

Nous sommes  
négatives  
négatifs

Hypothèses autour de l'Archéologie négative



Charlène Dinhut, mémoire critique, mars 2022

*Beaucoup des empreintes nous précèdent ou bien nous suivent.  
Beaucoup nous échappent, beaucoup disparaissent, quelquefois sous nos yeux mêmes.  
Certaines transparaissent, d'autres crèvent les yeux. D'autres ont disparu depuis  
longtemps, mais quelque chose nous dit qu'elles demeurent enfouies, repérables  
par quelque détour archéologique du désir ou de la méthode.  
Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*<sup>1</sup>*

Le texte de création que j'écris tente de faire exister ce que l'on ne voit pas.

Il raconte l'existence d'un peuple des souterrains caché sous une ville et dont les membres oublieront leur passé une fois qu'ils seront appelés à vivre à la surface de la terre. Il ne sera pas expliqué pourquoi les personnages sont là, enfermés, ni pourquoi ils montent un jour à l'air libre. Il en va ainsi. C'est l'ordre des choses.

Que *fait* ce peuple des souterrains ? Il essaie de comprendre « ceux du dessus » grâce à ce qui lui en parvient, à savoir ce qui tombe des grilles d'égouts – mégots, monnaie, tickets de caisse. Vieux chewing-gums. Et il formule à ce sujet des hypothèses. Des hypothèses logiques mais plus ou moins vraies sur les modes de vie du dessus. Ce peuple fait une sorte d'archéologie au présent, et inverse à celle que l'on connaît : du dessus par le dessous.

Que *dit* ce peuple de nos souterrains ? Il dit qu'on ne le voit pas mais qu'il existe. Il dit également qu'il existe autrement que nous (si ce *nous* représente ceux qui vivent au-dessus) et ce texte nous tend donc parfois un miroir ; miroir dans lequel nous nous voyons, bien entendu, vivant avec des habitudes transmises par d'autres générations, entourés selon des conventions que nous ne remarquons plus. Inscrits dans une civilisation. L'existence de ces personnages pose alors une question : qu'est-ce que l'humain qui n'aurait été qu'en partie touché par la civilisation moderne ? Outre des chewing-gums, qu'est-ce ce qui peut circuler de lui à nous ? De nous à lui ?

Autre point : avec ce texte de création, je souhaite engendrer une persistance rétinienne de ce monde sous terre. Je souhaite que la personne qui l'a lu regarde ensuite le trottoir qui se

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, Editions de Minuit, Paris, 2008, p. 11.

déroule sous ses pas et sente la vie qui bat dessous. Qu'elle sente que ces êtres sont, sans doute, des complices dans la persévérance de nos désirs, et qu'ils partagent nos terreurs les plus profondes.

Le concept d'*archéologie négative* me semble permettre de croiser toutes ces remarques, m'aide à comprendre davantage ce que l'écriture m'a menée à imaginer, et surtout m'aide à la prolonger. Plus qu'un véritable essai clos à son sujet, je tente de reproduire ici ma pensée en mouvement, une pensée à la recherche de ce concept, à la recherche de ce qui m'y émeut tant. Je fais l'hypothèse que ce concept est nécessaire. Ne serait-ce parce que, alors qu'il m'est venu à l'esprit par hasard, un jour, en plein cours, il m'a enfin permis de formuler les lignes ci-dessus au sujet de mon texte de création. Son arrivée dans mon esprit, je serais tentée de l'imputer à une visite à l'improviste d'un être préhistorique très malin venu toquer à l'une de mes tempes pour se frayer un accès direct à mon cerveau. Maintenant, à l'instar d'une chanson qui tourne en tête, le concept ne me lâche plus. Me voici donc à partir ici à l'aventure pour tenter de saisir ce qui m'y remue, ce qui m'y parle.

Mon intuition, mon hypothèse, est que ce concept d'archéologie négative est exactement au croisement des pensées du conte, de la géologie et de la poésie. Seront ici proposées davantage des bases quasi programmatiques, voire des prémisses, que l'élaboration même du concept. Pour cela, je vais laisser une large place à l'analyse des *mains négatives* réalisées par des humains préhistoriques. Car l'expression d'archéologie négative, si elle a existé d'abord sans lien conscient avec elles dans ma pensée, prend sens en réalité avec elles, et se déploie grâce à elles. Car, aussi, j'ai imaginé à de multiples reprises, et bien avant que l'archéologie s'en mêle, que mes femmes des souterrains devaient exister avec la puissance de vie que suggèrent ces mains.

#### a. L'erreur

« Nous appelons *mains négatives* les mains trouvées sur les parois de cavernes magdaléniennes de l'Europe Sub-Atlantique. Ces mains ont été simplement posées sur la pierre, après avoir été enduites de couleur »<sup>2</sup>.

