

Henri VanLier, Anthropogénie

Recherches sur la constitution continue d'Homo
comme état-moment d'Univers

(LSGD 1995 - Quatrième état : janvier 1997)

Chapitre 7 - Les images massives

- A. SIMILITUDE ET ANALOGIE
- B. DES USTENSILES ET DES INDICES-INDEXES A L'IMAGERIE
- C. LE STATUT SEMIOTIQUE DE L'IMAGE
 - 1. Image vs indice et index
 - 2. Image et représentation
 - 3. Un prélèvement excité
- D. USTENSILITE >> << SCULPTURE >> << MAGIE
- E. LES DEUX TENIR-LIEU DE L'IMAGE : REFERENCE ET SIGNIFIANCE
- F. LE RYTHME IMAGIER
- G. ARCHETYPALITE DE LA SCULPTURE MASSIVE

Les bifaces d'*Homo erectus*, et peut-être déjà les choppers d'*Homo habilis*, qu'on aperçoit dans les vitrines de nos musées de paléanthropologie, ne sont pas uniquement des objets techniques, des moyens orientés vers des fins : fendre, découper, tuer. Ils sont quelque peu des sculptures, sans détail et donc massives, mais des sculptures quand même, et donc des images, que nous appellerons images massives.

A. SIMILITUDE ET ANALOGIE

Il faut s'entendre sur la notion d'image, et tout d'abord ne pas trop confondre similitude et analogie. Les étymologies sont parlantes. La similitude et la ressemblance viennent de *semel*, de la racine *sem*, qui marque l'unité (gr. *hen*, un), et même l'identité spatiale et temporelle (*simul*). Le vieux germanique *sama* va dans le même sens. Il y a similitude de A et de B si, à certains égards, A et B font un.

L'*analogia* (*logos*, *ana*), dont la *proportio* (*partiri*, *pro*) est l'équivalent latin, est plus subtile, puisque l'apparement (*logos*, mise en ordre) s'y établit, non par une opération à niveau, comme l'identité de la similitude-ressemblance, mais par la remontée (*ana*) à des traits communs (*logos*), parfois très éloignés. Elle s'applique à A et B si le rapport hauteur/largeur dans A est le même que dans B, mais elle s'étend aux homologies et aux homothéties, aux anamorphoses, et même aux figures vraiment étranges de la géométries symplectique <R.déc94,1246>. Somme toute, on peut considérer la similitude-ressemblance comme un cas particulier de l'analogie-proportion. C'est la convention que nous adopterons. Ainsi, dirons-nous en généralisant, que B est l'image de A s'il lui est analogue.

Mathématiquement, cette relation est réversible, et le fait que B est l'image de A implique et entraîne que A soit l'image de B. Physiquement aussi, le cratère sur la Lune est l'image (négative, inversée) de l'aérolithe qui l'a creusé, comme l'aérolithe est l'image (négative, inversée) du cratère. Mais ce qui intéresse l'anthropogénie ce n'est ni l'image mathématique, ni l'image naturelle, mais l'image artificielle, celle qu'un spécimen d'*Homo* se propose de susciter en produisant un B qui soit analogue à A, ce A étant alors (a) une performance ou un événement ou un objet, (b) une situation, (c) une circonstance, (d) un état d'espace ou d'espace-temps. En ce cas, B est une thématization de A qui s'épuise dans cette thématization, et en est donc un signe <2A>. Et cette fois la relation n'est pas biunivoque. Un portrait peut être l'image du portraituré, mais ce dernier n'est pas l'image du portrait. Le biface peut être l'image de l'ouvrier qui le taille, mais l'ouvrier ne saurait être l'image du biface, sinon dans un sens tout à fait détourné.

On voit donc que c'est des images artificielles massives, ou même des images sémiotiques massives, qu'il sera question dans ce chapitre. Assurément, toutes les définitions qui précèdent valent aussi pour des images artificielles et sémiotiques auditives, tactiles, kinesthésiques, olfactives, gustatives autant que visuelles. Mais, comme ces dernières sont seules attestées par la paléanthropologie, et que ce sont aussi les

seules où l'on perçoit le passage anthropogénique de l'objet technique et des indices indexés à l'objet image, ce sont les images sémiotiques visuelles que nous viserons ici quand nous dirons images tout court.

B. DES USTENSILES ET DES INDICES INDEXES A L'IMAGERIE

Considérons de plus près un de ces choppers, pierres taillées par un ou quelques éclats, qu'a connus Homo habilis, et surtout un de ces bifaces, pierres taillées de telle sorte qu'elles ont deux faces, et qu'a développées Homo erectus. Et voyons alors comment l'acte technique, qui est là incontestable, a dû, moyennant un environnement d'indices-indexés et de leurs thématisations distanciatrices <2A>, s'enrichir d'analogies, ouvrant ainsi le domaine de l'image visuelle comme signe.

