

Chapitre 9 - Les images massives	1
9A. Similitude et analogie (proportion).....	1
9B. Des ustensiles à l'image	2
9C. Le statut sémiotique de l'image.....	4
9C1. Image vs indice et index	4
9C2. Image et représentation.....	4
9C3. Un prélèvement à effets de champ.....	5
9D. Ustensile >> << sculpture >> << magie	5
9E. Les deux tenir-lieu de l'image : référence et signifiante	6
9F. Le rythme imagier	7
9G. Archétypalité de la sculpture massive	7

Chapitre 9 - Les images massives

Les *bifaces* d'*Homo erectus* (dit parfois maintenant *Homo ergaster*), et peut-être déjà les *choppers* et *chopping tools* d'*Homo habilis* et d'*Homo erectus* <13C>, 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. Pour autant, ils marquent un moment fondamental de l'anthropogénie.

9A. Similitude et analogie (proportion)

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*, comme la *ressemblance*, vient 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 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 concerne A et B au cas où, par exemple, les rapports hauteur/largeur/profondeur dans A sont les mêmes que dans B, mais elle s'étend aux homologies et aux homothéties, aux anamorphoses, et même aux figures vraiment étranges de

la géométrie symplectique <La Recherche, 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 imagétique est réversible, et le fait que B est l'image de A implique et entraîne que A soit l'image de B. Physiquement aussi, un 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 sémiotiquement en produisant un B qui soit analogue à A, ce A étant alors (a) une chose, une performance, un événement comme chose-performance, (b) une situation, (c) une circonstance, (d) un état d'espace ou d'espace-temps formant horizon. En ce cas, B est une thématization de A qui s'épuise dans cette thématization, et en est donc un signe <4A>. Et cette fois la relation n'est pas biunivoque. Un portrait peut être l'image (sémiotique) du portraituré, mais ce dernier n'est pas l'image (sémiotique) du portrait. Le biface peut être l'image (sémiotique) de l'ouvrier qui le taille, mais l'ouvrier ne saurait être l'image (sémiotique) du biface, sinon dans un sens fort détourné (par exemple, à force de le produire, le producteur finit par ressembler à son produit).

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 les images auditives, tactiles, kinesthésiques (gestuelles), olfactives, gustatives autant que visuelles. Mais, comme ces dernières seules sont attestées par la paléanthropologie, et qu'elles sont aussi les seules où l'on perçoit le passage anthropogénique de l'objet technique et des indices indexés à l'objet image, c'est elles que nous viserons ici quand nous dirons images tout court.

9B. Des ustensiles à l'image

Considérons maintenant un de ces marteaux ou tailleurs obtenus par un ou quelques éclats groupés d'un galet, qu'a connus Homo habilis et Homo erectus (chopper et chopping tool) ; et surtout un de ces bifaces développés par Homo erectus (Homo ergaster). Et voyons alors comment l'acte technique a dû s'enrichir là d'analogies sémiotiques.

(a) Les formes de pareil outil, transversalisées <1A1> et possibilisées <6A> puisqu'il est produit par Homo, sont commandées par une coaptation suffisante entre ses variables externes et les variables internes du creux ou de la fente qu'il est censé ouvrir soit dans une proie ou un ennemi à blesser, tuer, découper, ouvrir, soit dans un territoire, un habitat, des ustensiles, des outils à façonner. C'est là ce qu'on pourrait appeler une **analogie coaptative forte**, laquelle porte en ce cas quelque chose de la charge (d'affects) de la partition-conjonction universelle, voire sexuelle <7H2-3>.

(b) D'autre part, ces formes sont référées aux organes (mains, bras, pieds) de l'utilisateur présent et futur, en une autre **analogie coaptative forte**. Avec la même charge.

(c) En même temps, la fabrication de chaque nouvel outil dépend de la forme des outils antérieurs, disponibles comme modèles physiques dans la panoplie présente, ou comme

modèles dans la panoplie imaginée en mémoire, d'ailleurs en constante réorganisation comme tout ce qui appartient à la mémoration et remémoration propres au computer bioélectrochimique qu'est le cerveau. Voici, mobilisant un certain protocole portant sur une panoplie, une **analogie directe forte**.