Marguerite Duras a fait une erreur. Dans son film, elle a défini les *mains négatives* comme les traces laissées par des mains pleines de couleur plaquées sur une paroi rocheuse. Comme des mains qui sont, donc, en réalité, dites *positives* par les archéologues et paléontologues. Elle ne commet pas la même erreur dans la version publiée de ce texte. Pour cette rectification, Marguerite Duras a préféré changer non pas le titre de son œuvre mais la définition du procédé : « le contour de ces mains – posées grandes ouvertes sur la pierre – était enduit de couleur »<sup>3</sup>. Sans doute l'expression *mains négatives* était-elle trop belle et trop énigmatique pour que Duras choisisse de s'en passer. J'aime penser ça.

Elle dira par la suite que les plans du film ont préexisté au texte, que c'est dans la lumière bleue du petit matin urbain qu'elle a pensé à la caverne de la préhistoire. Si c'est le cas, elle a peut-être d'abord eu l'intuition des mains préhistoriques tout court avant de se demander si elle ferait mieux de les choisir positives ou négatives.

#### b. Les techniques

Si l'on peut facilement présumer que la réalisation de mains positives semble avoir nécessité moins de technique - on applique un pigment sur la main, on applique la main sur la paroi, l'empreinte est là - que celle des mains négatives, elles sont en fait bien plus rares à l'époque néolithique. Ce qui prédomine dès le début, les chercheurs s'accordent sur ce fait, ce sont les mains négatives. Le procédé le plus simple n'aurait pas été le premier.

Les mains négatives existent en Indonésie, en Amérique du Sud, en Australie, en Europe. Il y a 40 000 ans, 15 000 ans, 8 000 ans... De cet éparpillement géographique et temporel du procédé, je m'étonne encore : la même idée est venue à plusieurs groupes d'humains probablement sans contacts entre eux. Comme si ce geste était une trace du commun de l'humanité – une envie ou une nécessité partagée.

---

<sup>2</sup> Marguerite DURAS, *Les Mains négatives*, France, 1979, 14 minutes, filmé en 35 mm.

<sup>3</sup> Marguerite DURAS, « Les Mains négatives » in *Le Navire night*, Mercure de France, Paris, 1979.

La taille des mains négatives indique qu'elles seraient majoritairement faites par des femmes. Savaient-elles, ces femmes, qu'on regarderait leurs traces aujourd'hui ? Certainement pas. Pour certains chercheurs, ces mains seraient celles de chamanes ; elles diraient la volonté qu'elles avaient de comprendre le monde invisible sous la roche. Des fois, un doigt est replié, ou plus. Il s'agirait, selon d'autres chercheurs, de codes pour communiquer. Peut-être que ces mains, si communes soient-elles, n'ont pas été toutes faites pour les mêmes raisons. Rituels, chasse, jeu...<sup>4</sup> « Aucune explication n'a été trouvée à cette pratique », dira Duras bien après elles.

Il faudrait, déjà, s'accorder sur la technique même de leur réalisation ; le débat scientifique semble ne pas être clos. Il y aurait eu d'ailleurs différentes méthodes. Celle qui me fascine le plus a consisté à cracher le pigment sur une main plaquée sur la roche. À souffler le pigment, disons. Avoir la bouche pleine d'ocre, ça semble donc avoir été répandu dans l'Histoire. Se passait-on l'ocre de bouche en bouche ? S'embrassait-on la bouche pleine d'ocre ?

Les mains négatives se peignaient aussi en projetant grâce au souffle le pigment à travers des tubes, en tamponnant le pigment autour de la main ou encore en projetant le pigment. Pigment liquide ou sec, en poudre, on ne sait pas. Certaines de ces mains auraient aussi été réalisées à l'aide d'un petit bouquet de brindilles préalablement trempé dans la couleur, comme on l'a fait ensuite avec les pinceaux. Il s'agit en grande majorité de mains gauches – la droite devait être occupée par le procédé même.

Il apparaît en tous les cas que, si ce procédé frappe de prime abord par ce qui semble être sa simplicité et son immédiateté, l'étude de sa réalisation dévoile que les chaînes d'opération nécessaires ne sont pas stéréotypées : elles ont été pensées et faites en s'adaptant à chacun des milieux, selon le support et la nature de la roche, selon sa forme (plane, en relief) ; elles ont aussi nécessité des corrections, par exemple des redéfinitions du contour de la main grâce à l'application par tamponnage d'un pigment liquide après qu'une première couche a

---

<sup>4</sup> Les explications de ces premières traces de vie humaine, avouons-le, nous laissent souvent sur notre faim. Ainsi Georges Bataille écrit au sujet des peintures d'animaux de la grotte de Lascaux : « *On nous dit de les rapporter aux incantations de chasseurs avides de tuer le gibier dont ils vivaient, mais ces figures nous émeuvent, tandis que cette avidité nous laisse indifférents. Si bien que cette beauté incomparable et la sympathie qu'elle éveille en nous laissent péniblement suspendu* ». Georges BATAILLE, « Lascaux ou la naissance de l'art », in Michel SURYA, *Pour Lascaux et Manet*, Éditions Gallimard, Paris, 1979, p. 14.

été réalisée par vaporisation. Il a fallu toutes sortes d'expédients pour permettre l'exactitude du contour, visiblement toujours frappante, malgré l'irrégularité des parois. Cette complexité certaine disqualifie le raisonnement selon lequel les peintures pariétales sont la trace d'un art de l'enfance de l'humanité. Les techniques utilisées ne peuvent être caractérisées de rudimentaires.