(a) Les formes du biface, transversalisées et possibilisées puisqu'il est produit par Homo, sont commandées par une coaptation suffisante entre ses variables externes à lui et les variables internes du creux ou de la fente qu'il est censé ouvrir soit dans une proie à blesser et tuer, soit dans d'autres ustensiles ou outils à façonner. C'est là ce qu'on pourrait appeler une analogie coaptative forte inversée. La coaptation <2B> porte en ce cas quelque chose de la charge de la partition-conjonction <5D3>.

(b) D'autre part, ses formes sont référées, par d'autres coaptations, à celles des organes (mains, bras, pieds) de l'utilisateur et fabricant, bref de ses collaborateurs (laborare cum, travailler avec) présents et à venir. C'est là une autre analogie coaptative forte directe ou inversée selon le rapport de l'organe et de l'outil. Avec la même charge.

(c) En même temps, la fabrication de chaque nouveau biface dépend de la forme des bifaces antérieurs, disponibles comme modèles physiques dans la panoplie présente, ou comme modèles dans la panoplie en mémoire, d'ailleurs en constante réorganisation comme tout ce qui appartient à la mémoration et remémoration propre au computer bioélectrochimique qu'est le cerveau <1D1-2>. C'est là une analogie directe forte.

(d) Encore, au cours de la taille, les formes du biface comme outil ou ustensile ne se dégagent que progressivement et imparfaitement de la matière préalable proche, voire de l'environnement comme matière préalable lointaine, dont il s'extrait par segmentarisation transversalisée. Ainsi, même achevé, le biface continue de participer, par indicialité d'appartenance, à des attracteurs actuels et potentiels multiples. C'est là une analogie directe floue mais intense.

Et achevons ces aspects d'imagerie du biface (et peut-être inchoativement du chopper) en nous mettant maintenant du point de vue de l'ouvrier. Pour tailler son biface, Homo erectus (voire habilis) est debout ou assis, mais en tout cas dans une position qu'on peut dire insistante, entretenue par son surgissement et sa transversalité dans son environnement. D'une main il tient la pierre qu'il taille, de l'autre la pierre taillante. La première main est saisie comme centrale, la seconde se meut autour, ou du moins par rapport à elle, leur rôle se distribuant suivant que l'ouvrier transversalisant <1A2> et latéralisé <1A4> est droitier ou gaucher.

Tout cela déjà tend à détacher, prélever, segmentariser le biface potentiel ou virtuel, et d'autre part à l'établir dans des analogies à distance et en distanciation <2A>, avec d'autres choses (causes), produites ou à produire, productibles ou simplement possibles, qu'il rejoindra dans la panoplie technique et sémiotique du moment. Ces comparaisons sont indicielles (portant sur des rapports censés naturels) ou indexatrices (portant sur des rapports établis intentionnellement, voire arbitrairement). Et on ne perdra pas de vue la capacité de méditation, de contemplation et de considération d'Homo <4A>.

Enfin, entre le biface et le corps fabricant debout ou assis, intervient un référentiel commun et même conclusif, celui des deux mains planes en symétrie bilatérale <1A1>, confinant notre biface sous le regard ponctuel et globalisateur <1C2> d'Homo, et faisant que les faces de l'objet (a) se mirent entre elles, et (b) se mirent aussi avec les bifaces modèles, présents ou remémorés, (c) avec d'autres objets, (d) voire avec l'environnement d'où sortent tous les objets "possibles", ou du moins "possibilisés", (e) enfin avec le corps fabricant présent et (f) avec le futur corps utilisateur. Et cela de façon d'autant plus stimulante que ce "miroir" des mains symétriques, étant mobile, fait quelque peu "miroiter" spatialement et temporellement ses angles de prises et de vues pour Homo possibilisateur <4A>.

A un moment l'artisan aura fini son travail. Alors, animal habité du suspens propre à sa stature et à son cerveau très endotropique <1D2f>, il tiendra peut-être un instant dans une main, ou dans les deux, la pierre taillée devenue "oeuvre" (opus, fruit d'un operari concerté), laquelle pour autant commencera de déployer pour lui un présent, un avenir, un passé, en même temps qu'un là et ici.

