

GENERAL ANTHROPOGENY

SECOND PART – FUNDAMENTAL ACCOMPLISHMENTS

Chapter 14 – DETAILED IMAGES

TABLE OF CONTENTS

14A. Structure, texture and growth of the detailed Paleolithic image. Exergy. Mythemes	4
14A1. The (fine) analogies of certain panoply and protocol segments. Their economy	6
14A2. Substitutability of the retained segments	8
14A3. Perceptive-motor image-based field effects : Kinetic (Rodin effect), dynamic (Michelangelo effect), excited.....	8
14A4. The fantasies of thing-performance, *woruld, partition-conjunction, presence-absence	10
14A5. Macrodigitalization implied by detailed analogy	12
14A6. Latent schematization under imagery	12
14A7. Logico-semiotic field effects. Handprints.....	14
14A8. The destinies-choices-of-existence of the detailed image	17
14A9. Plastic cells.....	18
14A10. The two standing-in-place of the detailed image: reference and significance. Resemblance	19
14A11. The fervor of the pre-frame	20
14B. Paleolithic plastic dimensions: engraving, sculpture, painting	21
14B1. Engraving.....	21
14B2. Sculpture	22
14B3. Painting	24
14C. The environmental factors of the Paleolithic detailed image	25
14C1. Ice age promiscuity	26
14C2. Natural prefigurations	27
14C3. Clothing.....	27
14C4. The mask.....	28
14C5. The grave	28
14C6. Language and music revolution. Shamanistic perception	29
14D. Neolithic framed images. Generative schematism.....	30
14E. The sub-framed images of primary empires	34
14F. The images of WORLD 2 in Greece	37
14F1. The prevalence of sculptural envelopment.....	38
14F2. The stereometric perspective of painting	39

14F3. The macromicrocosmic Greek Anthropos	40
14F4. The emergence of the artist and the work subject	41
14G. The images of WORLD 2 after Greece.....	43
14G1. The imaged face and eyes	43
14G2. The linear pictorial perspective	44
14G3. The declining of sculpture in favor of painting	47
14H. Images between WORLD 2 and WORLD 1.....	47
14H1. The imagetic repercussion of Alexander’s conquests India, China, Japan, Islam	48
14H2. Images of apocalyptic Christianity	49
14I. The granular images of WORLD 3.....	50
14I1. Common features	51
14I1a. Granularity. Switcher Homo. Click. Triggering.....	51
14I1b. The moving window, shoot "taking". Windowing-windowed grasping.....	52
14I1c. The everyday virtual dramatization. The installations and happenings	54
14I2. Photography: the immobile and fascinating grain	56
14I3. Cinematography: the motions under the movements	58
14I4. Video recordering.....	62
14I4a. Image in emitted light and incrustation.....	62
14I4b. Television, medium and media.....	64
14I5. Excited field effects in granular images.....	66
14J. The traced images of WORLD 3	67
14J1. Traced paintings and sculptures of WORLD 3	68
14J1a. According to the excited perceptive-motor field effects. (A) The certain consequences of granular images. (B) The erasing of WORLD 2 (C) The problematic consequences of amino formations	68
14J1b. According to the excited logico-semiotic field effects: the “conceptual” image	73
14J2. Comics, the exemplary image-text of WORLD3	76
14J3. Positioning and advertising image. Photogenics. Images and commerce.....	85

GENERAL ANTHROPOGENY

SECOND – FUNDAMENTAL ACCOMPLISHMENTS

Chapter 14 - Detailed images

The Anthropogeny encountered the notion of image as early as the bifaces of *Homo erectus*, and perhaps even as early as the choppers of *Homo habilis*, both being *massive images*, holding in a simple contour and volume, without internal details <9>. The notion of massive images proved useful in the semiotic of tectures <13N>. But *Homo* has also elaborated myriads of *detailed images*, with external and internal details.

Chapitre 14 - Les images détaillées

L'anthropogénie a rencontré la notion d'image dès les bifaces d'*Homo erectus*, et peut-être même dès les choppers d'*Homo habilis*, *images massives*, tenant en un simple contour et volume, sans détails internes <9>. La notion d'image massive a été utile aussi dans la sémiotique des tectures <13N>. Mais *Homo* a élaboré encore des myriades d'*images détaillées*, à détails externes et internes.

This proved a fateful moment. Since 50 tY in Australia and 30 tY in Brazil and Europe, detailed images abound, while paleoanthropologists have not yet found any from much earlier eras. Could it be that *Homo* started producing them all at once, after 1,5 MY or 2 MY of producing massive images ? Or were there, before this 50tA well-known period, detailed images that were destroyed because of perishable materials, or that lie in ignored or inaccessible locations? More generally, is there any evidence somewhere of a gradual shift from the massive image to the detailed image, or is it an abrupt emergence?

Il y eut là un moment fatidique. Depuis c. 50 mA en Australie et c. 30 mA au Brésil et en Europe, les images détaillées foisonnent, alors que les paléoanthropologues n'en ont pas encore trouvé d'époques beaucoup antérieures. Serait-ce qu'*Homo* s'est mis brusquement à en produire, après 1,5 MA ou 2 MA d'images massives? Ou bien y a-t-il eu, avant ces 50 mA mieux connus, des images détaillées qui ont été détruites en raison de matériaux périssables, ou qui gisent dans des lieux inaccessibles ou ignorés? Plus généralement, y a-t-il quelque part des témoins d'un passage progressif de l'image massive à l'image détaillée, ou s'agit-il d'une émergence brusque?

Two attitudes clash. Proponents of slow processes believe that many detailed images, at first sketchy and then subtler, had to prepare the ones we know, which seem at first sight very elaborate, as at the Chauvet cave, 31 tY ago. On the contrary, proponents of revolutionary modifications opt for a few simple and precise jumps, "quantum" <21F6>, of which the development of possibilizing *Homo* provides multiple examples. The triggering mutation

would then have taken place within the imagery itself, or in another domain, for example in language <16-17>, or in gesture <11H>, or in the modalities of the encounter <3>, within sapiens sapiens groups, or even by a distinctive reaction between Cro-Magnon, sapiens sapiens groups, and the last Neanderthals, from which consequences would have spread to the image. We shall come back to this on the occasion of the phonetic revolution hypothesis. <17G1>.

Deux attitudes s'affrontent. Les partisans des processus lents estiment que de nombreuses images détaillées d'abord sommaires, puis plus subtiles, ont dû préparer celles que nous connaissons, qui semblent d'emblée très élaborées, comme à la grotte Chauvet, il y a 31 mA. Au contraire, les partisans des modifications révolutionnaires optent pour quelques sauts simples et précis, "quantiques" <21F6>, dont le développement d'Homo possibilisateur fournit de multiples exemples. La mutation déclencheuse aurait alors eu lieu au sein de l'imagerie elle-même, ou bien dans un autre domaine, par exemple dans le langage <16-17>, ou dans le geste <11H>, ou dans les modalités de la rencontre <3>, à l'intérieur de groupes sapiens sapiens, voire par réaction distinctive entre les groupes sapiens sapiens Cro-Magnon et les derniers néandertaliens, d'où des conséquences se seraient diffusées jusque dans l'image. Nous y reviendrons à l'occasion de l'hypothèse de la révolution phonématique <17G1>.

These problems of dating and revolution are no stranger to the anthropogeny. But it is even more important to know what the detailed images have introduced globally into the structures, textures, and growths <7F> produced by Homo. Which did not only concern the imagery, but also, as effects or causes, writing, language, gesture, logic, music, mathematics, etc. It is these structures, textures and growths that we will try to identify.

Ces problèmes de datation et de révolution ne sont pas indifférents à l'anthropogénie. Mais il lui importe encore davantage de savoir ce que les images détaillées ont introduit globalement dans les structures, les textures, les croissances <7F> produites par Homo. Lesquelles sans doute n'ont pas concerné seulement l'imagerie, mais aussi, en tant qu'effets ou causes, le langage, l'écriture, le geste, la mathématique, la logique, la musique, etc. Ce sont ces structures, textures et croissances que nous allons tenter de cerner.

14A. Structure, texture and growth of the detailed Paleolithic image. Exergy. Mythemes

The detailed Paleolithic images found in caves or in the open air fall into four main groups. (a) Some are content to depict tools and utensils: assegais, harpoons, throwers, pendants, washers. (b) Others constitute an almost autonomous - and often considerable - part of a tool or utensil. (c) Others still are genuinely autonomous objects, small statues or amulets. (d) The walls of some caves also wear painted frescoes. Those of some rivers and passageways too.

14A. Structure, texture et croissance de l'image détaillée paléolithique. Exergie. Mythesmes

Les images détaillées paléolithiques trouvées dans des grottes ou à ciel ouvert se répartissent en quatre grands groupes. (a) Certaines se contentent d'imager des outils et des ustensiles : sagaies, harpons, lanceurs, pendentifs, rondelles. (b) D'autres constituent une partie presque autonome, et souvent

considérable, d'un outil ou d'un ustensile. (c) D'autres encore sont des objets vraiment autonomes, statuettes ou amulettes. (d) Les parois de certaines grottes portent des fresques peintes. Celles de certains fleuves et défilés aussi.

Did these different genres follow one another in succession? Leroi-Gourhan tried to distinguish periods according to the fineness of the models. But can we expect linear successions when we consider that about 15 tY separate the Chauvet cave (31 tY) and Lascaux (16 tY)? The latest carbon-14 dating showed that Leroi-Gourhan's stylistic criteria are not consistent. We shall content - let us repeat it - to observe the structures, textures and growth of Paleolithic images in their generality.

Ces différents genres se sont-ils succédé selon des suites? Leroi-Gourhan tenta de distinguer des périodes selon la finesse des modelés. Mais peut-on attendre des successions linéaires quand on songe qu'environ 15 mA séparent la grotte Chauvet (31 mA) et Lascaux (16 mA)? Les dernières datations au carbone 14 ont montré que les critères stylistiques de Leroi-Gourhan ne sont pas consistants. Nous nous contenterons, répétons-le, de relever les structures, les textures et les croissances des images paléolithiques dans leur généralité.

The Wandjina Man frescoes in Northern Australia offer our work an excellent introduction, even a backdrop <PP,151>. They are amongst the earliest known; some dating put them back at 50 tY. They often represent Homo himself, and not only animals, like in so many French caves. And, they perceive him as an interlacing among interlacings, in a grasp that, as opposed to the *energy* that the Greeks imposed on us (*en-ergeïa*, forces within), one could call *exergy* (*eks-ergeïa*, forces circulating between inside and outside) ; the mouths are wide open, and the sexes, or what masks them, too. As befits such a diffusion in all directions, these interlacings are almost always powerfully colored. And, the color is more diffusive, generative and communicative than the line.

Les fresques de Wandjina Man dans le nord de l'Australie proposent à notre travail une excellente introduction, même une toile de fond <PP,151>. Elles comptent parmi les plus anciennes connues ; certaines datations les font remonter à 50 mA. Elles représentent souvent Homo lui-même, et pas seulement des animaux, comme tant de grottes françaises. Or, elles le perçoivent comme un entrelacs parmi des entrelacs, en une saisie que, par opposition à l'*énergie* dont les Grecs nous ont imposé l'idée, *en-ergeïa*, forces en dedans, on pourrait appeler *exergie*, *eks-ergeïa*, forces circulantes entre dedans et dehors ; les bouches sont largement ouvertes, et les sexes, ou ce qui les masque, aussi. Comme il convient à une pareille diffusion en tous sens, ces entrelacs sont presque toujours puissamment colorés. Or la couleur est plus diffusive, générative, communicante, que le trait.

Perhaps above all, transversalization, which characterizes Homo for an anthropogeny <1>, constitutes the figurative theme of some images. Not only are the arms and legs of the figures seen from the front very opened, very elongated and stretched, but their faces are surmounted by vast aureoles with rays that confirm the sentiment of their cosmic expansion. Circulating around the bodies, large “amoeba” (objects or forces) confirm the generalized interlacing. Now that many studies have given us a better understanding of the shamanism of today and yesterday, we understand that more and more people talk about a Paleolithic **shamanism** (Clottes and Lewis-Williams - *Les Chamanes de la préhistoire*), i.e. a grasp of things where the currents and strata (aerial, subterranean, earthly) of the universe communicate with each other. At least for painters and spectators, probably initiated, who still feel largely quadrupedal, bipedal, reptile, volatile, as well as hominid, animal, vegetal, all at the same time.

The many markings by torch in the Chauvet cave for instance, where the plastic gesture coincides with a burn, go well in this direction.

Et peut-être surtout, la transversalisation, qui pour une anthropogénie est le propre d'Homo <1A>, constitue le thème figuratif de certaines images. Non seulement les bras des personnages vus de face sont ouverts, très allongés et étirés, et il en va de même des jambes, mais leurs visages sont sommés de vastes auréoles à rayons qui confirment le sentiment de leur expansion cosmique. Circulant autour des corps, de grandes "amibes" (objets ou forces) confirment l'entrelacs généralisé. Maintenant que beaucoup d'études nous aient fait mieux comprendre le chamanisme d'aujourd'hui et d'hier, on comprend qu'on parle de plus en plus souvent d'un **chamanisme** paléolithique (Clottes et Lewis-Williams *Les Chamanes de la préhistoire*), c'est-à-dire d'une saisie des choses où les courants et les strates aériennes, souterraines, terriennes de l'univers communiquent entre eux. Du moins pour des peintres et des spectateurs, sans doute initiés, qui se sentent encore largement quadripèdes, bipèdes, reptiles, volatiles, ainsi qu'hominiens, animaux, végétaux, tout à la fois. Les nombreux marquages par coups de torche de Chauvet, où le geste plastique coïncide avec une brûlure, vont bien dans ce sens.

It is consistent that the detailed Paleolithic image did not represent overall actions. In France, it does not show any pursuit, battle, coupling, nesting, suckling of animals. It sticks to "totem" instances <3E>: Bos, Equus, Cervus, all intensely animated. If there are indeed myths, they do not tell a story, but only propose their nodal elements, to which their "exergy" suffices. These elements could be called **mythemes**. As we sometimes call *technemes* the nodal elements of a technique <1B4>, and *glossems* the nodal elements of a language <16B>.

Il est cohérent que l'image détaillée paléolithique n'ait pas représenté d'actions d'ensemble. En France, elle ne montre ni poursuites, ni batailles, ni accouplements, ni nidifications, ni allaitements d'animaux. Elle s'en tient à des instances "totémiques" <3E> : Bos, Equus, Cervus, du reste intensément animées. Si mythes il y a, ils ne racontent pas d'histoire, mais proposent seulement leurs éléments nodaux, à quoi leur "exergie" suffit. On pourrait appeler ces éléments des **mythèmes**. Comme on nomme parfois *technèmes* les éléments nodaux d'une technique <1B4>, et *glossèmes* les éléments nodaux d'un langage <16B>.

14A1. The (fine) analogies of certain panoply and protocol segments. Their economy

Massive images have taught us what is essential in semiotic images: it is analogies between an imaging and an imaged, observing that such analogies do not take place between purified indexes, as is the case in a mathematical figure <5D,19>, and that they are intentional, which is not the case for the natural indicium <4A>. Also, in the massive semiotic image, the analogy intervenes in some overall contours between object and environment, between object and artisan, whereas in the detailed semiotic image, it intervenes between multiple distinct segments. Thus, the sculpted segments of the *Venus of Lespugue* are in analogy with the segments of her body that are calves, thighs, belly, breasts, arms, neck, head.

14A1. Les analogies (fines) de certains segments panopliques et protocolaires. Leur économie

Les images massives nous ont appris ce qui fait l'essentiel d'images sémiotiques : il s'agit d'analogies entre un imageant et un imagé, avec ceci que ces analogies n'ont pas lieu entre des index purifiés, comme dans une figure mathématique <5D,19>, et qu'elles sont intentionnelles, ce qui n'est pas le cas dans l'indice naturel <4A>. Seulement, dans l'image sémiotique massive, l'analogie intervient par quelques contours globaux, entre objet et environnement, entre objet et artisan, tandis que dans l'image sémiotique détaillée, elle intervient entre de multiples segments distincts. Ainsi, les segments sculptés de la *Vénus*

de Lespugue sont en analogie avec ces segments corporels que sont des mollets, des cuisses, un ventre, des seins, des bras, un cou, une tête.

One of the lessons of the detailed images of the higher Paleolithic is that the segments used to establish the analogy can vary very much. No details of the face in the *Venus of Lespugue* and the *Venus of Willendorf*, while the *Lady of Brassempouy*, that dates from a time that does not seem to be later, has two eyes and a nose, even though she has no mouth. No neck for the *Venus of Willendorf*, whereas the two other women boast a very long neck. We thus find this property that Homo - transversalizing, orthogonalizing and lateralizing – is able to deploy panoplies-protocols where the manageable segments inter-thematize technically and semiotically, for instance by being indicia and indexes of each other, in such a way that they do not have to be constantly all present for their sets or sub-sets to be identified. In other terms, it is enough to have just a few panoplic-protocolar segments in order make that things-performances-in-situation-inside-the-circumstance-over-a-horizon, which make up the Hominid *woruld <1B3>, should appear and be represented globally, whilst at the same time specifying, triggering and distributing themselves according to the choices made. We will see that this idea of *specification* within an environment pre-distributed by technique and semiotics also plays a fundamental role in the strengths and limitations of spoken language and gestural language <17A>.

Une des leçons des images détaillées du paléolithique supérieur est que les segments retenus pour établir l'analogie peuvent varier fort. Pas de détails du visage chez la *Vénus de Lespugue* et la *Vénus de Willendorf*, alors que la *Dame de Brassempouy*, d'une époque qui ne semble pas ultérieure, a deux yeux et un nez, même si elle n'a pas de bouche. Point de correspondant d'un cou chez la *Vénus de Willendorf*, alors que les deux autres femmes ont un cou très long. On retrouve donc cette propriété qu'a Homo transversalisant, orthogonalisant et latéralisant de déployer des panoplies-protocoles où les segments maniables s'entre-thématisent techniquement et sémiotiquement, serait-ce comme indices et index les uns des autres, si bien qu'il ne faut pas qu'ils soient constamment tous présents pour que leurs ensembles ou sous-ensembles soient identifiés. En d'autres mots, il suffit de quelques segments panopliques-protocollaires pour que les choses-performances-en-situation-dans-la-circonstance-sur-un horizon qui forment un *woruld hominien <1B3> apparaissent et aussi se représentent globalement, tout en se spécifiant, se déclenchant, se distribuant selon les choix retenus. Nous verrons que cette idée de *spécification* au sein d'un environnement prédistribué par la technique et la sémiotique joue également un rôle fondamental dans les forces et les limites du langage parlé et du langage par gestes <17A>.

At the same time, insofar as the panoplic and protocolar elements are operative, they were perceived with great pertinence and acuity very early on. When we see the images of Lascaux and Foz Côa, we sense that the authors exactly pinpointed the useful characteristics of the animals that they awaited during such season in such passageways, and then trapped, killed, kept, ate and perhaps made take part in some rites. Sometimes, ethologist even believe, starting from the traits of anatomy and behavior figured there, that they could identify the imaged species or even sub-species (large breeds) <R.nov96>.

En même temps, dans la mesure où les éléments panopliques et protocollaires sont opératoires, ils furent très vite aperçus avec une grande pertinence et acuité. A voir les images de Lascaux et de Foz Côa, on sent bien que leurs auteurs repéraient exactement les caractères utiles des animaux qu'ils attendaient en telle saison dans tel défilé, puis qu'ils cernaient, tuaient, conservaient, mangeaient, et

qui intervenaient peut-être dans certains rites. Des éthologues croient même parfois, à partir des traits d'anatomie et de comportement figurés là, pouvoir identifier les espèces, voire les sous-espèces (grandes races) imagées <R.nov96>.

14A2. Substitutability of the retained segments

At the same time, in the *Venus of Lespugue*, the Paleolithic image proposes a certain sequence of imaging segments which, despite a global isotopy, does not correspond exactly to the sequence of the segments in the imaged. At least between waist and knee.

14A2. La substituabilité des segments retenus

En même temps, dans la *Vénus de Lespugue*, l'image paléolithique propose une certaine suite des segments imageants qui, malgré une isotopie globale, ne correspond pas exactement à la suite des segments dans l'imagé. A tout le moins entre la ceinture et le genou.

This phenomenon is not a failure or negligence of the imager. It is due to the capacity of the substitutive brain and body of Homo technician and semiotician, as early as the Upper Paleolithic, to handle and maintain a panoply-protocol by more or less inverting its terms. A great horned owl in the Chauvet cave is engraved frontally for the head (eyes and beak), and from the back (feathers) for the bottom of the body. The exercise of this synodic availability <2A2c> can be found even in the smallest fragments. There is nothing astonishing or marvelous in the disproportionate rectilinear horns of the *Unicorn* of Lascaux, or in what some prehistorians have sometimes conveniently but abusively called *monsters* or *cave ghosts*. This is a property of hominian perception, which is confirmed in several writings (Archaic Sumerian, Egyptian, Mayan, Aztec <18B>), where the written words of a phrase are placed in a free order insofar as it is signaled that they belong to the same semiotic package, the sentence.

Ce phénomène n'est pas une défaillance ou une négligence de l'imageur. Il tient à la capacité du cerveau et du corps substitutifs d'Homo technicien et sémioticien, dès le paléolithique supérieur, de manier et maintenir une panoplie-protocole en en inversant plus ou moins les termes. Un grand duc de la grotte Chauvet est gravé de face pour la tête (yeux, bec), de dos (plumes) pour le bas du corps. L'exercice de cette disponibilité synodique <2A2c> se retrouve jusque dans les moindres fragments. Il n'y a rien d'étonnant ni de merveilleux dans les cornes rectilignes démesurées de la *Licorne* de Lascaux, ou dans ce que certains préhistoriens ont parfois appelé commodément mais abusivement les *monstres* ou les *fantômes* rupestres. C'est là une propriété de la perception hominienne, dont on trouve une confirmation dans plusieurs écritures (sumérienne archaïque, égyptienne, maya, aztèque <18B>), où les mots écrits d'une phrase se disposent en un ordre très libre à condition de signaler qu'ils appartiennent au même paquet sémiotique, qui est la sentence.

14A3. Perceptive-motor image-based field effects : Kinetic (Rodin effect), dynamic (Michelangelo effect), excited

Paleolithic images still show what could be called the Rodin effect, according to which, in order to render the walking or running of an animal in a still image, one must show the

bottom of a hind leg at time t1, the top of the leg at time t2, the hindquarters at time t3, the trunk at time t4, and so on up to the muzzle at time tn. In this case, the elements of an image produce **kinetic** perceptive-motor field effects <7B>, where a curvature is activated marking a succession, sometimes an acceleration in time, all the more intense as they are captured in a single instant. Since the cave art, the distortions of this type have made horses, bulls, bison and hinds run.

14A3. Les effets de champ imagétiques perceptivo-moteurs cinétiques (effet Rodin), dynamiques (effet Michel-Ange), excités

Les images paléolithiques montrent encore ce que l'on pourrait appeler l'effet Rodin, selon lequel, pour rendre la marche ou la course d'un animal dans une image immobile, il faut y montrer le bas d'une patte arrière à l'instant t₁, le haut de la patte à l'instant t₂, l'arrière-train à l'instant t₃, le tronc à l'instant t₄, et ainsi de suite jusqu'au museau à l'instant t_n. Dans ce cas, les éléments d'une image produisent des effets de champ perceptivo-moteurs **cinétiques** <7B>, où s'active une courbure marquant une succession, parfois une accélération dans le temps, d'autant plus intenses qu'elles sont saisies dans un instant unique. Dès l'art des cavernes ce sont des distortions de ce genre qui font courir les chevaux, les taureaux, les bisons et les biches.

These kinetic effects go hand in hand with **dynamic** perceptive-motor field effects <7C> in what could be called the Michelangelo effect, exploiting the ability to capture through an image not only the movements of the image but the forces (weight, gravitations, energies, efforts) from which these movements proceed, in short motions or movements <2B1>, according to the curvatures (and not only curves) to which lines and stains of the image force the eye of the spectator. From these resources, the Paleolithic Venuses swell and are literally gravid (gravis, weighting) to the extent of proposing to their spectators Gravity in general; the Chauvet lions show an irresistible impulse, *impetus*, *Hormé* (first assault, originating impetus). In the Medici Chapel, visitors don't usually see that the limbs of Michelangelo's figures are unequal, and consequently anatomically incorrect. It is that, in images of motions, perception can choose between two graspings: either in a Euclidean space, i.e., three-dimensional and with fixed measurement standards, see twisted limbs, either see normal limbs in a twisted space. The second solution is generally adopted by the spectator's nervous system, as it only finds that Michelangelo's figures are "very dynamic". Thus, the perceptive brain, when put in the presence of attractors belonging to more or less diverse spaces (since they intervene in diverse instants) creates a resulting curved space. Cave images demonstrate that this was the case from the Upper Paleolithic. The absence of plants in cave images is probably due to many reasons, partially ritual; but it confirms an imagery by movements and by motions.

Ces effets cinétiques vont de pair avec des effets de champ perceptivo-moteurs **dynamiques** <7C> en ce qu'on pourrait appeler l'effet Michel-Ange, exploitant la capacité de saisir à travers une image non seulement des mouvements de l'imagé mais les forces (poids, gravitations, énergies, efforts) dont ces mouvements procèdent, bref des motions ou des mouvances <2B1>, selon les courbures (et pas seulement les courbes) auxquelles traits et taches de l'image obligent l'œil du spectateur. A partir de ces ressources, les Vénus paléolithiques se gonflent et sont littéralement gravides (gravis, pesant), au point de proposer à leur spectateur la Gravidité en général ; les lions de Chauvet montrent une impulsion, un *impetus*, une *Hormè* (premier assaut, élan originaire), irrésistibles. A la Chapelle Médicis, le visiteur ne remarque pas d'habitude que les membres des figures de Michel-Ange sont fortement inégaux, et par conséquent anatomiquement incorrects. C'est donc que, dans les images de mouvances,

la perception peut choisir entre deux saisies : ou bien dans un espace euclidien, c'est-à-dire tridimensionnel et avec des étalons de mesure fixes, apercevoir des membres tordus ; ou bien apercevoir des membres conformes (normaux) dans un espace tordu. C'est la seconde solution qu'adopte généralement le système nerveux du spectateur, qui trouve seulement que les figures de Michel-Ange sont "très dynamiques". Ainsi, le cerveau perceptif, quand il est mis en présence d'attracteurs appartenant à des espaces plus ou moins divers (puisqu'ils interviennent dans des instants divers) crée un espace courbe résultant. Les images rupestres montrent que ceci a valu dès le paléolithique supérieur. L'absence des plantes dans les images pariétales tient sans doute à des raisons multiples, partiellement rituelles ; mais elle confirme une imagerie par les mouvements et les mouvances.

Finally, the viewer of Paleolithic images also perceives that, in many cases, static, kinetic, and dynamic perceptive-motor field effects are so abundant, so mobile, so interdependent that they result in **excited** field effects that are *de facto* even *de jure* incoordinable <7G>, but compatibilizable (pati, cum) by the rhythm, with its eight characters of alternation, interstability, accentuation, modulated tempo, self-engendering, convection, strophism, gravitation by nodes, envelopes, resonances, interfaces <1A5>.

Enfin, le spectateur des images paléolithiques perçoit aussi que, dans nombre de cas, les effets de champ perceptivo-moteurs statiques, cinétiques et dynamiques sont si abondants, si mobiles, si interdépendants qu'ils résultent en des effets de champ **excités**, donc non coordonnables *de facto*, sinon *de jure* <7G>, mais compatibilisables (pati, cum) par le rythme, avec ses huit caractères d'alternance, d'interstabilité, d'accentuation, de tempo modulable, d'autoengendrement, de convection, de strophisme, de gravitation par noyaux, enveloppes, résonances, interfaces <1A5>.

14A4. The fantasies of thing-performance, *woruld, partition-conjunction, presence-absence

If we then define, as we have done, fantasies as perceptions and as imaginations haloed with field effects - particularly excited ones - we can say that the detailed Paleolithic images offer a very complete panoply of non-compulsive fantasies <7I>.

14A4. Les fantasmes de chose-performance, de *woruld, de partition-conjonction, de présence-absence

Si l'on définit alors, comme nous l'avons fait, les fantasmes comme des perceptions et des imaginations auréolées d'effets de champ, en particulier excités, on peut dire que les images détaillées paléolithiques proposent une panoplie très complète des fantasmes non compulsionsnels <7I>.

(a) *Fantasies of thing-performance* <7I1>, where Bos, Equus, Cervus appear with the aura that predestined them to their shamanic or totemic vocation, as myths.

(a) *Fantasmes de chose-performance* <7I1>, où Bos, Equus, Cervus apparaissent avec l'aura qui les prédestinait à leur vocation chamanique ou totémique, comme mythèmes.

(b) *Fantasies of the *woruld* <7I2>, engaging the surrounding nature as it is appropriated by technician and semiotician Homo on the occasion of his things-performances.

In particular, Paleolithic figures are mostly proposed in germination. Germination as to their support: they prefigure in the rock or ivory, where they are grasped as pre-existing, in emergence and immersion simultaneously. Germination amongst themselves, as they are always in overlapping. And these explicit and implicit intrications are so radical (related to roots) that they have no aversion to superimpositions, the new images naturally (without violence) inscribing over and in anterior images. Earlier on, we broached the exergy (vs energy) of the Wandjina Man <14A>.

(b) *Fantasmés du *woruld <7I2>*, engageant la nature environnante en tant qu'elle est appropriée par Homo technicien et sémioticien à l'occasion de ses choses-performances. En particulier, les figures paléolithiques sont pour la plupart proposées en germination. Germination quant à leur support : elles se préfigurent dans la roche ou l'ivoire, où elles sont saisies comme préexistantes, en émergence et immersion à la fois. Germination entre elles, car elles sont toujours de près ou de loin en chevauchements (overlapping). Et ces intrications explicites et implicites sont tellement radicales (tenant aux racines) qu'elles ne répugnent pas aux surimpressions, les nouvelles images venant naturellement (sans violence) s'inscrire *sur* et *dans* des images antérieures. Wandjina Man nous a fait parler plus haut d'*exergie* (vs énergie) <14A>.

(c) *Fantasies of partition-conjunction <7I3>*. The latter is active in the Paleolithic imagery in its *sexual* form everywhere, when we see the reproductive sculptures (pregnant vulvae since Chauvet), and particularly if we accept, even in an attenuated form, the masculine/feminine symbolic of Leroi-Gourhan, that we already encountered on the occasion of tectures, and that we shall approach soon, sub 6. In any case, the *generalized* partition-conjunction invades everything, as the frequency of superimpositions confirms.

(c) *Fantasmés de la partition-conjonction <7I3>*. Cette dernière est partout active dans l'imagerie paléolithique sous sa forme *sexuelle*, à voir les sculptures génésiques (vulves prégnantes depuis Chauvet), et surtout si l'on retient, serait-ce sous une forme très atténuée, la symbolique masculin/féminin de Leroi-Gourhan, que nous avons déjà rencontrée à l'occasion des tectures, et que nous retrouverons à l'instant, sub 6. En tout cas, la partition-conjonction *généralisée*, elle, envahit tout, comme le confirme la fréquence des surimpressions.

(d) *Fantasies of presence-absence <7I4>*. What usually strikes the most in these originating productions is their strength of apparition, phenomenality, i.e., a certain thematization of the presence, absence, the indescribable presence-absence <8A>, to which superimpositions also contribute. Whence the stupor of the current spectator, but also, undoubtably, of those who made them.

(d) *Fantasmés de présence-absence <7I4>*. Ce qui a d'ordinaire frappé le plus dans ces productions originaires, c'est leur force d'apparition, de phénoménalité, c'est-à-dire une certaine thématization de la présence, de l'absence, de la présence-absence indescriptible <8A>, à quoi les surimpressions contribuent aussi. D'où la stupeur du spectateur actuel, mais aussi sans doute de ceux qui les ont faites.

14A5. Macrodigitalization implied by detailed analogy

Until now, we have followed the analogue dimension of the detailed images of the Upper Paleolithic. But macrodigitalization <2A2e> also intervenes, i.e., some traits are inevitably perceived as *not being* the others, and are thus designable oppositively by the exclusion of these others in closed panoplies and protocols. In the *Venus*, the limbs, once segmentarized, are necessarily non-trunks; the upper limbs, non-lower limbs; the calves, non-thighs; the right calf, non-left calf. And this insofar as segments, even before being semiotic, are technicized in the “female body” panoply-protocol according to a status that the liberties taken by the *Lespugue Venus* already suggested through the isotopy of limbs.

14A5. La macrodigitalisation impliquée par l'analogie détaillée

Nous avons suivi jusqu'ici, dans les images détaillées du paléolithique supérieur, leur dimension analogique. Mais la macrodigitalisation <2A2e> y intervient également, c'est-à-dire que des traits se perçoivent fatalement comme *n'étant pas* les autres, et sont donc désignables oppositivement par l'exclusion de ces autres en des panoplies et des protocoles fermés. Dans les *Vénus*, les membres, une fois segmentarisés, sont nécessairement des non-troncs ; les membres supérieurs, des non-membres-inférieurs ; les mollets, des non-cuisses ; le mollet droit, un non-mollet gauche. Et cela dans la mesure où les segments, avant même d'être sémiotiques, sont technicisés dans la panoplie-protocole "corps féminin", selon un statut que nous ont suggéré déjà les libertés prises par la *Vénus de Lespugue* avec l'isotopie des membres.

14A6. Latent schematization under imagery

Thus combining an analogue aspect (proportioning, participative) and a macrodigital aspect (oppositional, exclusive), the Paleolithic detailed image had fatally, for transversalizing and possibilizing homo, to inaugurate this very particular imagery, that of the *schema*, from the root *sekH designating the manner of being, and that we find in the Greek *ekHein* (having as a habitus, *habere*).

14A6. La schématisation latente sous l'imagerie

Combinant ainsi un aspect analogique (proportionnant, participatif) et un aspect macrodigital (oppositif, exclusif), l'image détaillée paléolithique devait fatalement, chez Homo transversalisant et possibilisateur, inaugurer cette imagerie très particulière qu'est le *schéma*, de la racine *sekH, visant la manière d'être, et qu'on retrouve dans le grec *ekHein* (avoir comme habitus, *habere*).