### c. Ça a été

Les peintures pariétales sont porteuses d'un sentiment de vie que les ossements des humains préhistoriques ne véhiculent pas. Ni même les silex, qui sont pourtant déjà des traces de l'activité humaine.

Georges Bataille emploie le terme de « vie intérieure » dans son texte consacré à la grotte de Lascaux. Il oppose ces deux types de traces<sup>5</sup> et poursuit : « jamais nous n'atteignons, avant Lascaux, le reflet de cette vie intérieure, dont l'art -- et l'art seul -- assume la communication, et dont il est, en sa chaleur, sinon l'expression impérissable (ces peintures et les reproductions que nous en donnons n'auront pas une durée indéfinie), du moins la durable survie ». La déflagration que ces mains produisent, l'embrasement qu'elles créent en nous, ils tiennent certainement de ce qu'elles disent quelque chose de ce qui animait ces êtres, et non de leur mode de vie. Que ce quelque chose reste mystérieux n'importe finalement pas tant que ça.

Werner Herzog a réalisé en 2010 son film au sujet de la grotte Chauvet, *La grotte des rêves perdus*. La question de la représentation est centrale dans son approche des peintures pariétales. Il s'interroge sur ses spécificités. Et c'est pour mieux en rendre compte que Herzog a tourné son film de sorte à pouvoir le diffuser en 3D. Expérience mémorable de spectateur : les multiples peintures d'animaux de la grotte (mammouths, lions, cerfs, bovins) se sont mises à se mouvoir sur les parois rocheuses, agréant la théorie selon laquelle ces

---

<sup>5</sup> « De la multitude des humains, rudimentaires encore, antérieurs aux temps où cette ronde animale se forma, nous avons trouvé les traces. Mais ce sont en premier celles des corps que, matériellement, furent ces êtres voisins de nous : leurs ossements, s'ils nous sont parvenus, nous en communiquent les formes desséchées. De nombreux millénaires avant Lascaux (quelque cinq cent mille ans sans doute), ces bipèdes industriels commencèrent de peupler la terre. En dehors de ces os fossiles, nous n'avons d'eux que les outils qu'ils nous laissèrent. Ces outils prouvent l'intelligence de ces anciens hommes, mais cette intelligence, encore grossière, ne se rapportait qu'aux objets que sont les coups de poing, les éclats ou les pointes de silex dont ils se servirent ; à ces objets, ou encore à l'activité objective qu'ils poursuivirent de cette manière ». *Ibid*, p. 12.

peintures pariétales sont la trace de la première volonté cinématographique et qu'elles se mettaient en mouvement, à l'époque, grâce aux déplacements des torches couplés aux reliefs de la grotte. Dans cette salle de cinéma, ce qu'on croyait être des troupeaux s'est métamorphosé en un seul et même taureau en train de courir.

Les mains positives et négatives de la grotte Chauvet ont été clairement réalisées dans une autre perspective ; les mains des humains ont été posées à plat, sans l'envie de créer une impression de mouvement. Ce qui est frappant pourtant, c'est qu'elles seules amènent les chercheurs interrogés dans le film à refaire exactement les gestes des « artistes » (ainsi les désigne Herzog). Les mains pariétales portent en elles les mouvements du corps en entier des humains préhistoriques. Ces mains sont comme des gants ; elles invitent à prendre la place de ces humains d'autrefois.

Ça a été.

la main dessinée sur la paroi a touché la paroi.

l'auteur de la main s'est tenu ici.

l'auteur a eu une idée et une intention.

l'auteur du dessin a utilisé sa propre main.

l'auteur du dessin a tendu son bras ainsi.

l'auteur du dessin a posé sa main à plat exactement ici.

#### d. Visée tautologique

J'ai l'intuition que ce qui m'émeut dans ces mains - les négatives autant que les positives - tient du mouvement tautologique que j'y reconnais. Dans ce geste, la représentation n'est pas celle d'un objet extérieur à celui qui crée. Le signifiant équivaut terriblement au signifié. Une main fait une main. Une main est une main. Duras aussi joue, intentionnellement ou non, de cette confusion dans le film ; rappelons sa première phrase : « nous appelons Mains négatives les mains trouvées sur les parois de cavernes magdaléniennes ». Le dessin du contour d'une main ou d'une main plaquée contre un rocher est, plus terriblement que quoique ce soit d'autre, une main elle-même.