Le biface n'est d'ailleurs pas un outil comme un autre. Il a justement deux faces, en Janus. Ce fut là une exigence technique évidente. Mais c'était aussi la chance de croiser élémentairement deux des caractères les plus spécifiques d'Homo : la transversalité et la symétrie. L'ustensile basculait vers l'image.

C. LE STATUT SEMIOTIQUE DE L'IMAGE

Les images massives sont fort élémentaires, mais elles ont déjà tous les caractères fondamentaux de l'image, dont on peut faire la sémiotique de base à leur occasion.

1. Image vs indice et index

Comme le montre la durée de leur règne depuis 1 MA ou 2MA au moins, les images massives ont dû être longuement préparées par les indices et les index visuels, lesquels engagent aussi des analogies. Cependant, les indices ne sont pas intentionnels, ni artificiels, tandis que les images massives le sont. Et les index, eux, sont vides ou neutres, tandis que les images massives sont pleines, c'est-à-dire qu'elles ont un thématisme en distanciation qui est déterminé intrinsèquement par elles.

Somme toute, l'image massive combine l'intention de l'index et l'analogie de l'indice. C'est, si l'on veut, un indice par analogie, et même par similitude, qui est produit artificiellement, ou du moins prélevé volontairement, comme des indices indexés, et parfois tout

simplement comme un index. Ainsi, après le domaine des indices et celui des index, l'image massive visuelle nous fait entrer dans un troisième ordre des signes.

2. Image et représentation

Nous avons vu combien le concept de représentation était adéquat dans la description du système nerveux, où chaque relais, depuis la transduction nerveuse initiale, propose une nouvelle présentation différée (re-) d'un donné de départ, en autant de représentations <1D1b>. Les images massives en font autant. Seulement, il faut bien voir qu'elles sont des représentations artificielles, ou du moins intentionnelles, ce que les représentations nerveuses ne sont pas. Et que ce sont des représentations analogiques, ce que les représentations nerveuses ne sont pas vraiment non plus <1D1c>.

En tout cas, le terme de représentation bien compris a l'avantage de marquer que les images massives s'inscrivent dans la ligne des images nerveuses, dont elles ont remplacé les thématisations naturelles par des thématisations en distanciation. Et, à voir le travail représentationnel commun au système nerveux et aux images, on comprend pourquoi Homo se débrouille d'ordinaire si bien dans la production et la lecture de ces dernières. D'autant qu'il saisit bien une cinématique dans des traces statiques, et une dynamique dans une cinématique ; en d'autres mots, une mouvance dans un mouvement, et un mouvement dans une trace <1D2b>.

3. Un prélèvement excité

La production d'images n'est pourtant pas une opération simple. Dès son stade massif, elle requiert, comme la production d'objets techniques, la capacité du corps et du cerveau d'Homo de découper sur un horizon et dans une circonstance une performance en situation <1B1-3>, elle-même ramenée à quelques caractères substituables permettant de travailler sur elle. Etant donné la possibilisation hominienne, ces éléments - horizon, circonstance, situation, performance, caractères substituables - sont interdépendants tout en gardant entre eux du jeu. Et l'image est d'autant plus intéressante (esse, inter, être entre, mettre entre), entremetteuse, que le croisement de la résonance et du jeu y crée des effets de champ davantage excités-incités <5B2-3>.

Ainsi, l'image, comme l'objet technique dont elle se distingue souvent imparfaitement, n'est pas un tout isolé, complet, fermé. Elle est un prélèvement local et transitoire sur un environnement, dans un *world <1B>, dont elle se dégage par segmentarisation et transversalisation, en sorte qu'elle n'est jamais saisissable et interprétable que comme une spécification d'un environnement, comme une forme dans un fond, et plus exactement à partir d'un fond. Ce fond, réservoir de formes potentielles ou virtuelles, lui demeure attaché, toujours prêt à la réenvahir, ou à l'agrandir, ou à déplacer sa forme ou son usage actuels (Simondon). C'est sa latence. Et son équilibre excité-incité parmi des effets de champ perceptivo-moteurs instables. En d'autres mots, dans la circonstance, l'objet-image demeure toujours comme le relais d'une situation disponible, grosse de performances autres.

Il faudra, pour comprendre l'enjeu des performances hominiennes, se rappeler constamment ce statut situationnel de l'outil, de l'outil-signé, du signe, qui court des plus frustes images massives jusqu'aux images les plus détaillées, jusqu'aux tons les plus subtils de la musique, jusqu'aux

tournures les plus retorses du langage. Et qui les distingue du stimulus-signal <2H>, lequel justement est un élément de la circonstance si délimité et si impératif qu'il la gomme, en même temps qu'il exclut la situation, c'est-à-dire le mélange de clôture et d'expansion possible d'un situs <1B2>. Nous retrouvons la possibilisation hominienne qui par ses décalages inscrit l'outil, l'ouvrier et la performance en une situation, et leur donne l'émergence de l'image dans la circonstance.