(d) Encore, au cours de la taille, les formes de pareil outil ne se dégagent que progressivement et imparfaitement de la matière préalable proche, voire de l'environnement comme matière préalable lointaine, dont elles s'extraient par segmentarisation transversalisée <1A>. Ainsi, même achevé, l'outil continue de participer, par indicialité d'appartenance <4B2>, à des attracteurs actuels et potentiels multiples <7>. C'est là une **analogie directe floue mais intense**.

(e) Pour tailler son ustensile, Homo habilis et Homo erectus (ergaster) est debout ou assis, mais en tout cas dans une position qu'on peut dire in-sistante, entretenue par son surgissement et sa transversalité sur son environnement. D'une main il tient la pierre qu'il taille, de l'autre la pierre taillante. La première main est saisie comme focale, la seconde se meut autour, ou du moins par rapport à elle. Ce protocole tend à détacher, prélever, segmentariser le biface potentiel ou virtuel, et d'autre part à l'établir dans des **analogies à distance (technique) et en distanciation (sémiotique)**, 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 virtuelles sont indicielles <4A> ou indexatrices <5A>. Dans ce scénario, on ne perdra pas de vue la capacité de méditation, de contemplation, de considération d'Homo possibilisateur <6A>.

(f) Du reste, entre le chopper, le chopping tool ou le biface et le corps fabricant debout ou assis, intervient un référentiel commun et même conclusif, celui des deux mains planes en **symétrie bilatérale**, confinant l'outil sous le regard ponctuel et globalisateur d'Homo, et faisant que les faces de l'objet (a) se mirent entre elles, (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, pour Homo possibilisateur, ses angles de prises et de vues <1C1b>.

(g) Cette situation a pour résultat que l'instrument, l'outil, la panoplie et le protocole techniques ne sont pas pour l'artisan un *alius*, un autre sans rapport, aliénant, mais un **alter**, un autre avec lequel on (homo en général) a un rapport, une complicité. Rapport d'image, de similitude et d'analogie, parfois d'homologie. Qui double l'ouvrier, lequel le double en retour.

(h) A un moment l'artisan aura fini son travail. Alors, animal habité du suspens propre à sa stature et à son cerveau endotropisant, il tiendra peut-être un instant dans une main, ou dans les deux, la pierre taillée devenue **oeuvre** (opus, fruit d'un operari concerté) <1111>, laquelle pour autant commencera de déployer pour lui un là/ici, sinon un présent/avenir/passé.

(i) Le biface est d'ailleurs un outil beaucoup plus élaboré que le chopper et le chopping tool. Comme son nom le dit, il a deux faces, bifrons, **Janus**. Ce fut là une exigence technique évidente. Mais c'était aussi la chance de croiser imagétiquement deux des caractères les plus spécifiques d'Homo : la transversalité et la symétrie. Indicialisant une dignité, et indexant un

jour le dignitaire. Les fameuses *feuilles solutréennes* (petits bifaces taillés aussi subtilement que des feuilles) marquent un bond décisif de l'hominisation.

(j) Pour voir naître l'image comme analogie d'un imageant et d'un imagé, il faut ne pas oublier l'ambiguïté dans un environnement technicisé entre les indices <4A> et les index <5A>. Donc voir à quel point l'indice est indexateur, et l'index indiciel, l'image et l'imagé étant alors **indice-index**, **index-indice**. l'un et l'autre, l'un pour l'autre, et absolument. Ceci sera le départ obligé de l'architecture s'il est vrai que toute tecture hominienne est initialement une image massive <13N>.

9C. Le statut sémiotique de l'image

N'ayant pas de détails internes, mais seulement un contour, les images massives sont élémentaires, mais elles ont déjà plusieurs des caractères fondamentaux des images détaillées <14>, dont on peut donc faire la sémiotique de base à leur occasion.