La tautologie, c'est parfois d'une fausse simplicité : elle peut se faire plus qu'elle-même, elle peut nous conduire ailleurs que les termes qu'elle met en équation. Gilles Tiberghien, dans son livre au sujet du travail du poète Emmanuel Hocquard, tente d'expliquer comment

la tautologie y agit : « la visée tautologique ne réduit pas le poème à la tautologie ; le poème est toujours en excès par rapport à elle, ou en défaut c'est selon. C'est dans cette inadéquation que nous expérimentons la pensée qui n'est pas philosophique ou conceptuelle mais proprement poétique, une pensée par coupes, ou par séries, qui procède par arrêt sur les mots, avec une caméra ou un magnétoscope, pour produire des arrêts sur image »<sup>6</sup>. La « visée tautologie » dans les textes d'Emmanuel Hocquard est un micro-procédé magique. Elle met en route un léger vertige du fait de la grande évidence de l'adéquation des termes mais aussi, dans un même temps, de l'attention qui se porte alors sur le signifiant autant que sur le signifié. Une rose est une rose : l'une de ces deux occurrences du terme *rose* désigne-t-elle le signifiant lui-même ?

L'équation tautologique nous écartèle entre le monde et le signe.

Une main est une main est bien d'autres choses.

Et Georges Didi-Huberman de se demander : « Les mains de Gargas sont-elles *présences* ou *représentations* de mains humaines ? »<sup>7</sup>

#### e. Survivances

Werner Herzog évoque son soulagement au sortir de la grotte Chauvet après la toute première visite qu'il y a faite. Il s'y sentait observé. Le cinéaste est connu pour sa pensée proche de la mystique. Est-ce pour conférer à son ressenti une véracité indépendamment de sa propre personnalité, il évoque ensuite que des scientifiques ont partagé le même ressenti. L'artiste visuel français Smith me disait que, lorsqu'il avait commencé à travailler sur la question des spectres, beaucoup de ses interlocuteurs lui disaient que les spectres n'existaient pas. « Pourtant, quand je filme avec ma caméra thermique, je vois pendant quelques secondes la chaleur laissée par un corps sur une chaise alors qu'il en est déjà parti »<sup>8</sup>.

Je sens encore la chaleur des paumes posées là sur la roche. La force des mains négatives, c'est qu'elles survivent grâce à leur absence.

Une survivance. Une main négative est présence et absence tout à la fois.

Une main négative est présence est absence.

---

<sup>6</sup> Gilles TIBERGHIEN, *Emmanuel Hocquard*, Edition Seghers, Paris, 2006, p. 103

<sup>7</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, op. cit., p. 47.

<sup>8</sup> Entretien informel en préparation d'une discussion publique le 16 février 2022.



Reprenons. Ces mains négatives existent par leur contour. C'est la trace que l'on a, aujourd'hui, de l'invention de la technique du pochoir. Elles ne sont pas tant le dessin de mains que des dessins du vide laissé par une main. Elles figurent la présence de l'absence, elles disent leur existence par leur propre effacement, par la négation de la matière. « Le processus d'empreinte est-il *contact* de l'origine ou bien *perte* de l'origine ? (...) Je dirai que l'empreinte est l'«image dialectique», la conflagration de tout cela : quelque chose qui nous dit aussi bien le contact (le pied qui s'enfonce dans le sable) que la perte (l'absence du pied dans son empreinte) ; quelque chose qui nous dit aussi bien le contact de la perte que la perte du contact »<sup>9</sup>.

Par l'expression d'«image dialectique», Georges Didi-Huberman fait référence à la définition que fait Walter Benjamin de ces images qui selon lui produirait quelque chose de véritablement nouveau :

« Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes : l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent au passé est purement temporelle, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant est dialectique : elle n'est pas de nature temporelle, mais de nature figurative. Seules des images dialectiques sont des images authentiquement historiques, c'est-à-dire non archaïques »<sup>10</sup>.

Norbert Casteret, en 1930, appelait les mains de Gargas des « mains fantômes ». Peut-être parce que, explique Didi-Huberman, il sentait « le paradoxe à l'œuvre dans ces empreintes : la collision en elles d'un *là* et d'un *non-là*, d'un *contact* et d'une *absence*. Que l'empreinte soit en ce sens le contact d'une absence expliquerait la puissance de son rapport au temps, qui est la puissance fantomatique des « revenances », des *survivances* : choses parties au loin mais qui demeurent, devant nous, proches de nous, à nous faire signe de leur absence »<sup>11</sup>.

Tu peux poser ta propre main sur cette empreinte.

Tu peux mettre ta main dans cette main.

---

<sup>9</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, op. cit., p. 18.

<sup>10</sup> Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, Paris, Cerf, 1989, pp. 479-480.

<sup>11</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, op. cit., p. 47.

Cette main t'accueille. Vous touchez la même roche, vous vous touchez. C'est la rencontre, la ré-union par-delà l'Histoire.

#### f. Le désir

Werner Herzog et Georges Bataille affirment tous les deux que les peintures pariétales sont des chefs d'œuvres, que les auteurs sont des artistes. Ils en font un point central de leur réflexion : ces peintures ont d'autant plus de puissance, selon eux, qu'elles sont les premières œuvres connues.

Quelque chose résiste en moi à l'idée de les considérer en premier lieu (ou devrais-je dire *uniquement*) comme des œuvres. De façon exceptionnelle, ici, cette appellation d'œuvre d'art me semble réductrice ; elle me paraît désactiver l'émotion première que ces figures engendrent. Didi-Huberman dit de l'empreinte en général qu'elle fait du *contact* un résultat *visuel*. Peut-être que, pour questionner ces mains, le double sens du mot *contact* n'est pas dénué de portée : le contact de la main sur la roche est un moyen d'entrer en contact. Ses mains contactent. Faire un signe de la main, à quelqu'un, tient de la fonction phatique du langage. *Bonjour. Je suis ici.*

Cette main t'accueille. Vous touchez la même roche, vous vous touchez.