D. USTENSILITE >> << SCULPTURE >> << MAGIE

Par cette dimension imagétique latente, le biface (et quelque chose du chopper) propose un premier glissement de l'outil-ustensile à la sculpture et à la magie. Ou plus exactement une circulation potentielle entre magie, sculpture et ustensilité.

De la sculpture, en effet, on y trouve l'opération de conférer à un volume - c'est-à-dire une certaine occupation tridimensionnelle de l'espace, ou plus exactement de l'étendue, espace éprouvé (probare, ex) - une structure et une texture porteuses d'analogies d'objets, d'un environnement, de corps des semblables, et donc indirectement d'un corps sien. Tous ces analogués sont saisis selon leur segmentarisation technique, c'est-à-dire leur prélèvement de forme dans un fond, depuis un fond, sur un fond, avec les effets de champ inhérents à cette opération. Mais ils sont saisis également selon le parti-destin d'existence du sculpteur, c'est-à-dire son parti topologique, cybernétique, logico-sémiotique, présentif (6H). Ces opérations sculpturales se renforceront à mesure que le biface résultera d'éclats de plus en plus multiples et de mieux en mieux séquentiellement réglés et qu'il demeurera plus longtemps entre les deux mains planes et symétriques où se "mirent" les faces d'objet, les membres de l'artisan, les membres de l'utilisateur, l'environnement.

De la magie, le chopper et le biface offrent le glissement toujours possible par lequel une thématization sémiotique, ici l'ustensile en tant qu'il est imagétique, tend à opérer comme une effectuation technique <D2>. Et cela dans la mesure où l'image intentionnelle qu'il est, garde cependant une parenté avec l'image naturelle, donc avec l'indicialité, et la paranoïa qui lui est attenante <2F>.

L'évolution ultérieure tendit à distinguer toujours davantage ustensilité, sculpture et magie. Mais, au départ, étant donné la naissance et donc le reste d'immersion de la thématization de l'image dans celle de l'ustensile, elles se confortèrent mutuellement. Cela les enrichit d'effets de champ perceptivo-moteurs, mais aussi d'effets de champ logico-sémiotiques, entre magie et sculpturalité, entre magie et ustensilité, entre sculpturalité et ustensilité. Et c'est une nouvelle occasion de signaler que les modes d'existence (bluff/soumission, etc.) <4B> et les catégories du possible (probable, nécessaire, contingent, etc.) <4C> interviennent tôt dans la phylogénèse, comme dans l'enfance.

Du reste, une autre tension logico-sémiotique fut entretenue du fait que les deux faces opposées du biface esquissaient une première opposition binaire, une première distribution en "ou bien...ou bien...", en "oui-non", en "si non-A, alors B", et donc une certaine macrodigitalité. A quoi nous avaient déjà introduits les décisions fulgurantes des index et du pouvoir, du seul fait qu'Homo devenait capable de braquer ou pointer un objet ou un congénère, à l'exclusion

d'autres. Ou plus terriblement de pointer l'horizon, la terre ou le ciel. L'index appelait l'arme, ici la masse au bout du bras. Et l'arme est l'accomplissement le plus fort de l'index <3E>.

E. LES DEUX TENIR-LIEU DE L'IMAGE : REFERENCE ET SIGNIFIANCE

Tous les signes ne tiennent pas lieu de quelque chose, contrairement à ce que suggère le "stare pro" (se tenir à la place de) que le Moyen Age a imposé à leur propos. Ainsi, un index ne tient lieu de rien sinon de son indexation, et sa fascination tient justement à ce qu'il est vide à l'égard de tout thématique qui serait déterminé intrinsèquement par lui. Un indice non plus ne tient pas lieu de son indicié, et se contente de l'indiquer. Par contre, il y a un sens à dire que toute image, sémiotique ou naturelle, tient lieu de quelque chose.

Mais ce tenir-lieu lui-même a deux pôles, selon la référentialité et la signifiante de toute signification <6D1A>. (a) Le thématique imagétique, l'imageant, s'efface si bien devant son thématique, l'imagé, qu'il lui est comme transparent et disparaît à son profit dans sa désignation. Tenir-lieu de référence. (b) Le thématique imagétique, l'imageant, se substitue si parfaitement ou du moins si intensément au thématique, l'imagé, que c'est ce dernier qui s'efface, disparaissant ou devenant comme facultatif. Tenir-lieu de signifiante (ou autarcique).