The schema has two essential resources. (1) It reduces the number of elements of the analogy - often to very few - which allows it the consistency of panoplies and protocols <14A1>. (2) It reduces the subtle forms of the analogy to traits, points, trait-points. (a) These traits-points are easily indexable, as they are themselves purified indexes; (b) they are very opposable, which makes them excellent objects of designation by exclusion at the heart of a

panoply, thus a macrodigitalization <14A5> ; (c) they are very substitutable; (d) they provide the starting point of mathematics <19A>.

Le schéma a deux ressources essentielles. (1) Il réduit le nombre des éléments de l'analogie, souvent jusqu'à très peu, ce qui lui permet la cohérence des panoplies et des protocoles <14A1>. (2) Il ramène les formes subtiles de l'analogie à des traits, des points, des traits-points : (a) ces traits-points sont facilement indexables, étant eux-mêmes des index purifiés ; (b) ils sont très opposables, ce qui fait d'eux d'excellents objets de la désignation par exclusion au sein d'une panoplie, donc d'une macrodigitalisation <14A5> ; (c) ils sont très substituables ; (d) ils fournissent le départ de la mathématique <19A>.

These remarks enlighten about what is schematic through the higher Paleolithic. And they invite us to stop before these “abstract” signs that can frequently be found in caves in south western France and that were grouped - rightly or wrongly - in two collections: (A) more or less straight lines often bristling with oblique traits , (b) freely rectangular forms, either isolated or associated. There are two classical interpretations. The first, inspired from near or far by Abbé Breuil, sees assegai or harpoons in the bristly traits, and sometimes traps or huts in the squarings, all at the service of hunting rituals blending imagery and magic. What we know of today’s shamanism, and the complicity that it provides between the eater and the eaten, adds to this reading (R.95,417), whilst recognizing that it is shaken by the fact that in Chauvet it is not the dominant animals in the biotope that are dominant in the figuration. A second interpretation developed by Leroi-Gourhan since 1956 believes to see an image of the penis/vulvae couple in the stem/rectangle image. This identification goes hand in hand with the supposition that, in a few French caves at least, the animals figured were distributed in “masculine” (Equus) and “feminine” (Bos) species <13D>. The statistical elaboration - one believes then - would demonstrate that penis signs accompanied above all masculine animals, while the vulvae signs accompanied feminine animals. Around such themes, we can easily imagine liturgies with sexual cosmic components. From a pictorial perspective, these images - which were very analogical at the beginning - progressively became more schematic, the slit triangle of the vulvae becoming, for example, a rectangular latticework, with or without central trait.

Ces remarques éclairent ce qu'il y a de schématique à travers le paléolithique supérieur. Et elles invitent à s'arrêter devant ces signes "abstraites", qu'on trouve fréquemment dans les cavernes du Sud-Ouest de la France, et qu'à tort ou à raison on a groupés en deux collections : (a) des lignes plus ou moins droites souvent hérissées de traits obliques, (b) des formes librement rectangulaires isolées ou associées. Il en existe deux interprétations classiques. La première, inspirée de près ou de loin par l'abbé Breuil, voit des sagaies ou des harpons dans les traits hérissés, et parfois des pièges ou des huttes dans les quadrillages, le tout au service de rituels de chasse mêlant imagerie et magie. Ce que l'on sait du chamanisme actuel, et de la complicité qu'il assure entre le mangeur et le mangé, ajoute encore à cette lecture (R.95,417), tout en reconnaissant qu'elle est ébranlée par le fait qu'à Chauvet ce ne sont pas les animaux dominants dans le biotope qui sont dominants dans la figuration. Une seconde interprétation, développée par Leroi-Gourhan depuis 1956, fait du couple tige/rectangle une image du couple pénis/vulve. Cette identification va de pair avec la supposition que, dans quelques grottes françaises au moins, les animaux figurés se distribuaient en espèces "masculines" (Equus) et "féminines" (Bos) <13D>. L'élaboration statistique, croit-on alors, montrerait que les signes "péniens" accompagnaient surtout les animaux "masculins", les signes "vulvaires" les animaux "féminins" ; et, autour de pareils thèmes, on imagine volontiers des liturgies à composantes cosmiques sexuelles. Picturalement, ces images, de

très analogiques au début, se seraient progressivement schématisées, le triangle fendu de la vulve devenant par exemple un treillis rectangulaire, avec ou sans trait central.

Once again, it would be comfortable for an anthropogeny to have this debate settled, but the essential is already assured. (A) In some caves, perhaps in most, there is *some system*, although fluctuating according to locations and times, and not just some random accumulation of images. (B) The magic, symbolic and shamanistic functions of the produced signs do not exclude one another. (C) As soon as images lend themselves to it, they sometimes schematize themselves, playing with the reducibility of their elements, their substitutability, their reduction to traits-points <19>. (D) Schematization allowed the figured to be subject to all sorts of rotations without stopping being recognizable, which from this moment announces one of the fundamental resources of writing <18B2b>. (E) There is no reason to envisage a global history of the Paleolithic leading from poorly detailed images to more detailed images, or from scantily “realistic” images to more “realistic” images <R.dec.1999,107>.

De nouveau, il serait confortable pour une anthropogénie que ce débat soit tranché, mais l'essentiel est assuré. (a) Il y a là dans certaines grottes, peut-être dans la plupart, *du système*, bien que fluctuant selon les lieux et les temps, et non de l'accumulation d'images au hasard. (b) Les fonctions magique, symbolique et chamannique des signes produits ne s'excluent pas. (c) Dès que des images s'y prêtent, il arrive qu'elles se schématisent, jouant de la réductibilité de leurs éléments, de leur substituabilité, de leur réduction à des traits-points <19>. (d) La schématisation permet au figuré de subir toutes sortes de rotations sans cesser d'être reconnaissable, ce qui dès ce moment annonce une des ressources fondamentales de l'écriture <18B2b>. (e) Il n'y a pas de raison d'envisager une histoire globale du paléolithique conduisant d'images peu détaillées à des images plus détaillées, d'images peu "réalistes" à des images plus "réalistes" <R.déc.1999,107>.

In particular, one should not imagine in Homo a unidirectional, orthogenetic passage from analogue to digital. Despite uncertain dates, we believe that we observe recurrent thrusts of the digital underlying the analogical, or of the analogical underlying the digital, depending on the opportunities of the moment (social or climatic) privileging one of the two terms (digital or analogical). In any case, as early as the Paleolithic, one can sense how the image is potentially full of writing. Better still, how the technical object (including the technicized prey) <1B>, is in continuity with the image and the writing in the transversalizing primate.

En particulier, il ne faut pas imaginer chez Homo un passage unidirectionnel, orthogénétique, de l'analogique au digital. Malgré les dates incertaines, on croit observer plutôt des poussées récurrentes du digital sous l'analogique, de l'analogique sous le digital, les opportunités du moment (sociales, climatiques) privilégiant un des deux termes. En tout cas, dès le paléolithique, on peut pressentir comment l'image est potentiellement grosse de l'écriture. Mieux encore, comment l'objet technique (dont le gibier technicisé) <1B>, l'image et l'écriture sont en continuité chez le primate transversalisant.

14A7. Logico-semiotic field effects. Handprints

Already, logico-semiotic field effects arise from the fact that in Paleolithic images multiple levels of abstraction exist side by side. Thus, in the *Venus*, the imaged is a technicized and semiotized anatomy of woman by its segments; then it represents a fertile woman; but also,

by its perceptive-motor field effects of motion, the imaged is turgidity and pregnancy; or again, by its fantasies of *woruld, it becomes the celebrated universal fecundity; or, by its fantasies of sexual partition-conjunction, it realizes the opening to the generalized partition-conjunction; and also, by its magic coupled with a ritual, it achieves the invoked universal fecundity.

14A7. Les effets de champ logico-sémiotiques. Les mains empreintes

Des effets de champ logico-sémiotiques naissent déjà du fait que dans les images paléolithiques se côtoient de multiples niveaux d'abstraction. Ainsi, dans les *Vénus*, l'imagé est une anatomie technicisée et sémiotisée de femme par ses segments ; puis il figure une femme féconde ; mais aussi, par ses effets de champ perceptivo-moteurs de mouvance, est la turgescence et la gravidité ; ou encore, par ses fantasmes de *woruld, devient la fécondité universelle célébrée ; puis, par ses fantasmes de partition-conjonction sexuelle, réalise l'ouverture à la partition-conjonction généralisée ; et aussi, par sa magie couplée à un rituel, la fécondité universelle invoquée.

On the other hand, every image is an intentional full sign; by which it is not simply an index, i.e. an empty intentional sign, nor is it an indicium, which is a full, non-intentional sign <5D>. When the image is detailed, the underlying and incongruous indicia multiply; and, insofar as it tends to schematize, the indexations become more acute. This is already propitious to the production of logico-semiotic field effects being static, kinetic and dynamic, but also excited, between different aspects of the sign.

D'autre part, toute image est un signe plein intentionnel ; par quoi elle n'est pas simplement un index, signe intentionnel vide, ni non plus un indice, qui est un signe plein non intentionnel <5D>. Quand elle est détaillée, les indices sous-jacents et incongrus s'y multiplient ; et, dans la mesure où elle tend à se schématiser, les indexations s'y aiguisent. Cela déjà est propice à la production d'effets de champ logico-sémiotiques statiques, cinétiques, dynamiques, mais aussi excités entre différents aspects du signe.

But, to these logical tensions inherent in any image, Paleolithic images add their own logico-semiotic effects. It is the archaic astonishment in front of their latent prefiguration in the materials that supports those added effects: suggestions of forms, colors, textures, even growths of the rock (limestone) for painters; suggestions of teeth (ivory), horns, harder stones for the sculptor. Whence a rich instability between natural form and artificial form, between semiotic thematizations and technical thematizations, where Homo brings a sense, his sense, to what already had one, prior, expecting it and protecting it. Magic of the hunt, or of fecundity, or of fraternal eating, and certainly parts of magic along parts of the cults, cults turned towards the *woruld, and by that bearers of presence-absence <8B9> and ecstasy (*st, eks); what we vaguely cover by shamanism.

Mais à ces tensions logiques inhérentes à toute image, les images paléolithiques ajoutent des effets logico-sémiotiques propres. C'est l'étonnement archaïque devant leurs préfigurations latentes dans les matériaux qui leur servent de support : suggestions de formes, de couleurs, de textures, voire de croissances de la roche (calcaire) pour les peintres ; suggestions des dents (ivoire), des cornes, des pierres plus dures pour le sculpteur. D'où une riche instabilité entre forme naturelle et forme artificielle, entre thématisations sémiotiques et thématisations techniques, où Homo apporte un sens, son sens, à ce qui déjà en avait un, préalable, l'attendant, le protégeant. Magie de chasse, ou de fécondité, ou de manducation fraternelle, et certainement parts de magie à côté de parts de cultes tournés vers le *woruld, et par là porteurs de présence-absence <8B9> et d'extase (*st, eks) ; ce qu'on couvre un peu vaguement par chamanisme.

We then measure the violence of the logico-semiotic field effects activated between all these levels and these aspects. (a) Between images and indicia. (b) Between indicia and indexes. (c) Between analogy and digitality. (d) Between imagetic graspings (detached, contemplative, considering), and magic (involved and effective). (e) Between figured species and environment. Let us repeat that the stupor triggered by the images of the higher Paleolithic is not only related to their perceptive-motor field effects, but also to the tensions of their logico-semiotic field effects. There are so many originating tensions here that Origin is activated-passivated as it will never be again.

On mesure alors la violence des effets de champ logico-sémiotiques activés entre tous ces niveaux et ces aspects. (a) Entre images et indices. (b) Entre indices et index. (c) Entre analogie et digitalité. (d) Entre saisie imagétique, détachée, contemplante, considérante, et magie, impliquée et efficace. (e) Entre espèces figurées et environnement. Répétons que la stupeur suscitée par les images du paléolithique supérieur ne tient pas seulement à leurs effets de champ perceptivo-moteurs, mais autant aux tensions de leurs effets de champ logico-sémiotiques. Il y a là tant de tensions originaires que l'Origine est activée-passivée comme elle ne le sera plus jamais après.

That Paleolithic Homo had glimpsed, at least implicitly, the stakes of the image emerging from the indicium and the index is undoubtedly thematized in these isolated or grouped **hands** that he multiplied everywhere. Creating thus a visual image, but also tactile to the extent that it shows the privileged organ of tact. It is both the most analogical, and yet the most macrodigitizing image, showing fingers (digitus) spread out, especially the thumb, digital per se. The imager is there, both taking and being taken. The specification/thematization barely emerges from the thing-performance, which barely emerges from the situation, which itself only emerges from the circumstance over a horizon. How to mingle more the indicia (imprints) and the indexes (up to the index finger), and also the intentional and non-intentional signs ?

Qu'Homo paléolithique ait entrevu, au moins implicitement, les enjeux de cette émergence de l'image à partir de l'indice et de l'index est sans doute thématisé dans ces **mains** isolées ou groupées qu'il a multipliées partout. Image visuelle, mais tactile au point de prélever l'organe privilégié du tact. Image la plus analogique, et cependant la plus macrodigitalisante, montrant écartés, surtout le pouce, les doigts (digitus), digitaux par excellence. L'imageur est là prenant et pris. La spécification émerge à peine de la chose-performance, qui émerge à peine de la situation, qui elle-même émerge à peine de la circonstance sur l'horizon. Et comment croiser davantage indices (empreintes) et index (jusqu'au doigt index), et aussi les signes intentionnels et non intentionnels?

We cannot ascertain the part of the voluntary and the accidental, of the semiotic and the magic (shamanism), in these hands, in positive, in negative (in reserve), in simple contrast. But the fact that they are numerous, that they should be found in Australia and in France, and also that, even for Leroi-Gourhan, they should not distribute according to the strict topography of caves, like “sexed” species, but more freely, like some fat red dots, suggests that for their producers, they had a scope prior to particular significations. This preliminary semiotic character does not exclude the trace (chance or sought?), sometimes very apparent, from the marker Homo as particular biological specimen. In Chauvet for instance, ochre positive hands produced by the same person do not only allow grasping the many aspects of his singularity where they are grouped, but allow also following his interventions in several distant points where they are recognized.

Nous ne saurons pas la part du volontaire et de l'accidentel, du sémiotique et du magique (chamanique), dans ces mains en positif, en négatif (en réserve), en simple contraste. Mais le fait qu'elles soient nombreuses, qu'il y en ait en Australie comme en France, et aussi que, même pour Leroi-Gourhan, elles ne se distribuent pas selon la topographie stricte des cavernes, comme les espèces "sexuées", mais plus librement, comme certains gros points rouges, suggérerait qu'elles avaient pour leurs producteurs une portée préalable aux significations particulières. Ce caractère sémiotique préalable n'exclut pas la trace (adventice ou recherchée?) parfois très apparente du marqueur comme spécimen biologique particulier ; ainsi à Chauvet des mains ocrées positives produites par le même ne permettent pas seulement de saisir de multiples aspects de sa singularité là où elles sont groupées, mais permettent encore de suivre ses interventions en plusieurs points éloignés où on les reconnaît.

14A8. The destinies-choices-of-existence of the detailed image

All that has just been noticed in the images is due to the gesture of the performer, and thus realizes to some extent his destiny - the global part of his existence (his topology, his cybernetics, his logico-semiotics, his presentivity <8H>) - that one could just as well call here his **work subject** <11I3>, and according to the case his **pictorial subject**, his **sculptural subject**, his **engraver subject**, which comprises, in addition to the fantasies of thing-performance, of *woruld, of partition-conjunction, a fantasy of X-same <11K>.

14A8. Les destins-partis d'existence de l'image détaillée

Tout ce qui vient d'être relevé dans les images tient au geste de l'exécutant, et donc réalise quelque peu son destin-parti global d'existence (sa topologie, sa cybernétique, sa logico-sémiotique, sa présentivité <8H>), qu'on pourrait aussi bien appeler son **sujet d'œuvre** <11I3>, et selon les cas son **sujet pictural**, son **sujet sculptural**, son **sujet graveur**, comportant, en sus des fantasmes de chose-performance, de *woruld, de partitionconjonction, un fantasme de X-même <11K>.

Assuredly, in order to perceive and define these **plastic work subjects** of the Upper Paleolithic, we do not have enough situational and circumstantial elements concerning the period; and above all, our plastic intelligence is not acute enough. Saying that these “subjects” are clannish or tribal would prejudge of a social organization about which we know nothing, not even if we should draw similarities between them and these assemblies of colorful parietal rectangle that we metaphorically called “blazons”, which then would have distinguished “ethnic groups” <28> of blood or culture. We can only suppose that they had to be very grouped, according to hominid, animal, vegetal, even mineral fusional groups, that it is difficult for us to imagine.

Assurément, pour percevoir et définir ces **sujets d'œuvre plastiques** du paléolithique supérieur, nous n'avons pas assez d'éléments situationnels et circonstanciels concernant l'époque ; et surtout notre intelligence plastique n'est pas assez aiguë. Dire que ces "sujets" sont claniques ou déjà tribaux préjugerait d'une organisation sociale dont nous ne savons rien, même pas s'il convient d'en rapprocher ces assemblages de rectangles colorés pariétaux qu'on a métaphoriquement appelés des "blasons", lesquels alors auraient distingué des "ethnies" <28> de sang ou de culture. On peut seulement supposer qu'ils devaient être très groupaux, en des groupes fusionnels hominiens, animaux, végétaux, voire minéraux, qu'il nous est difficile d'imaginer.

To what extent were the authors of engravings, sculptures and paintings singular? We shall recall about this that, in yesterday's non-westernized Africa, plastic productions were perhaps very coded from a group perspective (in a clan, a tribe) but their executers were often recognized and named by the other members of the group. So we should not hastily exclude that there was, in Chauvet or in Lascaux and elsewhere, some “great” painters of bulls and “great” sculptors of Venus, in the same way that there were probably “great” hunters of bulls and some “great” chiefs by dint of being “great” hunters. In any case, some “great” initiates, being more shamans than the others.

Jusqu'ou les auteurs de gravures, de sculptures, de peintures étaient-ils singuliers? On se rappellera à ce propos que, dans l'Afrique non occidentalisee d'hier, les productions plastiques avaient beau être très codées groupalement (claniquement, tribalement), leurs exécutants étaient souvent reconnus et nommés par les autres membres du groupe. Ainsi ne faudrait-il pas trop vite exclure qu'il y ait eu à Chauvet ou Lascaux et ailleurs de "grands" peintres de taureaux et de "grands" sculpteurs de Vénus, comme il y eut sans doute de "grands" chasseurs de taureaux, et aussi de "grands" chefs à force d'être de "grands" chasseurs. En tout cas de "grands" initiés, plus chamans que les autres.

What is certain is that these productions supposed an elaborated degree of the technical and semiotic passage from hand to hand and from brain to brain <2B9> characterizing technician and semiotician Homo, whilst excluding the extreme form of truly collective work that some totem masts show in Polynesia, in the early twentieth century. Because the movement, the motion, the fantasies linked to the image of a cave reindeer presupposes a gushing unit (impetus) of the producer that the Polynesian mast does not have.

Ce qui est certain c'est que ces productions ont supposé un degré élaboré du passage technique et sémiotique de main en main et de cerveau en cerveau <2B9> propre à Homo technicien et sémioticien, tout en excluant la forme extrême de travail vraiment collectif que montrent certains mâts totems dans la Polynésie du début de notre siècle. Car le mouvement, la mouvance, les fantasmes liés à l'image d'un renne des cavernes suppose une unité de jaillissement (impetus) du producteur que le mât polynésien ne comporte justement pas.

14A9. Plastic cells

Because it is detailed, i.e., it has internal articulations, the image of the Upper Paleolithic does not propose a unique field, like the massive image, but a set of local fields. Thus it already updates a property that will be that of all detailed images with strong excited fields, namely that, if one distinguishes sufficient portions, each of them shows a certain overall plastic "weight", with a relatively equal *rate* of plastic gravitation and inflection, equal *rate* of logico-semiotic torsion, equal *rate* of presentivity, etc. In such a way that, taken from anywhere, they support a layer of static, kinetic, dynamic and excited tensions and compatibilizations that is sufficiently homogeneous to ensure an intense transitory rhythmization of a brain.

14A9. Les cellules plastiques

Du fait qu'elle est détaillée, c'est-à-dire qu'elle a des articulations internes, l'image du paléolithique supérieur ne propose pas un champ unique, comme l'image massive, mais un ensemble de champs locaux. Ainsi actualise-t-elle déjà une propriété qui sera celle de toutes les images détaillées à champs excités puissants, à savoir que, si l'on y distingue des portions suffisantes, celles-ci montrent un certain "poids" plastique global, comportant un *taux* de gravitation et d'inflexion plastiques, un *taux* de torsion logico-sémiotique, un *taux* de présentivité, etc., relativement égal. En sorte qu'en les prenant de n'importe où, elles soutiennent une nappe de tensions et de compatibilisations statiques, cinétiques, dynamiques, excitées assez homogène pour assurer une rythmisation transitoire intense d'un cerveau.

Each portion of the image, sufficient to determine such an effect, can then be called a “plastic cell” (Wladimir Weidlé, "Diogène" 18, 1957). The term is well-chosen insofar as these portions contain, each, the essence of the information of the system, like cells do for a living organ, and that, besides, their interstability has something of the properties of life.

Chaque portion de l'image suffisante pour déterminer pareil effet peut alors être appelée une "cellule plastique" (Wladimir Weidlé, "Diogène" 18, 1957). Le terme est heureux dans la mesure où ces portions contiennent chacune l'essentiel de l'information du système, comme les cellules le font pour un organisme vivant, et que du reste leur interstabilité a quelque chose des propriétés de la vie.

14A10. The two standing-in-place of the detailed image: reference and significance. Resemblance

The detailed images of the higher Paleolithic are so rich that they certainly maintained in their producers and spectators/users the double orientation of the “standing-in-place-of” that we have perceived in the massive images of the lower and middle Paleolithic. (a) orientation to be *referential*, the imaging disappearing in front of the imaged; (b) orientation to be *autarkic*, the imaging being sufficient as such <9E>.

14A10. Les deux tenir-lieu imagiers détaillés : référence et signifiante. La ressemblance

Les images détaillées du paléolithique supérieur sont si riches qu'elles ont certainement entretenu chez leurs producteurs et spectateurs-utilisateurs la double orientation du tenir-lieu que nous ont fait distinguer déjà les images massives du paléolithique inférieur et moyen : (a) tantôt d'être *référentielles*, l'imageant s'effaçant devant l'imagé ; (b) tantôt d'être *autarciques*, l'imageant se suffisant comme tel <9E>.

Above all, they make us see how imagetic referentiality takes the form of *similarity* or *resemblance* (similis, sem, re-), and that this referentiality certainly holds in the *analogy* and *proportion* of some segments of the image <9A>, but also in the representation of its static, kinetic, dynamic, excited field effects, perceptive-motor and even logico-semiotic. This is what a cartoonist plays with when he makes us grasp a *whole* character in a *few* strokes, none of which, however, can be found as such in the picture.

Surtout, elles nous font bien voir comment la référentialité imagétique prend la forme de la *similitude* ou de la *ressemblance* (similis, sem, re-), et que celle-ci tient assurément en l'*analogie* et *proportion* de quelques segments de l'imagé <9A>, mais aussi en représentation de ses effets de champ perceptivo-moteurs statiques, cinétiques, dynamiques, excités, et encore logico-sémiotiques. C'est de tout cela que joue un caricaturiste quand il nous fait saisir *tout* un personnage en *quelques traits*, dont aucun pourtant ne se trouve comme tel dans l'imagé.

14A11. The fervor of the pre-frame

There is, however, a property that almost all later detailed images will share and that the images of the Paleolithic do not have: the frame and the framing. In fact, the eventual tracings that intersect at right angles in the caves work like grid patterns (which made us think of traps), they don't enclose anything, they don't frame anything. The remarkable line (of a spine, a belly, etc.) from which some animals are build and differentiated is indeed a referential, a pre-frame, but it is not a frame. The true frame, a quadrangular geometrical figure surrounding a figure, is an invention of the Neolithic, as we have already learned in the tectures <13E>. So let's be careful before we talk about *perspective*. In the strictest sense, perspective supposes the referential of a veritable frame, which is absent here. But some elements prepare it, given the characters that we recognized in the hominid vision in general <1C1>: animals becoming smaller as they move away; positions that make some parts of the bodies appear in front of others, from the front or three-quarters. The very strict consideration of angles and distances of shots in the Chauvet surveys will have had the merit of showing how much each figure varies depending on the position of the observer, and thus also of the producer, determining each time diversely intense graspings around a maximal intensity (plastic, magic, shamanic).

14A11. La ferveur du précadre

Il y a néanmoins une propriété qu'auront presque toutes les images détaillées ultérieures, et que celles du paléolithique n'ont pas : c'est le cadre et le cadrage. En effet, les éventuels tracés qui dans les grottes se coupent à angle droit fonctionnent comme des quadrillages (qui ont fait penser à des pièges), ils n'enferment rien, n'encadrent rien. La ligne remarquable (d'échine, de ventre, etc.) à partir de laquelle sont construits et différenciés certains animaux est bien un référentiel, un précadre, mais ce n'est pas un cadre. Le vrai cadre, figure géométrique quadrangulaire cernant une figure, sera l'invention du néolithique, comme les tectures nous l'ont déjà appris <13E>. On sera donc prudent avant de parler de *perspective*. Au sens fort, celle-ci suppose le référentiel d'un cadrage vrai, ici absent. Mais des éléments la préparent, étant donné les caractères que nous avons reconnus à la vue hominienne en général <1C1> : des animaux devenant plus petits à mesure qu'ils s'éloignent ; des positions qui font paraître des parties de corps devant d'autres, de face ou de trois-quarts. La prise en compte très stricte des angles et distances de prises de vue dans les relevés de Chauvet aura eu le mérite de montrer combien chaque figure varie selon la position de l'observateur, et donc aussi du producteur, déterminant chaque fois des saisies diversement intenses autour d'une intensité maximale (plastique, magique, chamannique).

In all cases, in the same way as the frame delimits as much as it accentuates, this situation of pre-frame was a springboard. It perfectly fitted the mythemes (without history), and the exergy (that sufficed to tie them together) <14A>, particularly amongst the echoes of the cave and its fleeting shadows, those provoked by the tallow lamps that were found in

Lascaux. With, as consequence, an overvoltage of presentivity <7I4>, here pure and native to the point that it triggered stupor.

En tout cas, comme le cadre délimite autant qu'il accentue, cette situation de précadre fut un tremplin. Elle convenait parfaitement aux mythes (sans histoire), et à l'exergie (qui suffisait à les relier) <14A>, surtout parmi les échos de la grotte et ses ombres vaguantes, celles provoquées par les lampes à suif qu'on a retrouvées à Lascaux. Avec, pour conséquence, un survoltage de la présentivité <7I4>, pure et native ici au point de déclencher la stupeur.

14B. Paleolithic plastic dimensions: engraving, sculpture, painting

The detailed Paleolithic images developed in Homo the engraver's, sculptor's and painter's faculties enabled by the Hominian three-dimensionality <1A2>. An anthropogeny must start off from their differences.

14B. Les dimensions plastiques paléolithiques: gravure, sculpture, peinture

Les images détaillées paléolithiques ont développé chez Homo les facultés du graveur, du sculpteur et du peintre offertes par la tridimensionnalité hominienne <1A2>. Une anthropogénie doit partir de leurs différences.

14B1. Engraving

It is appropriate to begin with engraving, because it is particularly originating, being there since always in the state of nature in the cracks of the stones, in the lineaments of the bones and the ivories, as separation, as outline, by traits-points, by contrasts of color, by nuances of grain of materials. The accidents of stone, particularly in limestone, were a potential imagery, which endlessly combined structure, texture and growth <7F>. In the Chauvet cave, in the painted vulvae whose base is filled in black, the vertical vulvae slit is engraved through the black, then through the ochre of the surface of the rock, right up to the rocky white.

14B1. Gravure

Il sied de commencer par la gravure, car elle est particulièrement originaire, étant là depuis toujours à l'état de nature dans les fissures des pierres, dans les linéaments des os et des ivoires, comme séparation, comme contour, par traits-points, par contrastes de couleur, par nuances de grain de matières. Les accidents de la pierre, surtout en terrain calcaire, étaient une imagerie potentielle, combinant sans cesse structure, texture et croissance <7F>. A la grotte Chauvet, dans les vulves peintes dont la base est remplie de noir, la fente vulvaire verticale est gravée à travers le noir, puis à travers l'ocre de la surface de la roche, jusqu'au blanc rocheux.

To make natural slits semiotic, thus intentional, to trigger perceptive-motor field effects, it was enough that the intense glance of the hunter, the sorcerer and the panoplic and

protocolar shaman should espouse them, reinforce them, ease them, complete them eventually, thus creating an endless crossing between nature and artifice, between indicia and indexes, between chance and intention, and thus also between the semiotic thematizations and technical thematizations depending on the wish of magic. With all the logico-semiotic field effects triggered by these ambivalences.

Pour rendre les fissures naturelles sémiotiques, donc intentionnelles, pour y déclencher des effets de champ perceptivo-moteurs, il suffisait que le regard intense du chasseur, sorcier et chaman panoplique et protocolaire les épouse, les renforce, les atténue, éventuellement les complète, créant ainsi un carrefour inépuisable entre nature et artifice, entre indices et index, entre hasard et intention, et donc aussi entre thématisations sémiotiques et thématisations techniques selon le vœu de la magie. Avec tous les effets de champ logico-sémiotiques déclenchés par ces ambivalences.

On the other hand, taking a relatively rigid point (spike), fixing with this point or edge a starting point, pulling by pressing until another point, the point of arrival, may seem a naive action. Yet, this elementary action is the **trait** (line). And even the **trait-point**. Which is the graphic choice per se. Possibility of all analogies and all macro-digitalities. In the Universe, the entry of the trait or trait-point probably proved as important as transversality. The trait-point contained the schema, writing, mathematics and logics. It particularly initiated detailed sculpture and painting.

D'autre part, prendre une pointe relativement dure, fixer grâce à cette pointe ou ce tranchant un point de départ, tirer en appuyant jusqu'à un autre point, point d'arrivée, peut paraître un acte naïf. Mais cet acte élémentaire est le **trait**. Et même le **trait-point**. Lequel est le parti graphique par excellence. Capacité de toutes les analogies et de toutes les macrodigitalités. Dans l'Univers, l'entrée en scène du trait ou trait-point fut sans doute aussi importante que celle de la transversalité. Il contenait le schéma, l'écriture, la mathématique, la logique. Il initiait en particulier la sculpture et la peinture détaillées.

14B2. Sculpture

The sculptor of massive images, who has started producing detailed images, also started tracing. By splintering, by scraping, by polishing, he traced and carved technicized segments of bodies. And at the same time, he discovered the **volume** as volume, that is to say, he saw, in his plane hands in bilateral symmetry, and in front of his transverse stature, objects that occupied the expanse by thematizing this occupation (capere ob, grasping with across hold, taking in advance). Thus exalting the expanse in general, as a result and container of volumes. Exalting the volumes of technical objects peopling the ambient environment. Privileging volumes inhabited by the presence of animals and their hunters-watchers-sculptors. These three types of containers and contents (expanse, object, inhabited volume) communicated their properties to each other and added them up. The *Venus of Willendorf* and the *Venus of Lespugue* testify to the wonder of their authors, preceding ours, in front of the field effects born on this occasion.

14B2. Sculpture

Le sculpteur d'images massives, devenu producteur d'images détaillées, se mit aussi à tracer. Par éclats, par grattage, par polissage, il traça et tailla des segments technicisés des corps. Et du même coup, il découvrit le **volume** comme volume, c'est-à-dire qu'il vit se découper, entre ses mains planes en symétrie bilatérale, et devant sa stature transversalisante, des objets qui occupaient l'étendue en thématissant cette occupation (capere ob, saisir d'une prise en travers, prendre d'avance). Exaltant ainsi l'étendue en général, comme résultat et conteneur des volumes. Exaltant les volumes des objets techniques peuplant le milieu ambiant. Privilégiant les volumes habités de présence des animaux et de leurs chasseurs-regardeurs-sculpteurs. Ces trois types de conteneurs et de contenus se communiquèrent alors leurs propriétés et les additionnèrent. La *Vénus de Willendorf* et la *Vénus de Lespugue* témoignent de l'émerveillement de leurs auteurs, entraînant le nôtre, devant les effets de champ nés à cette occasion.

At the same time he is astonished by volumes, picker-hunter-sorcerer-shaman Homo becoming sculptor is astonished by the latent energy of the material he cuts. Through resistances, textures, rasterizations. The Aurignacian and Magdalenian *Venus* are as much parturient by these supposed energies of materials as by their forms. And if the latter sometimes fall within the scope of “good forms” (lozenges or hexagons), it is to comfort these material densities – such as the hexagonal alveoli confirms the density of the hive – and not to flatter a geometry that does not yet exist at the time, and that painting ignores. In this context, smallness can be an adjuvant. The 12 cm of the *Venus of Willendorf* concentrate its latent forces all the better that it holds in the hand (Herbert Read).

En même temps que des volumes, Homo cueilleur-chasseur-sorcier-chaman se prenant à sculpter eut l'étonnement des énergies latentes des matières qu'il taillait. A travers des résistances, des textures, des tramés. Les *Vénus* aurignaciennes et magdaléniennes sont aussi parturientes par ces énergies supposées des matières que par leurs formes. Et si ces dernières s'inscrivent parfois dans de "bonnes formes" (losanges ou hexagones) c'est pour conforter ces densités matérielles, - comme l'alvéole hexagonale confirme la densité de la ruche, - non pour flatter une géométrie encore inexistante à l'époque, et que du reste la peinture ignore. A ce compte, la petitesse peut être un adjuvant. Les 12 cm de la *Vénus de Willendorf* ramassent d'autant mieux ses forces latentes qu'elle tient dans la main (Herbert Read).

The volume and particularly the density always maintain a reserve of ungraspable, and hide a central, inaccessible mystery, that is however there and present, and sometimes obsessing with presence. On the other hand, sculpture only shows one side at a time, and the sculptural perceptive-motor field effects, that allow - to Homo's binocular vision - anticipations and retentions of sculpture invisible sides in its visible sides, reinforce its mystery instead of suppressing it. One day, some hominid specimen will call this type of characteristic the transcendence (scendere, trans, going beyond). Often, Homo will divinize sculptures, not paintings - except icons, which precisely have sculptural properties.