Pour Marguerite Duras, ces mains négatives appellent. Elles crient. « Depuis 30 000 ans ». Je crois aussi les entendre. J'entends que persiste leur désir criant, sans fin et peut-être sans objet. À l'époque de ces mains négatives, selon Duras, « le désir, le mot, n'a pas encore été inventé ». Me revient en tête la voix de Michael Lonsdale dans *India Song*<sup>12</sup>, sa voix au loin criant le nom de la personne aimée dans la grande ville déserte. Appeler la personne aimée chez Marguerite Duras, considérer l'amour comme cet absolu ne pouvant se mesurer qu'à un cri naissant perpétuellement au monde. « Toi qui es nommée, toi qui es dotée d'identité, je t'aime d'un amour indéfini »<sup>13</sup> écrit-elle dans *Les Mains négatives*. Pour Duras, ces mains expriment le désir – quelque chose de l'essence de l'humain.

---

<sup>12</sup> Marguerite DURAS, *India Song*, 1975, 120 minutes, 35 mm.

<sup>13</sup> Marguerite DURAS, *Les Mains négatives*, *op. cit.*.

Werner Herzog explique magnifiquement que les études archéologiques autour des peintures pariétales nous renvoient probablement davantage à nos propres projections qu'à la compréhension d'une vérité ; il termine son film à ce sujet, symbolisant cela dans une étonnante séquence donnant à voir un crocodile albinos se trouvant face à ce qui se trouve être soit un autre crocodile soit son propre reflet. Certes. Pourtant, dans cette idée du désir mêlée au cri et au langage – ou plutôt du non-langage – telle que Duras la soulève, je trouve mon évidence. Je vois aussi une nouvelle piste, celle du *conte*, qui m'aidera peut-être à terminer mon texte de création. Sans doute non pas en imitant le genre du conte à proprement parler mais en travaillant à reproduire un peu de la manière dont le conte opère. Pascal Quignard parle ainsi des contes – et, surprise, on croirait qu'il décrit les mains des cavernes : « Leur pouvoir les précède. Une force sourd en nous. Cette force entêtée ne cherche pas la vérité. Elle est vouée à ce qui n'est pas. Elle est antitemporelle »<sup>14</sup>.

Ces mains crient depuis 30 000 ans. Elles persistent. Elles crient quelque chose d'un désir comme le vice-consul de Lahore fait exister son sentiment par son seul cri dans Calcutta désert ; elles soulèvent une force en nous. Elles crient, obsédantes et entêtées.

Et Quignard de poursuivre : « Le mot français *entêtement*, qui date de 1640, est plus extraordinaire encore que le mot allemand. Il dit qu'il y a quelque chose à l'intérieur de la tête qui ne cède pas le pas devant l'acquisition du langage. Il y a une poussée dans le crâne plus forte, plus têtue, plus entêtante que la conscience. Cette poussée fait remonter du mot à l'Histoire, de l'Histoire à la légende, de la légende au mythe, du mythe au conte, du conte au rêve »<sup>15</sup>.

Je pose là juste une hypothèse. Un lien entre ces présence et le conte. Un lien entre, aussi, l'archéologie et le conte, entre le *sous-terre* et le conte. Avec un souterrain du langage. Ce conte, qui pour les thérapeutes est censé agir dans le préconscient de l'enfant – dans l'avant et le dessous du Moi. C'est un grand écart que je fais ici, j'ai bien conscience que ni la logique ni la rigueur n'iront dans mon sens. C'est ma piste pour l'écriture.

---

<sup>14</sup> Pascal QUIGNARD, « Contes pour les enfants et la maison », des frères Grimm : l'enfant incorrigible » in lemonde.fr, 25 juin 2009, consultable ici : [https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/06/25/contes-pour-les-enfants-et-la-maison-des-freres-grimm-l-enfant-incorrigible\\_1211142\\_3260.html](https://www.lemonde.fr/livres/article/2009/06/25/contes-pour-les-enfants-et-la-maison-des-freres-grimm-l-enfant-incorrigible_1211142_3260.html)

<sup>15</sup> *Ibid.*

g. Le dessus et le dessous

Certains chercheurs ont vu dans ces mains négatives, comme nous l'avons évoqué, l'œuvre possible de chamanes tentant de contacter un monde de l'intérieur. Le peuple Pirahã – qui compte aujourd'hui à peu près 400 individus nomades le long de la rivière Maici, à l'intérieur des frontières du Brésil – présente une rare absence de mémoire collective et individuelle ainsi que de mythe de création, et pense que le monde se compose de cinq couches disposées à la verticale les unes des autres. Les humains occuperaient celle du milieu, et leurs chamans s'isolent dans la forêt pour communiquer avec les êtres du dessous – notamment les morts récents.