9C1. 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 non imagétiques ne sont pas intentionnels, ni artificiels, tandis que les images massives le sont. Et les index non imagétiques 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, produit artificiellement, ou du moins prélevé volontairement. Ainsi, après le domaine des indices et celui des index, l'image massive visuelle nous fait entrer dans un troisième ordre des signes.

9C2. Image et représentation

Nous avons remarqué combien le concept de représentation était adéquat dans la description du système nerveux, où chaque relais, depuis la transduction nerveuse initiale, propose chaque fois une nouvelle présentation différée (*praesentare*, re-) d'un donné de départ extérieur ou intérieur à l'organisme <2A2>. Les images massives en font autant. Seulement, il faut bien voir qu'elles sont des représentations artificielles et intentionnelles, ce que les représentations nerveuses ne sont pas. Et que ce sont des représentations analogiques, ce que les représentations nerveuses ne sont que partiellement, dans certaines isotopies presque toujours partielles.

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 imagières. D'autant qu'il saisit facilement 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

<2B1>.

9C3. Un prélèvement à effets de champ

La production d'images massives n'est pourtant pas une opération simple. 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 chose-performance-en-situation, elle-même ramenée à quelques caractères substituables permettant de travailler sur elle. Etant donné la possibilisation, ces éléments - horizon, circonstance, situation, chose-performance <1B3> - sont interdépendants tout en gardant entre eux un certain jeu. Et l'image est d'autant plus intéressante (esse, inter, être entre, mettre entre), entremetteuse (mittere, inter), que le croisement entre la résonance et le jeu des aspects y crée des effets de champ perceptivo-moteurs statiques, cinétiques, dynamiques, voire excités plus nombreux et plus improbables. Auxquels s'adjoignent des effets de champ logico-sémiotiques dans la mesure où le produit imagétique hésite entre le statut d'outil-ustensile, d'indice, d'index.

Ainsi, l'image massive, de même que 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, dont elle se dégage par segmentarisation et transversalisation, jamais saisissable et interprétable que comme une spécification d'un *woruld, 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, colle à elle, toujours prêt à la réenvahir, ou à l'agrandir, ou à déplacer sa forme ou son usage actuels (Simondon). C'est sa latence. En d'autres mots, dans la circonstance, l'objet-image demeure comme le relais possibilisé d'une situation disponible, grosse de performances différentes.

Il faudra, pour comprendre l'enjeu des performances hominiennes, se rappeler constamment ce statut situationnel et interstable de l'outil, de l'outil-signe, du signe, qui court des plus frustes images massives jusqu'aux images les plus détaillées, jusqu'aux tons et aux tournures les plus subtils de la musique et du langage détaillés. Et qui les distingue du stimulus-signal <4H>, lequel est justement 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>. L'image massive est une expérience de la possibilisation beaucoup plus décisive que l'indice et l'index, et ouvre, grâce à eux mais après eux, une nouvelle aire anthropogénique.

9D. Ustensile >> << sculpture >> << magie

Par sa dimension imagétique latente, le biface (et quelque chose déjà 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 - une certaine occupation tridimensionnelle de l'espace (volvere, tourner), - 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 là selon leur segmentarisation

technique, c'est-à-dire leur prélèvement de forme sur un fond, avec les effets de champ inhérents à cette opération. Mais ils sont saisis également selon le destin-parti d'existence d'un sculpteur singulier, c'est-à-dire selon son idiosyncrasie topologique, cybernétique, logico-sémiotique, présentive <8H>. Les opérations sculpturales se renforceront à mesure que le biface résultera d'éclats de plus en plus multiples et réglés séquentiellement, et qu'il demeurera donc plus longtemps entre les deux mains planes et symétriques où se "mirent" les faces de l'objet, les membres de l'artisan, les membres de l'utilisateur, l'environnement.

Et de la **magie**, c'est-à-dire du glissement sémiotique >> technique, et technique >> sémiotique, le chopper et le biface offraient l'occasion dans la mesure où l'image intentionnelle visée par l'ouvrier y garde une parenté avec l'image naturelle de la pierre élue et ramassée dans le lit du torrent pour ses pouvoirs préalables, donc avec l'indicialité, et la paranoïa qui lui est attenante <4F>.