Le volume et surtout la densité gardent toujours une réserve d'insaisissable, et recèlent un mystère central, inaccessible, et pourtant là présent, parfois obsédant de présence. D'autre part, la sculpture ne montre qu'une face à la fois, et les effets de champ perceptivo-moteur sculpturaux qui permettent à la vision binoculaire d'Homo des anticipations et des rétentions de ses faces invisibles dans ses faces

visibles renforcent son mystère au lieu de le supprimer. Un jour, certains spécimens hominiens appelleront ce genre de propriété la transcendance (scendere, trans, passer au-delà). Souvent Homo divinisera des sculptures, non des tableaux, sauf les icônes, qui justement ont des propriétés sculpturales.

In the same way as the massive sculptures of the lower and middle Paleolithic were ready to become steles (Chinese), xoanon (Greek), Lingam (Indian), the detailed sculptures of the higher Paleolithic began to have what they needed to become the support of a religion. Not already supporting articulated gods, but at least supporting a "divine-sacred" diffused through the fantasies of thing-performance, of *woruld, of sexual and universalized partition-conjunction, of presence-absence, enveloping the animal species and undoubtedly also the seasons. Calling for first ritual speeches and gestures. Perhaps the unguents and holy oils announcing the buttered lingams of today's India.

Ainsi, de même que les sculptures massives du paléolithique inférieur et moyen étaient prêtes à devenir stèle (chinoise), xoanon (grec), lingam (indien), les sculptures détaillées du paléolithique supérieur commencèrent à avoir ce qu'il fallait pour devenir le support d'une religion. Non pas déjà supportant des dieux articulés, mais au moins un "divin-sacré" diffus à travers les fantasmes de chose-performance, de *woruld, de partition-conjonction sexuelle et universalisée, de présence-absence, nimbant les espèces animales et sans doute aussi les saisons. Sollicitant de premiers discours et de premiers gestes rituels. Peut-être des onguents et des crèmes annonçant les lingams beurrés de l'Inde d'aujourd'hui.

14B3. Painting

Detailed cave painting proved even more revolutionary. It is true that it continues to exploit the relief and other accidents of the form, crack and preliminary color of the rock, and thus retains something of engraving and sculpture. But painting offered Homo an almost limitless process of abstraction provided by a fluid substance that is diversely spreadable and colorable and from which any form can be born and be transformed in exotropic productions that have almost as much agility than the endotropic productions of the brain (imaginary, notional, conceptual). The Paleolithic *cosa mentale* used as **dyes** : blacks and greys (olive), especially from manganese oxide; yellow ochres (clay and iron oxide), which once heated also gave red ochres; white from kaolin; various additions of bone or vegetable powders. As **vehicles**: animal fats, water all the more stable as it was calcareous, as in Lascaux. As **applicators**: fingers, sticks, even stones.

14B3. Peinture

La peinture détaillée rupestre fut plus révolutionnaire encore. C'est vrai qu'elle continue d'exploiter les reliefs et les autres accidents de forme, de fissuration et de couleur préalables de la roche, et garde donc quelque chose de la gravure et de la sculpture. Mais elle offrit à Homo ce procédé d'abstraction quasiment illimité qu'est une substance fluide diversement étendable et colorable à partir de quoi toute forme peut naître et aussitôt se transformer, en des productions exotropiques qui ont presque autant de prestesse que les productions endotropiques du cerveau (imaginaires, notionnelles, conceptuelles). La *cosa mentale* paléolithique utilisa comme **colorants** : des noirs et des gris (olive), surtout à partir d'oxyde de manganèse ; des ocres jaunes (argile et oxyde de fer), qui une fois chauffés donnaient aussi des ocres rouges ; du blanc à partir du kaolin ; des additions diverses de poudres d'os ou de végétaux.

Comme **véhicules** : des graisses animales, de l'eau d'autant plus stable qu'elle était calcaire, ainsi à Lascaux. Comme **applicateurs** : les doigts, des bâtons, voire des pierres.

Thus, the **trait-point**, a revolution in the Universe, signaled by engraving, reached its speed in painting, without losing any of its strength. On the other hand, Homo painter settled decisively in the **two-dimensionality**, confirming himself as a transversalizing, frontalizing, lateralizing primate <1A1>. For the first time, technicized segments are spread out, seizable at first glance, under the eyes, without anything hidden or anticipated, except for what is due to the speed of visual course, which is considerable. Nothing confirmed Homo more as an endotropic and possibilizing primate <6>. Especially since it is in the two-dimensional plane that symmetries, which are fundamental to techno-semiotics, best appear; due to the demands of manipulation, especially between thumb and little finger (empan), many technical objects have a plane of symmetry (Thom). One day, pure drawing will be the best illustration of the brain at work.

A ce compte, le **trait-point**, dont la gravure nous a signalé la révolution dans l'Univers, atteint dans la peinture sa vitesse, sans rien perdre de sa force. D'autre part, Homo peintre s'installait décidément dans la **bidimensionnalité**, se confirmant comme primate transversalisant, frontalisant, latéralisant <1A1>. Pour la première fois, des segments technicisés sont étalés là saisissables d'un regard, sous les yeux, sans rien de caché, sans rien d'anticipé, sinon en raison de la vitesse de parcours visuel, qui est grande. Rien ne confirma davantage Homo comme primate endotropique et possibilisateur <6>. D'autant que c'est dans la bidimension qu'apparaissent le mieux les symétries, fondamentales pour la techno-sémiotique ; en raison des exigences de la manipulation, surtout entre pouce et petit doigt (empan), beaucoup d'objets techniques présentent un plan de symétrie (Thom). Un jour le dessin pur sera la meilleure illustration du cerveau au travail.

As much as sculpture escapes the gaze by its true three-dimensionality, inducing a *transcendence*, as much painting proposes itself (ponere, pro) entirely, spread out, virtually intelligible. Inducing what will one day be called *immanence* (manere in, to remain in oneself, at man's height).

Autant la sculpture se dérobe par sa tridimensionnalité vraie, induisant une *transcendance*, autant la peinture se propose (ponere, pro) entièrement, étalée, virtuellement intelligible. Induisant ce qu'on appellera un jour l'*immanence* (manere in, rester en soi, à hauteur d'homme).

14C. The environmental factors of the Paleolithic detailed image

Paleolithic engraving, sculpture and painting supposed the refinement of the body of Cro-Magnon, particularly of the distal commands of their plane, symmetrizing hands with a thumb more agile than strong, and that the contemporary Neanderthals did not seem to possess <1A1>. But they also supposed, in order to transform technician Homo into plastician Homo, environmental availabilities that the anthropogeny must at least overfly.

14C. Les facteurs environnementaux de l'image détaillée paléolithique

La gravure, la sculpture et la peinture paléolithiques ont supposé l'affinement du corps des Cro-Magnon, et en particulier des commandes distales de leurs mains planes symétrisantes, avec un pouce plus agile que fort, dont les Néandertaliens contemporains ne semblent pas avoir disposé <1A1>. Mais elles supposèrent aussi, pour transformer Homo technicien en Homo plasticien, des disponibilités environnementales, que l'anthropogénie doit au moins survoler.

14C1. Ice age promiscuity

According to the last terrestrial climate cycles long of 100 tY, where 80 tY of ice age and 20 tY of interglacial periods alternate - in a sawtooth-shaped manner - cold reigned with a few fluctuations up until 10 tY ago, i.e. during the entire Upper Paleolithic period.

14C1. La promiscuité glaciaire

Selon les derniers cycles climatiques terrestres de 100 mA, où alternent 80 mA de glaciation et 20 mA d'interglaciaire, eux-mêmes en dents de scie, le froid a régné avec quelques fluctuations jusqu'à il y a 10 mA environ, donc durant tout le paléolithique supérieur.

We should then note that the Hominian habitat surrounded by frost, particularly in Europe, forced Homo to live in relatively stable shelters, in prolonged confinements which must have had the effect of surrounding him with a more measured space, of a first *extent*, consequently of a *duration*, and thus favoring a greater attention to the bodies of the congeners, available for inspection, meditation and consideration <8A> by the standing position and the various forms of encounter <3>. Between the perception of the congener at close range and the perception of the prey aimed at as a target, stimulations for reciprocal detailed explorations could be established. Moreover, the respites from the cold, by problematizing the choice of housing, had to have a stimulating effect on the hunting conditions, on the relationships of collaboration, community, companionship, education, and thus also on the perception of the articulations of "things" (causes).

On relèvera alors que l'habitat hominien cerné par le gel, en particulier en Europe, a obligé Homo à vivre dans des abris relativement stables, en des confinements prolongés qui durent avoir pour effet de l'entourer d'un espace plus mesuré, d'une première *étendue*, conséquemment d'une *durée*, et d'ainsi favoriser une attention plus grande aux corps des congénères, disponibles à l'inspection, à la méditation et à la considération <8A> par la station debout et les diverses formes de la rencontre <3>. Entre la perception du congénère à bout portant et celle de la proie visée comme cible purement s'établir des stimulations de détailllements réciproques. De plus, les relâches du froid, en problématisant le choix de l'habitation, durent avoir un effet stimulant sur les conditions de chasse, sur les rapports de collaboration, de communauté, de compagnonnage, d'éducation, et donc aussi sur la perception des articulations des "choses" (causes).

14C2. Natural prefigurations

During cold periods, the walls, constantly nearby, of the place of refuge must have been subject to a more attentive observation, even a certain contemplation and meditation of their virtual images. For segmentarizing and transversalizing Homo, who for one or two million years had exploited hair, bone and flint for his first utensils, there may have been, when he became a meditative technician, a shift from the natural tracings of habitat materials to the technical and semiotic tracings of engraving, itself leading to the tracings of sculpture prepared by the massive images of the tools, and leading finally to the *medium* of painting.

14C2. Les préfigurations naturelles

En période froide, les parois du lieu de refuge constamment proches durent être l'objet d'une observation plus attentive, voire d'une certaine contemplation et méditation de leurs images virtuelles. Pour Homo segmentarisateur et transversalisant, qui depuis un ou deux millions d'années avait exploité le cheveu, l'os et le silex pour ses premiers ustensiles, il put y avoir, quand il devint technicien méditatif, un glissement des tracés naturels des matières de l'habitat aux tracés techniques et sémiotiques de la gravure, conduisant elle-même aux tracés de la sculpture préparés par les images massives des outils, puis enfin au *medium* de la peinture.

14C3. Clothing

The same rigors of the cold inevitably led to clothing, and to the attention to clothing, which is an amplifier and fixer of the gesture <11H2>. Yet, clothing has some of the same characteristics as the detailed image. Like the detailed image, it *analogizes* in relation to the body, insofar as it is close to it, while remaining distinct from it. Also, like detailed image, clothing *macrodigitalizes* in that it divides the body diversely into two, three, or four essential segments, to the point of globalizing it into a panoply-protocol of mutually exclusive parts, at the same time as partially substitutable. Clothing is simultaneously an indicium, an index and an exotropic - even endotropic - image of the body.

14C3. Le vêtement

Les mêmes rigueurs du froid ont fatalement développé le vêtement, ainsi que l'attention au vêtement, cet amplificateur et fixateur du geste <11H2>. Or, le vêtement a certaines des caractéristiques de l'image détaillée. Comme elle, il *analogise* par rapport au corps, dans la mesure où il en est proche tout en restant distinct. Comme elle aussi, il *macrodigitalise* en ce qu'il divise le corps diversement, en deux, en trois, en quatre segments essentiels, au point de le globaliser en une panoplie-protocole de parties exclusives l'une de l'autre, en même temps que partiellement substituables. Le vêtement comme à la fois indice, index et image exotrope, voire endotrope du corps.

14C4. The mask

In the Paleolithic paintings that we know, human figures are extremely rare, and are often confounded with the animal figures, particularly in faces. There are two readings. (a) We speak of masked men. (B) We speak of an imagetic ambiguity crossing anterior animality with hominid animality, or better still, showing the latter as still immersed in the other, just like engraving is in the fiber of the rock.

14C4. Le masque

Dans les peintures paléolithiques de nous connues, la figure humaine est rarissime, et elle se confond souvent avec la figure animale, en particulier dans les visages. Deux lectures ont cours. (a) On parle d'hommes masqués. (b) On parle d'une ambiguïté imagétique croisant l'animalité antérieure et l'animalité hominienne, ou mieux encore montrant celle-ci encore immergée dans celle-là, comme la gravure l'est dans la fibre de la roche.

In any case, the two readings suppose an extreme continuity and participation between both animalities, even a solely inchoative emergence of the second out of the former. This is confirmed by Homo's capacity to designate then animals through their motion, fantasm, and consanguinity in the *woruld. As also does the fact that here, field effects are much more powerful in the animal figures than in human figures, as we can see in Lascaux in the elementarity of the famous ithyphallic figure laying stiffly in front and under the deployed forces of an animal overhanging. Here again, the animal is the animator of man, not the contrary. And, as shamanism and totemism will confirm, the distancing of the covering of Homo by the animal may have contributed to induce the distancing of the covering of Homo and the animal by the image.

En tout cas, les deux lectures supposent une continuité et une participation extrêmes entre les deux animalités, voire une émergence seulement inchoative de la seconde hors de la première. C'est ce que confirme la capacité qu'eut alors Homo de désigner les animaux par leur mouvance, leur fantasme, la consanguinité dans le *woruld. Comme aussi le fait que les effets de champ soient ici beaucoup plus puissants dans les figures animales que dans les figures humaines, comme le montre à Lascaux l'élémentarité de la fameuse figure ithyphallique couchée raide devant et sous les forces déployées d'un animal surplombant. C'est encore l'animal qui est l'animateur de l'homme, non l'inverse. Et, comme cela se vérifiera dans le chamanisme et le totémisme, la distanciation du revêtement d'Homo par l'animal a pu contribuer à induire la distanciation du revêtement d'Homo et de l'animal par l'image.

14C5. The grave

Because of the upright position, the corpse of laying Homo retains a characteristic of the living and vertical body of Homo: that of being evident in its orthogonal articulation. And the increasingly upright and uncluttered face created an increasingly unbearable ambiguity between life and death. As a distanciating thematization, the image was then able to come to the rescue of the technical and semiotic rout of the dead hominid body. Overall, cave art is

contemporary with the tombs of Homo sapiens sapiens of the Cro-Magnon type; also with those of his Neanderthal cousins.

14C5. La sépulture

En raison de la station debout, le cadavre d'Homo couché garde un caractère du corps d'Homo vivant et vertical : d'être évident dans ses articulations orthogonales. Et le visage de plus en plus redressé et dégagé créa une ambiguïté de plus en plus insoutenable entre la mort et la vie. Comme thématization distanciatrice, l'image put alors venir au secours de la dérouté technique et sémiotique du corps mort hominien. L'art rupestre est globalement contemporain des tombes d'Homo sapiens sapiens de type Cro-Magnon ; de celles aussi de ses cousins Néandertaliens.

14C6. Language and music revolution. Shamanistic perception

Finally, to embrace the cultural seism that was the profusion of detailed images, and perhaps their blossoming, 30-35 tY or even 50 tY ago, we should consider their relationship with detailed language and detailed music. And we should also envisage on this occasion a possible concomitance and reciprocal causality between the pre-frame of the image, the pre-tone of music, the pre-phoneme or proto-phoneme of language. But this will require our next three chapters <15-17>.

14C6. La révolution langagière et musicale. La perception chamanique

Enfin, pour embrasser le séisme culturel que fut, il y a 30-35 mA, voire 50 mA, la profusion des images détaillées, et peut-être leur éclosion, il faudrait considérer leurs rapports avec le langage détaillé et avec la musique détaillée. Et envisager à cette occasion une concomitance éventuelle et une causalité réciproque entre précadre de l'image, préton de la musique, préphonème ou protophonème du langage. Mais ceci requerra nos trois chapitres suivants <15-17>.

However, we shall probably adhere to the thesis of several of today's paleoanthropologists who see in the multidirectional and mysterious echoes of vocal or instrumental sounds through the meanders of Paleolithic caves a privileged incitement of the shamanistic vision of things <10A>. A vision where parallel worlds (subterranean, terrestrial, aerial) get in contact, where the animal scream and cave scream intensify one another, and consequently where the rites of brotherhood between animals and men, who did not feel very distinct - the ones feeding brotherly on the other - managed, at the same time as they looked for musical and perhaps danced expressions, massive or already detailed, to look for iconic expressions, which were also massive or detailed depending on the eras and locations.

Par contre, on adhérera sans doute à la thèse de plusieurs paléoanthropologues actuels qui voient dans les échos sonores multidirectionnels et mystérieux des sons vocaux ou instrumentaux à travers les méandres des grottes paléolithiques un incitant privilégié de la vision chamanique des choses <10A>. Vision où les mondes parallèles (souterrain, terrestre, aérien) se mettent en contact, où le cri animal et le cri rupestre se redoublent, et par conséquent où les rites de la fraternité entre les animaux et les hommes, qui s'éprouvaient peu distincts, - les uns se nourrissant fraternellement des autres, - ont pu, en même temps que des expressions musicales et peut-être dansées, massives ou déjà détaillées,

chercher des expressions iconiques, elles aussi plutôt massives ou plutôt détaillées selon les époques et les lieux.

It is often pointed out that we will never be able to deduce the system of the Paleolithic world from its images. Leroi-Gourhan liked to imagine these archaeologists who, ten thousand years from now, will exhume the crucifixes from our churches, and will come to the conclusion that we spent our time on human sacrifices, against the background of a metaphysics of universal blood. Useful warning. But when seeing the remains of shamanism in the Inuit or Siberians, we can ask ourselves if it really matters to know what exactly were the bison, the reindeer, the lion or the horse for the imagers of the rock; or to know about some of their abstract signs: male/female symbols or the marks of a clan, or even a craft guild? Wasn't the essential thing, in this case, precisely the generalized exchange of *mythemes*, in a general *exergy*. And this would then be because in caves, we only perceive the essence – the exergy, the mytheme - that we would be so radically moved.

On fait souvent remarquer que nous ne pourrons jamais déduire de leurs images le système du monde des paléolithiques ; Leroi-Gourhan aimait à imaginer ces archéologues qui, dans dix mille ans, exhameraient les crucifix de nos églises, et en concluraient que nous passions notre temps en sacrifices humains, sur fond d'une métaphysique du sang universel. Mise en garde utile. Mais à voir les restes du chamanisme aujourd'hui chez les Inuit ou les Sibériens, on peut se demander s'il importe tellement de savoir ce qu'étaient exactement le bison, le renne, le lion, le cheval pour les imagiers des roches ; ni même non plus certains de leurs signes abstraits : des symboles masculin/féminin, ou des marques de clan, voire de guilde artisanale? Si l'essentiel en ce cas ne fut pas justement l'échange généralisé de *mythèmes*, dans une *exergie* générale. Et ce serait alors parce que, dans les grottes, nous ne percevons plus que l'essentiel, - l'exergie, le mythème, - que nous en serions si radicalement émus.

14D. Neolithic framed images. Generative schematism

As we have seen from tectures, the Neolithic was a major anthropogenic event with the emergence of the frame <13E>. Paleolithic images show approximative rectangles, they even juxtapose them in lattice shapes in their “blazons”, but they do not put anything in them, nor refer anything to them. In contrast, the sanctuary of Çatal Hüyük, which has already proposed its *tectural framing* of floor and wall, also erects on one of its walls an *imagetic frame*, i.e. a sliced rectangle containing a figure, in this case a parturient female figure above three heads of bulls, and serving as a frame of reference for them.

14D. Les images cadrées néolithiques. Le schématisme générateur

Comme les tectures nous l'ont montré, le néolithique fut un événement anthropogénique majeur par l'introduction du cadre <13E>. Les images paléolithiques montrent des rectangles approximatifs, elles les juxtaposent même en treillis dans leurs "blasons", mais n'y mettent, n'y réfèrent rien. En contraste, le sanctuaire de Çatal Hüyük, qui nous a déjà proposé son *cadrage tectural* du sol et du mur, dresse aussi sur une de ses parois un *cadrage imagétique*, c'est-à-dire un rectangle tranché contenant une figure, en l'occurrence une figure féminine parturiente au-dessus de trois têtes de taureaux, et leur servant de référentiel.

Thus really framed, square (quadrata), firmly referenced, the detailed image, instead of being only a stronger and more intense place of the *woruld <1B>, what it had been in the Upper Paleolithic, is now taken *in* the environment (not yet *on* the environment, as in Greece) to build a *woruld of its own. Analogies and macrodigitalities between imaging and imaged have now a stabilizing referential, and they will be able to develop with a distinction and seriation unknown until then. In the face of such images, Homo started squaring and framing himself. Now framer, framed, and framing its entire existence.

Ainsi vraiment cadrée, carrée (quadrata), fermement référée, l'image détaillée, au lieu d'être seulement un lieu plus fort et intense du *woruld <1B>, ce qu'elle avait été au paléolithique supérieur, se prélève désormais *dans* l'environnement (pas encore *sur* l'environnement, comme en Grèce) pour construire un *woruld à soi seule. Les analogies et macrodigitalités entre imageants et imagés disposent d'un référentiel stabilisant, et elles vont pouvoir se développer avec une distinction et une sériation jusque-là inconnues. En face de pareilles images, Homo commença à se carrer et se cadrer lui-même. Cadreur cadré cadrant sa vie entière.

The first result of this global frame was a sort of internal framing of the figure. The arms of the pregnant woman in Çatal Hüyük form a horizontal line; her opened legs too; her hands and feet are the extremities of a stretched horizontal rectangle; the vulva and the head are of the same size and over a vertical line. Thence, the whole of the figure is obtained using “good forms”, but also by their countable repetition, two choices that the Upper Paleolithic ignored. With their horizontal and parallel horns, the three almost identical bull skulls confirm the same grasping, which is both framing and counting.

Le premier résultat de ce cadre global fut une sorte de cadrage interne de la figure. Les bras de la parturiente de Çatal Hüyük forment une ligne horizontale ; ses jambes ouvertes aussi ; ses mains et ses pieds sont les extrémités d'un rectangle horizontal étiré ; la vulve et la tête sont de même grandeur et sur une verticale. Ainsi l'ensemble de la figure est obtenu par de "bonnes formes", mais aussi par leur répétition comptable, deux partis qu'avait ignorés le paléolithique supérieur. Avec leurs cornes horizontales et parallèles, les trois crânes de taureau presque identiques confirment la même saisie à la fois cadrante et comptante.

Everything happens there as if Homo, becoming somewhat a farmer and breeder under the effects of an environmental or demographic pressure, perhaps also because of a genetic mutation of sapiens sapiens, had started perceiving things and their images as recurrences of the Same with some variations. This is what we have called a *schematic generation*, or more strongly a *generative schematism* <13Eend>, corresponding to the framing of herds and edible plants whose counting tokens of the time confirm a grasping that gradually becomes numerical, even surveying.

Tout se passe là comme si Homo, devenant quelque peu agriculteur et éleveur sous l'effet d'une pression environnementale ou démographique, voire peut-être aussi d'une mutation génétique de sapiens sapiens, s'était mis à percevoir les choses et leurs images comme des récurrences du Même avec quelque variation. C'est ce que nous avons appelé une *génération schématique*, ou plus fortement un *schématisme générateur* <13Efin>, concordant avec les cadrages de troupeaux et de plantes comestibles dont les jetons de comptage de l'époque confirment une saisie qui devient progressivement numérique, voire arpentante.

This generative schematism will spread across the vegetable and animal ornamental patterns, even abstract, traced on the baked earth of the statues, and also on the utensils when the Neolithic, after its pre-pottery phase (PPN, pre-pottery Neolithic), will shift to the pottery phase (PN), particularly in the civilization of the Old Europe, which - particularly from the VIth to the IIInd millennium before our era - covered a territory whose edges are formed by Romania, Yugoslavia, Sicily and Crete.

C'est ce schématisation générateur qui se répandra dans les rinceaux végétaux et animaux, voire abstraits, tracés sur la terre cuite des statues, et aussi sur celle des ustensiles lorsque le néolithique, après sa phase précéramique (PPN, pre-pottery neolithic), passera à sa phase céramique (PN), en particulier dans la civilisation "Old Europe", qui, surtout du VIe au IIe millénaire avant notre ère, a couvert un territoire dont les extrêmes sont formés par la Roumanie, la Yougoslavie, la Sicile et la Crète.

In all these cases, they are traits, points, tracings, laces that move, repeat themselves, come back unto themselves, drawing their variations from their identity, particularly playing with all the reversals and possible returns of the spiral. Generative trait-points, not ornamental in any way, as we can see in their continuous or dotted invasion on the generator penises. Developable paths, but at the same time punctuated, almost in kinds of paragraphs, with pre-scriptural "line breaks". As though the entire *world emerged now from the schema (which was only underlying in the Paleolithic <14A6>) and its punctuations. As if the *schema* became *scheme* <11B>, and thus also rhythm, this one erecting in universal principle all its usual components of metronomic alternation, interstability, accentuation, self-engendering, convection, strophism, gravitation by nodes, envelopes, resonances, interfaces <1A5>. Here, particularly underlining self-engendering.

Dans tous ces cas, il s'agit de traits, de points, de tracés, de lacets, qui partent, se répètent, reviennent sur eux-mêmes, tirent leurs variations de leur identité, jouant particulièrement de tous les retournements et retours possibles de la spirale. Traits-points génératifs, et nullement ornementaux, comme le montre leur invasion continue ou pointillée sur les pénis générateurs. Trajets développables, mais en même temps ponctués, presque en des sortes de paragraphes, de "passages à la ligne" préscripturaux. Comme si le *world entier sortait maintenant du schéma (seulement sous-jacent au paléolithique <14A6>) et de ses ponctuations. Comme si le *schéma* devenait *schème* <11B>, et donc aussi rythme, celui-ci érigeant en principe universel toutes ses composantes habituelles d'alternance métronomique, d'interstabilité, d'accentuation, d'autoengendrement, de convection, de strophisme, de gravitation par noyaux, enveloppes, résonances, interfaces <1A5>. En soulignant surtout ici l'autoengendrement.

Thus, as the Neolithic advances, and while Homo settles in his first villages, the diffuse Divine-Sacred of the upper Paleolithic, while continuing to prowl, starts settling down somewhat in sorts of Nodes: pregnancies, erect and sometimes brandished penises, and particularly the omnipresent (self-)generating spirals. Relays sufficiently physical and plastic, sufficiently punctuated, to give rise to first rectangular temples (Çatalhöyük) and ossuaries (Azor). We can even ask ourselves if, amongst these generative laces, the predominance would not shift from the vulva, which matches the Paleolithic superimpositions, to the more organizing, more sequential penis.

Ainsi, à mesure qu'avance le néolithique, tandis qu'Homo se fixe en ses premiers villages, le Divin-Sacré diffus du paléolithique supérieur, tout en continuant de vaguer, commence à se fixer quelque peu, en

des sortes de Nœuds : les parturientes, les pénis dressés et parfois brandis, et surtout les spirales (auto)génératives omniprésentes. Relais assez physiques et plastiques, assez ponctués, pour donner lieu à de premiers temples rectangulaires (Çatal Hüyük) et à des ossuaires (Azor). On peut même se demander si, parmi ces lacets génératifs, la prédominance ne passerait pas de la vulve, correspondant aux surimpressions paléolithiques, au pénis plus organisateur, plus séquentiel.

In *The Goddesses and Gods of Old Europe* (Thames and Hudson, 1974-82), Marija Gimbutas assumed that the Neolithic that she calls "Old Europe" experienced a peaceful matriarchal organization. She invokes that the figures show neither warriors nor combats; that the number of goddesses is higher than that of the gods; that the thematic of fecundity is obsessing. But isn't it dangerous to conclude too much from an absence? Indeed, plants and male bodies are absent or nearly absent from Paleolithic representations! But, the ecstasy of the generative schematism was perhaps strong and rich enough to monopolize the imagery of the Neolithic. In any case to content with the omnipresence of the generative penis and to dispense with the themes of combats, which only took their social and cosmic sense with the primary empires <14E>.

Dans *The Goddesses and Gods of Old Europe* (Thames and Hudson, 1974-82), Marija Gimbutas a supposé que le néolithique qu'elle appelle "Old Europe" a connu une organisation matriarcale pacifique. Elle allègue que les figures n'y montrent ni guerriers ni combats ; que le nombre des déesses y excède le nombre des dieux ; que le thème de la fécondité y est obsédant. Mais n'est-il pas dangereux de trop conclure d'une absence? Les plantes et les corps masculins sont bien absents ou presque des représentations paléolithiques! L'extase du schématisme générateur fut peut-être assez forte et riche pour accaparer l'imagerie du néolithique. En tout cas pour se contenter de l'omniprésence du pénis générateur et se dispenser du thème des combats, qui ne prirent leur sens social et cosmique qu'avec les empires primaires <14E>.

Tectures had questioned us on the resemblances between the Neolithic age and the current civilizations devoid of writing <13Eend>. The same question arises about images, since the recent detailed images of Africa and Oceania also experienced a certain generative schematism with the same turgors and local depressions in Homo's body; with the same proportions of the parts according to the nodes of strength: eyes, hands, necks, sexual organs, trunks, feet, widened or elided. Particularly, on both sides, we see each part engender its neighbors in a more or less pulsating manner, by propagation of vibrations, which are often born from the belly in Africa, where the drum is applied <15D2>.

Les tectures nous avaient interrogés sur les ressemblances entre l'âge néolithique et les civilisations sans écriture d'aujourd'hui <13Efin>. La question se repose à propos des images, car celles détaillées de l'Afrique et de l'Océanie récentes ont aussi connu un certain schématisme générateur, avec les mêmes turgescences et dépressions locales dans le corps d'Homo ; avec les mêmes proportions des parties selon les nœuds de forces : yeux, mains, cous, sexes, troncs, pieds, agrandis ou élidés. Surtout, de part et d'autre, on voit chaque partie engendrer ses voisines plus ou moins pulsatoirement, par propagation de vibrations, lesquelles en Afrique naissent souvent du ventre, où s'applique le tambour <15D2>.

14E. The sub-framed images of primary empires

When the hominid groups of shepherds and farmers, who had domesticated wild cereals, grew and went from the village to the town, the tectures not only framed but sub-framed themselves. Detailed images too. In other words, they introduced *composition*, or the art of posing together (ponere, cum) several elements. Composing is not repeating the Same varied, as the pre-pottery Neolithic (PPN), and the pottery Neolithic (PN) framing had done, in its generative schematism <14D>. It means ordering and inserting (serere, joining, serializing, in) by storing, by towering, by interlocking, or still, by procession <1C1c> to activate the slippages and overlapping of rows that are before or behind one another, and this from a motionless overhanging principle. With its characters aligned in lines and columns, writing was called by this grasping, and in turn comforted it. In any case, the body of Homo shifted from its Neolithic status as a *Node* among sequences of vital intensities and depressions <30A> to the status of a *portion*, or a *part*, strictly articulated in a justifier universal order, at once physical, vital and political.

14E. Les images sous-cadrées des empires primaires

Lorsque les groupes hominiens de pâtres et d'agriculteurs ayant domestiqué les céréales sauvages s'agrandirent et passèrent du village à la ville, les tectures non seulement se cadrèrent mais se sous-cadrèrent. Les images détaillées aussi. En d'autres mots, elles introduisirent la *composition*, ou art de poser ensemble (ponere, cum) plusieurs éléments. Composer ce n'est pas répéter le Même varié, comme l'avait fait le cadrage néolithique précéramique (PPN) et céramique (PN) dans son schématisme générateur <14D>. C'est ordonner et insérer (serere, joindre, sérier, in) par rangement, étagelement, imbrication, ou encore procession <1C1c> activant les glissements et chevauchements de rangées les unes devant ou derrière les autres, et cela à partir d'un principe surplombant immobile. L'écriture, avec ses caractères rangés en lignes et en colonnes, fut appelée par cette saisie, et la conforta en retour. En tout cas, le corps d'Homo passa de son statut néolithique de *nœud* parmi des suites d'intensités et de dépressions vitales <30A> à celui d'une *portion*, ou d'une *part*, strictement articulée dans un ordre universel justificateur, à la fois physique, vital et politique.

This anthropogenic leap has known variants in Egypt, Sumer, in the Chang and Tzu China, in Chavin de Huantar, in the Olmec, Maya and Aztec. But the anthropogeny will focus preferably on Egypt. Because the imagetive sub-framing contains a decision of contour and sub-contours, by opposition to the Neolithic continuities, and it is in Egypt that this decision was exacerbated because of the destiny-choice of existence of the men of the Nile.

Ce saut anthropogénique a connu des variantes en Egypte, à Sumer, dans la Chine des Chang et des Tcheou, à Chavin de Huantar, chez les Olmèques, les Mayas et les Aztèques. Mais l'anthropogénie s'arrêtera de préférence à l'Egypte. Car le sous-cadrage imagétique comporte une décision du contour et des sous-contours, par opposition aux continuités néolithiques, et c'est en Egypte que cette décision a été poussée à son paroxysme en raison du destin-parti d'existence des hommes du Nil.

The Egyptian miracle was probably due to the influence of a unique landscape and climate, with the collaboration of a certain dialect, and then soon a writing <18B2a>. The Nile has regular and legible flooding. The dry air of the all-encompassing desert gives everything (animals, plants, men) an absolute sharp edge under a Cyclops and falcon sun ("A knife of sun, a sacrifice of birds", Dellisse), triply divine, depending on whether it is seen in the evening, at noon, in the morning. Everything is orientated like the river, in a horizontal and two-dimensional procession under the bright sun. No confusion, nor separation of figures, but the omnipresence of a tense, absolute tracing. Where the detail, sub-framed, sub-surrounded, is as striking as the wholes. Where the ibis and the papyrus are cut over the bank like the falcon in the sky. Edge-to-edge juxtaposition of the splendid luxuriance and the splendid desert. So much for the environmental provocation.

Le miracle égyptien aura été sans doute dû à l'influence d'un paysage et d'un climat uniques, avec la collaboration d'un certain dialecte, puis bientôt d'une écriture <18B2a>. Le Nil a des crues régulières et lisibles. L'air sec du désert englobant donne à tout, animaux, plantes, hommes, un tranchant absolu sous un Soleil cyclope et faucon ("Un couteau de soleil, un sacrifice d'oiseaux", Dellisse), triplement divin, selon qu'il est vu le soir, le midi, le matin. Tout s'oriente comme le fleuve, en une procession horizontale et bidimensionnelle sous l'éclat lumineux. Nulle confusion, et non plus nulle séparation des figures, mais l'omniprésence d'un tracé tendu, absolument. Où le détail, sous-cadré, sous-cerné, est aussi saisissant que les ensembles. Où l'ibis et le papyrus se découpent sur la rive comme le faucon dans le ciel. Juxtaposition bord à bord de la luxuriance splendide et du désert splendide. Voilà pour la provocation environnementale.