Je repense alors à l'idée du *contact* et du toucher. Les potentielles chamanes de la préhistoire pensaient-elles que, depuis le dessous de la roche, d'autres mains venaient toucher les leurs ?

La minéralogiste Violaine Sautter a dans un premier temps consacré ses recherches sur la géologie intra-terrestre, la géologie sous la croûte terrestre, sous nos pieds. Où – entre autres - le magma gronde. Mais la terre, explique-t-elle dans certaines de ses conférences<sup>16</sup>, efface ses propres traces : son activité géologique est en mouvement et remue les différents composants de ce monde souterrain, empêchant les chercheurs de retrouver les explications de sa naissance. Notre mémoire de la terre s'arrête ainsi à il y a quelques milliards d'année. Pour comprendre la formation de notre planète, il a fallu chercher ailleurs une histoire similaire qui aurait conservé les traces. Et la chercher très haut : c'est sur Mars, située dans la même zone que la terre par rapport au soleil, qu'on trouvera les « archives de la terre ». L'activité géologique s'y est gelée suite à un cataclysme lui ayant fait perdre son atmosphère et son eau liquide. C'est là où l'Histoire s'est arrêtée que le passé sans âge est conservé, là que les chercheurs peuvent comprendre l'enfance terrestre<sup>17</sup>. Et c'est dans un jeu entre le dessous et le grand au-dessus que les choses se tissent, résonnent et s'expliquent. Le même et l'inverse de notre terre sont au-dessus de nous.

En suivant les mille pistes que les mains négatives amènent à penser, je découvre peu à peu quelque chose de ce que serait l'archéologie négative. Et donc, entre autres : elle se doit de s'intéresser au cosmique.

---

<sup>16</sup> L'une d'entre elles sera bientôt visible ici :

<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/2mlUhyZ>

<sup>17</sup> La grotte Chauvet était inaccessible, son accès bloqué par un éboulis ; tout est resté extraordinairement intact.

#### h. Des mains pleines de pigments

La force du texte de Georges Didi-Huberman, qui analyse ces mains négatives dans le cadre de son enquête sur la notion plus générale de l’empreinte, c’est qu’il ne cherche pas trop rapidement des raisons à ces mains, ni des symboles auxquels les rattacher. Il va plus loin, même : pour lui, une empreinte subvertit, rend caduques par avance des distinctions conceptuelles ayant servi de grandes lignes de partage dans l’histoire de l’art. Les mains négatives, nous l’avons vu, sont à la fois représentations et présences, absence et présence. Elles seraient aussi la possibilité de la coexistence entre deux courants opposés dans l’histoire de l’art : le schématisme (ou symbolisme) et le réalisme. Georges Didi-Huberman poursuit avec un autre exemple « donné par certaines gravures préhistoriques qui ont été interprétées symboliquement par Leroi-Gourhan comme des « signes féminins », mais qui admettent aussi une lecture « réaliste » liée au monde de la chasse : on découvre alors des empreintes d’équidés remarquablement imitées. Les « pistes » sont aussi explicites dans ces gravures que les symboles vulvaires y sont possibles - rien n’empêchant que les deux lectures aient coïncidé, dès le départ, dans ces images très nombreuses »<sup>18</sup>.

Ces mains ont une puissance d’affirmation, sont des mains autant que des symboles. Et lorsqu’un objet d’étude fait coexister ce que nous prenons pour deux contraires, alors il nous apparaît de façon très clair le fait que nous évoluons au sein d’un système de pensée spécifique. Que nous sommes dedans au point de ne pas toujours nous en rappeler. Comme si, peut-être, nous étions enfermés dans des souterrains sans nous en rendre compte – ce qui est, bien sûr, peu probable.

À force de creuser la question, Georges Didi-Huberman finit surtout par réaliser ce que je n’avais pas vu, et ce qu’aucun des textes que j’ai lus sur ce sujet ne m’avait relevé : le positif de ces mains négatives est lui aussi tâché de couleur. « Lorsque la main sera retirée - pour que l’empreinte apparaisse, justement, la situation s’articulera comme un dispositif de complémentarité à distance, basée sur l’absence, sur le défaut : ici demeure la paroi rougie sauf à l’endroit, nettement marqué, où la main était posée ; là, une main vit sa vie, une main rougie qui se souvient de son contact avec la paroi »<sup>19</sup>.

Des mains pleines de pigments. Une bouffée de vie.