L'évolution ultérieure d'Homo tendit à distendre progressivement la triade ustensilité/sculpture/magie. Mais, au départ, ces trois termes se confortèrent dans des engendremens réciproques. Cela les enrichit d'effets de champ logico-sémiotiques, entre magie et sculpturalité, entre magie et ustensilité, entre sculpturalité et ustensilité. Même s'il faudra longtemps pour que s'activent-passivent à cette occasion les modes d'existence (bluff/soumission, sérieux/jeu, etc.) <6B>et les catégories du possible (probable, nécessaire, contingent, etc.) <6C>.

Du reste, une nouvelle tension logico-sémiotique et donc anthropogénique fut proposée du fait que les deux faces du biface esquissaient une première distribution et opposition binaire : "et...et", "ou bien...ou bien", "oui-non", "si A...alors B". Première incarnation stable d'une macrodigitalité, à laquelle nous avaient déjà introduits les décisions fulgurantes des index et du pouvoir <5F>.

9E. Les deux tenir-lieu de l'image : référence et signifiante

Il est faux que tous les signes tiennent lieu de quelque chose, comme le voulait le "stare pro aliquo" (se tenir à la place de quelque chose) que le Moyen Age leur avait souvent attaché. 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 thématiqué 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 massive, sémiotique ou naturelle, tient lieu de quelque chose.

Mais ce tenir-lieu lui-même a deux polarités. (a) Parfois, le thématiqué imagétique, l'imageant, s'efface si bien devant son thématiqué, l'imagé, qu'il lui est comme transparent et disparaît à son profit dans sa désignation. On parlerait bien d'un **tenir-lieu de référence**, dont les exemples limites sont le trompe-l'oeil ou le schéma technique. (b) Parfois, le thématiqué imagétique, l'imageant, se substitue si parfaitement ou du moins si intensément au thématiqué, l'imagé, que c'est ce dernier qui s'efface, disparaissant ou devenant comme facultatif. On parlerait bien d'un **tenir-lieu de signifiante** (ou autarcique), dont l'exemple limite est une nature morte de Braque, où importe bien peu que le représenté soit un citron ou une aiguière.

Le biface annonce ces deux tenir-lieu. (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, en un tenir-lieu de référence. (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, alors le contemplant, considérant, méditant, désirant, debout ou assis, après l'avoir achevé ou dans des pauses de fabrication, en un tenir-lieu de signifiante.

9F. Le rythme imagier

Nous avons été introduits au rythme par le pas, la marche, la démarche du primate redressé, où nous avons vu la façon dont Homo allait partout pratiquer la réitération possible qu'est le rythme comme moyen de compatibiliser les séries hétérogènes et parfois même disparates 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 qu'en même temps que pénible dans ses efforts, elle créait dans l'organisme ouvrier le plaisir rythmique stimulant et consolant d'une compatibilisation en cours entre les séries engagées, avec justement les huit 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 convenances, les difficultés et les hétérogénéités de la tâche stimulant le rythme homéostatiquement et allostatiquement.

Le plaisir, parfois la jouissance rythmique d'Homo technicien et imagier, moyennant les affects lissés 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.

9G. Archétypalité de la sculpture massive

On pourrait s'étonner qu'une anthropogénie ait ainsi défini les caractéristiques de l'image en général 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 celles-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-motricité transversalisante, symétrisante, latéralisante, orthogonalisante <1A1-4> de son environnement comme *woruld <1B>.

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 cela qu'il visait. Et qu'avaient confirmé bien avant lui 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 du sculpteur minimaliste Carl Andre.

SITUATION 9

Il serait idéal pour une anthropogénie d'avoir envisagé d'abord, avant l'image massive visuelle, les images massives sonores et tactiles, peut-être olfactives et gustatives, qui ont dû la précéder, pour mieux mesurer le rôle de l'image en général, indépendamment de tout narcissisme romano-chrétien. Malheureusement, nous n'avons aucun document sur ce point. Il est déjà éclairant d'avoir à l'esprit que c'est un manque.