In this intensity, the mental and imagetic representation consisted in taking every element according to its most speaking angle and contour; the most writeable, written. Thus, in a character, the *profile* for the head, for the front of the bust, the arms, the legs; the *frontal position* for the eye, the shoulders, the back of the bust; the *three-quarters* for the navel. In such a way that the eye of the spectator constantly circulates from essential to essential, from contour to contour; these contours that the Gods can recognize in each being; what in everyone can lead to the divine. To the eternity of the Egyptian X-same <30B1>, suffices the eternity of its contour, that is fixed by mummification. Eviscerated from its brain and entrails - except the heart - the mummy is as much surrounded, and surrounding as a hieroglyph, and as an image in frescoes. This is why the hieroglyph, the image and the mummy refer to each other so well here; contour for contour, only more analogue or more digitalized depending on the case. We wondered whether natural mummifications that were sometimes operated on human or animal cadavers by the dryness of the sun were not, for the passer-by that they captured by their truth, the first trigger of this illumination.

Dans cette intensité, la représentation mentale et imagétique consista à prendre chaque élément selon son angle et son contour les plus parlants ; les plus écrivables, écrits. Ainsi, dans un personnage, le *profil* pour la tête, pour l'avant du buste, les bras, les jambes ; la *position frontale* pour l'œil, les épaules, l'arrière du buste ; le *trois-quarts* pour le nombril. En sorte que le regard du spectateur circule constamment de l'essentiel à l'essentiel, de contour à contour ; ces contours que dans chaque être les dieux peuvent reconnaître ; ce qui dans chaque être conduit au divin. A l'éternité du X-même égyptien <30B1> suffit celle de son contour, que fixe la momification. Eviscérée de son cerveau et de ses entrailles, sauf le cœur, la momie est aussi cernée, cernante qu'un hiéroglyphe, et qu'une image dans les fresques. C'est pourquoi le hiéroglyphe, l'image et la momie se renvoient ici si bien l'un à l'autre ; contours pour contours, seulement plus analogiques ou plus digitalisés selon les cas. On s'est demandé

si les momifications naturelles, qu'opérait parfois sur des cadavres humains ou animaux la sécheresse du désert, n'ont pas été, pour les passants qu'elles saisissaient de leur vérité, un premier déclencheur de cette illumination.

The contour of the Egyptian image was then of such acuity that the outline refers to the inside and the outside equally. In such a way that the compositions are somewhat reversible, offered to a reading where, in exemplary cases, form and background have equivalences. The full and the empty topple over into one another. Therefore, figures float, are not leaning on the ground, while being infinitely consistent. Each set is strictly transversal and strictly frontal, without any obliqueness, which would allow a progressive, totalizing approach. Only a sort of lightning strike. The living is already its shadow, dead, and its shadow, dead, is still alive. The function of perceptive-motor and logico-semiotic field effects consists in boosting the slice of the cut, which does not oppose full and untied.

Le contour de l'image égyptienne fut alors d'une telle acuité que le cerne y renvoie équivalamment au dedans et au dehors. Si bien que les compositions sont en quelque sorte réversibles, offertes à une lecture où, dans les cas exemplaires, forme et fond ont des équivalences. Le plein et le vide basculent l'un dans l'autre. Du coup, les figures flottent, ne sont pas appuyées sur le sol, tout en étant infiniment consistantes. Chaque ensemble est strictement transversal et strictement frontal, sans la moindre obliquité, qui permettrait une approche progressive, totalisatrice. Seulement une espèce de foudroiement. Le vivant est déjà son ombre, morte, et son ombre, morte, est encore vivante. Les effets de champ perceptivo-moteurs et logico-sémiotiques ont pour fonction de survolter ce tranché de la découpe, qui n'oppose pas plein et délié.

Never and nowhere has Homo felt so justified-imagined-written. Along this river, in this light, this imagery will go on for two thousand years almost without changing, without deviation, without loss of identity. The diffuse Divine-Sacred, "exergic", of the Paleolithic, the Vital Nodes of the Neolithic have mutated into Instances and Roles of eternal cycles for immortal hominid specimens, in person or by the Pharaoh's power of attorney. Nowhere have the written character and image, writing and profile - thus also digitality and analogy, death and life - been identified to this extent. Fischer does not exaggerate when he corrects previous Egyptologists, who understood the "logicality" (Gardiner) of this art like simple correspondences between image and writing, and when he affirms: "Egyptian pictorial art is so intimately related to the hieroglyphic system that it virtually *is writing*" (*The Orientation of Hieroglyphs*, MOMA, 1977) <18B2a>.

Jamais et nulle part Homo ne s'est senti aussi justifié-imaginé-écrit. Le long de ce fleuve, dans cette lumière, cette imagerie se maintiendra durant deux millénaires quasiment sans bouger, sans déviations, sans pertes d'identité. Le Divin-Sacré diffus, "exergique", du paléolithique, les Nœuds vitaux du néolithique se sont mués en Instances et Rôles de cycles éternels pour des spécimens hominides immortels, en personne ou par la procuration du pharaon. Nulle part n'ont été identifiés à ce point caractère écrit et image, écriture et profil, donc aussi digitalité et analogie, mort et vie. Fisher n'exagère pas quand il corrige les égyptologues antérieurs, qui comprenaient la "logicalité" (Gardiner) de cet art comme de simples correspondances entre image et écriture, et qu'il affirme : "Egyptian pictorial art is so intimately related to the hieroglyphic system that it virtually *is writing*" (*The Orientation of Hieroglyphs*, MOMA, 1977) <18B2a>.

Other Primary Empires, China, India, Olmec, Maya, did not push the decision of the traced as far, and thus the sub-frame in the frame, by the image-writing. However, all those Empires were for Homo the moment of a *complete* cosmic-social justification, in an existential assurance that situated like so many essences the "kings", the scribes, the rich, the animals, the plants, the river, the forest, the Sun, the Moon, sometimes the subsoil, but also the artisans and the poor. It is the absolute (solvere, ab) of this justification that goes from the whole to the detail and from the detail to the whole through the sub-framing that allows understanding imagetic productions that are everywhere so strangely constant in quantity and in quality during millennia.

Les autres empires primaires, Chine, Inde, Olmèques, Mayas, n'ont pas poussé aussi loin la décision du tracé, et donc le sous-cadre dans le cadre par l'image-écriture. Cependant, ils ont tous été pour Homo le moment d'une justification cosmique-sociale *complète*, dans une assurance existentielle qui situait comme autant d'essences les "rois", les scribes, les riches, les animaux, les plantes, le fleuve, la forêt, le Soleil, la Lune, parfois le sous-sol, mais aussi les artisans et les pauvres. C'est l'absolu (solvere, ab) de cette justification courant de l'ensemble au détail et du détail à l'ensemble par le sous-cadrage qui permet de comprendre des productions imagétiques partout si étrangement constantes en quantité et en qualité pendant des millénaires.

14F. The images of WORLD 2 in Greece

As lectures taught us, Homo, now a sailor, started looking at his environment, in Greece and on the Aegean see, in a "just" distance, characteristic of the distant-continuous WORLD2 <13G1>. Things (causes) appeared then to him as wholes made up of integral parts, i.e. whose parts directly refer to the whole before even referring to the adjacent parts, with as consequences: the scenic grasping, the analytical-synthetic approach, the mechanic, anatomic, physiologic, geometric mind, the political independence, the permanent astonishment, the logical heroism, the prevalence of the convex over the concave, etc. These wholes were fatally standing out of their background, and subordinated their material to their form. In this chapter we will only have to verify, for the images, this revolutionary vision that in the West pursued its existence for more than two thousand years.

14F. Les images du MONDE 2 en Grèce

Les lectures nous l'on appris, Homo devenu marin se prit en Grèce et surtout sur l'Egée à regarder son environnement dans une "juste" distance, selon le continu distant du MONDE 2 <13G1>. Les choses (causes) lui apparurent comme des tous composés de parties intégrantes, donc renvoyant directement au tout avant même de renvoyer à la partie voisine, avec pour conséquence : la saisie scénique, l'approche analytique-synthétique, l'esprit mécanicien, anatomiste, physiologiste, géométrique, l'indépendance politique, l'étonnement permanent, l'héroïsme logique, la prévalence du convexe sur le concave, etc.; ces tous se prélevèrent fatalement sur leur fond, et subordonnèrent leur matière à leur forme. Dans ce chapitre, il n'y a plus qu'à vérifier pour les images cette vision révolutionnaire qui en Occident a perduré plus de deux mille ans.

14F1. The prevalence of sculptural envelopment

Being scenic, the Greek program had to privilege sculpture, exalted by the *skènè*, and stimulating it in return. And, in this sculpture, the volume had to be more important than the mass, since the mass is blind, it hides, whereas the volume ostensibly occupies the extent, dilates it, breathes, creates a distance, and thereby totalizes the glance, creating clear and defined resonances. The *ronde-bosse* (full relief) was then the exemplary sculpture, since the volume manifests itself as one turns around it. For Spengler, the Greek destiny-choice of existence was “stereometrics”. The word conciliates *metron* (measure) and *stereos* (solid), related to the Latin *strenuus* (vigorously active) and to the English *stare* (to stare intensely or intensely).

14F1. La prévalence de l'enveloppement sculptural

Etant scénique, le programme grec devait privilégier la sculpture, exaltée par la *skènè*, et la suscitant en retour. Et, dans cette sculpture, le volume devait être plus important que la masse, car la masse est aveugle, elle dissimule, tandis que le volume occupe ostensiblement l'étendue, la dilate, respire, crée la distance, et par là déjà totalise le regard, créant des résonances claires et définies. La *ronde-bosse* fut alors la sculpture exemplaire, parce que le volume s'y manifeste au mieux à mesure qu'on tourne autour de lui. Pour Spengler, le destin-parti d'existence grec fut "stéréométrique". Le mot rapproche heureusement *metron* (mesure) et *stereos* (solide), apparenté à *strenuus* latin (vigoureusement actif) et à *to stare* anglais (regarder fixement ou intensément).

But to become appearing (pHenomenon) in Helladic's white light, the volume required new perceptive-motor field effects. Those of the Egyptian sculptures had the aim of compatibilizing the transversal grasping and the frontal grasping, insisting on the contour. Those of the Greek sculptures, with an integrative pretension, sought that each side should pre-contain the following side, while retaining the previous side, in such a way that the sculptural envelopment should realize the movement and the motion in immobility, but also should have for effect that a foot, shoulder, nose and mouth should end up, in a general shift, referring immediately to the whole every time. Whence the undulating character of the figures that, according to Rodin, was due to the fact that, seen from above, Ephebes and Venuses placed shoulders, hips, knees and ankle in alternating plans.

Mais pour devenir apparitionnel (pHenomenon) dans la lumière blanche de l'Hellade, le volume exigea de nouveaux effets de champ perceptivo-moteurs. Ceux des sculptures égyptiennes avaient eu pour fin de compatibiliser la saisie transversale et la saisie frontale, en insistant sur le cerne. Ceux des sculptures grecques, à prétention intégratrice, cherchèrent à ce que chaque face précontienne la face suivante et retienne encore la face précédente, et qu'ainsi l'enveloppement sculptural non seulement réalise le mouvement et la mouvance dans l'immobile, mais ait pour effet qu'un pied, une épaule, un nez, une bouche finissent, en un glissement général, par renvoyer chaque fois d'emblée au tout. D'où le caractère ondulant des figures qui, selon Rodin, tenait à ce que, vus du haut, éphèbes et vénus disposaient épaules, bassin, genoux, chevilles dans des plans alternés.

We questioned the role played there by enamels, glasswares and precious stones reviving the eyes and mouths. Seeing the Charioteer of Delphi, one of the few well-preserved

Greek bronzes, more than realism, it was a question of obtaining a brightness of the figure, a surge outward, in particular of the volume, and at the same time that first vital impulse which was called *ormé*. In any case, in this system, the material of the work is only a support or receptacle of the forms, and it no longer has the magical value that it had in non-scriptural WORLD1A, and even in the scriptural WORLD1B. The form became so important that next to its morphism, rendered by *morphè*, it was also *eidōs*, who will make the idea.

On s'est interrogé sur le rôle que jouèrent là les émaux, les verroteries, les pierres précieuses qui avivaient les yeux et les bouches. A voir l'Aurige de Delphes, un des rares bronzes grecs bien conservés, plus que de réalisme, il fut question d'obtenir un éclat de la figure, un surgissement vers le dehors, en particulier du volume, et du même coup de cet élan vital premier qu'on appelait *ormè*. En tout cas, dans ce système, la matière de l'œuvre n'est qu'un support ou réceptacle des formes, elle n'a plus la valeur magique qu'elle avait eue dans le MONDE 1A non scriptural, et même dans le MONDE 1B scriptural. La forme devint si importante qu'à côté de son morphisme, rendu par *morphè*, elle fut aussi *eidōs*, qui en fera l'idée.

14F2. The stereometric perspective of painting

We cannot fully situate Greek painting, which did not reach us, but it did not seem to have had the same importance as sculpture. When Aristotle exposes his theory of the four causes, he invokes the sculptor, not the painter. On the other hand, the anecdotes that we have concerning Zeuxis of Heraclea, a contemporary of Phidias, and Apelles of Kos, a contemporary of Alexander, do not speak of the modules of the bodies engaging macromicrocosm, as about the statues of Miro and Praxiteles, but only of virtuoso realism: how wonderful it is to render, on a two-dimensional support, raisins that have three sides, and in such a realistic manner that birds could peck at them! But then, shouldn't this simultaneous grasp of something (cause) offered only by painting, and not by sculpture, have seduced the Greeks, analytical and synthetic tects and architects? Apparently not, probably because their analysis and synthesis were precisely stereometric, and by no means already projective, as will happen much later.

14F2. La perspective stéréométrique de la peinture

Nous ne pouvons pas pleinement situer la peinture grecque, qui ne nous est pas parvenue, mais elle ne semble pas avoir eu la même importance que la sculpture ; quand Aristote expose sa théorie des quatre causes, c'est le sculpteur qu'il invoque, non le peintre. D'autre part, les anecdotes qui nous ont été conservées à propos de Zeuxis, contemporain de Phidias, ou d'Apelle, contemporain d'Alexandre, ne parlent pas de modules des corps engageant le macromicrocosme, comme à propos des statues de Miro et de Praxitèle, mais seulement de réalisme virtuose : quelle merveille que de rendre, sur un support à deux dimensions, des raisins qui en ont trois, et cela avec un tel trompe-l'œil que des oiseaux seraient venus les becqueter! Pourtant, cette saisie simultanée d'une chose (cause) que seule offre la peinture, et non la sculpture, n'aurait-elle pas dû séduire les Grecs, architectes et tectes analytiques et synthétiques? C'est sans doute que leur analyse et leur synthèse étaient justement stéréométriques, et nullement déjà projectives, comme il adviendra beaucoup plus tard.

The stereometric option is confirmed in the Greek conception of pictorial perspective, which we can envisage through the engraved scenes at the back of Etruscan mirrors dating back to -430, certainly of Greek influence, because of their Homeric themes. There, it is not a

question of placing objects according to lines fleeing to the back as will be the case in the Renaissance, but to give birth to a certain depth out of the dilatation and the thrust of the volumes, each object invading the space by its internal expansive thrust until its dilating, spinning and spread out field effects encounter those of the adjacent objects. Greek-Roman mosaics of the Bardo confirm this vision six centuries later. The shadows that made the volumes turning were so much the essence of this painting that “painting” was also said “skiagraphēin”, i.e., tracing-writing shadows. All in all, the *bas-relief*, as it culminates in the frieze of Phidias in the Parthenon, was the supreme practical and theoretical exercise of this choice of existence, combining the properties of sculpture and painting of the era.

L'option stéréométrique se confirme dans la conception grecque de la perspective picturale, dont nous pouvons nous faire quelque idée à travers les scènes gravées aux dos de miroirs étrusques remontant à -430, et qui dépendent certainement de la Grèce étant donné leurs thèmes homériques. Là il ne s'agit nullement de disposer des objets selon des lignes fuyant vers le fond comme ce sera le cas à la Renaissance, mais bien de faire naître une certaine profondeur de la dilatation et de la poussée des volumes mêmes, chaque objet envahissant alors l'espace par sa poussée expansive interne jusqu'à ce que ses effets de champ dilatés, tournants, répandus rencontrent ceux des objets voisins. Les mosaïques gréco-romaines du Bardo confirment cette vue six siècles plus tard. Les ombres qui faisaient tourner les volumes étaient tellement l'essence de cette peinture que "peindre" se disait aussi "skiagraphēin", tracer-écrire des ombres. Tout compte fait, le *bas-relief*, tel qu'il culmine dans la frise de Phidias au Parthénon, fut l'exercice pratique et théorique suprême de ce parti d'existence, combinant les propriétés de la sculpture et de la peinture du moment.

14F3. The macromicrocosmic Greek Anthropos

Sculpted and painted in this way in Greece, Homo's body, rather convex than concave, masculine more often than feminine, stereometric, mechanical, physiological, geometric, gymnastic, swimmer and musician, became the *Anthropos*, microcosm of the macrocosm.

14F3. L'anthropos grec macromicrocosmique

Sculpté et peint de la sorte par la Grèce, le corps d'Homo, plutôt convexe que concave, masculin plus souvent que féminin, stéréométrique, mécanique, physiologique, géométrique, gymnastique, nageur et musicien, devint l'*anthropos*, microcosme du macrocosme.

In a first while, we can be struck by its vulnerability, as it is redoubtable to feel isolated in the “just” distance, from where we totalize each thing. It is remarkable that, as soon as -700, the sculpture and figures of the Greek vases should display bodies as though lifted by risk taking, a sort of provocation, an isolation unknown until then to which the Heroes of Homer echo, as they were conceived in that same era, then the lyrical cries that the Threnodies of the tragedians will confirm.

On peut être frappé d'abord par sa vulnérabilité, car il est redoutable de se sentir isolé dans la "juste" distance, d'où on totalise chaque chose. Il est remarquable que dès -700 les sculptures et les figures des vases grecs montrent des corps comme soulevés par une prise de risque, une sorte de provocation, un isolement jusque-là inconnu auxquels font écho les héros d'Homère conçus dans le même temps, puis les cris des lyriques, que les thrènes des tragiques confirmeront.

But the brilliance is equal. And the Greek scenic *Anthropos* coincided so well with the new macromicrocosmic view (Kranz) that the gods in turn became anthropomorphist in their appearance, and in their sentiments. It is now over for the plastic arts to simply concentrate a diffuse Divine, as they did in the Paleolithic, or Vital Nodes, as they did in the framing Neolithic, or the ordering instances and roles, as in the sub-framing primary empires. Here are Gods, with bodies integrated with integral parts, incarnating each one major hominid virtues (aretè) : wisdom (Athena), luminous harmony (Apollo), the hunt (Artemis), power (Zeus), love (Aphrodite), belligerent ardor (Arès), craftsmanship-sorcery (Hephaistos). And then forming on the Olympus a deliberating Aeropagus, like the non-dependent citizens (eleFtHeroï) formed an Aeropagus on the Agora.

Mais l'éclat est égal. Et l'anthropos scénique grec coïncida si bien avec la nouvelle vue macromicrocosmique (Kranz) que les dieux à leur tour devinrent anthropomorphes dans leurs apparences, et dans leurs sentiments. Fini pour les arts plastiques de simplement concentrer un Divin diffus, comme au paléolithique, ou des Nœuds vitaux, comme au néolithique cadrant, ou des Instances et Rôles ordonnateurs, comme dans les empires primaires sous-cadreurs. Voici des Dieux à corps intégrés de parties intégrant incarnant chacun les vertus (aretè) hominiennes majeures : sagesse (Athèna), harmonie lumineuse (Apollon), chasse (Artémis), pouvoir (Zeus), amour (Aphrodite), ardeur belliqueuse (Arès), artisanat-sorcellerie (Hephaistos). Et formant alors sur l'Olympe un aréopage délibérant, comme les citoyens non-dépendants (eleFtHeroï) formaient un aréopage sur l'Agora.

Having become *Anthropos*, Homo perceived himself, according to the formula of Protagoras, as the rhythmical measure (musical) of all usable things ("pantôn kHrèmatôn metron Anthropos"). With only a few Dionysian, subterranean, Chthonic touches that only rose roughly once or twice a year, on the occasion of the small and large Dionysia, these days when each poet competing presented three tragedies and a satirical drama <22B4-5>.

Homo devenu *anthropos* se perçut, selon la formule de Protagoras, la mesure rythmique (musicale) de toutes les choses utilisables ("pantôn kHrèmatôn metron anthropos"). Avec seulement quelques touches dionysiaques, souterraines, chtoniennes, n'affleurant crûment qu'une ou deux fois par an, aux petites et grandes Dionysies, ces jours où chaque poète concurrent présentait trois tragédies et un drame satirique <22B4-5>.

14F4. The emergence of the artist and the work subject

We will agree that this imagetic program of WORLD2 is very demanding. Producing wholes made up of integral parts, making them stand out adequately from their background and assuming, without waste, their matter in their form (eidos), using perceptive-motor field effects creating volumes that spin in light and shadow is an exceptional success. This is why, as much as during the sub-framing of primary empires Homo enjoyed an extreme justification of his situation allowing for a continuous, equal, visually judgeable creation, as much the really completed images of WORLD2 proved really rare and an object for discussions. We started speaking of master pieces for some privileged products, and of geniuses for their producers, a few artists. This gave way to underground or declared critics making the distinction between bad, mediocre, good, or emblematic artists and works.

14F4. L'émergence de l'artiste et du sujet d'œuvre

On en conviendra, ce programme imagétique du MONDE 2 est vraiment très exigeant. Produire des tous composés de parties intégrantes, se prélevant adéquatement sur leur fond et assumant sans déchet leur matière dans leur forme (eidos), et cela par le moyen d'effets de champ perceptivo-moteurs créateurs de volumes tournants dans la lumière et l'ombre, est une réussite exceptionnelle. C'est pourquoi, autant durant le sous-cadrage des empires primaires Homo avait disposé d'une justification extrême de sa situation permettant une création continue, égale, jugeable, autant les images du MONDE 2 vraiment abouties furent rares et objets de discussions. On se mit à parler de chefs-d'œuvre pour certains produits privilégiés, et de génies pour leurs producteurs, quelques artistes. Il s'édifia une critique souterraine ou déclarée distinguant les œuvres et artistes mauvais, médiocres, bons, insignes.

By the same token, the subjects of works <11I3> that were sculptural subjects, pictorial subjects, plastic subjects, i.e. topologies, cybernetics, logico-semiotics, presentivities, realized through structures, textures, sculptural or pictorial growths that had until then been clanic-tribal or regional-urban, or theological-sectarian, became at the time increasingly individual. One started recognizing “a” Praxitele, “a” Miron. And when the same hominid specimen produced works in several areas, such as Phidias, the friend of Pericles who combined sculptural, pictorial, architectural and political preoccupations, one could recognize the same destiny-choice of existence, and therefore also the same “subject of work”. We knew it.

Du même coup, les sujet d'œuvres <11I3> qu'étaient les sujets sculpturaux, les sujets picturaux, les sujets plastiques, c'est-à-dire les topologies, cybernétiques, logico-sémiotiques, présentivités réalisées par des structures, textures, croissances sculpturales ou picturales, et qui jusque-là avaient été surtout claniques-tribales, ou régionales-urbaines, ou théologiques-sectaires, devinrent de plus en plus individuelles. On se mit à reconnaître d'emblée "un" Praxitèle, "un" Miron. Et, quand un même spécimen hominien produisait des œuvres dans plusieurs domaines, comme Phidias, l'ami de Périclès qui combina préoccupations sculpturales, picturales, architecturales, politiques, c'était bien le même destin-parti existentiel, et donc aussi le même "sujet d'œuvre", on le savait.

Thus, the anthropogeny began to give rise to a **history of art**. This means that plastic subjects, having become risky, improbable as subjects of works, were no longer transmissible. They gave way to sequences where the successor was fatally brought to contrast with the predecessor, to oppose him almost, dialectically. Artistic productions both expressed and confirmed destinies-parties of existence in which everyone had to stand out, to excel, i.e. to be something unique, not to be confused with others, inside the risk of his or her *praxis*. Thus was prepared a first status of creator (create, active of crescere), that itself will inspire soon that of the God Creator.

Ainsi l'anthropogénie commença à donner lieu à une **histoire de l'art**. C'est-à-dire que les sujets plastiques, devenus risqués, improbables comme sujets d'œuvre, ne furent plus transmissibles. Ils donnèrent lieu à des séquences où le successeur était amené fatalement à contraster avec le prédécesseur, à s'y opposer presque, dialectiquement. Les productions artistiques à la fois exprimèrent et confirmèrent des destins-partis existentiels où chacun avait désormais à se singulariser, à exceller, c'est-à-dire à être quelque chose d'unique, de non confondable avec d'autres, dans le risque de sa *praxis*. Ainsi se prépara un premier statut de créateur (create, actif de crescere), qui lui-même inspirera bientôt celui de Dieu Créateur.

14G. The images of WORLD 2 after Greece

As we have seen, tectures have evolved a lot during the two and a half millennia of WORLD2, since the temples of Paestum to the Cupola of St Peter's Basilica in Rome and the Garabit viaduct. Conversely, the anthropogeny will observe the stability of the detailed images: Zeuxis and Apelles would have recognized and approved at first glance the portraits that the young Louis Pasteur drew of his parents, Miron and Maillot would have immediately understood one another, whereas Ictinus, the architect of the Parthenon, would have seen the Eiffel Tower as a gigantic grimace. This is because the distant-continuous of WORLD2 does not allow fundamental variations of the detailed image. There are not one hundred manners to cause a portion of a body or a thing to perceptively become an integral part of a whole, sculpted or painted. However, inside the constant imagetic Greek solution, western dialectician Homo introduced, over two and a half millennium, a few major steps that the anthropogeny must raise.

14G. Les images du MONDE 2 après la Grèce

Les tectures, nous l'avons vu, ont beaucoup évolué durant les deux millénaires et demi du MONDE 2, depuis les temples de Paestum jusqu'à la coupole de Saint-Pierre de Rome et au viaduc de Garabit. Au contraire, l'anthropogénie observera la stabilité des images détaillées : Zeuxis et Apelle auraient reconnu et approuvé au premier regard les portraits que Louis Pasteur jeune a dessinés de ses parents, Miron et Maillot se fussent compris d'emblée, alors qu'Ictinos, architecte du Parthénon, aurait vu une grimace géante dans la tour Eiffel. C'est que le continu-distant du MONDE 2 ne permet pas de variations fondamentales de l'image détaillée. Il n'y a pas cent façons de faire qu'une portion d'un corps ou d'une chose devienne perceptivement une partie intégrante d'un tout, peint ou sculpté. Cependant, à l'intérieur de la solution imagétique grecque constante, Homo occidental dialecticien a introduit, sur deux millénaires et demi, quelques grandes étapes que l'anthropogénie doit relever.

14G1. The imaged face and eyes

Tectures have shown us that the Romans developed, at the same time as their clavages (keystones) and their oblique pressures, an *animus* and especially an *anima*, two modalities of the breath (animare), pleasing themselves to the elastic balance, to the vastness, to the indefinite, and finally to the Stoic interiorization <13H>. Thus the sculpted and painted images of the face passed from the Greek *ormé* to the *adfectus* (ad-ficere), to the ability to be affected, touched, felt (feel, feeling with an intimate resonance), smoothing the emotions. The plastic envelopment inaugurated by the Greek WORLD2 was put at the service of the returns, even the modesty of interiority.

14G1. Le visage et le regard imagés

Les tectures nous ont montré que les Romains développèrent, en même temps que leurs clavages et leurs pressions obliques, un *animus* et surtout une *anima*, deux modalités du souffle (*animare*), se plaisant à l'équilibre élastique, à la vastitude, à l'indéfinité, et pour finir à l'intériorisation stoïcienne <13H>. Ainsi les images sculptées et peintes du visage passèrent de l'*ormè* grecque à l'*adfectus* (*adficere*), à la capacité d'être affecté, touché, au sentiment (*sentire*, sentir avec une résonance intime), lissant les émotions. L'enveloppement plastique, inauguré par le MONDE 2 grec fut mis au service des retours, voire des pudeurs de l'intériorité.

This Roman interiority, becoming Neoplatonist, only had then to dig itself of the transcendence and of the mystery of apocalyptic Christianity <13I> to produce the no longer indefinite but properly infinite gaze of the small portraits on plates of woods that the rich Egyptians-Romans of the Fayum made slip, in the 2nd and 3rd century of our era, to the level of the face of their mummies, with eyes whose lowered palpebral slit created, by freeing the lower part of the white of the eye, a suspense of the iris and the pupil.

Cette intériorité romaine devenant néoplatonicienne n'eut plus alors qu'à se creuser de la transcendance et du mystère du christianisme apocalyptique <13I> pour produire le regard non plus indéfini mais proprement infini des petits portraits sur plaquettes de bois que les riches Egyptiens-Romains du Fayoum firent glisser, aux 2e et 3e siècles de notre ère, à la hauteur du visage de leur momie, avec des yeux dont la fente palpébrale surbaissée créait, en dégageant le bas du blanc de l'œil, un suspens de l'iris et de la pupille.

The rest followed. From 1050, as Homo started perceiving himself as co-creator in his images and tectures <13J>, the hominid face-eye became proversive but modest and subject to the portico of its basilica and cathedrals. Then he was the face-eye of local mastery, when exact science began, in Piero della Francesca's *Federico da Montefeltro*. Then face-eye of absolute mastery, in Frans Hals' *Descartes*. Finally, a corporate face-eye, when the industrial revolution of the 19th century made individual political decisions possible, in Ingres' *Bertin the Elder*.

Le reste s'ensuivit. Depuis l'an 1050, à mesure qu'Homo commença de se percevoir cocréateur dans ses images comme dans ses tectures <13J>, le visage-regard hominien devint proversif mais modeste et soumis au portique de ses basiliques et de ses cathédrales. Puis, il fut visage-regard de maîtrise locale, lorsque débuta la science exacte, dans le *Federico da Montefeltro* de Piero della Francesca. Ensuite visage-regard de maîtrise absolue, dans le *Descartes* de Frans Hals. Enfin visage-regard d'entreprise, quand la révolution industrielle du XIXe siècle permit la décision politique individuelle, dans le *Bertin l'aîné* d'Ingres.

14G2. The linear pictorial perspective

The case of detailed images of utensils and landscapes was a lot less evident. In Greece, they had been of little importance because of the microcosmic primacy of the body of the *Anthropos*. In Rome, and then in the Middle Ages, there were not more important. Indeed the reign of the interiority privileged faces-eyes. After all, we had to wait for the Italian and Flemish Quattrocento for Homo to perceive himself truly as a co-creator, then creator, and that he starts exploiting his environment like the sounding board or sometimes like the fabric of his

internal movements. This went from Van Eyck and Rubens to Le Lorrain and Constable for landscapes. It ended with the still lives of the Dutch masters and Chardin for objects.

14G2. La perspective picturale linéaire

Le cas des images détaillées d'ustensiles et de paysage fut beaucoup moins évident. En Grèce, elles avaient été peu importantes en raison de la primauté microcosmique du corps de l'*anthropos*. A Rome, puis au Moyen Age, elles ne le furent pas davantage, en raison du règne de l'intériorité privilégiant les visages-regards. Somme toute, il fallut attendre le Quattrocento italien et flamand pour qu'Homo se perçoive tellement cocréateur puis créateur qu'il exploite son environnement comme la caisse de résonance ou parfois l'étoffe de ses mouvements internes. Cela courut de Van Eyck et Rubens au Lorrain et à Constable pour le paysage. Cela finit par faire les natures mortes des Hollandais et de Chardin pour les objets.

The general structures of painting ensued. Because there is only one way of interiorizing, in the Christian or rationalist sense, an environment. It is to grasp it in a convergent linear perspective where all its elements are referred to an ultimate point of unit, behind the canvas, this point being correlative, in front of the canvas, with the ultimate point of the western “though”, and finally of the western “conscience”. Such was the synoptic linear perspective, potentially aided by a certain perspective of colors and values.

Les structures générales de la peinture s'ensuivent. Car il n'y a qu'une façon d'intérioriser, au sens chrétien ou rationaliste, un environnement, c'est de le saisir dans une perspective linéaire convergente, où tous ses éléments sont référés à un point d'unité ultime derrière la toile, corrélatif, devant la toile, du point ultime de la "pensée", enfin de la "conscience" occidentales. Telle fut la perspective synoptique linéaire, aidée éventuellement d'une certaine perspective des couleurs et des valeurs.

The success of this enterprise provoked a new pride. Never had plastician Homo felt such a deep conviction that he was, like plastician creator God, the simultaneous possessor of everything, reaching the substantiality of depth in the instantaneousness (at least virtual) of two-dimensional representation. As a result of technology and science, we were beginning to move from expanse to space, and objects could appear both *in* the space and generated *by* the space. The watcher and the watched coincided even better that, in comparison with the plan of the painting, the objectal and subjectal points (of view and of convergence) were the geometrical locations of one another. Soon, perspectivist Homo felt ready to conceive Descartes' analytic geometry and Desargues projective geometry.

La réussite de cette entreprise provoqua une nouvelle fierté. Jamais Homo plasticien n'éprouva conviction si vive d'être, comme Dieu créateur plasticien, le possesseur simultané de tout, atteignant la substantialité de la profondeur dans l'instantanéité (au moins virtuelle) de la représentation bidimensionnelle. Sous l'effet de la technique et de la science, on commençait à passer de l'étendue à l'espace, et les objets pouvaient sembler à la fois *dans* l'espace et engendrés *par* l'espace. Le regardeur et le regardé coïncidaient d'autant mieux que, par rapport au plan du tableau, les points (de vue et de convergence) objectaux et subjectaux étaient les lieux géométriques l'un de l'autre. Bientôt, Homo perspectiviste se sentit mûr pour concevoir la géométrie analytique de Descartes, et la géométrie projective de Desargues.