---

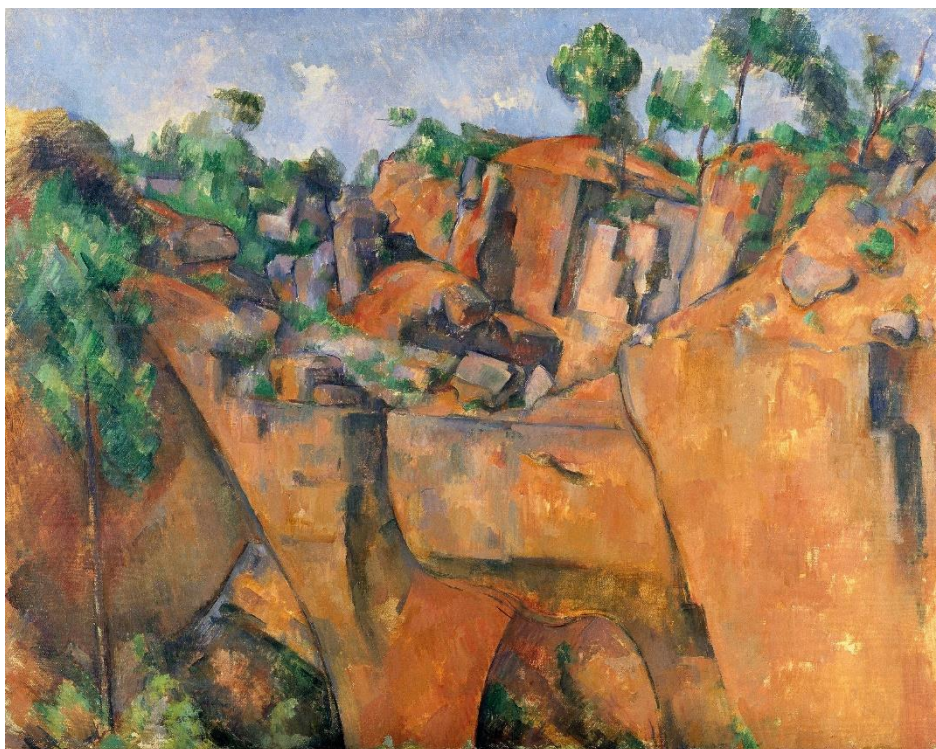
<sup>18</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, op. cit., p. 47.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 46.

Dans un aimable film de science-fiction, il s'agirait à présent de partir à la recherche d'êtres vivants sur terre qui ont, aujourd'hui encore, des traces de pigments soufflés sur leurs mains. Partir à la recherche de quelques rares êtres préhistoriques qui ne sont jamais morts. Mais mon imagination va trop loin. L'imagination, justement. « Tu fais exister un monde imaginaire », « tu crées un univers » me dit-on régulièrement après la lecture de mon texte de création. Je reste muette. Je ne sais que balbutier face à ces réactions. Je n'ai rien inventé du tout. Je ne suis pas allée chercher ailleurs des idées. Je comprends que l'imagination n'est donc pas toujours un appel vers l'extérieur de soi-même. Vers mars. Intérieur, extérieur.

Des mains pleines de pigments.

La peinture *Les carrières de Bibémus* de Paul Cézanne (c. 1885) était placée dans la première salle de l'exposition « Préhistoire, une invention moderne » qui s'est tenue au Centre Pompidou en 2019. Elle saisissait grâce à son ocre et à la luminosité qui en émanait, elle surgissait littéralement devant le spectateur, juste après la présentation d'un crâne préhistorique dans une salle noire. Et elle disait : regardez, le temps se cache dans les couches géologiques de cette falaise. Cette grande falaise plonge dans le passé, loin dans le passé. L'archéologie négative est du côté de la verticalité.



C'est le vieux Cézanne qui a fait des peintures « géologiques », une fois revenu vivre dans le sud de la France. Jeune, il scrutaient les sédiments de cet arrière-pays aixois avec son ami Antoine Fortuné-Marion, futur paléontologue renommé.

Les parois des *Carrières de Bibémus* forment une surface impénétrable qui bloque le regard, qui ne lui permettent tout au plus que de se glisser le long des failles, des intersections, des angles et des trous. Maria Stravinaki cite Cézanne, selon qui il « faut chercher l'expression des sensations confuses que nous apportons en naissant »<sup>20</sup>. « Il pensait les avoir trouvés dans ces paysages pétris par le temps, mais difficiles d'accès et réfractaires à l'action et à l'appropriation du présent »<sup>21</sup>. Là où les impressionnistes travaillaient sur la contingence et le caractère évanescent de la nature et du monde social, Cézanne exprime au contraire sa contingence subjective sur des motifs aussi durables et persistants que l'était la Sainte Victoire. « Cézanne ne pouvait faire plus qu'essayer de vivre et de comprendre le temps géologique à travers son présent. Mais le peintre opérait de façon inverse à celle du géologue : plutôt que de chercher à rendre familier le passé inconnu, il se laissait envahir par ce dernier pour rendre étrange ce qui était le plus familier »<sup>22</sup>.

Revenons alors au film de Marguerite Duras, qui demeure quelque part un mystère. Avec sa voix : les images de Paris qui s'éveille. Duras dira par la suite que ces plans qui captent, par-ci, par-là, dans des travellings qui semblent hasardeux, les premiers travailleurs du jour, les travailleurs de l'espace public, les travailleurs migrants, elle les a pensés pour les populations migrantes et pour les rendre visibles. Mais de par l'écart entre le sujet du texte et les plans (le lien est loin d'être évident), elle travaille, dans un mouvement similaire à celui de Cézanne, à rendre étranges ces rues, à éloigner le spectateur de son quotidien, de son cadre de vie. C'est très littéral, cette impression d'éloignement que l'on a face à ce film. Et de tension, donc : Duras nous tire en arrière de la ville alors que notre corps y entre, par un réflexe quasi pavlovien. Elle travaille aussi à confronter la sensation de durée (plus que de temps) et son contemporain<sup>23</sup>, la roche et l'architecture résultant d'une époque.