Le biface annonce ces deux tenir-lieu de façon inchoative. (a) Les coaptations que, comme outil, il comporte avec l'objet à travailler, avec le corps de son fabricant, avec le corps de son utilisateur, avec l'environnement proche et lointain d'où il est tiré, peuvent, si vagues soient-elles, et peut-être même dans la mesure où elles sont vagues, renvoyer à eux, s'effacer quelque peu devant eux. (b) Mais elles peuvent également subsister en elles-mêmes, le produit se suffisant comme il le fait encore aujourd'hui, à tort ou à raison, dans les vitrines de nos musées, et comme il put peut-être se suffire un instant aussi dans les mains d'Homo erectus, voire d'Homo habilis, contemplant, considérant, méditant, désirant, debout ou assis, après l'avoir achevé ou dans des pauses de fabrication.

Car le choix entre ces deux tenir-lieu est pour beaucoup l'affaire du regard et du geste de celui qui regarde, médite, contemple, considère l'outil-arme-sculpture-talisman. Et du taux d'ustensilité, de sculpturalité, de magie qu'il confère ainsi à la pièce en construction, en utilisation, au repos dans le temple de la panoplie.

F. LE RYTHME IMAGIER

Nous avons été introduits au rythme par le pas du primate redressé. Et nous y voyions la façon dont Homo allait partout pratiquer la répétition possibilisée <4 intr> qu'est le rythme comme façon de compatibiliser les séries hétérogènes qui le constituent.

Cela se confirme dans le geste artisanal et imagier. En effet, on aurait incomplètement saisi l'activité que fut la création technique et imagétique des bifaces, si on ne remarquait que celle-ci, en même temps que pénible dans ses efforts, créait dans l'organisme ouvrier le plaisir rythmique stimulant et consolant d'une compatibilisation en cours entre les séries engagées, avec justement les caractères du rythme :

alternance, interstabilité, accents de frappe et de forme, tempo, auto-engendrement en réaction de Baldwin, convectivité, strophisme, gravitation par noyau, enveloppe, résonances, interfaces <1A5>. Les difficultés et les hétérogénéités de la tâche alimentant le rythme et s'en nourrissant.

Ce plaisir rythmique d'Homo technicien et imagier, moyennant les affects lissés <1A2e> liés au rythme, a dû conforter le tenir-lieu de signifiante des images massives, à côté de leur tenir-lieu de référence. Et cela pendant que les outils-images-talismans étaient entre les mains symétrisantes d'Homo, mais aussi quand ils reposaient sur le sol, en panoplies actuelles et en protocoles virtuels, se proposant techniquement et sémiotiquement comme oeuvres <17F2>.

G. ARCHETYPALITE DE LA SCULPTURE MASSIVE

On pourrait s'étonner que l'anthropogénie vienne de définir les caractéristiques de l'image dans des outils du paléolithique moyen et inférieur, où elles sont à peine repérables, alors qu'elles deviendront patentes dans les images détaillées du paléolithique supérieur, avec leur abondance d'articulations internes.

Mais un des phénomènes remarquables de l'anthropogénie est le contraste entre les 30 mA environ dont datent les images détaillées et les 1 MA ou 2MA où ont régné les images massives. Même si l'on devait ajouter quelques millénaires au premier chiffre, le contraste demeurerait aussi impressionnant. Les images massives sont la matrice de l'image détaillée, et on ne peut rien fonder dans celle-ci sans comprendre celle-là. Bien plus, les démarches multiples que nous venons de relever montrent comment les ambiguïtés entre technique et imagerie massive ont dû conforter Homo dans sa perception transversalisante et symétrisante de son environnement.

D'autre part, les images détaillées, si subtiles et si détournées soient-elles devenues, ont gardé partout et longtemps, voire toujours, quelque chose de l'image massive primitive. Quand Michel-Ange disait qu'une sculpture idéale devait être assez compacte pour dévaler une montagne sans se briser, c'est bien cela qu'il visait. Et qu'avaient confirmé bien avant les stèles de la Chine, les lingam de l'Inde, les xoana de la Grèce, ces pièces de bois à peine dégrossies. Et que déclarent encore aujourd'hui les billes de bois et les dalles métalliques de Carl André.

* * * * *

Situation du chapitre

Il ne serait pas inutile d'envisager encore plus généralement la notion d'image pour mesurer son rôle anthropogénique, indépendamment de tout narcissisme romain <21D4>. A cet égard il semble qu'avoir envisagé les images massives à part des images détaillées, et préalablement à elles, soit un premier pas nécessaire.