Yet the system had two fecund limitations: (a) we don't have a Cyclops' eyes and the glance is not really a point, it composes the information of both eyes with their parallaxes, (b) convergence lines are multiply curved by general and local perceptive-motor field effects. For these two reasons, the pure point of the western thought-conscience ("*A ce point pur je monte et m'accoutume*", Valéry) is richer than a simple vanishing point. In any case, the pictorial perspective of WORLD2 was by no means a realistic way of representation, at least among the masters. Sometimes it puts itself vitally at the service of the general zoomorphism, in the Alpine landscapes of Bruegel the Elder, or at the service of a light-substance, transcendental in Angelico's work, Spinozian in Vermeer's work. And, at times this perspective proposes an absolute of the visible, which goes as far as the metaphysical dazzle of Piero della Francesca, author of *De perspectiva pingendi* and the *De quinque corporibus regularibus*.

Le système avait pourtant deux limites fécondes : (a) nous n'avons pas un œil de cyclope, et le regard n'est pas vraiment un point, il compose les informations de deux yeux avec leurs parallaxes ; (b) les lignes de convergence sont multiples courbées par des effets de champ perceptivo-moteurs locaux et généraux. A ces deux égards, le point pur de la pensée-conscience occidentale ("*A ce point pur je monte et m'accoutume*", Valéry) est plus riche qu'un simple point de fuite. En tout cas, la perspective picturale du MONDE 2 ne fut nullement un moyen de représentation réaliste, du moins chez les maîtres. Tantôt elle se met vitalemment au service du zoomorphisme général, dans les paysages des Alpes de Bruegel l'Ancien, ou d'une lumière-substance, transcendante chez Angelico, spinozienne chez Vermeer. Tantôt elle se propose un absolu du visible, qui va jusqu'à l'éblouissement métaphysique chez Piero della Francesca, auteur du *De perspectiva pingendi* et du *De quinque corporibus regularibus*.

Piero situates the elements of show on plans staggered in depth, parallel between them and parallel to the surface of the painting. But on this surface, an object (or portion of object) belonging to the plan 2 or 8 or 12 is adjacent, butt joint, to an object (or a portion of an object) belonging to plane 4, 7 or 14. There is no colored or linear transition. The lines of perspective, that may or not cross the plans, reinforce the perception of their discontinuity. Thus, the near and the far have the same presence, creating a sentiment of ubiquitous light-color (Marsile Ficin, Neo-platonist, is barely one generation younger). This is a tremendous accomplishment of the programme of WORLD2, so much totalizing is the look. But obtained by processes that lose nothing of the pulsating character of WORLD1 (particularly Montefeltro's rolling hills). And which announce the discontinuities of WORLD3, those of Hockney's *Grand Canyon*, which will use the same juxtaposition, butt joint, of show elements located in non-contact planes. In Piero's work, there is a sort of overview of the three "worlds" of the image (pulsating, totalizing, discontinuous), unique in the anthropogeny.

Piero situe les éléments du spectacle sur des plans échelonnés dans la profondeur, parallèles entre eux et à la surface du tableau. Mais, sur cette surface, un objet (ou une portion d'objet) appartenant au plan 2 ou 8 ou 12 jouxte à joint vif un objet (ou une portion d'objet) appartenant au plan 4 ou 7 ou 14. Pas de transition, ni colorée, ni linéaire. Les lignes de perspective, qui éventuellement traversent les plans, renforcent la perception de leur discontinuité. Ainsi, le près et le loin ont la même présence, créant un sentiment de lumière-couleur ubiquitaire (Marsile Ficin, néoplatonicien, est plus jeune d'à peine une génération). Accomplissement foudroyant du programme du MONDE 2, tant le regard est totalisateur. Mais par des procédés qui ne perdent rien des caractères pulsatoires du MONDE 1 (moutonnements des collines de Montefeltro). Et qui annoncent les discontinuités du MONDE 3, celles des *Grand Canyon* de Hockney, qui recourront à la même juxtaposition à joints vifs d'éléments de

spectacle situés dans des plans sans contact. Il y a chez Piero comme un survol des trois "mondes" de l'image, unique dans l'anthropogénie.

14G3. The declining of sculpture in favor of painting

Sculpture could not follow painting in this field. There were still some great sculptors in WORLD2, which Michelangelo summed up in advance, pushing to the limit the only thing that sculpture could thematize in this framework of integrated forms: the progressive emergence of forms in and from within a material, the sculptural subject of his *Slaves* and his *Pietas*. But at the same time such a subject of work, privileging the emerging field effects (those of the St Peter's cupola in Rome) excluded the linear perspective and held on to the Greek perspective by dilatation of the volume, even in its paintings production. When Leonardo Da Vinci wanted to equal Homo's eyes to that of God, he thought to painting with linear perspective. And it is of the latter, not sculpture, which was nevertheless familiar to him, that he will say that it was his *cosa mentale*, thing (cause) mental.

14G3. L'effacement de la sculpture au profit de la peinture

La sculpture ne put suivre la peinture sur ce terrain. Il y eut encore dans le MONDE 2 quelques grands sculpteurs, que Michel-Ange résuma d'avance, en poussant à la limite la seule chose que la sculpture pouvait thématiser dans ce cadre de formes intégrées : l'émergence progressive des formes dans et du dedans d'une matière, sujet sculptural de ses *Esclaves* et ses *Pietas*. Mais en même temps un pareil sujet d'œuvre, privilégiant les effets de champ en ressort (ceux de la coupole de St-Pierre de Rome), excluait la perspective linéaire et s'en tenait, même dans sa production de peintures, à la perspective grecque par dilatation de volume. Quand Léonard de Vinci voulut égaler le regard d'Homo à celui de Dieu, c'est à la peinture munie de la perspective linéaire qu'il songea. Et c'est d'elle, non de la sculpture, qui pourtant lui était familière, qu'il dira qu'elle est *cosa mentale*, chose (cause) mentale.

14H. Images between WORLD 2 and WORLD 1

Until now, we have considered the strengths and coherences of the image system of WORLD2 in its straightest branch, that which runs from Greece to the 19th century romantics in Europe. But to situate this choice of existence completely, an anthropogeny must note the resistances it encountered from WORLD1. Tectures have already shown us the compromises that stemmed from such encounters between the "worlds". What is striking in the case of the image is the limited number of chosen solutions, and perhaps of the possible solutions.

14H. Les images entre MONDE 2 et MONDE 1

Nous avons pris en compte jusqu'ici les forces et les cohérences du système imagétique du MONDE 2 dans sa filière la plus droite, celle qui court de la Grèce au romantisme du XIXe siècle en Europe. Mais, pour situer pleinement ce parti d'existence, une anthropogénie doit relever encore les résistances qu'il a rencontrées de la part du MONDE 1. Les tectures nous ont déjà montré les compromis auxquels de

pareilles rencontres entre "mondes" ont donné lieu. Ce qui frappe dans le cas de l'image c'est le nombre limité des solutions retenues, et peut-être des solutions possibles.

14H1. The imagetic repercussion of Alexander's conquests India, China, Japan, Islam

Let us start with the Asian territories reached by Alexander's conquests. In order to adopt a certain detachment of bodies from the background and a certain prevalence of form over matter according to the distant-continuous of WORLD2, without, however, losing the memory of the close-continuous of scriptural WORLD1B, **India** developed a generalized fret working of the trunks and limbs; **China**, abdominal radiation; **Japan**, punctual relay clicks, and the reduction of volumes to striated planes.

14H1. Les contrecoups imagétiques des conquêtes d'Alexandre : Inde, Chine, Japon, Islam

Commençons par les territoires asiatiques atteints par les conquêtes d'Alexandre. Pour adopter un certain détachement des corps sur le fond et une certaine prévalence de la forme sur la matière selon le continu distant du MONDE 2, sans cependant perdre le souvenir du continu proche du MONDE 1B scriptural, l'**Inde** développa un chantournement généralisé des troncs et des membres ; la **Chine**, un rayonnement abdominal ; le **Japon**, des déclics de relais ponctuels, et la réduction des volumes à des plans striés.

Likewise, to introduce the same compromise in the ordering of the show according to the depth, there were only three paths open. (a) Recourse to diverging lines from a central point (not converging ones, as in the West), thus forcing the spectator to participate in a multiplying spectacle rather than dominating it; this was the **Indian** (Hindu) solution, evident in the miniatures influenced by Islam. (b) Distributing plans that are mostly valorist, and therefore blurring, thereby maintaining the general interpenetration of the show; this was the **Chinese** (Taoist) solution, which resulted, among the Song emperors of the 11th and 12th centuries, in one of Homo's highest pictorial productions, around the painter Kuo Hi. (c) Ostensibly drawing oblique lines that barely converge towards a high point located far to the right, outside the painting, and correlatively that barely diverge outside the painting to the left at the bottom, thus preventing the gaze from focusing behind the plane or in front of the plane, and thus forcing it, flush with the plane, to participate in the eruptive spurts of the drawing; this was the **Japanese** (kamist) solution, which gave the illustrative scrolls (12th century) of the *Genji Monogatari*, where the copulatory and orgiastic conception of the body is best manifested.

Pareillement, pour introduire le même compromis dans la mise en ordre du spectacle selon la profondeur, il n'y avait guère que trois voies. (a) Recourir à des lignes divergentes à partir d'un point central (et non convergentes, comme en Occident), obligeant ainsi le spectateur à participer à un spectacle en démultiplication plutôt qu'à le dominer ; ce fut la solution (hindouiste) **indienne**, évidente dans les miniatures croisées d'Islam. (b) Distribuer des plans principalement valoristes, et donc flous, en entretenant du coup la compénétration générale du spectacle ; ce fut la solution (taoïste) **chinoise**, qui a eu pour résultat, chez les Song des XIe et XIIe siècles, une des plus hautes productions picturales d'Homo, autour de Kuo Hi. (c) Tracer ostensiblement des lignes obliques à peine convergentes vers un point haut situé très loin à droite hors du tableau, et corrélativement à peine divergentes hors du tableau à gauche en bas, empêchant par là le regard de se focaliser derrière le plan ou devant le plan, et le contraignant ainsi, à fleur de plan, de participer aux jaillissements éruptifs du dessin ; ce fut la

solution (kamiste) **japonaise**, qui a donné les rouleaux illustratifs (XIIe siècle) du *Genji Monogatari*, où se manifeste le mieux la conception copulatoire et orgastique du corps.

As for **Islam**, a modality of WORLD1 that began in the seventh century when much of WORLD2 had already taken place, it is apart. The absolute divine transcendence led Islam to be a civilization devoid of images, since the fall of Baghdad in 1250. But before that, combining Hellenic, Iranian and Byzantine influences, he created, according to his destiny-choice-of-existence, images characterized by the lateral opening of the surface and the lateral overlapping of the figures, a mixture of horizontal perseverance and vertical lightning strikes, as shown in the illustrations of Al Hariri's *Maqamat* <moods, modes>.

Quant à l'**Islam**, modalité du MONDE 1 qui commence au VIIe siècle quand une bonne part du MONDE 2 a déjà eu lieu, il est à part. La transcendance divine absolue le conduisit à être, depuis la chute de Bagdad en 1250, une civilisation sans image. Mais avant, combinant des influences helléniques, iraniennes, byzantines, il créa, selon son destin-parti d'existence, des images caractérisées par l'ouverture latérale de la surface et le chevauchement latéral des figures, mélange de persévérance horizontale et de foudroiement vertical, dont témoignent les illustrations des *Maqamat* <humeurs, modes> d'Al Hariri.

14H2. Images of apocalyptic Christianity

Other remarkable compromises stemmed no longer from the encounters between WORLD2 and scriptural WORLD1B, but from momentary returns to the WORLD1, at the very heart of WORLD 2. In Byzantium, the divine and political images that the Neoplatonism and apocalyptic Christianity made emanate from the mosaics on the walls were in radical rupture with the Greek forms detaching over a background. And the eye of the Christ Pantocrator switching from the Roman interiority to a fascinating transcendence (that announces Islam) reactivated the spirit of primary empires. In Russia, where Byzantine Christianity continued, the icons kept the density of a mural figure, or at least a sculptural figure. They were kissed, as one would kiss a statue, but not a painting. The Slavic image will always remain an imaging that *is* to a certain extent its imaged; the clear distinction between designating and designated, which has prevailed in the semiotics of the West since the twelfth century, first theological and then philosophical, never had full force in the Near East. This would give way to the extremes of idolatry and iconoclasm until Stalin.

14H2. Les images du christianisme apocalyptique

D'autres compromis remarquables naquirent non plus des rencontres entre MONDE 2 et MONDE 1B scriptural, mais de retours momentanés au MONDE 1 au sein même du MONDE 2. A Byzance, les images divines et politiques que le néoplatonisme et le christianisme apocalyptique faisaient émaner de la mosaïque des murs étaient en rupture radicale avec le prélèvement grec des formes sur le fond ; et le regard du Pantocrator passant de l'intériorité romaine à une transcendance fascinatrice (qui annonce l'Islam) réactiva l'esprit des empires primaires. En Russie, où se continua le christianisme byzantin, les icônes gardèrent la densité d'une figure murale, ou du moins sculpturale ; on les baisait, comme on baise une statue, et pas un tableau. L'image slave demeurera toujours un imageant qui *est* jusqu'à un certain point son imagé ; la claire distinction entre désignant et désigné qui s'imposera à la sémiotique

de l'Occident depuis le XIIe siècle, d'abord théologique puis philosophique, n'eut jamais plein cours au Proche-Orient. Ce qui y donna lieu, jusqu'à Staline, aux extrémités de l'idolâtrie et de l'iconoclasme.

Moreover, in the West, under the combined effect of apocalyptic Christianity and the Great Invasions during the first millennia, the Greek-Roman forms dispersed increasingly into the backgrounds, thus losing their characteristics of wholes made up of integral parts. By the madness of their interlacing (Ireland). By the teratology of their demonic bestiaries. By the gloomy materials that supported them and that made the Carolingian and Othonian metalwork the major art of the era, going as far as influencing its architectures <13I>. There again, at least at that time, the frontiers between semiotic and magical image started floating.

Du reste, en Occident même, sous l'effet conjugué, durant le premier millénaire, du christianisme apocalyptique et des Grandes invasions, les formes gréco-romaines se dispersèrent de plus en plus dans les fonds, perdant ainsi leur caractère de tous composés de parties intégrantes. Par la démente de leurs entrelacs (Irlande). Par la tératologie de leurs bestiaires démoniaques. Par les matières glauques qui les portaient, et qui firent de l'orfèvrerie carolingienne et othonienne l'art majeur de l'époque, influençant jusqu'à ses architectures <13I>. Là aussi, à ce moment du moins, les frontières entre image sémiotique et image magique se mirent à flotter.

Yet it was on this turbid western potting soil that, due to Homo's re-emergence as co-creator since 1050, the WORLD2 progressively rediscovered its vigor through the Romanesque frescoes, then Gothic sculpture, and finally pre-Renaissance painting, until its culmination in a perspective that had become linear. In the meanwhile, in the twelfth century of St Bernard (1150), the West had settled its dispute of the images by choosing a frank distance between the imaging and the imaged, definitely marked with Thomas Aquinas (*imago alicuius rei non est ipsa res*), without which the continuous-distant of WORLD2 as it resurfaces from the XVth to the XIXth century could not have been envisaged.

Cependant, ce fut sur ce trouble terreau occidental qu'en raison du redépart d'Homo comme cocréateur depuis 1050, le MONDE 2 retrouva progressivement sa vigueur à travers la fresque romane, puis la sculpture gothique, enfin la peinture de la pré-Renaissance, jusqu'à son aboutissement à une perspective devenue linéaire. Entre-temps, dans le XIIe siècle de saint Bernard (1150), l'Occident avait réglé sa Querelle des images en optant pour une franche distance entre l'imageant et l'imagé, définitivement marquée chez Thomas d'Aquin (*imago alicuius rei non est ipsa res*), sans laquelle le continu-distant du MONDE 2, tel qu'il va resurgir du XVe au XIXe siècle n'eût pas été envisageable.

14I. The granular images of WORLD 3

It was in 1840 that the first photographs appeared, at least if we leave aside the *daguerreotypes*, which are monotype photonic imprints, whose influence was short-lived, and go straight to the *talbotypes*, obtained by indefinite and re-frameable prints from a negative that can be developed in various ways, and whose protocol still forms the basis of today's photography. Around 1900, such imprints would result in the cinema, when Homo had found the means of uncoiling them correctly. And when the chemical grains became electronic, the

video recorder completed Homo's new imagetic device. Each medium, photograph, cinema, videotaping has its own characteristics. But it would be fruitful for the anthropogeny to raise their common characteristics in a first while.

14I. Les images granulaires du MONDE 3

C'est en 1840 qu'apparaissent les premières photographies, du moins si on laisse de côté les *daguerréotypes*, qui sont des empreintes photoniques monotypes, dont l'influence fut courte, et qu'on va droit aux *talbotypes*, obtenus par tirages indéfinis et recadrables à partir d'un négatif diversement développable, et dont le protocole fait encore l'essentiel de la photographie d'aujourd'hui. Vers 1900, des empreintes de ce genre donnèrent lieu au cinéma, quand on trouva la manière de les dérouler convenablement. Et lorsque de chimiques les grains devinrent électroniques, la magnétoscopie vint compléter le nouveau dispositif imagétique d'Homo. Chaque medium, photographie, cinéma, magnétoscopie, a ses caractères propres. Mais il sera fructueux pour l'anthropogénie de dégager d'abord leurs caractères communs.

14I1. Common features

14I1. Les traits communs

14I1a. Granularity. Switcher Homo. Click. Triggering

Since the dawn of days, all of Homo's detailed images had been produced by voluntary tracing, except in the case of rare and vague imprints obtained on an impregnable surface. They had emerged from his plane and symmetrizing hands, cut by cut, trait by trait - the stain being a freer trait. Whether in the close-continuous of WORLD1 or in the distant-continuous of WORLD2, the images resulted from an imager - thus assimilor (sem, ad) - brain and body, that played the role of mediator between an imaged and an imaging (sem, im), in a suite of decisions where there was, at any time and in every portion, the possibility of going backwards, globally or partially. Transversalizing Homo was thus confirmed in his sentiment of producer and initiator, sometimes of co-creator or almost-divine creator.

14I1a. La granularité. Homo aiguilleur. Déclit. Déclenchement

Toutes les images détaillées d'Homo, depuis l'origine, avaient été produites par des tracés volontaires, sauf dans le cas de rares et vagues empreintes obtenues sur une surface imprégnable. Elles étaient sorties de ses mains planes et symétrisantes taille par taille, trait par trait, - la tache étant un trait plus libre. Que ce fût dans le continu-proche du MONDE 1 ou dans le continu-distant du MONDE 2, les images résultaient d'un cerveau et d'un corps imageurs, donc assimileurs (sem, ad), qui jouaient le rôle de médiateurs entre un imagé et un imageant (sem, im), et cela en une suite de décisions où il y avait, à tout moment et dans chaque portion, moyen de revenir en arrière, globalement ou partiellement. Homo transversalisant était ainsi confirmé dans son sentiment de producteur et d'initiateur, parfois de cocréateur ou de créateur presque divin.

On the contrary, with granular images introduced by photography, the imprints are obtained from photons impregnating a sensitive, chemical or electronic, preparation. The

possibility of constructing trait by trait is thus excluded. This was a first dispossession for Homo.

Au contraire, avec l'image granulaire, introduite par la photographie, il s'agit d'empreintes obtenues à partir de photons imprégnant une préparation sensible, chimique ou électronique. Est ainsi exclue la possibilité de construire trait par trait. C'était une première dépossession d'Homo.

On the other hand, in the granular photographic, cinematographic, televisual image, the producer ceases to be *between* the image and the sensor instrument, as were the engraver, the sculptor, the painter. The photographer, the film-maker, the videographer are *along, next to*, obeying a process that takes place largely independently of them, and essentially takes place between the image and the recording device. It is at the sight of the contacts and the projection of the rushes that intervening homo will know a little about what happened. And during the editing, he will know a little of what he would like to see happen.

D'autre part, dans l'image granulaire photographique, cinématographique, télévisuelle, le producteur cesse d'être *entre* l'imagé et l'instrument capteur, comme l'étaient le graveur, le sculpteur, le peintre. Le photographe, le cinéaste, le vidéaste sont *le long de, à côté de*, obéissant à un processus qui se déroule de façon largement indépendante d'eux, et pour l'essentiel a lieu entre l'imagé et l'appareil enregistreur. C'est à la vue des contacts et à la projection des *rushes* que l'intervenant hominien saura un peu ce qui s'est passé. Et au montage qu'il saura un peu ce qu'il voudrait qu'il se passe.

Finally, the granular imprint, being made of particles activated one by one or in restrained group, lends itself to countless macro and micro digitalization where populations of grains are placed in relief or conversely erased by chemical reactors, by digital or analogue computers, by charges (CCD, coupled charge device), by angles and depth of approach (scanners), etc. But these elaborations, although produced by Homo and obtained by his often very clever artifices, instead of providing him with the sentiment of being the constructor of things or co-constructor of things with a God or a Reason, confirm him in the feeling of being rather a trigger and a switchman, whilst the bulk and sometimes the very essence are played independently from his interventions.

Enfin, l'empreinte granulaire, étant faite de particules activées une à une, ou par groupes restreints, se prête à d'innombrables macro- et microdigitalisations, où des populations de grains sont mises en relief ou au contraire gommées par le couplage avec des réactifs chimiques, avec des computers digitaux (ordinateurs) ou analogiques, avec des charges (CCD, coupled charge device), avec des angles et profondeurs d'approche (scanners), etc. Mais ces élaborations, pourtant produites par Homo, et obtenues par ses artifices souvent fort savants, au lieu de lui donner le sentiment d'être constructeur des choses, ou coconstructeur des choses avec un Dieu ou une Raison, le confirment dans le sentiment d'être plutôt un déclencheur et un aiguilleur, tandis que le gros et parfois l'essentiel se jouent indépendamment de ses interventions.

14I1b. The moving window, shoot "taking". Windowing-windowed grasping

The frame was redefined at the same time. Indeed, when during the Neolithic Homo invents the framing, and that in turn the framing contributes to invent Homo, the frame is ,

itself, a traced of trait-points, - discharged, cooled indexes - resulting from a mastered decision aimed at accommodating and exalting other premeditated traits, points, stains, cuttings. But the frame of the granular image is almost the very contrary of this. It is a preliminary hollowness, a mobile window that in itself has no relation with a defined spectacle and that, strolling over an environment, picks up there “we don't know what” in advance. With field effects related to the action of the four right angles of the sensitive receptor surface, or to the limited depth of focus of the lenses, or to the flattening of the duration of the event according to the instant of passage of the last photon, or to the fact that the eye that aims is always a bit out of step, in time or space, with the finger that “shoots”.

1411b. La fenêtration mobile, "prise" de vue. La saisie fenêtrante-fenêtrée

Le cadre fut redéfini du même coup. En effet, quand au néolithique Homo invente le cadrage et que le cadrage contribue à inventer Homo en retour, le cadre est lui aussi un tracé de traits-points, - d'index déchargés, refroidis, - fruit d'une décision maîtrisée, destiné à accueillir et exalter d'autres traits, points, taches, tailles prémédités. Or, le cadre de l'image granulaire est presque l'inverse de cela. C'est une béance préalable, une fenêtre mobile qui de soi n'a aucun rapport avec un spectacle déterminé, et qui, se promenant sur un environnement, y ramasse on ne sait quoi d'avance. Avec des effets de champ tenant à l'action des quatre angles droits de la surface réceptrice sensible, au peu de profondeur de champ des objectifs, à l'aplatissement de la durée de l'événement sur l'instant de passage du dernier photon, au fait que l'œil qui vise est toujours en décalage, ou d'espace ou de temps, sur le doigt qui "tire".

Let us insist on the nature of the “we don't know what” thus grasped. It is reduced by any Hominian specimen to things-performances-in-situation-inside-the-circumstance-over-a-horizon <1A3>. And we have seen that, for Homo's panoplic and protocol brain, very few segments are required to recognize in a detailed image, even a lacunar one, or even only indicial, a "table", a "chair", a "smile". So far nothing very new, ever since the Upper Paleolithic at least <14A1-2>. But what is unsettling is that, in addition to these perceptive constructions and their usual relations, now the perceived relations do not take place *between* previously recognized things-performances, but are themselves true *entities*, giving rise to more or less unknown things-performances. Unspeakable or unnamable relations, which trigger unspeakable or unnamed wanderers. Giving to indicia (crawling in the grain) and to indexes (of the shooting) the revealing and initiating role hitherto reserved to traced images, to music, to languages.

Insistons sur la nature du "on ne sait quoi" ainsi saisi. Il est réduit par tout spécimen hominien à des choses-performances-en-situation-dans-la-circonstance-sur-un-horizon <1A3>, et nous avons assez vu que pour le cerveau panoplique et protocolaire d'Homo il faut bien peu de segments pour reconnaître dans une image détaillée, même lacunaire, même seulement indicielle, une "table", une "chaise", "un sourire". Jusqu'ici rien de bien neuf, depuis le paléolithique supérieur au moins <14A1-2>. Mais le déroutant c'est que, en plus de ces constructions perceptives et de leurs rapports habituels, se perçoivent cette fois des rapports qui n'ont pas lieu *entre* des choses-performances préalablement reconnues, mais sont eux-mêmes de véritables *entités*, suscitant des choses-performances plus ou moins inconnues. Rapports innommés, innommables, suscitant des errants innommables, innommés. Donnant aux indices (rampant dans le grain) et aux index (de la prise de vue) le rôle révélateur et initiateur jusque-là réservé aux images tracées, aux musiques, aux langages.

Let us point out that these new relations and things-performances do not juxtapose themselves to those of the traditional worlds, but rather, penetrate them, disturb them, imbue them, redefine them, or de-define them. Thus revealing the little reality of all the former "it is", and even more of all the former "it has been". Moving decisively from the close-continuous of WORLD1 and distant-continuous of WORLD2 to the discontinuous of WORLD 3.

On précisera que ces nouveaux rapports et choses-performances ne se juxtaposent pas à ceux des mondes traditionnels, mais les pénètrent, les perturbent, les imbibent, les redéfinissent, ou les dé-définissent. Faisant ainsi apparaître le peu de réalité de tous les anciens "cela est", et plus encore de tous les anciens "ça a été". Passant décisivement du continu-proche du MONDE 1 et du continu-distant du MONDE 2 au discontinu du MONDE 3.

How do you name such frames and framing? *Mobile windowing* feels quite suitable, as long as we insist on the mobility of the adventure, just the opposite of the Renaissance's *veduta*, which was undoubtedly the ultimate achievement of the frame as a mastery of space, since it grasps the outside as well as the inside. *Shooting take* is also suitable, as long as you insist on the active-passive, wandering, adventurous aspect of the *taking* and the *shot*. *Windowing windowed grasping* is both relevant and eloquent.

Comment dénommer pareils cadre et cadrage? *Fenêtration mobile* convient assez, à condition d'insister sur la mobilité de l'aventure, tout l'opposé de celle de la *veduta* de la Renaissance, laquelle fut sans doute l'ultime accomplissement du cadre comme maîtrise de l'espace, puisqu'il y saisit l'extérieur même comme un intérieur. *Prise de vue* convient aussi, à condition d'insister sur le côté actif-passif, errant, aventurier, de la *prise* et du *pris*. *Saisie fenêtrante-fenêtrée* est à la fois pertinent et éloquent.

1411c. Everyday virtual dramatization. Installations and happenings

Made out of grains, the granular image is indefinitely rebuildable from grains. We might say that, once it has been recorded, it is likely to be re elaborated, analogically or digitally, in a way that is so economical, quick and light, that from an initial environment, an infinity of its possible states, and even other environments, may be engendered. These will often only be accessible in later editing, or will only exist on their occasion. We find the same in chemistry where, from a known or supposed molecule, all sorts of intermediaries can almost instantaneously be explored, but evenly all sorts of results that will only take place a faraway day, or never. And the granular image is inseparable from the virtues of chemistry, from which it stems.

1411c. La théâtralisation quotidienne virtuelle. Les installations et happenings

Faite de grains, l'image granulaire est indéfiniment reconstructible à partir de grains. Autant dire qu'un donné, une fois enregistré par elle, est susceptible d'être réélaboré, analogiquement ou numériquement, de façon tellement économique, rapide et légère, qu'à partir d'un environnement initial s'engendrent une infinité de ses états possibles, voire d'autres environnements. Lesquels souvent ne seront accessibles que dans ses montages ultérieurs, et même n'existeront qu'à leur occasion. Le cas se retrouve en chimie, où à partir d'une molécule connue ou supposée peuvent être presque instantanément explorés toutes sortes d'intermédiaires, mais aussi toutes sortes de résultats qui

n'auront lieu qu'un jour lointain ou jamais. Et l'image granulaire est inséparable des vertus de la chimie dont elle résulte.

This availability of reconstruction *in infinitum* and *ab ovo*, suddenly gives a precise, palpable, familiar meaning to the notion of *virtual beings*. Bordering on the possible and the impossible. Mingling the exotopia and endotopia of brains. In a new realism of the imaginary, breaking with the ontologism and epistemology of ancient Cosmos-Worlds-Dharma-Tao-Quiq-Kamo. And opening considerably the location, and the habitat related to the location, towards the site, the simple *situs* now gaping under the *situation* <1B2>. Constant titillation of some Real under Reality <8E1>.

Cette disponibilité de reconstruction *in infinitum* et *ab ovo*, donne brusquement un sens précis, palpable, familier à la notion d'*êtres virtuels*. Au bord du possible et de l'impossible. Croisant l'exotopie et l'endotopie des cerveaux. En un nouveau réalisme de l'imaginaire, en rupture avec l'ontologisme et l'épistémologie des cosmos-mondes-dharmatao-quoiq-kamo anciens. Et ouvrant considérablement le lieu, et l'habitat lié au lieu, vers le site, le simple *situs* béant sous la *situation* <1B2>. Titillation constante de quelque Réel sous la Réalité <8E1>.

Since sound, now also granular (radio sound, techno, disco, etc.), experiences the same windowing as the images, it is the entire hominid environment that is increasingly a virtual inter-gesture and everyday theatre <11H3>, where advertising directs the play and where shopping malls are the bursted stage. It is even up into the museums and art galleries that, by means of photographs, videos and omnipresent sound, the windowing of the real/imagined tends to replace the traditional, naïve, immediacies of painting, sculpture and architecture by happenings and installations, where any visual or sound apparition is endowed with “conceptual” dimensions that question on the nature of the perceived, the representation, the spectator. And this takes place at the scale of a location, a city, a province <14J1b>, with almost always escapements to the Planet, the Evolution, the Universe. To the benefit of a dissolved “me” or more precisely a galactic “me” <30K>. We should never forget this fundamental upheaval during the more particular considerations that will follow.

Comme le son, devenu lui aussi granulaire (son radio, techno, disco, etc.), connaît les mêmes fenêtrations que les images, c'est tout l'environnement hominien qui se présente chaque jour un peu plus comme un intergeste et un théâtre quotidiens virtuels <11H3>, dont la publicité est le metteur en scène principal et les centres commerciaux la scène éclatée. C'est jusque dans les galeries d'art et les musées que, moyennant photographies, vidéos, sonorisations omniprésentes, la fenêtration du réel/imaginé tend à remplacer les immédiateurs traditionnelles, naïves, de la peinture, de la sculpture, de l'architecture par des happenings et des installations, où toute apparition visuelle ou sonore est dotée de dimensions "conceptuelles", qui interrogent sur la nature du perçu, de la représentation, du spectateur. Et cela à l'échelle d'un lieu, d'une ville, d'une province <14J1b>, avec presque toujours des échappées sur la Planète, l'Evolution, l'Univers. Au profit d'un "moi" dissout, ou plus exactement galactique <30K>. Il ne faudra jamais oublier ce bouleversement fondamental au cours des considérations plus particulières qui vont suivre.

14I2. Photography: the immobile and fascinating grain

Photography has the specificity, heavy of consequences, of being motionless under the eye and thin in the hand. Thereby, all the shared characteristics of granular images can be seen, touched, and received with full force. Particularly, the grain directly or indirectly appears all the stronger as it is the result of what we recently know to be the “quantal mass effects” of its development <R.jan90>. Whence, when the photography has artistic purposes, the privilege of black and white, where the color does not dissimulate the grain, and finally the light.

14I2. La photographie : le grain immobile et fascinant

La photo a la spécificité, grosse de conséquences, d'être immobile sous le regard et mince dans la main. Par là, tous les caractères communs aux images granulaires elle les donne à voir, à palper, à recevoir de plein fouet. En particulier, le grain y apparaît directement ou indirectement d'autant plus fort qu'il y est le résultat de ce que depuis peu nous savons être les "effets quantiques de masse" de son développement <R.jan90>. D'où, quand la photographie se propose des fins artistiques, le privilège qu'y a le noir et blanc, où la couleur ne dissimule pas le grain, et pour finir la lumière.

Thence, for the solidity of the traditional Cosmos-Worlds-Dharma-Tao-Quik-Kamo, it is probably photography that is most disturbing, whether it is the image of a galaxy, of a cellular ultra-structure <7F>, or of any common phenomenon. Its immobility and impalpability show bluntly that what *is there* is the encounter between external things-performances, reflected photons, a sensitive plate, a development, a print, or even subsequent prints and reframes. And that if anything *has been*, it was that, and not independent realities, those that the West sought from Greece. By the same token, photography probably favors the primary distinction functionings/presence(s)-absence(s) <8A> rather than the distinction world/conscience.

Ainsi, pour la solidité des cosmos-monde-dharma-tao-quick-kamo traditionnels, c'est sans doute la photographie qui est le plus perturbatrice, qu'il s'agisse de l'image d'une galaxie, d'une ultrastructure cellulaire <7F>, d'un phénomène quelconque du milieu courant. Son immobilité et son impalpabilité montrent crûment que ce qu'il y a c'est la rencontre entre des choses-performances extérieures, des photons réfléchis, une plaque sensible, un développement, un tirage, voire des impressions et recadrages ultérieurs. Et que si quelque chose *a été*, c'est cela, et non des réalités indépendantes, celles que l'Occident chercha depuis la Grèce. Du même coup, elle favorise sans doute la coupure primordiale fonctionnements/présence(s)-absence(s) <8A> plutôt que monde/conscience.

In other words, it is photography that best allows grasping the Real. The photographic grain results in emergences, widely escaping the Reality, which is the Real tamed in our systems of signs <8E1>. Photography also best allows to grasp that there *are only* state-moments of Universe. And that in a photograph, the state-moment of Universe grasped is not the "something" that produced the photons, but is the "controlled chemical catastrophe" (Thom) that these photons produced on the film. Throughout cultures, God the creator has been sculptor, painter, architect, even poet and musician. He shall never be a photographer.

