l'évitement d'une hallucination collective. En d'autres termes, en sautant certains passages, comme un lecteur pressé pourrait le faire, ou en intensifiant le rythme de la diégèse, elle écarte tout risque de

propagation – textuelle en l’occurrence – de la folie dont souffre l’oncle, même temporairement, qui pourrait gagner le lecteur et le “contaminer”. Notons qu’elle use de ce stratagème d’élimination pour réduire le texte à l’essentiel après avoir elle-même semé quelque peu le trouble dans l’esprit du lecteur. Après une diégèse avec des manques rendue par une écriture hachée, le dénouement s’avère lui-même décevant. Frustrante, l’issue ne l’est pas tant du point de vue narratologique – parce qu’elle ne répondrait pas, par exemple, aux questionnements liés à des attentes de compréhension – que par ce qui semble être un brusque retour à la réalité :

Mon oncle sortit et regarda  
tout autour.  
Il n’y avait ni *trace*,  
Ni rien qui *prouvât* que quelqu’un ait été là.<sup>51</sup>

Cette fin, amenée sans transition, et parce qu’elle est ainsi assénée, est brutale, d’autant qu’elle laisse le lecteur insatisfait : que s’est-il réellement passé ? Une main s’était-elle réellement manifestée ? Et surtout, que peut-il advenir du héros après la phrase finale, dans cet espace scripturaire invisible que nous serions tentée d’appeler la « suite imaginaire potentielle » ? Le récit est, de ce point de vue, trop laconique pour nous donner la moindre explication et surtout pour nous laisser deviner une suite possible. En d’autres termes, la fin n’en est pas réellement une. Après un début peu conventionnel et sans préambule et des soubresauts narratologiques, le lecteur est laissé sur sa “faim”, car il est abandonné, pantelant, sur la fin. Le manque de fluidité dans le discours, la discontinuité du récit et la fragmentation de la chronologie, caractéristiques que nous avons relevées, sont peut-être des éléments inhabituels dans les constructions textuelles dites “classiques” qu’il nous a été donné de parcourir ordinairement, mais elles semblent émailler les retranscriptions, orales à l’origine, des légendes des Indiens d’Amérique du Nord. C’est ce qu’affirment les deux spécialistes de la culture amérindienne Richard Erdoes et Alfonso Ortiz :

---

<sup>51</sup> Nous soulignons.

Quand on est habitué à la structure des légendes et des contes de fées européens, les récits indiens paraissent souvent chaotiques, incohérents ou inachevés. Les intrigues semblent suivre leur rythme propre, en dépit du bon sens, et parfois sans commencement ni fin bien marqués.<sup>52</sup>

Et les deux auteurs de conclure : « Il est donc impossible, et vain, de tenter d'appliquer à ces contes une logique conventionnelle à l'occidentale »<sup>53</sup>. Et pourtant, la phrase d'*excipit* qui, comme un “clap de fin”, nous délivre une révélation cinglante, est parsemée de mots particulièrement porteurs de sens qui relèvent du champ lexical de l'enquête (psychologique ici). Il n'y a ni « trace », sous-entendu aucun indice substantiel, ni le début de la moindre preuve qui vienne corroborer (« prouver ») l'existence effective de cette main problématique. Il n'y a rien qui puisse faire songer à autre chose qu'une hallucination due au désordre psychique du personnage, dont on devine dès le départ qu'il est soit alcoolisé soit éreinté. Rien ne peut conforter finalement la vision de ce dernier. Le récit s'achève donc par la restitution de la réalité et par la vraisemblable prise de conscience du personnage qui semble rendre compte par lui-même de la non existence matérielle et physique de cette “main fantôme”. Alors que le texte n'en dit pas plus des émotions du protagoniste hormis son constat de l'absence de cette main, mais derrière laquelle on peut deviner une certaine frustration – celle, associée, du lecteur est indéniable –, le dessin, lui, exprime une grande angoisse.

---

<sup>52</sup> Richard ERDOES et Alfonso ORTIZ, *L'Oiseau-tonnerre et autres histoires – Mythes et légendes des Indiens d'Amérique du Nord, op. cit.*, p. 9.

<sup>53</sup> *Ibid.*



### **La maison de la solitude et du désespoir**

Dans cette ultime illustration, la maison est représentée, mais ses fondations ne reposent plus sur le bord inférieur de la feuille de dessin. La construction a donc perdu son ancrage fondateur. Un premier plan se dégage à présent qui est constitué d'une couche végétale uniforme verte. La maison est brun sombre et est enserrée par un monde extérieur noir dont elle se distingue peu. La couleur brun foncé, ainsi renforcée par l'ajout de noir, accentue l'atmosphère sombre dans laquelle baigne le dessin et participe de la menace ambiante<sup>54</sup>. L'espace de coloriage est en effet entièrement rempli et le chromatisme noir donne l'illusion, parfaite, que la maison est envahie par la nuit. La couleur noire, qui finit de remplir l'espace de coloriage, et qui achève donc le dessin, apparaît sans doute ici dans son acception la plus négative, car elle semble revêtir la symbolique de la désespérance qui est parfois attachée à cette couleur. Cette conception de la couleur noire s'approche, dans le contexte de ce dessin, de ce qu'un très grand maître de la peinture du XX<sup>e</sup> siècle, avait formulé à son propos. Vassili Kandinsky, qui était à la fois plasticien et