---

<sup>20</sup> Lettre à Henri Gasquet, 1899, dans *Paul Cézanne, Correspondances*, Edition Grasset, Paris, 1978, pp. 270-271.

<sup>21</sup> Maria STAVRINAKI, *Saisis par la préhistoire. Enquête sur l'art et le temps des modernes*, Ed Les Presses du réel, Paris, 2019, p. 66.

<sup>22</sup> *Ibid*, p. 73.

<sup>23</sup> Robert Smithson, figure de proue du Land Art, parle magnifiquement de cette duplicité du temps qui émane des peintures géologiques de Cézanne

Ce qui me fait revenir à Cézanne, à sa peinture *Dans les carrières de Bibémus* (c. 1985) : cette fois, il y a un homme. La seule présence humaine de toute cette période. Une minuscule silhouette qui ressemble à un figurine de plomb posée là par la main de dieu ou celle du peintre. Il est collé à la paroi rocheuse, comme s'il l'inspectait. Son corps : déchiré, partagé, tourmenté entre deux mouvements : la roche qui l'aspire, le monde dehors qui le retient. Tirailé entre deux temps, entre deux matières, pris dans une impossibilité : « la tension insoluble entre l'expansion de la vision et la limitation de la main, entre le corps organique et la minéralité souveraine »<sup>24</sup>.

## Conclusion

Pourquoi qualifier de *négative* l'archéologie que je souhaite imaginer ? Déjà, parce que les mains *négatives* constituent la porte pour pénétrer dans les chemins sinueux qu'elle propose. Aussi parce qu'elle joue de paradoxes coexistant (notamment cette symbiose entre symbolisme et réalisme saisie par Didi-Huberman), de tensions insolubles, de lien entre art et science, sans doute à l'opposé d'une pensée dite positiviste. Parce qu'elle joue du renversement – intérieur, extérieur, dessous et dessus – et de la puissance du désir. Elle trouve ses racines dans de multiples allers-retours entre ce qui semble des opposés. C'est ici bien entendu juste un début, presque son substrat. Et je crois que ce qu'elle soulève de merveilleux, ce qu'elle offre de persistance rétinienne, parmi les pigments ocres, m'aidera à finir mon texte de création.

Petite, alors que je vivais à Abidjan, mes professeurs de maternelle me faisaient dessiner sur du papier canson noir le contour des mains avec des sortes de coton-tige imbibés de peinture jaune pâle. Georges Didi-Huberman s'interroge sur les raisons d'une telle persistance « anthropométrique » du geste consistant à utiliser nos extrémités comme les sujets d'empreintes que l'on réalise. « En termes sémiotiques, on dira que la main humaine admet une connivence particulièrement aisée de son index (contact) et de son icône (ressemblance). Cette aisance - qui est aussi une polyvalence, une puissance - explique peut-être en partie l'universalité des empreintes de mains »<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Maria STAVRINAKI, *Saisis par la préhistoire. Enquête sur l'art et le temps des modernes*, op. cit., p. 73.

<sup>25</sup> Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance par contact*, op. cit., p. 45.



Enfant, c'était l'émerveillement : voir la preuve de ma présence au monde – de la présence au monde d'un moi presque dé-subjectivé, mais d'un moi tout de même<sup>26</sup>. Ma participation au grand jeu de l'humanité. Les êtres préhistoriques s'émerveillaient-ils eux aussi de leur présence au monde ?

Le poème est le lieu du commun, disait Christophe Manon lors d'un entretien le 23 février 2022. La main a quelque chose de ça. La main ne fait pas l'humanité, mais presque. Je regarde ma main, je mesure mon humanité.

Toute ma vie j'ai mesuré avec ma main. Ma mère m'a transmis l'astuce : je sais exactement combien mesure l'écart entre l'extrémité de mon pouce et celle de mon petit doigt. Je me passe souvent de mètre, pas peu fière.

À la personne que j'aime j'envoie des photos de ma main. Elle suggère nos caresses, elle dit nos caresses. Après chacune de nos rencontres, je ressens longtemps l'empreinte du corps de cette personne contre le mien. « Mon corps est ta caverne », n'oserai-je pas lui dire. La prochaine fois que je la verrai, je mesurerai son corps avec ma main.

---

<sup>26</sup> La main me donne le sentiment d'être étrangère à ma personne. On ne peut la cacher, la maquiller, et tout le monde l'a, et elle constitue l'interface avec l'extérieur. Pourtant, la main nous incarne, les empreintes digitales sont le moyen d'identification par excellence d'un individu. À la grotte Chauvet, grâce au petit doigt tordu dans toutes les peintures de mains, positives comme négatives, les chercheurs ont compris qu'une seule et même personne les avait réalisées.