En d'autres mots, c'est la photographie qui donne le mieux à saisir que le Réel, dont le grain photographique donne des émergences, échappe largement à la Réalité, qui est le Réel déjà apprivoisé

dans nos systèmes de signes <8E1>. Qu'il n'y a *que* des états-moments d'Univers. Et que dans une photo l'état-moment d'Univers saisi n'est pas le "quelque chose" qui a émis les photons, mais bien la "catastrophe chimique contrôlée" (Thom) que ceux-ci ont produite dans une pellicule. Au fil des cultures, Dieu créateur a été sculpteur, peintre, architecte, voire poète et musicien. Il ne sera jamais photographe.

The exemplary photographers (the “great” photographers) are those who accepted this new state of things, or rather this state of non-things, and dared to draw the consequences until the end. It was probably Stieglitz who, around 1900, was the first to understand all these implications, and who, for all that, was the first to create a real and powerful **photographic subject (of work)** <11I3>, just as there are pictorial subjects, architectural subjects, etc., i.e. to create a topology, a cybernetic, a logico-semiotic, a presentivity, in short he created a singular and coherent destiny-choice of existence <8H> realized within the specificities of photography.

Les photographes exemplaires (les "grands" photographes) sont ceux qui ont accepté ce nouvel état de choses, ou plutôt cet état de non-choses, et ont osé en tirer jusqu'au bout les conséquences. C'est sans doute Stieglitz, autour de 1900, qui le premier comprit toutes ces implications, et qui pour autant créa le premier un vrai et puissant **sujet (d'œuvre) photographique** <11I3>, comme il y a des sujets picturaux, sujets architecturaux, etc., c'est-à-dire une topologie, une cybernétique, une logico-sémiotique, une présentivité, bref un destin-parti d'existence <8H> singulier et cohérent se réalisant au sein des spécificités de la photo.

For the anthropogeny, photography carried a considerable, even founding revolution. It is, crudely, made of *indexed indicium*, and so it invited Homo to become aware of the role of the indicia and indexes in his own constitution. All previous philosophies, inspired by the traced images and the corresponding languages, had believed that Hominian specimens moved immediately among transparent and distinct abstract signs (one day bearers of "clear and distinct ideas"), inviting them to reduce the Real to the Reality, and to believe in the West that Reality was part of a *noûs*, of a thought, of a consciousness. Ostensibly indicial and indexing, photography forced Homo to ask himself whether his origin does not go back further, if he himself is not born from the fact of having triggered in the Universe, through his transversalizing, panoptic and protocolar stature, indicia and indexes, permanent sources, by their encounter, of every ulterior technique and semiotic. It is enlightening about the ethos of hominid specimen that homo had to wait almost one and a half century, since Talbot (1840), to dare start look in the face what photography suggested as semiotic, epistemological, ontological displacements. The writer of the present anthropogeny would never have conceived it in its present order, based on the ability to index indicia, if he had not first been led to write a book entitled *Philosophy of Photography* in 1983. Viewed without prejudice, any photograph, and all the more ordinary it might be, is the most philosophical object that there is.

Pour l'anthropogénie, la photographie fut porteuse d'une révolution considérable et même fondatrice. Elle est, crûment, des *indices indexés*, et du coup elle invitait Homo à prendre conscience du rôle des indices et des index dans sa propre constitution. Toutes les philosophies antérieures, inspirées par les images tracées et les langages correspondants, avaient cru que les spécimens hominiens se mouvaient d'emblée parmi des signes abstraits transparents et distincts (porteurs un jour d'"idées claires et distinctes"), les invitant à réduire le Réel à la Réalité, et à croire en Occident que celle-ci relevait d'un *noûs*, d'une pensée, d'une conscience. Ostensiblement indicielle et indexatrice, la photographie obligea

Homo à se demander si son origine ne remonte pas plus haut, si lui-même n'est pas né d'avoir suscité dans l'Univers, par sa stature transversalisante, panoplique et protocolaire, les indices et les index, sources permanentes, dans leur rencontre, de toute technique et de toute sémiotique ultérieures. Il est éclairant sur l'ethos des spécimens hominiens qu'il leur ait fallu près d'un siècle et demi, depuis Talbot (1840), pour oser commencer à regarder en face ce que la photo suggérait de déplacements sémiotiques, épistémologiques, ontologiques. Le rédacteur de la présente anthropogénie ne l'aurait jamais conçue dans son ordre actuel, avec pour socle la capacité d'indexer des indices, s'il n'avait d'abord été amené à écrire une *Philosophie de la photographie* (1983). Regardée sans préjugé, une photo quelconque, et plus elle est quelconque, est l'objet le plus philosophique qui soit.

The recent digitalization of photographs, whipped by their transport via the internet, pushes to the extreme their character of granular images thematized as such, since the numeric grains can almost be treated one by one. On the web or elsewhere, digital photographs distribute at least three originalities with anthropogenic consequences: (a) the flattening of the depth of focus, which leads, around the singularities of objects, to the erasing of their articulations, thus their composition, in the surround; (b) a hominid body often perceived as fragmented or pellicular, parcels or erratic skins of faces and organs; (c) the frequency of messages proposing bodies like state-moments of a biological evolution rather than apparitions of psychic stabilities; like the new-born whose close or distant family follows week-by-week via email the becoming as singular specimen. This confirms, in all cultures, the passage from defined Worlds to an Indefinite Universe. And in the West, the passage from the classical or romantic substance, and individual Me (indivisum), to a x-same as a state-moment of Universe. Senses of belonging being displaced for other indifferences and other tendernesses.

La récente digitalisation des photographies, fouettée par leur envoi à travers Internet, pousse à l'extrême leur caractère d'images granulaires thématisées comme telles, puisque les grains numérisés peuvent y être quasiment traités un à un. Sur le web ou ailleurs, les photos digitales diffusent alors au moins trois originalités à conséquence anthropogénique : (a) l'aplatissement de la profondeur de champ, entraînant autour des singularités d'objets le gommage de leur articulation, et donc de leur composition, dans l'environ ; (b) un corps hominien fréquemment perçu comme parcellaire ou pelliculaire, parcelles ou peaux erratiques de visages et d'organes ; (c) la fréquence des messages proposant les corps comme états-moments d'une évolution biologique plutôt que comme apparitions de stabilities psychiques ; ainsi du nourrisson dont une famille proche ou lointaine suit de semaine en semaine par email le devenir de spécimen singulier. Passage confirmé, dans toutes les cultures, de leurs Mondes définis à l'Univers indéfini. Et, en Occident, du Moi substance et individu (indivisum) classique ou romantique à un X-même comme état-moment d'Univers. Déplacements des appartenances, pour d'autres indifférences et d'autres tendresses.

14I3. Cinematography: the motions under the movements

Another revelation was made by the cinema: the importance for mammalian Homo of motions, that we shall clearly set apart from simple movements <2B1>. For the physicist, **movements** belong to kinematics, while **motions**, called as such by the Anglo-Saxon music theory <15B5>, belong to dynamics. By projecting at a certain speed on a two-dimensional screen immobile granular images taken successively from three-dimensional movements, the film leads our nervous systems <2B1> to recover, through the two-dimensional kinematics of lights and shadows on screen, not only the three-dimensional **kinematics** of the original

movements, but also the **dynamics** of the forces from which they proceed, and to thematize those forces. The cinematograph has shown the extent to which one of mammalian Homo's most tireless pleasure is to perceive motions almost for themselves. A sequence filming the sea, or foliage and clouds in a windy sky is almost always infallible. It even serves to symbolize coupling, not only through a detour. The difference between images-motions and images-movements is that which makes the difference between cinema and animated cartoons.

1413. La cinématographie : les mouvances sous le mouvement

Une autre révélation fut faite par le cinéma : l'importance, chez Homo mammalien, des mouvances, qu'on distinguera soigneusement des simples mouvements <2B1>. Pour le physicien, les **mouvements** appartiennent à la cinématique ; les **mouvances**, que la théorie musicale anglo-saxonne appelle **motions** <15B5>, à la dynamique. En projetant à une certaine vitesse sur un écran bidimensionnel des images granulaires immobiles prélevées successivement sur des mouvements tridimensionnels, le film amène nos systèmes nerveux <2B1> à retrouver, à travers la cinématique bidimensionnelle des lumières et des ombres sur l'écran, non seulement la **cinématique** tridimensionnelle des mouvements originaux, mais encore la **dynamique** des forces dont ils procèdent, et à thématiser ces dernières. Le cinématographe a montré à quel point une des jouissances les plus inlassables d'Homo mammalien est de percevoir des mouvances quasiment pour elles-mêmes. Une séquence filmant la mer, ou des frondaisons et des nuages dans un ciel venteux est presque toujours infallible. Elle sert même à symboliser l'accouplement, et pas seulement par détour. La différence entre les images-mouvances et les images-mouvements fait celle entre le cinéma et le dessin animé.

The cinema renders motions extremely well, due to the fact that the referential of the four rectilinear edges and four right angles of the screen highlight, in the movements, the curvatures of the motions, precisely dynamic and stimulating. On the other hand, the shootings hold there in *shots* edited in *sequences*, so that the same thing-performance (the same play of forces) appears discontinuously (here, there, from such an angle, from such another, in such metonymy, before such metaphor), forcing our dynamistic brains (and not only kinetistic) to a constant perceptive-motor awakening, as well as to a succession in which the kinematics of the event (its transformations) is subordinated to its dynamics (its underlying forces). Combination of kinetic energies and potential energies, where the prevalence of the latter over the former is often responsible for the quality of the result. The gallop of a horse is even more surprising and even cumulative that it is shown in separate apparitions, just like a dialogue bounces back and forth better field against field. We have understood that it is on the occasion of film editing that the thing-performance-in-situation-inside-the-circumstance-over-a-horizon that characterizes Homo <1B2> decomposes the most violently its elements: thing + performance + situation + circumstance + horizon. And also its prepositions: “In” + “inside” + “over”.

Le cinéma rend si bien les mouvances du fait que le référentiel des quatre bords rectilignes et des quatre angles droits de l'écran dégage, dans les mouvements, leurs courbures, justement dynamiques et dynamisantes. D'autre part, les prises de vue y tiennent en des *plans* montés en *séquences*, en sorte qu'une même chose-performance (le même jeu de forces) apparaît discontinûment (ici, là, sous tel angle, sous tel autre, en telle métonymie avant telle métaphore), forçant nos cerveaux dynamistes (et pas seulement cinétistes) à un réveil perceptivo-moteur constant, ainsi qu'à une succession où la cinématique de l'événement (ses transformations) se subordonne à sa dynamique (ses forces sous-jacentes). Combinaison d'énergies cinétiques et d'énergies potentielles, où la prévalence des secondes sur les premières fait souvent la qualité du résultat. Le galop d'un cheval est d'autant plus surprenant et même cumulatif qu'il est donné en apparitions séparées, tout comme un dialogue rebondit et se

noue mieux champ contre champ. On aura compris que c'est à l'occasion du montage cinéma que la chose-performance-en-situation-dans-la-circonstance-sur-un-horizon, qui caractérise Homo <1B2>, décompose le plus violemment ses éléments : chose + performance + situation + circonstance + horizon. Et aussi ses prépositions : "en" + "dans" + "sur".

The cinematographic motion culminates in the *processional effects* <1C1c>, i.e. this way of making things-performances slide, the ones behind the others, in planes of different depths (like the trees of a forest, the columns of a basilica, the horses of a squadron), and thus intensifying, as they move between themselves, their volumes, their masses, the general space they build and undo, with the eight properties of rhythm : alternations, interstability, accentuations, varied tempos, self-engendering, convections, strophisms, distribution by nodes, envelopes, resonances, interfaces <1A5>. *Rashômon* by Kurosawa is exemplary because of the abundance of the processional effects, not only in the direction but up to the theme of the film, which brings back to life a same event by four protagonists: the rapist, the woman, the husband, the witness, like in four sequences sliding one on top of the other and determining each other in the memory and memoration of the spectator. Movements and processionalities vary according to the filmmakers' **cinematographic subject of work** : metaphorical with Fellini, metonymic with Antonioni, etc. But they impose a constant rule : there should never be an action surrounded by a set, as in the theatre, but an environment whose global field effects <7A-E> are such that any event that arises there gives rise to a feeling of its underlying carrying forces, its motions; where any displacement turns into a procession. The international success of American cinema throughout the 20th century relied on an innate sense of this processional view. The woes of other cinemas are due to its unawareness.

La mouvance cinématographique culmine dans les *effets processionnels* <1C1c>, cette façon de faire glisser des choses-performances les unes derrière les autres dans la profondeur (comme les arbres d'une forêt, les colonnes d'une basilique, les chevaux d'un escadron), et d'intensifier ainsi, à mesure qu'elles s'entre-déplacent, leurs volumes, leurs masses, l'espace général qu'elles construisent et défont, avec les huit propriétés du rythme : alternances, accents, tempos variés, autoengendrement, convections, strophismes, gravitations par noyau, enveloppements, résonances, interfaces <1A5>. *Rashômon* de Kurosawa est si exemplaire parce que l'effet processionnel y abonde non seulement dans la mise en scène, mais remonte jusqu'au thème du film, qui fait revivre successivement un même événement par ses quatre protagonistes : le violeur, la femme, le mari, le témoin, comme en quatre séquences glissant l'une sur l'autre et s'entre-déterminant dans la mémoire et les mémorations du spectateur. Mouvances et processionnalités varient selon le **sujet cinématographique** des cinéastes : métaphorique chez Fellini, métonymique chez Antonioni, etc. Mais elles imposent une règle constante : qu'il n'y ait jamais une action entourée par un décor, comme au théâtre, mais un environnement dont les effets de champ globaux <7A-E> soient tels que tout événement qui y surgit donne à sentir ses forces porteuses sous-jacentes, ses mouvances ; où tout déplacement se mue en procession. Le succès international du cinéma américain à travers le XXe siècle aura tenu à un sens inné de cette vue. Les déboires d'autres cinémas auront tenu à sa méconnaissance.

In the cinema, the sentiment and pleasure of the Reality become such (vs the Real of photography) that the director is suggestively called a *réalisateur* in French <8E1>. It is even this "directing" operated by motions, accentuated by replays from shot to shot, that makes the *story* told by a film, if there is one, of little concern to the spectator despite the sometimes redundant explanations of the screenwriter. Admirers of *La Grande Bouffe* took years to notice that it was not a film about the exaltation of food, but about a group suicide with the assistance

of a woman representing the maternal bosom of death. And the adapter of “*In search of lost time*”, Schlöndorff, confessed that in the cinema, the textual subtleties of Proust became: “A woman who leaves, a man follows her, when he finds her he doesn't know what to do, she leaves again, he follows her, etc.)”. The practice of the reportage-fiction and conversely of the fiction-reportage is due to the nature of cinema.

Au cinéma, le sentiment et la jouissance de la Réalité deviennent alors tels (vs le Réel de la photographie) que celui qui dirige le tournage d'un film est suggestivement appelé en français un "réalisateur" <8E1>. C'est même cette "réalisation" opérée par les mouvances, encore accentuées par les relances de plan en plan, qui fait que l'*histoire* racontée par un film, s'il y en a une, préoccupe peu le spectateur malgré les explicitations parfois redondantes du scénariste. Des admirateurs de *La grande bouffe* mirent des années à remarquer qu'il s'agissait, non d'une exaltation de la mangeaille, mais d'un suicide collectif, assisté d'une femme figurant le giron maternel de la mort. Et l'adaptateur de *A la recherche du temps perdu*, Schlöndorff, confessait qu'au cinéma les subtilités textuelles de Proust devenaient: "une femme qui part, un homme la suit, quand il la rejoint il ne sait qu'en faire, elle repart, il la suit, etc.)". La pratique du reportage-fiction et inversement de la fiction-reportage, tient à la nature du cinéma.

The intrusion of cinema had considerable anthropogenic consequences. Since the dawn of time, traced, carved, engraved images - just like spoken and written texts - made Homo believe that his interesting actions were processes leading to ends. Cinematographic motions made him finger touch that he may content very well with pure processes without determinable ends <13M1>, as shown in *Koyaanisqatsi*. Even the very eventful *Godfather* consists in almost-pure motions and processional effects for the three-quarters of the film. Symptomatically, Fellini's major films do not consist in a narrative, but in “paintings” linked together by musical *leitmotifs*.

L'intrusion du cinéma a eu des conséquences anthropogéniques considérables. Depuis toujours, les images tracées, taillées, gravées, comme les textes parlés et écrits, avaient fait croire à Homo que ses actions intéressantes étaient des processus menant à des fins. Les mouvances cinématographiques lui ont fait toucher du doigt qu'il se contente fort bien de processus purs, sans fin déterminable <13M1>, témoin *Koyaanisqatsi*. Même *le Parrain*, très événementiel, consiste pour les trois-quarts en mouvances et effets processionnels quasiment purs. Symptomatiquement, les films majeurs de Fellini tiennent non pas en un récit, mais justement en "tableaux", reliés par des *leitmotifs* musicaux.

By what, less violently than photography, since it plays with Reality, not with the Real, the cinema opens also to the Universe. Because not very finalized processes oppose the Universe to the Cosmos-World, where every action was intelligible by a final ultimate cause actualized in a close final causality, itself accomplished through efficiently subordinated causes. In the imaginary of Homo, just as God will never be a photographer, he will never be a film-maker, except perhaps in India, where the Dharma, which we translate into “order” is mostly a tireless engendering of motions. In Bombay, in around 1990, the directors, operators, actors and audience of films gave the feeling of having inhabited this medium since always, spiritually, like in a fantasy.

Par quoi, moins violemment que la photographie, puisqu'il joue avec la Réalité, non avec le Réel, le cinéma ouvre pourtant lui aussi à l'Univers. Car des processus peu finalisés opposent l'Univers au Cosmos-Monde, où chaque action était intelligible par une cause finale ultime actualisée dans une causalité finale proche, elle-même accomplie à travers des causes efficientes subordonnées. Dans

l'imaginaire d'Homo, de même que Dieu ne sera jamais photographe, il ne sera jamais cinéaste, sauf peut-être en Inde, où le Dharma, que nous traduisons par "ordre", est surtout un engendrement inlassable de mouvances. A Bombay vers 1990, les réalisateurs, les opérateurs, les acteurs, le public des films donnaient le sentiment d'avoir spirituellement, fantasmatiquement, habité ce medium depuis toujours.

Cinema had yet another fundamental anthropogenic consequence. Capable of following for long times and with great details, as though point-blank, the specific motions that are the invasion of a gait, gesture, gaze, skin, by the advances and retractions of passion, whether it is deadly, conquering or loving, cinema powerfully contributed to show that there were no characters or behaviors in Homo, as the spoken theatre, history and even books led to believe, but only idiosyncrasies <26A> combining from moment to moment myriads of factors according to the thousand cleavages and commutations of our neuronal organizations <2A2> and our organic specificities in the presence of environments that are also indefinitely varied. The film director and the film actor probably have specific gifts for the grasping and the awakening of this infinite sheen. There is more than a fortuitous contemporaneity between the views of the multifactorial Evolution <21G3> and the Cinema.

Le cinéma a eu encore une autre conséquence anthropogénique fondamentale. Etant capable de suivre longuement et avec détail, comme à bout portant, ces mouvances particulières que sont l'envahissement d'une démarche, d'un geste, d'un regard, d'une peau, par les avancées et les retraits de la passion, qu'elle soit mortifère, conquérante ou amoureuse, il a puissamment contribué à montrer qu'il n'y avait pas chez Homo des caractères, ou des conduites, comme le théâtre parlé et écrit et même l'histoire et le roman le donnaient trop à croire, mais uniquement des idiosyncrasies <26E>, combinant d'instant en instant des myriades de facteurs, selon les mille clivages et commutations de nos organisations neuroniques <2A2> et de nos singularités organiques en présence d'environnements eux aussi indéfiniment variés. Le réalisateur et l'acteur cinématographiques ont sans doute des dons particuliers pour la saisie et l'éveil de cette irisation infinie. Il y a entre les vues de l'Evolution multifactorielle <21G3> et le Cinéma plus qu'une contemporanéité fortuite.

14I4. Video recording

14I4. La magnétoscopie

14I4a. Image in emitted light and incrustation

The most striking singularity of the video recorder is that it offers images in an emitted light. From his origins, Homo had only known the emitted light of the sun, the stars, fire, the transfigured, the lights and bodies deemed sacred by their very exception. His images had always reached him in a reflected light, thus making appear the landscape, the house, the furniture, the bodies as being dense location, duration, extent (vs the abstract situs, space and time). However, on the cathodic screen, things-performances, inert or alive, not only emit a light but they seem as though they consist in that light, feeric and fascinating, virtual in the

strong sense of the word. The fortune of locution “it’s fascinating” to express the contemporary admiration perhaps testifies of this new paradigm.

1414a. L'image en lumière émise et l'incrustation

La singularité la plus frappante du magnétoscope est qu'il propose des images en lumière émise. Depuis ses origines, Homo n'avait connu de lumière émise que celle du soleil, des étoiles, du feu, des transfigurés, lumières et corps jugés sacrés par leur exception même. Ses images lui avaient toujours été données en lumière réfléchie, faisant ainsi concourir le paysage, la demeure, le meuble, les corps au sentiment d'un lieu dense, d'une durée, d'une étendue (vs le situs, l'espace, le temps abstraits). Or, sur l'écran cathodique, les choses-performances, inertes ou vivantes, non seulement émettent leur lumière mais elles semblent consister en elle, pour autant féériques et fascinantes, virtuelles au sens fort. La fortune de la locution "c'est fascinant!" pour exprimer l'admiration contemporaine témoigne peut-être de ce nouveau paradigme.

On the other hand, electronically recorded and emitted images are so granular that they can multiply and leverage, change angle, merge using intermediaries, anamorphose, encrust and appear simultaneously in transparency. Such “metamorphosis of rupture” are a thousand miles away from Ovid’s *Metamorphoses*, consistent and cosmic, and they not only undermine the close-continuous of WORLD1 and the distant-continuous of WORLD2, but they create the true discontinuous of the WORLD3, where the extent (concrete) gives way to the space (abstract) and where the duration (concrete) gives way to the time (abstract).

D'autre part, les images enregistrées et émises électroniquement sont tellement granulaires qu'elles peuvent se multiplier et démultiplier, varier d'angle, se fondre moyennant tous les intermédiaires, s'anamorphoser, s'incruster, s'apparaître simultanément en transparence. Pareilles "métamorphoses de rupture" sont à cent lieues des *Métamorphoses* d'Ovide, cohérentes et cosmiques, et non seulement mettent à mal le continu-proche du MONDE 1 et le continu-distant du MONDE 2, mais créent le vrai discontinu du MONDE 3, où l'étendue (concrète) le cède à l'espace (abstrait), et la durée (concrète) au temps (abstrait).

A new video art was then developed, whose purpose was to thematize the properties of the new medium, - emitted light and metamorphoses of rupture, - by producing **video subjects (of works)**, in the same sense as there are photographic subjects, whose main theme would be the (electronic) appearance and (electronic) transponability of the elementary. Elementary of the gesturality in the theatrical videos of Bob Wilson, elementary of the originating shows derived from simple computer programs with the Wazulka, elementary of the sound in relation with silence, elementary of the information in relation with the sound for John Cage, elementary of the metamorphosis as such with Nam June Paik. Because of this, video field effects have, so far, been more logico-semiotic <7E> than perceptive-motor <7A-D>. And <11I3> video subjects of work too.

Il s'est alors développé un art vidéo dont le propos fut de thématiser les propriétés du nouveau medium, - lumière émise et métamorphoses de rupture, - en produisant des **sujets (d'œuvre) vidéastiques** (au sens où il y a des sujets photographiques) dont le thème principal serait l'apparition (électronique) et la transponibilité (électronique) de l'élémentaire. Élémentaire de la gestualité dans les vidéos théâtrales de Bob Wilson, élémentaire des spectacles originaires dérivant de programmes informatiques simples chez les Wazulka, élémentaire du son par rapport au silence, de l'information par rapport au bruit chez le musicien John Cage, de la métamorphose comme telle chez Nam June Paik. En raison de ces propos,

les effets de champ vidéastiques ont été, jusqu'ici, davantage logico-sémiotiques <7E> que perceptivo-moteurs <7A-D>. Et les sujets d'œuvre <11I3> vidéastiques aussi.

14I4b. Television, medium and media

According to the Merriam-Webster, the use of *media* in the singular appeared before the Second World War in the advertising circles to designate mass communication agencies. This use, linguistically impure - since *media* is the plural of *medium* - is convenient for the anthropogeny, because it allows opposing the *mediums*, namely the processes (photographic, cinematographic, radio, television), and the *media*, i.e., the institutions that are Photography (with its exhibitions, its museums, its critics, its "great" photographers), Radio (national radios, local radios), Cinema and Television (with their directors, stars, celebrities). This distinction between medium and media is the most sensitive when we talk about television, which is why we introduce it here.

14I4b. La télévision, medium et média

Selon le Merriam-Webster, l'emploi de *media* comme un singulier, "un média", est apparu avant la seconde Guerre mondiale dans les milieux de publicité pour désigner les agences de communication de masse. Cet usage, langagièrement impur, puisque *media* est le pluriel de *medium*, est commode pour l'anthropogénie, car il permet d'opposer les *mediums*, à savoir les procédés (photographique, cinématographique, radiophonique, télévisuel), et les *médias*, à savoir les institutions que sont la Photographie (avec ses expositions, ses musées, ses critiques, ses "grands" photographes), la Radio (radios nationales, radios locales), le Cinéma et la Télévision (avec leurs réalisateurs, stars, vedettes). C'est à propos de la télévision que la distinction entre le medium et le média est le plus sensible, et c'est pourquoi nous l'introduisons ici.

For the anthropogeny, small screen Television is then this media that, in small frames of light emitted, places at the disposal of very large hominid populations the most extraordinary analyzer of gestures, and especially of faces and looks, forcing everyone to encounter the ethos of Homo with its challenges and parades <25> like no written or spoken psychology could have dreamt of doing, exposing in particular the nature of power (its necessary comedy) by framing, tightly and lightly, the indexations that make the authority or the weakness. From 1960, a hominid specimen (McLuhan) noted that the prestige of Hitler would not have resisted television and that Hitlerism supposed radio, or the cinema (motions and processional effects) of Leni Riefenstahl.

Pour l'anthropogénie, la Télévision de petit écran est alors ce média qui, dans des petits cadres de lumière émise, met à la disposition de populations hominiennes très larges le plus extraordinaire analyseur de gestes et surtout de visages et de regards, obligeant chacun à rencontrer l'ethos d'Homo avec ses challenges et ses parades <25> comme aucune psychologie écrite ou parlée n'avait osé rêver de le faire, mettant en particulier à nu la nature du pouvoir (sa nécessaire comédie) en cadrant, serrées et lumineuses, les indexations qui font l'autorité ou la faiblesse <5G2>. Dès 1960, un spécimen hominien (McLuhan) remarquait que le prestige de Hitler n'aurait pas résisté à la télévision, et que l'hitlérisme a supposé la radio, ou alors le cinéma (mouvances et effets processionnels) de Leni Riefenstahl.

Moreover, any good or mediocre television report confronts the viewer with other civilizations, showing him at the same time that his culture is also “other”. The success of wildlife shows is even more fundamental: perhaps Homo finds in them an occasion to approach the multifactorial evolutionism of the Universe, thence his own <21G3>, in a way that is both close and sufficiently indirect to avoid being traumatized by it.

D'autre part, tout reportage TV, bon ou médiocre, fait buter chacun sur les civilisations autres que la sienne, lui montrant du même coup que la sienne est "autre" aussi. Le succès des émissions sur les animaux est plus fondamental encore : sans doute Homo y trouve l'occasion d'approcher l'évolutionisme multifactoriel de l'Univers, donc le sien <21G3>, d'une façon à la fois proche et suffisamment indirecte pour n'en être pas traumatisé.

Hence, the role of images was inverted. In the Paleolithic paintings and sculpture, in the potteries of the Neolithic, in the temples, the cathedrals, the pagan pantheons, their mission consisted in confirming social codes. Left to its own devices, Television as a medium tears codes apart. This is why, as a media, it is so attentively compliant with codes in the news programs, political interviews, stock exchange reviews, “witness program”, “grand échiquier” or “marches du siècle”, even in its “pieds dans le plat”, keeping so spectators safe from too much clairvoyance on themselves and on others.

Ainsi, le rôle des images a été inversé. Dans les peintures et sculptures paléolithiques, dans les poteries néolithiques, dans les temples, les cathédrales, les panthéons païens, elles avaient eu pour mission de confirmer les codes sociaux. Laisse à elle-même, la Télévision comme medium déchire les codes. C'est pourquoi, comme média, elle est si attentivement conforme dans ses journaux, ses interviews politiques, ses cours de la bourse, ses "écrans témoins", ses "grands échiquiers" et ses "marches du siècle", même ses "pieds dans le plat", maintenant le téléspectateur à l'abri de trop de clairvoyance sur autrui et sur soi.

It is undoubtedly this social prudence that makes that there are no **television subjects**, in the way as there are “pictorial, sculptural, video, cinematographic, photographic subjects”. With a few exceptions however: (a) Video *clips*: which imaginary character and brevity (the insert status) allow showing real breakthrough metamorphoses. (b) TV *indicatives* for similar reasons. (c) *Advertisements*, which contribute to the creation of industrial products through their imagetic resemantization. For it is not enough to say that television advertises *for* products, which would pre-exist it. In reality, what the buyer buys in his supermarket, and what the voter elects in the ballot box, is not a “X televised”, sent by a framed emitted light, it is rather a “X televisual”, fascinating like the framed emitted light is itself. (d) Some *natural spectacles*, where the medium and the media fit together so well that they let some Real <8E1> go under the convention: floods, volcano eruptions, places at the end of the world, hunting and the mating of animals.

C'est sans doute cette prudence sociale qui fait qu'il n'y a pas de **sujets télévisuels**, comme il y a des “sujets picturaux, sculpturaux, vidéastiques, cinématographiques, photographiques”. Avec des exceptions pourtant. (a) Les *clips*, que leur caractère imaginaire et leur brièveté (le statut d'insert) autorisent à montrer de vraies métamorphoses de rupture. (b) Les *indicatifs*, pour des raisons semblables. (c) Les *publicités*, qui contribuent à créer les produits industriels par leur resémantisation imagétique. Car c'est trop peu de dire que la télévision fait de la publicité *pour* des produits, qui lui préexisteraient. En réalité, ce que l'acheteur achète dans sa grande surface, et ce que l'électeur élit

dans l'urne, ce n'est pas "X télévisé", envoyé par une lumière émise cadrée, c'est bien "X télévisuel", fascinant comme la lumière émise cadrée elle-même. (d) Certains *spectacles naturels*, où le medium et le media se conviennent si bien qu'ils laissent passer quelque Réel <8E1> sous la convention : inondations, éruptions de volcan, lieux du bout du monde, chasses et accouplements d'animaux.

Constantly cross-breeding geology, zoology, ethnology in their universal, radical, almost comment-less violence, the uninterrupted flow of the National Geographic Channel in the late twentieth century may have seemed like a contemporary bacchanal, some daily cult and meditation adapted to the hominid specimen of WORLD3, cleverly and popularly perceiving themselves as state-moments of Universe.

Croisant constamment la géologie, la zoologie, l'ethnologie dans leur violence universelle, radicale, pratiquement sans commentaire, le flux télévisuel ininterrompu du National Geographic Channel de la fin du XXe siècle a pu passer pour quelque bacchanale contemporaine, quelque culte et méditation quotidiens adaptés à des spécimens hominiens du MONDE 3, se percevant savamment et populairement comme des états-moments d'Univers.

14I5. Excited field effects in granular images

In their perceptive-motor but also logico-semiotic form, excited field effects are omnipresent in the photographic process, as the author's *Histoire photographique de la photographie* (1992) demonstrates. This is no doubt due to the fact that they are the only resource for indexing the indicia emerging in a sensitive film without distorting their indicial nature; and also because they stem from the irruption of the Real in the Reality implied by the photographic process as such. Excited perceptive-motor field effects are also omnipresent in the cinematographic process, as befits images that carry not only movements but also motions; *Rashômon* and *Koyaanisqatsi* show the aptitude of our brains for excited logico-semiotic effects. Finally, in the video-recording process, both effects result from the feeric irradiation of the images in emitted light and from the psycho-sociological analytical strength of the tight framing.

14I5. Les effets de champ excités dans les images granulaires

Sous leur forme perceptivo-motrice mais aussi logico-sémiotique, les effets de champ excités sont omniprésents dans le processus photographique, comme le prouve *Histoire photographique de la photographie* (1992) de l'auteur ; sans doute parce qu'ils sont la seule ressource pour indexer les indices en émergence dans une pellicule sensible sans dénaturer leur nature indiciale ; et aussi parce qu'ils découlent de l'irruption du Réel dans la Réalité qu'implique le processus photographique comme tel. Les effets de champ perceptivo-moteurs excités sont également omniprésents dans le processus cinématographique, comme il convient à des images charriant non seulement des mouvements mais des mouvances ; *Rashômon* et *Koyaanisqatsi* montrent l'aptitude de nos cerveaux à des effets logico-sémiotiques excités. Enfin, dans le processus magnétoscopique, les deux effets résultent de l'irradiation féérique des images en lumière émise et de la force d'analyse psycho-sociologique du cadrage serré.

Since in all three cases it is a matter of recording, not of construction trait-by-trait, there is an advantage that the show should not be framed in advance. This would explain the success of the American granular images in the twentieth century. The New World has few prior

cultural standards, in contrast with the landscapes and faces of Europe, heavily laden with two millennia of history, and therefore very often forcing the intervener to framings of framings. It is significant that the Italian cinema should have been so successful in the bi-millennial Italy at the time when it had just been destroyed materially and morally by the second world war.

Puisque dans les trois cas il s'agit d'enregistrement, et non de construction trait par trait, il y a sans doute avantage à ce que le spectacle ne soit pas déjà cadré d'avance. Ce qui expliquerait la réussite des images granulaires américaines au XXe siècle. Le Nouveau Monde a peu de référentiel culturel préalable en contraste avec les paysages et visages européens, lourds de deux millénaires d'histoire, et obligeant donc souvent l'intervenant à des cadrages de cadrages. Il est significatif que le cinéma italien ait si bien réussi dans l'Italie bimillénaire au moment où celle-ci venait d'être détruite matériellement et moralement par la seconde Guerre mondiale.