---

<sup>54</sup> Voir Bernard JUMEL, *Dessin d'enfant en 20 études (observation, analyse, interprétation)*, op. cit., p. 77-78.

théoricien, affirmait en effet que le noir était comme « un néant sans possibilités », comme « un silence éternel, sans avenir ni espoir »<sup>55</sup>. Le personnage, qui se tient debout à côté de la maison, ne semble pas davantage parvenir à s'extraire de l'obscurité ambiante. De plus, la façade de la maison est aveugle. Confortant cette impénétrabilité du lieu, la porte, de même couleur brune que la façade, ne s'en distingue elle-même que par ses contours, beaucoup plus clairs. Déjà fermée, elle est, sur sa partie supérieure, recouverte d'une double croisée qui la grille et lui confère un cadénassage supplémentaire. Cette double obturation de la porte protège des regards indiscrets ses éventuels occupants et préserve leur intimité, mais le grillage qui évoque celui d'une prison provoque surtout un sentiment de claustration<sup>56</sup>. Le personnage, qui évolue dans un enfermement patent, peut souffrir d'un repli sur soi, pathologie mentale dont nous pourrions étayer la piste à la lumière d'autres éléments disséminés dans ce dessin final. L'espace de faible lumière, par exemple, qui enveloppe le personnage et le dote d'une sorte de bulle protectrice, l'excluant ainsi du décor, est aussi une marque formelle d'enfermement permise par le blanc de la feuille réapparaissant ici. L'histoire, par ce dessin très sombre qui ne laisse plus apparaître aucun espace libre du support de la feuille, semble s'achever – d'un point de vue purement plastique – dans une cécité générale. C'est la nuit et l'ignorance (relative à l'absence d'explication sur l'étrange phénomène visuel survenu) qui achèvent véritablement l'historiette enfantine et referment l'univers décrit.

Le récit qui, dès l'*incipit*, avait annoncé s'être construit sur la base d'une anecdote familiale et s'est par la suite développé à partir de ce témoignage, s'achève sur un verdict sans concession. Ce témoignage, quoique fragile et indirect, était ressenti comme un "fait réel". Le dernier dessin corrobore le sentiment de désarroi final et est en conformité avec le malaise qui s'est répandu dans toute l'histoire et a gagné progressivement les dessins précédents. Devant une telle concordance entre texte et image, le lecteur amateur peut légitimement se demander s'il a pu y avoir concertation des enfants,

---

<sup>55</sup> Vassili KANDINSKY, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Paris, Gallimard, coll. "folio essais", 1988 [1<sup>e</sup> éd. : 1910], p. 156.

<sup>56</sup> Voir Bernard JUMEL, *Dessin d'enfant en 20 études (observation, analyse, interprétation)*, op. cit., p. 73-78.

impliquant plus précisément l'autrice et les dessinateurs, pour obtenir cette adéquation, remarquable, entre conclusion du récit et ultime illustration ? Nous savons que, dans la culture amérindienne, il arrive que « le trait le plus remarquable d'une histoire, voire la seule raison de la raconter, soit de faire durer une image »<sup>57</sup>. Autrement dit, il n'est pas impensable que certains dessins aient préexisté au texte et aient pu même l'engendrer, les signes et symboles ayant une importance fondamentale chez les Indiens natifs d'Amérique. La culture du visuel et de l'image est en effet très forte chez les anciennes tribus autochtones et prévaut sur le discours, *a fortiori* écrit. Partant de ce principe, une suite « alternative » pourrait être imaginée à partir de ce dessin final tellement riche de symboles et se prêtant si promptement à l'interprétation.

Une « suite imaginaire potentielle » appartient peut-être aussi à l'obscurité du dessin qui offre un prolongement, dramatique et fantastique, au texte formellement achevé. Selon cette possibilité proposée par le cadre plastique, que peut-on envisager en guise de « *post-scriptum* » ? peut-être la folie qui guette l'oncle ? des réapparitions possibles de la main ? un isolement psychologique de l'oncle provoqué par l'incrédulité de l'épouse ? C'est vers cette troisième hypothèse que nous nous tournerons, nous basant sur l'espèce d'aura blanchâtre qui enveloppe l'oncle et lui constitue une sorte de « capsule isolante ». C'est le blanc de la feuille laissé en réserve qui apparaît et permet de mieux cerner la silhouette du personnage. Ainsi, le texte, au-delà de sa fin, se poursuit dans l'espace graphique et s'approprie dans l'analyse de celui-ci.

---

<sup>57</sup> Richard ERDOES et Alfonso ORTIZ, *L'Oiseau-tonnerre et autres histoires – Mythes et légendes des Indiens d'Amérique du Nord*, op. cit., p. 9.