As long as he produced traced images, Homo had hardly felt that he was constituted by his signs; he perceived himself as making them, creating them from thoughts he believed to be himself. Granular images, which are very independent in their production, proved him that the signs are a constitutive and preliminary part of Homo himself. This has considerable ontological and epistemological consequences. Ontologically, hominid specimens perceive themselves as more triggering than creating, being results from more or less well exploited coincidences. Epistemologically, the approaches by the top leave their place to approaches from the bottom, generative, already favored by biology and technology. In any case, they are invited to switch from the status of microcosm (the order in short) to that of state-moment of Universe.

Aussi longtemps qu'il a produit des images tracées, Homo n'avait guère éprouvé qu'il était constitué par ses signes ; il se percevait comme les faisant, les créant à partir de pensées qu'il croyait être lui. Les images granulaires, fort indépendantes dans leur production, lui auront prouvé que les signes sont une part constitutive et préalable d'Homo même. Ceci a des conséquences ontologiques et épistémologiques considérables. Ontologiquement, les spécimens hominiens se perçoivent désormais plus déclencheurs que créateurs, résultats de coïncidences plus ou moins bien exploitées. Epistémologiquement, les approches par le haut cèdent la place chez eux à des approches par le bas, génératives, déjà favorisées par la biologie et la technique. En tout cas, ils sont invités à passer du statut de microcosme (l'ordre en raccourci) à celui d'état-moment d'univers.

14J. The traced images of WORLD 3

Assuredly, photographic, cinematographic, video recorded (or televisual) images dominate the planetary reticular engineering of WORLD3. But in the latter, the traced images, paintings and sculpture did not disappear. Produced trait by trait, thus progressively, systematically and corporeally, they are capable of methodical thematizations that they have used to interrogate the perceptive and conceptual consequences of the new situation of the image. With two resources : perceptive-motor field effects and logico-semiotic field effects.

14J. Les images tracées du MONDE 3

Ce sont assurément les images photographiques, cinématographiques, magnétoscopiques (télévisuelles) qui dominent l'ingénierie réticulaire planétaire du MONDE 3. Mais, dans celui-ci, les images tracées, peintures et sculptures, n'ont pas disparu pour autant. Produites traits par traits, donc de façon progressive, systématique et corporelle, elles sont capables de thématisations méthodiques qu'elles ont utilisées à interroger les conséquences perceptives et conceptuelles de la nouvelle situation de l'image. Avec deux ressources : les effets de champ perceptivo-moteurs et les effets de champ logico-sémiotiques.

14J1. Traced paintings and sculptures of WORLD 3

14J1. Peintures et sculptures tracées du MONDE 3

14J1a. According to the excited perceptive-motor field effects. (A) The certain consequences of granular images. (B) The erasing of WORLD 2 (C) The problematic consequences of amino formations

(A) First of all, photography was barely born when painters explored its revolutions of **thematized granular image**. (a) Impressionism meditated on the revolution of the photographic grain right up to pointillism, and consequently the primacy of luminous *textures* over graphic *structures*. (b) The analytical and synthetic cubism exploited the virtualities of jumps in point of view inherent to image shooting. On this occasion, Picasso developed all the virtualities of his copulatory motricity by initiating a pictorial space-time not unrelated to the four-dimensional space-time of Relativity. (c) Chirico and Delvaux noted the strangeness of compositions with very high or staggered vanishing points. (d) Morandi and Nicolas de Staël scrutinized the evanescencies of the focusing until they reproduced a “metaphysical” painting of presence/absence, and thus of the Real under Reality, using the *Munsell Book of Colour* of the functionings <8E1>. (e) For Vieira da Silva, even urban structures were transformed into textured networks. (f) Around 1950, Morris Louis' the *Veils*, the *Unfurled* and the *Stripes*, contemporaries of Ernst Haas' dematerializing color photographs, captured colored light as increasingly independent of any medium, which was confirmed by color television. (g) The granular indicial emergence of photography led to Dubuffet's *Texturologies*. (h) Richter made intra-photographic paintings, while Andy Warhol made intra-televisual paintings, sometimes rivalling the video grain through the weft of the print, in the same way as Roy Lichtenstein. (i) Hockney often commented on what the blasting perspectivism of his drawings and paintings owed to the sharp discontinuities in the montage of juxtaposed photographs and polaroids, which he practiced himself.

14J1a. Selon les effets de champ perceptivo-moteurs excités. (A) Les conséquences certaines des images granulaires. (B) L'effacement du MONDE 2. (C) Les conséquences problématiques des formations aminées

(A) D'abord, la photographie était à peine née que les peintres explorèrent ses révolutions d'**image granulaire thématisée**. (a) L'impressionnisme médita la révolution du grain photographique jusqu'au pointillisme, et conséquemment la primauté des *textures* lumineuses sur les *structures* graphiques. (b) Les cubismes analytique et synthétique exploitèrent les virtualités des sauts de points de vue, inhérents à la prise de vue : Picasso développa à cette occasion toutes les virtualités de sa motricité copulatoire en initiant un espace-temps pictural, non sans rapport avec celui, quadridimensionnel, de la Relativité. (c) Chirico et Delvaux aperçurent l'insolite des compositions à points de fuite élevés ou échelonnés. (d) Morandi et Nicolas de Staël scrutèrent les évanescences de la mise au point jusqu'à produire une peinture "métaphysique" de la présence/absence, et donc du Réel sous la Réalité, moyennant l'exinaiton des fonctionnements <8E1>. (e) Chez Vieira da Silva, même les structures urbaines se transformèrent en réseaux texturés. (f) Autour de 1950, les *Veils*, les *Unfurled* et les *Stripes* de Morris Louis, contemporains des photos couleur dématérialisantes de Ernst Haas, captèrent la lumière colorée comme de plus en plus indépendante de tout support, ce que confirmait la télévision couleur. (g) L'émergence indicelle granulaire de la photographie aboutit aux *Texturologies* de Dubuffet. (h) Richter fit une peinture intraphotographique, tandis qu'Andy Warhol faisait une peinture intra-télévisuelle, rivalisant parfois avec le grain magnétoscopique grâce aux trames de l'imprimé, comme Roy Lichtenstein. (i) Hockney a souvent commenté ce que le perspectivisme déflagrant de ses dessins et tableaux devait aux discontinuités tranchées du montage de photos et polaroids juxtaposés, auquel il s'est lui-même exercé.

And sculpture thematized other implications of the new granular images. (a) Henry Moore no longer sees bodies in the landscape, but as opened to it as its relays. The puddles of light, by which Baselitz - a sculptural painter and even a Michelangelo style painter - opens his bodies from within, continues this vision. (b) Giacometti encountered, not without horror, the volumes of the passers-by he met in the manner of pure motions, cinematographic. (c) Close to video art, Cucchi sculpted organs that were so anamorphic (symplectic) that they give to see a constant evolutionism in the living.

Et la sculpture thématiza d'autres implications des nouvelles images granulaires. (a) Henry Moore vit les corps non plus dans le paysage, mais ouverts à lui comme ses relais ; les flaques de lumière par quoi Baselitz, peintre sculptural et même michelangélesque, ouvre ses corps du dedans continue cette vision. (b) Giacometti rencontra non sans épouvante les volumes des passants qu'il croisait à la façon de mouvances pures, cinématographiques. (c) Proche de la vidéo, Cucchi a sculpté des organes si anamorphiques (symplectiques) qu'ils donnent à voir dans les vivants un évolutionnisme constant.

We will see that trivial (conformal) paintings and sculptures are as significant in all these aspects as extreme paintings and sculptures. They have two characteristics. (a) We find "matter effects" everywhere, in accordance with the textures of granular images. (b) And everywhere, we also find "moiré effects", referring to the windowing-windowed space, as well as to the windowing-windowed time, of the same granular images.

On verra bien que les peintures et sculptures triviales (conformes) sont aussi significatives à tous ces égards que les peintures et sculptures extrêmes. Elles ont deux caractères. (a) On y trouve partout des "effets de matière", en concordance avec les textures des images granulaires. (b) Et partout aussi des "effets de moiré", renvoyant à l'espace fenêtrant-fenêtré, comme aussi au temps fenêtrant-fenêtré, des mêmes images granulaires.

(B) However, some traced imagnetic productions are less directly influenced by granular images, and mainly point to the erasing of WORLD2 in favor of WORLD3, in particular a

detotalizing of the spectacle and the spectator, and more generally of the Western "I"/"me". (a) As early as 1915, Duchamp's ready-mades were consistent with this modesty, which was confirmed by the 1960s pop art. (b) Oldenburg's sculptures and drawings, introduce the first negative (depressed) volumes, in line with the influence of a new material, plastics, or still, packaging. (c) Beuys dares trigger the perceptive-motor field effects of fat. (d) Carl Andre proposes metal slabs on the floor as sculptural work, disqualifying the traditional verticality of the monument; Dennis Oppenheim points out that any emergence in an environment comes with an equivalent depression. (e) Noland's color field and Pollock's dripping delocalize any theme, even evacuating thematization as such. (f) A strong constructivist current accompanied the twentieth century, from Albers and Mondrian, whose chipped straight lines and colorful repentances show perceptive animation (secretly gyratory) under an apparent vertical geometrization, up to Vincenzo Arena, whose traits (calculated according to serial arithmetic) and colors (deduced serially from the keyboard of the *Munsell Book of Color*) are strictly modular at the beginning, although final adjustments confirm, at the end of execution, the inevitable addition of perception, when perceptive-motor field effects are pursued.

(B) Certaines productions imagétiques tracées rentrent pourtant moins directement dans l'influence des images granulaires, et signalent surtout l'effacement du MONDE 2 au profit du MONDE 3, en particulier une détotalisation du spectacle et du spectateur, et plus généralement du "je"/"moi" occidental. (a) Dès les années 1915, les ready-made de Duchamp vont dans le sens de cette modestie, que le pop art des années 1960 confirme. (b) Les sculptures, et aussi les dessins, d'Oldenburg introduisent les premiers volumes négatifs (déprimés), en concordance avec l'influence d'un nouveau matériau, les plastiques, ou encore des emballages. (c) Beuys ose déclencher les effets de champ perceptivo-moteurs du gras. (d) Carl Andre propose des dalles métalliques au sol comme travail sculptural, disqualifiant la verticalité traditionnelle du monument ; Dennis Oppenheim souligne que tout surgissement dans un environnement s'accompagne d'une dépression équivalente. (e) Le color field de Noland et le dripping de Pollock délocalisent tout thème, voire évacuent la thématisation comme telle. (f) Un fort courant constructiviste accompagne tout le XXe siècle, depuis Albers et Mondrian, dont les droites écachées et les repentirs colorés montrent cependant l'animation perceptive (secrètement giratoire) sous l'apparente géométrisation verticale, jusqu'à Vincenzo Arena, chez qui les traits (calculés selon une arithmétique sérielle) et les couleurs (déduites sériellement selon le clavier du *Munsell Book of Color*) sont strictement modulaires au départ, même si d'ultimes ajustements confirment en fin d'exécution l'appoint inévitable de la perception, dès lors qu'on poursuit des effets de champ perceptivo-moteurs.

(C) Finally, we must question the consequences in contemporary plastic creations, of **amino formations**, in what we could call **aminoid formations**, that have their parallels in tectures <13M5>, music <15H1d>, and literature <22B9>. The discovery of amino formations throughout the twentieth century radically challenged Homo's traditional plasticism. As we recalled about tectures, and as we shall come back to it about cosmologies <21G1>, amino formations demonstrate that all living organisms result of proteins (replicated according to RNA-DNA) composed of twenty amino acids that are capable of forming stable chains, long or short. Each protein then derives its properties solely from the number and choice of amino acids that make it up and their sequencing, which then determines the ways in which (by means of the five fundamental bonds of chemistry) their chain turns onto itself to form the balls that they are, with their enzymatic actions (lock and key model, suction-pressure doors, neuronc transmissions, etc.) or builder actions (bones, cartilage, muscles, etc.). We cannot stress enough that, in such a sequential generation of analogue (of forms) by digital (of quantifiable physico-

chemical actions), that is sufficient to carry the whole edifice of the living, nothing there results from a demiurgic plasticist intention, neither this number, nor this choice, nor this sequencing, nor the structural or physiological consequences which result from it, and which will be abandoned or retained by the living by means of natural selection. Is there an echo of this type of formation (Gestaltung), which is relatively simple and indefinitely powerful, in the contemporary traced images ?

(C) Enfin, il faut s'interroger sur les conséquences, dans les créations plastiques contemporaines, des **formations aminées**, en ce qu'on pourrait appeler des **formations aminoïdes**, qui ont leurs parallèles dans les tectures <13M5>, les musiques <15H1d>, les littératures <22B9>. La découverte des formations aminées, tout au long du XXe siècle, a déjoué radicalement le plasticisme traditionnel d'Homo. Comme nous l'avons rappelé à propos des tectures, et comme il faudra y revenir à l'occasion des cosmologies <21G1>, elles montrent que tous les vivants résultent de protéines (répliquées selon l'ARN-ADN) composées de vingt acides aminés, qui ont la propriété de pouvoir former entre eux des chaînes stables, courtes ou longues. Chaque protéine tire alors ses propriétés uniquement du nombre et du choix d'acides aminés qui la composent et de leur séquenciation, par quoi se déterminent ensuite les manières dont (moyennant les cinq liaisons fondamentales de la chimie) leur chaîne revient sur elle-même pour former les boules qu'elles sont, avec leurs actions enzymatiques (clés-serrures, portes aspirantes-foulantes, transmissions neuroniques, etc.) ou bâtisseuses (os, cartilages, muscles, etc.). Or, on ne saurait assez y insister, dans pareil engendrement séquentiel de l'analogique (des formes) par du digital (des actions physicochimiques chiffrables), et qui suffit à porter tout l'édifice des vivants, rien là ne résulte d'une intention plasticienne demiurgique, ni ce nombre, ni ce choix, ni cette séquenciation, ni les conséquences structurales ou physiologiques qui en résultent, et qui seront abandonnées ou retenues par le vivant moyennant sélection naturelle. Trouve-t-on un écho de ce type de formation (Gestaltung), relativement simple et d'une puissance indéfinie, dans les images tracées contemporaines?

A particularly clear and complete case is that of the *Chemins des écritures* where, since 1996, the painter Micheline Lo has been producing simple digitizable elements (writing characters and other received symbols) that move, meet, cling, uncling and succeed in generating, fantasizing, on the surface and in depth, the *ultra-structures* <21G1> (more than structures and textures) of nodes, diffusions, relays, leaks, corridor-walls, key-locks, suction and pressure pumps, informative transmissions, etc. In these sequences, the digital (of writing) and the analogical (of perceptive-motor and logico-semiotic, graphic or colored field effects) are as tight as possible; the digital even appears to be conductive, and this happens "blindly", i.e. without any prior global preview. Are such aminoïd formations a singular production, owing to an artist who was always attracted by the resources of the writing and the text, or is this a current ?

Un cas particulièrement clair et complet est celui des *Chemins des écritures* où depuis 1996 le peintre Micheline Lo produit des éléments simples digitalisables (caractères d'écriture et autres symboles reçus) qui se déplacent, se rencontrent, s'accrochent, se décrochent et réussissent à engendrer, fantasmer, en surface et en profondeur, les *ultrastructures* <21G1> (plus que structures et textures) de nœuds, diffusions, relais, fuites, murs-couloirs, clés-serrures, pompes aspirantes-foulantes, transmissions informatrices, etc. Dans ces séquences, le digital (de l'écriture) et l'analogique (des effets de champ perceptivo-moteurs et logico-sémiotiques, graphiques ou colorés) se serrent au plus près ; le digital paraît même conducteur, et cela "aveuglément", c'est-à-dire sans pré-vision globale préalable. Pareilles formations aminoïdes sont-elles alors une production singulière, tenant à une artiste qui a toujours été attirée par les ressources de l'écriture ou du texte, ou s'agit-il d'un courant?

Here are some answers: As early as 1966, Lucia di Luciano's *Strutture operative*, and even more frankly, in 1980, her *Cromostrutture*, show the fecundity of almost pure sequencing and pure digitality in the production of the analogical - at least inchoate -, not unrelated (voluntary or not) with figures that can also be found in biochemistry textbooks. Since 1970, with Dubuffet, the *Cycle de l'Ourloupe* has shown a quasi-polymeric lateral proliferation of plastic cells, as opposed to the engendering by beveling of the different types of cubism; and this, even if Dubuffet's formations and growths are still very analogical, hardly or not digitizable, and if we consider that in any case, in his work, analogue never results from digital as such. In 1982, the reproductions proposed by Achille Bonito Oliva to illustrate his texts on the *Transavantgarde* (Politi, 1982) show numerous formations by polymerization which, without decisively combining digital and analogue, nevertheless break with all previous habits, including Picasso's. It also feels instructive to reconsider, under the concept of **aminoid formation**, the colored polymerizations of Pollock, the graphic polymerizations by Penck and Keith Haring, and even the imagetic polymerizations of Jean-Michel Basquiat. In any case, today, the disaggregation-aggregation protocol that Jean-Claude Goffre applies to his environments constantly combines analogue and digital, and his recent *Be-bop* and *Tissus mémoire* confirm the digitizing substructure of his imaginary. The reinterpretations of Japanese *ma* (interval) in Yajima Hogetsu's image-writing would make one believe in the universal character of the trend. Tony Cragg's sculptures, decidedly sequential (DNA is part of his fantasy), evoke the same approach, to the point that he adjoins paint. In architecture also, the drawings produced by Thomkins since 1960, envisaging the habitat of a multi-dimensional and multi temporal inhabitant, *Haus für Bewohner* <13M5>, dynamically combine *sequences* (continuous) and *formations* (discontinuous), according to a paradigm that can be said to be aminoid.

Voici quelques réponses. Dès 1966, les *Strutture operative* de Lucia di Luciano, et plus franchement encore, en 1980, ses *Cromostrutture*, montrent la fécondité de la séquenciation et de la digitalité quasiment pures dans la production de l'analogique du moins inchoatif, non sans parentés (volontaires ou non) avec des figures qu'on trouve dans les manuels de biochimie au même moment. Depuis 1970, chez Dubuffet, le *Cycle de l'Ourloupe* a donné à voir une prolifération latérale quasi polymérique de cellules plastiques, par opposition à l'engendrement par biseautage des différents cubismes ; quitte à ce que les formations et croissances de Dubuffet soient encore très analogiques, peu ou pas digitalisables, et qu'en tout cas l'analogique n'y résulte jamais du digital comme tel. En 1982, les reproductions que propose Achille Bonito Oliva pour illustrer ses textes sur la *Transavantgarde* (Politi, 1982) montrent de très nombreuses formations par polymérisation qui, sans combiner décisivement le digital et l'analogique, rompent pourtant avec toutes les habitudes antérieures, y compris de Picasso. Il semble également instructif de relire sous le concept de **formation aminoisde** les polymérisations colorées de Pollock, graphiques de Penck et de Keith Haring, voire imagétiques de Jean-Michel Basquiat. En tout cas, aujourd'hui, le protocole de désagrégation-réagrégation que Jean-Claude Goffre applique à ses environnements combine constamment l'analogique et le digital, et ses récents *Be-bop* et *Tissus mémoire* confirment la substructure digitalisante de son imaginaire. Les réinterprétations du *ma* (intervalle) japonais dans les écritures-images de Yajima Hogetsu feraient croire au caractère universel de la tendance. Les sculptures de Tony Cragg, décidément séquentielles (l'ADN fait partie de sa fantasmagique), évoquent la même approche, au point de s'adjoindre la peinture. Jusque dans l'architecture, les dessins que Thomkins produits depuis 1960 pour envisager l'habitat d'un habitant pluridimensionnel et pluritemporel, *Haus für Bewohner* <13M5>, combinent dynamiquement *séquences* (continues) et *formations* (discontinues), selon un paradigme qu'on peut dire aminoisde.

14J1b. According to the excited logico-semiotic field effects: the “conceptual” image

Given the epistemological revolution provoked by the new mediums and media, and more generally by the generalized engineering of the industry, we should not be surprised by an art form developed around the First World War, speculating mainly (not exclusively) on logico-semiotic field effects, and consisting mainly of quantum semantic *jumps and stumbles* <21F6>. In physics, the Quanta theory dates back to 1905, and Marcel Duchamp's decisive interventions come with the First World War. Intelligently, a retrospective exhibition on the artist isolated a book on quanta from his library in a display case.

14J1b. Selon les effets de champ logico-sémiotiques excités : l'image "conceptuelle"

Etant donné la révolution épistémologique provoquée par les nouveaux mediums et médias, et plus généralement par l'ingénierie généralisée de l'industrie, on ne s'étonnera pas que se soit développé autour de la première Guerre mondiale un art spéculant principalement (non exclusivement) sur des effets de champ logico-sémiotiques, et tenant surtout en *sauts et trébuchements* sémantiques quantiques <21F6>. En physique, la théorie des Quanta est de 1905, et les démarches décisives de Marcel Duchamp sont contemporaines de la première Guerre mondiale. Intelligemment, une rétrospective de l'artiste isola dans une vitrine un livre sur les quanta provenant de sa bibliothèque.

Here are a few themes. When do common, *ready-made* industrial objects become works of art through the quantum effect? Sometimes a rotation is enough, such as the quarter-turn that transforms a urinal into a *Fountain* (1917); or the reversal that makes a bicycle wheel at the top of its fork represent the crackling of a fire by the luminous and sonorous crackling of its rotating spokes (1917); or just the tilting of a coat rack lying on its points, and whose program is given by the title: *Trébuchet*. Such "quantum" leaps in meaning deserve as much the artist's signature and the museum base as the perceptive-motor field effects of the ancestral plastic arts.

En voici quelques thèmes. A partir de quand des objets industriels courants et prêts à l'emploi (*ready made*) deviennent-ils œuvres d'art par effet quantique? Y suffit parfois une rotation, tel ce quart de tour qui transforme un urinoir en *Fountain* (1917) ; ou encore le renversement qui fait qu'une roue de vélo au haut de sa fourche représente assez le crépitement d'un feu par le crépitement lumineux et sonore de ses rayons tournants (1917) ; ou seulement le basculement d'un porte-manteau couché sur ses pointes, et dont le programme est donné par le titre : *Trébuchet*. Pareils sauts "quantiques" du sens méritent autant la signature de l'artiste et le socle muséal que les effets de champ perceptivo-moteurs des arts plastiques ancestraux.

As often happens in Hominian evolution, the torrent that emerged did not turn into a wide river until a good half-century later. In the 1960s, Kosuth "showed" - in Wittgenstein's sense that he alleges by predilection - the explosions or the semantic cancellations occurring when a dictionary entry is taken, for example Blue, Green, Grey, Red, Yellow. The metonymic Antonioni made a film entitled *Blow up* at around the same time. Dennis Oppenheim no longer used a canvas or a stone for the substrate of his work, rather choosing to use the entire landscape or Homo's living body. The Japanese artist On Kawara tried to make viewers perceive what a million years of evolution represented by patiently typing and patiently reading: 799,998 B.C.,

799,997 B.C., etc. The *happening* thematized the pure, unpremeditated encounter between two unfinished processes <13M1>, ideally a spatial process and a temporal process, as being the fundamental artistic experience. In all these cases, protocol mattered more than panoply, unlike the practice of the earlier arts.

Comme il arrive souvent dans l'évolution hominienne, le torrent ainsi déclenché ne trouva son ampleur de fleuve qu'un bon demi-siècle plus tard. Dans les années 60, Kosuth "montra", au sens de Wittgenstein qu'il allègue par prédilection, les explosions ou les annulations sémantiques qui ont lieu quand on prélève un article de dictionnaire, par exemple Blue, Green, Gray, Red, Yellow ; Antonioni, métonymique, fit dans les mêmes années un film intitulé *Blow up*. Dennis Oppenheim prit pour support de l'œuvre non plus une toile ou une pierre mais le paysage entier ou le corps vivant d'Homo. Le Japonais On Kawara tenta de faire percevoir ce qu'était un million d'années d'évolution en dactylographiant patiemment et en faisant lire patiemment : 799.998 B.C, 799.997 B.C, etc. Le *happening* thématiza la pure rencontre non préméditée entre deux processus non finalisés <13M1>, idéalement un processus spatial et un processus temporel, comme étant l'expérience artistique fondamentale. Dans tous ces cas, le protocole importait plus que la panoplie, contrairement à la pratique des arts antérieurs.

Some also spoke about *Conceptual art*. Let's agree on the term. (a) **Conceptual in the strict sense**, would aim at logico-semiotic approaches, particularly those proposing "art as idea as idea". But Kosuth, who claimed to do this, did not refrain to exploit some perceptive-motor field effects that go beyond this definition. It is thus probably the *Proposals* of Dennis Oppenheim, these fifty or so devices (realized or only schematized) which concretize some of Nature's fundamental actants <21I>, only encountered abstractly by physicist and biologist, that have been the vastest and purest achievement of this choice, where art continues its Hegelian definition of being "das Sinnliche Scheinen der Idee". (b) **Conceptual in the broadest sense** would aim at art with a certain reflexivity, and in any case a radical and even destabilizing experimentation on art. But then almost all the images traced during the twentieth century are somewhat conceptual since, after the clash of granular images, they were simultaneously productions of art and reflections on art (like Valéry's poems). Thus, the works of Morris Louis or Stella are articulated in experimental stages, where once a first plastic question has been resolved one moves on to the next. In this sense, there is already something "conceptual" about Picasso, who painted periods as well as by periods.

On a parlé aussi d'*art conceptuel*. Il faut s'entendre sur le terme. (a) **Conceptuel au sens strict** viserait les démarches logico-sémiotiques, et en particulier celles qui se proposent "l'art comme idée comme idée" (art as idea as idea). Mais Kosuth, qui s'en est réclamé, ne s'est pas fait faute d'exploiter des effets de champ perceptivo-moteurs qui débordent cette définition. Ce sont donc sans doute les *Proposals* de Dennis Oppenheim, cette cinquantaine de dispositifs (réalisés ou seulement schématisés) concrétisant sensiblement quelques actants fondamentaux de la Nature <21I>, que le physicien et le biologiste ne rencontrent qu'abstraitement, qui ont été l'aboutissement le plus vaste et le plus pur de ce parti, où l'art continue sa définition hégélienne d'être "das Sinnliche Scheinen der Idee". (b) **Conceptuel au sens large** viserait l'art comportant une certaine réflexivité, et en tout cas une expérimentation radicale et même déstabilisatrice sur l'art. Mais c'est alors quasiment toutes les images tracées du XXe siècle qui ont quelque chose de conceptuel, car, après le choc des images granulaires, elles ont été simultanément des productions d'art et des réflexions sur l'art (comme les poèmes de Valéry). Ainsi, les œuvres de Morris Louis ou de Stella s'articulent en étapes expérimentales, où une première question plastique ayant été résolue on passe à la suivante. A ce compte, il y a déjà quelque chose de "conceptuel" chez Picasso, qui peint des périodes autant que par périodes.

Christo summarized these trends. (1) He wrapped Paris' Pont-Neuf and Berlin's Reichstag; he stretched a curtain across a wide valley and another over a plain several miles long in the USA ; he clad an entire island elsewhere. He thus "conceptually" thematized several features of the resemantizing WORLD3: (a) the transformation into baggage - among others - of what is the establishment *per se*, the tecture; (b) the resemantization of what is the basal tecture, the habitat; (c) the convertibility of the referential and the referred; (d) the inversion of the trinity location-path-domain into the trinity network-way-site; (e) the treatment of the surrounding as a surrounded, virtually movable. (2) At the same time, Christo produced painted views of these projects and realizations, partly to finance his projects, but also to make explicit their latent excited perceptive-motor field effects. (3) Finally, Christo and his lawyer wife demonstrated what was required as technical, economic, political and social work to carry out a modern piece of engineering: invention and industrial production of new fabrics, transport, tensioners and scaffolding, legal and parliamentary elaboration, etc. All this in the ephemeral of the recent conceptions of Evolution <21G3>.

Un résumé de ces courants a été opéré par Christo. (1) Il a emballé le Pont-Neuf à Paris et le Reichstag à Berlin ; il a tendu un rideau en travers d'une large vallée ainsi que d'une plaine de plusieurs kilomètres aux U.S.A. ; il a habillé ailleurs un îlot entier. C'était thématiser "conceptuellement" plusieurs traits du MONDE 3 resémantisateur : (a) la transformation en bagages parmi d'autres de ce qui est l'établissement par excellence, la tecture ; (b) la resémantisation de ce qui est la tecture basale, l'habitat ; (c) la convertibilité du référentiel et du référé ; (d) l'inversion de la trinité lieu-chemin-domaine en la trinité réseau-voie-site ; (e) le traitement de l'entourant comme d'un entouré, virtuellement déplaçable. (2) En même temps, Christo a produit des vues peintes de ces projets et réalisations, destinées en partie à les financer, mais aussi à expliciter les effets de champ perceptivo-moteurs excités qui y sont latents. (3) Enfin, lui-même et sa femme juriste ont démontré ce qu'il fallait de travail technique, économique, politique, social pour mener à bien une œuvre d'ingénierie actuelle : invention et production industrielle de nouveaux tissus, transports, tendeurs et échafaudages, élaboration juridique et parlementaire, etc. Tout cela dans l'éphémère des conceptions récentes de l'Evolution <21G3>.

We cannot leave the traced images of WORLD3 without having opposed oil and acrylic. Typical of WORLD2 since the Renaissance, oil was intrinsically linked to the fading, progressive gradation, general unity, (aerial) perspective, deep and substantial resonance, patience, globalizing contemplation, the transmission from master to disciple. Acrylic favors contrast, even the leap, abrupt cutting, impatience, comic book effect, de-substantialization. Many recent painters have remained faithful to oil (De Kooning). Others went from oil to acrylic (Alechinsky, Rothko), with varying success. Most have only ever known this new medium.

On ne peut quitter les images tracées du MONDE 3 sans avoir opposé l'huile et l'acrylique. L'huile, si typique du MONDE 2 depuis la Renaissance, consonnait avec le fondu, le dégradé progressif, l'unité générale, la perspective (aérienne), la résonance en profondeur et substantialisante, la patience, la contemplation globalisatrice, la transmission de maître à disciple. L'acrylique favorise le contraste, même le saut, la découpe brutale, l'impatience, l'effet bande dessinée, la désubstantialisation. Beaucoup de peintres récents sont restés fidèles à l'huile (De Kooning). D'autres sont passés de l'huile à l'acrylique (Alechinsky, Rothko), avec des fortunes diverses. Une majorité n'a guère connu que ce nouveau médium.

We have just broached logico-semiotic field effects after perceptive-motor field effects. We should not conclude that they are more "contemporary" and would even have replaced them. It may well be that their prevalence in the 1960-1980's was as transitory a phenomenon as the semiologist currents that drove their prevalence during the final twilight of WORLD2. And that what concerns the perceptive-motor field effects of what we have called "aminoid formations" announces WORLD3 more strongly.

Nous venons de traiter des effets de champ logico-sémiotiques après les effets de champ perceptivo-moteurs. Il ne faudrait pas en conclure qu'ils sont plus "contemporains" et les auraient même remplacés. Il se pourrait parfaitement que leur prévalence dans les années 1960-1980 soit un phénomène aussi passager que les courants sémiologiques qui l'ont impulsée dans l'ultime crépuscule du MONDE 2. Et que ce qui concerne les effet de champ perceptivo-moteurs de ce que nous avons appelé les "formations aminoïdes" annonce plus fortement le MONDE 3.

14J2. Comics, the exemplary image-text of WORLD3

Comic strips got off to a decisive start in 1905 with McCay's *Little Nemo in Slumberland*, the Divine Comedy of the ninth art. This is a very singular phenomenon. Since he has been framing images, that is, since the Neolithic period of Çatal Hüyük, Homo has been capable of producing a succession of frames separated by an interval, each of which contained a moment of a global event, of a history (historia, exploration); this is what the tapestry makers called a series of episodes, or a suite at all. Some Egyptian frescoes, or the paintings of the shrine of Saint Ursula of Memling, can be read as suites. But a *comic strip* is not composed of episodes, and is thus not a suite.

14J2. La bande dessinée, image-texte exemplaire du MONDE 3

La bande dessinée démarre décisivement en 1905 avec le *Little Nemo in Slumberland* de McCay, qui en est la Divine Comédie. C'est un phénomène très singulier. Depuis qu'il cadre des images, donc depuis le néolithique de Çatal Hüyük, Homo a été capable de produire une succession de cadres séparés par un intervalle, et dont chacun comportait un moment d'un événement global, d'une histoire (historia, exploration) ; c'est ce que les tapissiers appelaient une suite d'épisodes, ou une suite tout court. On peut lire comme des suites certaines fresques égyptiennes, ou les tableaux de la Chasse de Sainte Ursule de Memling. Mais une bande dessinée (un *comic strip*) n'est pas composée d'épisodes, et n'est pas une suite.

Indeed, the frame of an episode belongs to this episode (hodos, path, epi, sur, eis, towards). Thus, in an image story split up into episodes, the white between the frames *connects* the episodes; it works between them as a link, resonance, breathing pause, interval (vallum, inter). On the contrary, in comics, the frames are not intervals, but the elements of a multi-frame. So that here the white, instead of being the *link* between pre-existing frames, it pre-exists to them, it is a kind of preliminary white, an empty white, a white of temporary cancellation, a white of initial radical discontinuity (as the camera's walking frame is prior to what will be taken by it).

En effet, le cadre d'un épisode appartient à cet épisode (*hodos*, chemin, *epi*, sur, *eis*, vers). Ainsi, dans une histoire imagée en épisodes, le blanc entre les cadres *relie* les épisodes ; il travaille entre eux comme lien, résonance, pause de respiration, intervalle (*vallum*, inter). Au contraire, dans la bande dessinée, les cadres ne sont pas des intervalles, mais les éléments d'un multicable. En sorte qu'ici le blanc, au lieu d'être le *lien entre* des cadres préexistants, leur préexiste, espèce de blanc préalable, de blanc vide, de blanc d'annulation temporaire, de blanc de discontinuité radicale initiale (comme le cadre baladeur de l'appareil photographique est préalable à ce qui s'y prendra).

There are many examples of comic strip authors who, on the pure white of the page, first produce this multi-frame, with its frames-elements, which determine the moments of the history that, on a general theme, they will generate afterwards. Conceiving his *Histoire d'O*, Crepax undoubtedly started by drawing his combination of frames. The last page that Hergé drew bears the draft of this sort of multi-frame, of which only the first frames-elements have been sketched. Thus, the starting definition of the comic strip could be something like: a **multi-frame germinating from a null blank** or a **multi-frame surfing on a null blank**, and then calling for a drawing, for a general theme and for events that correspond to this status.

Les exemples sont nombreux d'auteurs de bandes dessinées qui, sur le blanc pur de la page, produisent d'abord ce multicable, avec ses cadres-éléments, qui déterminent les moments de l'histoire que, sur un thème général, ils engendreront après. Concevant son *Histoire d'O*, Crepax a sans doute d'abord dessiné sa combinatoire de cadres. La dernière page qu'a dessinée Hergé porte l'ébauche de pareil multicable, dont seuls les premiers cadres-éléments ont été ébauchés. Ainsi, la définition de départ de la bande dessinée pourrait être à peu près : un **multicable germant d'un blanc nul**, ou **surfant sur un blanc nul**, et appelant alors un dessin, un thème général et des événements qui concordent avec ce statut.

This phenomenon forces comic book readers to a double grasping, already hundred times described. *Sequential grasping*, according to the left-right, top-down sequence, of the thumbnails, which is confirmed by the ultimate page of Hergé mentioned earlier. *Surface grasping*, as we see the last and the intermediate thumbnails at the same time as the first, the eye capturing the entire multi-frame in a back-and-forth way, from the previous one to the next one, and back again. In the separation by the null blank or the cancellation blank, the precedent is not a past, nor the subsequent is a future, nor is the event a present, whereas a true episodic story is a succession of presents swollen with pasts and futures.

Ce phénomène oblige les lecteurs de bandes dessinées à une double saisie cent fois décrite. *Saisie séquentielle*, selon la séquence gauche droite, haut bas, des vignettes, que confirme la page ultime d'Hergé déjà alléguée. *Saisie surfacière*, car on aperçoit la dernière vignette et les vignettes intermédiaires en même temps que la première, l'œil captant le multicable entier en un va-et-vient du précédent vers le subséquent, et retour. Dans la séparation par le blanc nul ou d'annulation, le précédent n'est pas un passé, ni le subséquent un avenir, pas plus que l'événement n'est un présent, alors qu'une vraie histoire à épisodes tient en une succession de présents gonflés de passés et d'avenirs.

What is the shape of the multi-frame and its component frames? Sometimes circles, almost always rectangles, as we find in photographs, and for the same reasons; if white surrounded a circle, this circle would saturate the white and become nimbus (as it was used by Symbolist photographer Cameron), while the rectangle succeeds in frankly trimming the nullity of the blank. The fact that the frames-elements are very prosaically called "boxes" or "thumbnails" or "squares" is correlative to this decompressing, demagnifying situation. This is

confirmed by the very rare cases where there is only one frame on a page. It is immediately multiplied in an internal multi-framing of the spectacle in Gianni de Luca's *Hamlet*. Or it works as a sub-frame, double sub-frame, left page, right page, of an entire book taken as a multi-frame, in Vaughn-James' *The Cage*.

De quelle forme sont le multcadre et ses cadres-éléments? Parfois des cercles, pratiquement toujours des rectangles, comme dans les photos, et pour les mêmes raisons ; autour de lui un cercle saturerait le blanc et deviendrait nimbe (il fut utilisé par la photographe symboliste Cameron), tandis que le rectangle réussit à tailler franchement le blanc nul ou la nullité du blanc. Que les cadres éléments soient appelés fort prosaïquement "cases" ou "vignettes" ou "carrés" est corrélatif de cette situation décompressante, démagnifiante. C'est ce que confirment les cas très rares où il n'y a qu'un cadre sur une page. Il se démultiplie aussitôt en un multcadrage interne du spectacle, dans le *Hamlet* de Gianni de Luca. Ou bien il fonctionne comme sous-cadre, double sous-cadre, page de gauche, page de droite, d'un livre pris tout entier comme multcadre, dans *The Cage* de Vaughn-James.

Next are the structures, textures and <7F> growths of the drawings. For it is not enough to say that their traits and stains refer back from one square (thumbnail) to another, since the interrelationships between figures are also omnipresent in the St Ursula's Shrine. The revolution in comic drawing is that it consists of primary elements, of elementary elements, and that it often grows according to a development that is, itself, the most elementary, i.e. a pure multiplication (multiplicatio mere numerica), or better still, a proliferation (proles, pro), since this multiplication is often organic. Usually, the cartoonist is neither carried by the strong order of the structure, nor by the strong disorder of the texture, but by the proliferating variation-selection of the growth. Comic drawing is evolutionary in the sense of contemporary evolution, more variant than selective, multifactorial <21E2e>.

Suivent les structures, les textures et les croissances <7F> des dessins. Car il ne suffit pas de dire que leurs traits et taches se renvoient d'une case (vignette) à l'autre, puisque les interrelations entre figures sont également omniprésentes dans la Châsse de Sainte Ursule. La révolution du dessin BD c'est qu'il est fait d'éléments premiers, d'éléments élémentaires, et qu'il se développe souvent selon le développement lui aussi le plus élémentaire, la multiplication pure (multiplicatio mere numerica), mieux, la prolifération (proles, pro), puisque cette multiplication est souvent organique. D'ordinaire, le dessinateur BD n'est porté ni par l'ordre fort de la structure, ni par le désordre fort de la texture, mais par la variation-sélection proliférante de la croissance. Le dessin BD est évolutionniste au sens de l'évolution contemporaine, plus variante que sélectionnante, multifactorielle <21E2e>.

Let us open *Little Nemo*. A small mushroom in the first case-thumbnail, multiple and larger mushrooms in the second, an overwhelming forest of giant mushrooms in the third. Elsewhere, a street, streets, a maze of streets. Such is the drawing matrix of the comic strip. Where the hero, the cartoonist, his reader, the multi-frame, each of the frames-elements are all lost "between sleep and wake" (in slumberland). Where, if they are "me", they quickly become "little people" (little nemos). As early as 1905, McCay's full title says it all: *Little Nemo / in slumberland*.

Ouvrons *Little Nemo*. Un petit champignon dans la première vignette-case, des champignons multiples et plus grands dans la seconde, une accablante forêt de champignons géants dans la troisième. Ailleurs, une rue, des rues, un dédale de rues. Telle est la matrice dessinante de la bande dessinée. Où le héros, le dessinateur, son lecteur, le multcadre, chacun des cadres éléments se perdent tous "entre sommeil

et veille" (in slumberland). Où, s'ils sont des "moi", ils deviennent vite des "petit personne" (little nemo). Dès 1905, le titre complet de McCay dit tout : *Little Nemo / in slumberland*.

Such elementary developments of elementary elements could only belong to three areas. (a) *Topology*: general topology of near/far, englobing/englobed, continuous/discontinuous, etc. ; differential topology of the seven elementary catastrophes: fold, cusp, swallowtail, butterfly wing, and hyperbolic, elliptic, parabolic umbilicus. The opening images of *The Cage* show a simple lattice, to which the first of the catastrophes, the fold, suffices, as soon as it alternately meets another fold at right angles, the base of any framework, and the rest ensues. Symbolically, a French cartoonist took up Moebius as a nickname, from the most well-known paradoxical figure of the general topology. (b) Rhetorical *geometry*, with the divings and conter-divings of its points of view, of which Schuiten's *The Archivist* made a western scenography. (c) The *caricature*, reducing the gesture-face-eye to a few indicia or indexes, also elementary and in proliferation of growth. However, without the charge of the true caricature (caricare) <14A10>, which seeks the motion, the motion under the movement <7B-C>; the comics trait is conversely a movement without motion, kinematics without dynamics, Marsupilami. Because the motion and the dynamics would fill the null blank with their strengths.

De tels développements élémentaires d'éléments élémentaires ne pouvaient appartenir qu'à trois domaines. (a) La *topologie* : topologie générale du proche/lointain, englobant/englobé, continu/discontinu, etc. ; topologie différentielle des sept catastrophes élémentaires : pli, fronce, queue d'aronde, aile de papillon, ombilics elliptique, parabolique, hyperbolique. Les images d'ouverture de *The Cage* montrent un simple treillis, auquel suffit la première des catastrophes, le pli, quand il rencontre alternativement un autre pli à angle droit, base de toute charpente, et le reste s'ensuit. Symboliquement, un dessinateur BD a pris pour surnom Moebius, de la figure paradoxale la plus connue de la topologie générale. (b) La *géométrie* rhétorique, avec les plongées et les contre-plongées de ses points de vue, dont *L'Archiviste* de Schuiten a fait la scénographie occidentale. (c) La *caricature*, ramenant justement le geste-visage-regard à quelques indices ou index, eux aussi élémentaires et en prolifération de croissance. Toutefois sans la charge de la vraie caricature (caricare) <14A10>, qui cherche la mouvance, la motion sous le mouvement <7B-C> ; le trait BD est, au contraire, mouvement sans mouvance, cinématique sans dynamique, Marsupilami. Car la mouvance et la dynamique rempliraient de leurs forces le blanc nul.

Comics themes also are obliged. Never descriptions, which are always insistent and plenifying, neither narrations, nor stories. But surface and sequential coincidences of coincidences (cadere, in, cum) by dint of multiplications and leveraging, accelerations and decelerations, growths and decreases of elementary traits up to their points of catastrophe: falls, collisions, rebounds, fractures, absorptions, ejections, flights, vertigo, monstrosities (teratology here is natural). And under which semantic superstructures ? The stones in deserts (Vaughn-James, Druillet, Moebius) or in cities (McCay). Plants (McCay), and some animals, resembling to plants in many ways (tigers, marsupilami). Office stacks of paper (Franquin). Proliferating architectures (*Spiderman*, *Urbicande*). Erotic positions (*Histoire d'O*, where, on the null blank, the comic box is a possible archetype of the female gender). And, most commonly, all combat panoplies (spears, revolvers).

Les thèmes sont obligés tout autant. Jamais des descriptions, toujours insistantes et plénifiantes, ni des narrations, ni des récits, ni des histoires. Mais des coïncidences surfacières et séquentielles de

coïncidences (cadere, in, cum) à force de multiplications et démultiplications, accélérations et décélérations, croissances et décroissances de traits élémentaires jusqu'à leurs points de catastrophes : chutes, collisions, rebondissements, fractures, absorptions, éjections, envols, vertiges, monstruosités (la tératologie est ici naturelle). Et sous quelles superstructures sémantiques? Les pierres des déserts (VaughnJames, Druillet, Moebius) ou des villes (McCay). Les plantes (McCay), et quelques animaux, qui tiennent beaucoup des plantes (tigres, marsupilami). La paperasserie des bureaux (Franquin). Les architectures foisonnantes (*Spiderman*, *Urbicande*). Les positions érotiques (*Histoire d'O*, où, sur le blanc nul, la case BD est un archétype possible du sexe féminin). Et, le plus constamment, toutes les panoplies de combat (lances, revolvers).

And, if there is neither real past, nor real future, and therefore no real present, the archaic remains. Temporal archaism: *Harzach*, *Wuzz*, the three *Incal*. Space archaism: deep space (*The Secret of the Unicorn*, *Red Rackham's Treasure*), high and hovering space (*Tintin in Tibet*), interplanetary space (*Explorers on the Moon*). And that particular variety of the archaic that is the arche of cultures (Hugo Pratt) and the urban semantic thicknesses (Tardi and most of Peeters' scenarios).

Et, s'il n'y a ni vrai passé, ni vrai futur, et donc pas de vrai présent, il reste l'archaïque. Archaïsme temporel : *Harzach*, *Wuzz*, les trois *Incal*. Archaïsme spatial : espace profond (*Le Secret de la licorne*, *Le Trésor de Rackham le Rouge*), espace élevé et planant (*Tintin au Tibet*), espace interplanétaire (*On a marché sur la Lune*). Et cette variété particulière de l'archaïque qu'est l'archè des cultures (Hugo Pratt) et les épaisseurs sémantiques urbaines (Tardi et la plupart des scénarios de Peeters).

Language is not excluded from these evolutions and involutions of growths, but, surrounded by a closed trait that also surrounds it with a blank of cancellation, it does not lend itself either to history (research, exploration), or to narration (transmission of knowledge, gnoscere), or to a story (citation, recitation), all of which assume the continuities and depths of full speech. Pushed to the apologue by the inter-frame, comic book language too consists of elements. Sometimes still in massive language ("vroouuûm" and "schtroumpf"), made of *sounds* that came before the *tones* of detailed language, in a new archaism <10D2>. Sometimes polishing itself up to stereotypes, like the language used by Tintin the reporter or the metatext of Francis Masse. Moreover, comic-strip texts soon ceased to subtitle the thumbnail boxes and were incorporated into them as *bubbles*, at first wisely quadrangular, too, and then increasingly vague, espousing the elementary and catastrophic multiplication and leveraging of the traits-points-stains of the drawing. Usually, the font used in the writing proves relatively unreadable, so as not to compromise the general predominance of analogy over macrodigitality <2A2e>, and to discourage the linearity of the narrative.

Le langage n'est pas exclu de ces évolutions et involutions des croissances, mais, cerné par un trait fermé qui l'entoure lui aussi d'un blanc d'annulation, il ne se prête non plus ni à histoire (recherche, exploration), ni à narration (transmission de connaissance, gnoscere), ni à récit (reprise citative, recitation), qui tous supposent les continuités et les profondeurs de la parole pleine. Poussé à l'apologue par l'intercase, le langage BD consiste à son tour en éléments. Tantôt langage encore massif ("vroouuûm" et "schtroumpf"), fait de *sons* d'avant les *tons* du langage détaillé, en un nouvel archaïsme <10D2>. Tantôt par contre se poliçant jusqu'aux stéréotypes, comme le langage reporter de Tintin ou le métatexte de Masse. Du reste, les textes BD cessèrent vite de sous-titrer les cases-vignettes et s'y incorporèrent en tant que *bulles*, d'abord sagement quadrangulaires, elles aussi, puis de plus en plus vaguantes, épousant les multiplications et démultiplications élémentaires et catastrophiques des traits-points-taches du dessin. D'ordinaire, les caractères de l'écriture sont choisis relativement peu lisibles,

pour ne pas compromettre la prédominance générale de l'analogie sur la macrodigitalité <2A2e>, et décourager la linéarité du récit.

With such displayed *semiotic*, the comic strip is inevitably a *semiologic* genre. That is to say, it was invited from the outset to display the processes underlying every image and every language. It was comics strips that made known that the root or theme **schtroumpf* could *specify* just about any thing-performance-in-situation-inside-the-circumstance-over-a-horizon <1B3>, as is asked of any developed language <17>. English has called it "comic strips", or "comics" for short, because the comic genre has always been the semiologic genre showing bare the mechanisms and implications of signs <22E>. It is also remarkable that, where ancient comedy dismantled the semiotics of a particular society to confirm or nuance it, to temper it, comics dismantle the semiotics in general (Harzach). Confirming the passage from the ancient Cosmos-World-Dharma-Tao-Quiq-Kamo to the Universe of recent cosmologies and evolutionism.

Avec une *sémiotique* si affichée, la bande dessinée est fatalement un genre *sémiologique*. C'est-à-dire qu'elle a été invitée dès son origine à mettre à nu les processus sous-jacents à toute image et à tout langage. C'est elle qui a fait savoir que la racine ou le thème **stroumpf* pouvait *spécifier* à peu près n'importe quelle chose-performance-en-situation-dans-la-circonstance-sur-un-horizon <1B3>, comme on le demande à tout langage développé <17>. L'anglais l'a appelée "comic strips", ou "comics" tout court, parce que le comique a toujours été le genre sémiologique mettant à nu les mécanismes et implications des signes <22E>. Avec ceci que, là où la comédie ancienne démontait la sémiotique d'une société particulière pour la confirmer ou la nuancer, la tempérer, la BD démonte la sémiotique en général (Harzach). Confirmant par là le passage des Cosmos-Monde-Dharma-Tao-Quiq-Kamo anciens à l'Univers des cosmologies et de l'évolutionnisme récents.

In fact, the comic strip was precisely made possible since the origins of the comic image, let's say from Egypt. Better still since the printing of engravings, in the 16th century, if it is true that the printed word favors empty (null) blank. Better still since the mass printing means of the 19th century, where the empty (null) blank is even more active. Finally, quite decisively since the photography of the 1850s, favoring proliferations, dives and counter-dives. However, apart from the prolegomena of Töpffer and Doré le Jeune, its specificity only starts during the first years of the 20th century. Without doubt, its radical discontinuity was excluded by the close-continuous of WORLD1 and by the distant-continuous of WORLD2. It supposed the really confirmed discontinuity of WORLD3, i.e. the first years - cubists, dodecaphonists, relativists, quantum - of the 20th century <12C2>.

Justement, la bande dessinée était possible depuis les origines de l'image dessinée, disons depuis l'Égypte. Mieux encore depuis l'imprimerie des gravures, au XVIe siècle, s'il est vrai que l'imprimé favorise le blanc vide (nul). Mieux toujours depuis les moyens d'impression de masse du XIXe siècle, où le blanc vide (nul) est plus actif encore. Enfin tout à fait décisivement depuis la photographie des années 1850, favorisant les proliférations, les plongées et contre-plongées. Or, à part ses prologomènes chez Töpffer et Doré jeune, elle ne démarre dans sa spécificité que pendant les premières années du XXe siècle. Sans doute sa discontinuité radicale était-elle exclue par le continu proche du MONDE 1 et par le continu distant du MONDE 2. Elle supposait le discontinu vraiment confirmé du MONDE 3, c'est-à-dire les premières années - cubistes, dodécaphonistes, relativistes, quantiques - du XXe siècle <12C2>.

It is an anthropogenically enlightening coincidence that *Little Nemo in Slumberland* (1905), which exhausts almost all the virtualities of comics at the same time as it inaugurates it, was started in the same year as the Special Relativity theory, the Old Quantum theory, Picasso's Cubist presentiments, the first preoccupations of mathematicians for general topology (Poincaré), and in the aftermath of Freud's *Traumdeutung* (1900). Or, that comics had its first classicism, with *Flash Gordon* and *Tintin*, at the time when D'Arcy Thompson, a topologist zoologist, was publishing successive editions of *On Growth and Form*, where some of its illustration boards would fit in. Or even, that comics dared to go to the end of its questioning in Moebius' *Harzach*, and attained its greatest theoretical ascendancy from 1960 to 1980, when René Thom's theory of the seven elementary catastrophes of differential topology was formulated.

C'est une coïncidence anthropogéniquement éclairante que *Little Nemo in Slumberland* (1905), qui épuise presque toutes les virtualités de la bande dessinée en même temps qu'il l'inaugure, ait débuté la même année que la théorie de la Relativité restreinte, que la théorie des Quanta, que les pressentiments cubistes de Picasso, que les premières préoccupations des mathématiciens pour la topologie générale (Poincaré), et au lendemain de la *Traumdeutung* de Freud (1900). Puis, que la BD ait connu son premier classicisme, avec *Flash Gordon* et *Tintin*, au moment où D'Arcy Thompson, zoologiste topologiste, faisait se succéder les éditions de *On Growth and Form*, dont certaines planches pourraient y entrer. Qu'elle ait osé aller jusqu'au bout de ses mises en questions, dans l'*Harzach* de Moebius, et atteint son plus grand ascendant théorique de 1960 à 1980, au moment où se formulait la théorie des sept catastrophes élémentaires de la topologie différentielle de René Thom.

The comic strip is so exemplary of the ontology and epistemology of the discontinuous of WORLD3 that it indirectly penetrated all its images and also all its ethics. An anthropogeny will be attentive to the fact that its structures, its textures, its growths belong enough to the reticular engineering of WORLD3 to attract as many scientific minds as literary ones; it is to its drawing, not to that of the painters, that research publications resort to when they want to image their approach. If the comics strip multi-frame with its empty blank (null) favors kinetic perceptive-motor field effects to the detriment of excited, and even dynamic field effects <7A-D>, it stirs up the logico-semiotic field effects <7E>. Undoubtedly, in the attitude of every contemporary philosopher, there is something of Francis Masses's *Les deux du balcon* (1985). This hold extends to the phantasmagorical architecture of the Bofill studios <13M3>, and it is no coincidence that the creator of *The Obscure Cities* series, François Schuiten, designed the scenography of the most visited place, *Planet of Visions*, including a Paradise, at Expo 2000 in Hanover.

La bande dessinée est si exemplaire de l'ontologie et de l'épistémologie du discontinu du MONDE 3 qu'elle en a pénétré indirectement toutes les images et aussi toutes les éthiques. Une anthropogénie sera attentive au fait que ses structures, ses textures, ses croissances appartiennent assez à l'ingénierie réticulaire du MONDE 3 pour attirer les esprits scientifiques au moins autant que les littéraires ; c'est à son dessin, non à celui des peintres, que recourent les publications de recherche quand elles veulent imager leur démarche. Si le multcadre BD avec son blanc vide (nul) privilégie les effets de champ perceptivo-moteurs cinétiques au détriment des excités, et même des dynamiques <7A-D>, il attise les effets de champ logico-sémiotiques <7E>. Il y a sans doute dans l'attitude de tout philosophe contemporain quelque chose de *Les deux du balcon* de Masse (1985). Cette emprise s'étend jusqu'aux architectures fantasmantes des ateliers Bofill <13M3>, et ce n'est pas un hasard que le dessinateur de

la série des *Cités obscures*, François Schuiten, ait conçu à l'Expo 2000 de Hannover la scénographie du lieu le plus visité, *Planet of Visions*, dont un Paradis.

Should we add that no other genre among traced images makes us perceive more crudely that Hominian knowledge is modular and consists, since its departure in the infant as in *Homo erectus*, in finding indicia <4> before indexing them <5>, all the while detecting new ones? Because, what else could a null blank multi-frame trigger first, other than indexed indicia and a few indicializing indexes? Not to tell stories, but to “create events” almost in the purest form, to multiply events by coincidence. More potential than actual. More multifactorial than orthogenetic. More modular or sequential than causal. Endlessly “to be continued...” There is no possible “system” of the novel, whereas one can try a “*Système de la bande dessinée*” (*System of the comic strip*), like the title of Thierry Groensteen says (P.U.F., 1999).

Faut-il ajouter qu'aucun genre, parmi les images tracées, ne fait percevoir plus crûment que la connaissance hominienne est modulaire et consiste, dans son départ chez le nourrisson comme chez *Homo erectus*, à relever des indices <4> et à les indexer <5>, en en faisant lever de nouveaux? Car qu'est-ce qu'un multcadre sur blanc nul pourrait déclencher d'abord sinon des indices indexés et quelques index indicialisants? Non pour raconter des histoires, mais pour “événementier” presque à l'état pur, multiplier des événements par coïncidences. Plus potentiels qu'actuels. Plus multifactoriels qu'orthogénétiques. Plus modulaires ou séquentiels que causaux. Inlassablement “à suivre”. Il n'y a pas de “système” possible du roman, alors qu'on peut tenter un *Système de la bande dessinée*, selon le titre de Thierry Groensteen (P.U.F., 1999).

Let's end with the borderline case of *The Cage*. Martin Vaughn-James - who is a fixative fixator as Robbe-Grillet <26R2a> and a tracked tracker, in *L'Enquêteur* (2002) - undertakes, between 1972-74, to make a comic strip of the **location as pure generator**, without character nor story. “In Toronto, where I was living at the time, there was a rather banal, but also rather curious building: it was a power pumping station imitating the style of a Greek temple, and where the chimney was an almost incongruous element. An electricity generator that could well become an image generator”. The cartoonist's pen started running over the multi-frame and the null blank reduced to their essence (two frames on two facing pages, with a central fold), and (fatally?) generated the angles of traditional geometry and the catastrophes of differential topology, the two conjugated generating walls, windows, sheets, ropes (especially the bed where order and disorder intersect). Transcendental in elaboration. This soon developed and arranged itself into sequences, and then into symmetries that were as temporal as they were spatial. The final title came from a phrase found in Faulkner's *Light in August*: “though he did not then know that, like the eagle, his own flesh as well as all space was still a cage”. The cartoonist-writer heard Beckettian phrases supporting and flying over his cage: “threads already faltering... the cage stood as before...immune to chaos and decay...concealing nothing...beneath their single and continuous surface...”. The only thing left to do was to place, at the opening of the whole, the first element of all tecture and architecture, the first of the seven elementary catastrophes, the fold, which, in its back-to-back encounter with another fold (sometimes at right angles), provides the latticework, the first technical and erotic link (lovely shadow on the heart) of the cage that is all *Umwelt* of an animal, even an eagle.

Finissons par le cas limite de *The Cage*. Martin Vaughn-James, fixateur fixé comme Robbe-Grillet <26R2a>, et traqueur traqué dans *L'Enquêteur* (2002), entreprend, en 1972-74, de faire une bande

dessinée du **lieu pur générateur**, sans personnage, ni histoire. "A Toronto, où je vivais à l'époque, se trouvait un bâtiment assez banal, mais aussi assez curieux : une station de pompage d'électricité, imitant le style d'un temple grec, où la cheminée constituait un élément presque incongru. Un générateur d'électricité qui pouvait bien devenir générateur d'images". La plume du bédéiste se mit à courir sur le multcadre et le blanc nul réduits à leur essence (deux cadres sur deux pages en regard, avec un pli central), et engendra (fatalement?) les angles de la géométrie traditionnelle et les catastrophes de la topologie différentielle, les deux conjugués générant murs, fenêtres, draps, cordes (en particulier le lit où l'ordre et le désordre se croisent). Transcendental en élaboration. Cela se développa et s'arrangea bientôt en des séquences, puis en des symétries aussi temporelles que spatiales. Le titre définitif vint d'une phrase trouvée dans *Light in August* de Faulkner : "though he did not then know that, like the eagle, his own flesh as well as all space was still a cage". Le dessinateur-écrivain entendait des phrases beckettienne soutenir et survoler sa cage : "threads already faltering... the cage stood as before...immune to chaos and decay...concealing nothing...beneath their single and continuous surface...". Il n'y eut plus alors qu'à placer en ouverture de l'ensemble le premier élément de toute tecture et architecture, la première des sept catastrophes élémentaires, le pli, lequel dans sa rencontre dos à dos avec un autre pli (parfois à angle droit) fournit le treillis, premier maillon technique et érotique (lovely shadow on the heart) de la cage qu'est tout *Umwelt* d'un animal, même d'un aigle.

The English edition (1975) came out on brown paper, packaging paper, genetic paper, not yet on the white paper, conclusive, dogmatic, of the French edition (1986). Consequently, the only commentary that is not talkative is the table where René Thom, in the first edition of Benjamin's *Stabilité structurelle* (1972!), compared the seven "elementary catastrophes" with their seven "organizing centers", their seven "universal deployments", their seven parturitions of key nouns (pocket, fault, hair, mouth, etc.) and key verbs (to generate, to empty, to plug, to bind, to sew, to hole, etc.).

L'édition anglaise (1975) eut lieu sur papier brun, d'emballage, génétique, pas encore le papier blanc, conclusif, dogmatique, de l'édition française (1986). Le seul commentaire qui ne soit pas bavard reste par conséquent ce tableau où René Thom, dans la première édition de *Stabilité structurelle* chez Benjamin (1972!), a mis les sept "catastrophes élémentaires" en regard de leurs sept "centres organisateurs", de leurs sept "déploiements universels", de leurs sept parturitions des substantifs-clés (poche, faille, poil, bouche, etc.) et des verbes-clés (engendrer, vider, boucher, lier, coudre, trouser, etc.).

As radical as it is, does *The Cage* conclude the story of the comic book? No, because comics still only knows the plasticist, Platonic (of polyhedra) and Aristotelian (of embryological leaves, or bed sheets) geometries, and ignores the non-plasticist, amino- and aminoid formations <14J1a(C)>, which the twos of the *Deux du balcon* cultivate and meditate in their cannibal plants. The *Francis Masse's encyclopedia* could commence.

Si radicale, *La Cage* conclut-elle l'histoire de la bande dessinée? Non, car elle ne connaît encore que les géométries plasticiennes, platoniciennes (des polyèdres) et aristotéliennes (des feuilles embryologiques, ou des draps de lit), et ignore les formations non-plasticiennes, aminées et aminoides <14J1a(C)>, que les deux des *Deux du balcon* cultivent et méditent dans leurs plantes cannibales. L'*Encyclopédie de (Francis) Masse* pouvait commencer.

14J3. Positioning and advertising image. Photogenics. Images and commerce

One cannot leave the realm of images without considering the decisive role they play in *positioning*, this fundamental characteristic of Hominian societies and systems. For it is inevitably that techno-semiotic Homo distributes its *woruld in a few positions, or positions separated by conditions of quanta <21H>, or even oppositively, and in limited number. This is due to the technique, which cannot create all the intermediates of intermediates. It is also due to the hominian brain, segmentarizing and cleaving, which works using relatively distinct and quickly commutating neuronics <2B10>. Thus there is today only room for a few "major brands" of mineral waters: Evian (equilibrium) vs Perrier (madness) vs Volvic (archaism), etc.; a few brands of cigarettes: Marlboro (flavor, country) vs. Peter Stuyvesant (travel, take-off); a few political parties: left vs. right, socialism vs. social democracy, etc.; a few religions: Protestantism vs. Catholicism vs. Islam vs. Buddhism, etc.; a few bathing suits: bikini vs. mono-kini, etc.; a few armchairs, beds and types of houses. In the same way that all languages get by with a panoply of two or three dozen phonemes.

14J3. Le positionnement et l'image publicitaire. La photogénie. Images et commerce

On ne peut quitter le domaine des images sans considérer le rôle décisif qu'elles jouent dans le *positionnement*, cette caractéristique fondamentale des sociétés et des systèmes hominiens. Car c'est fatalement qu'Homo techno-sémiotique distribue son *woruld en quelques postes, ou positions séparées par des conditions de quanta <21H>, voire oppositivement, et en nombre limité. Cela tient à la technique, qui ne saurait créer tous les intermédiaires d'intermédiaires. Cela tient aussi au cerveau hominien, segmentarisateur et cliveur, travaillant par synodics neuroniques relativement tranchées et rapidement commutantes <2B10>. Ainsi n'y a-t-il place aujourd'hui que pour quelques "grandes" eaux minérales : Evian (équilibre) vs Perrier (folie) vs Volvic (archaïsme), etc. ; quelques cigarettes : Marlboro (flavor, country) vs Peter Stuyvesant (voyage, décollage) ; quelques partis politiques : gauche vs droite, socialisme vs social démocratie, etc. ; quelques religions : protestantisme vs catholicisme vs islam vs bouddhisme, etc. ; quelques tenues de bain : bikini vs monokini, etc. ; quelques fauteuils, lits et types de maisons. De même que toutes les langues se débrouillent avec une panoplie de deux ou trois dizaines de phonèmes.

Thus understood, the positioning is ensured by very diverse factors, words, music, gestures, intergestures. But images play there a dominant role, partly because they can be present in a diffuse way, from far or near, while sometimes moulding the objects they position to the point of almost coinciding with them (the toothpaste tube). And, among images, it is true that the massive images of tectures are very important <13N>: thus, the design of houses, furniture and utensils defines mental representations and gestures, and therefore options of society and existence, which form a system. However, detailed images have extraordinary powers in this respect. More economical than music, faster and more constant than speech, we already see them semantize and position some Neolithic and Paleolithic tools.

Le positionnement ainsi compris est assuré par des facteurs très divers, des paroles, des musiques, des gestes, des intergestes. Mais les images y ont un rôle dominant, en partie parce qu'elles peuvent être présentes de façon diffuse, de loin ou de près, tout en moulant parfois les objets qu'elles positionnent au point de coïncider presque avec eux (le tube dentifrice). Et, parmi les images, c'est vrai que les images

massives des tectures sont très importantes <13N>: ainsi le design des demeures, des meubles et des ustensiles définit des représentations mentales et des gestes, et donc des options de société et d'existence, qui forment système. Cependant, les images détaillées ont, à cet égard, des pouvoirs extraordinaires. Plus économiques que la musique, plus rapides et constantes que la parole, on les voit sémantiser et positionner déjà certains outils néolithiques et paléolithiques.

However, the positioning role of images only became crucial with the industrial revolution. Indeed, products that are highly standardized in their function, production, and distribution are usually deprived of meaning and call for a kind of additional semantization, which has led to talk of *resemantization* <13M>. Thus an anthropogenic advent took place when the new industrial objects met the new granular industrial images, able to semantize them in bulk and cheaply. In this way, photography excelled above all by its lightness, its availability of layout, its allusive character. Television did so through the light it emitted, where the product to advertise is changed into an elf. Cinema by its reflected and distant light that makes the product a star, that is to say a distant clarity, an object of desire.

Toutefois, c'est avec la révolution industrielle que le rôle positionnant des images détaillées est devenu essentiel. Car des produits très standardisés dans leur fonction, leur production, leur distribution sont d'ordinaire privés de sens, et ils appellent une sorte de sémantisation additionnelle, qui a fait parler de *resémantisation* <13M>. Ainsi un avènement anthropogénique eut lieu lorsque les nouveaux objets industriels rencontrèrent les nouvelles images industrielles granulaires, capables de les sémantiser en masse et à bon marché. En quoi la photographie a excellé surtout par sa légèreté, sa disponibilité de mise en page, son caractère allusif. La télévision par sa lumière émise, où le produit à positionner est transformé en lutin. Le cinéma par sa lumière réfléchie et lointaine qui fait du produit une star, c'est-à-dire une clarté lointaine, objet du désir.

Hence the anthropogenic explosion of **photogenics**. First of all we think of people and bodies : in 1997, the sudden death of the most photogenic woman on earth, Princess Diana, was felt as an intimate loss by people all over the Planet. But there is also a photogenic of objects, and when they are not photogenic by nature, something else must be associated with them, for example: the horse and Formula 1 for Marlboro; a camel for Camel, etc. This is how the concept of **brand image** emerged. Brand image tries to surprise in small occasional advertisements, and aims at stabilizing in its great adverts: although the Coca-Cola bottle and graphics are more than a century old, they have not been subject to changes but only modulations. The role of publishing or the advertising of things is so well suited to the detailed images that it has provoked their invasion in the Hominian environment.

D'où l'explosion anthropogénique de la **photogénie**. On songe d'abord à des personnes et à des corps : en 1997, la mort brusque de la femme la plus photogénique, Diana, fut ressentie comme une perte intime par des habitants de la Planète entière. Mais il y a autant une photogénie des objets, et quand ils ne sont pas photogéniques par eux-mêmes, il faut leur en associer un autre, qui l'est : le cheval, puis la formule 1, pour Marlboro ; le chameau, pour Camel, etc. Ainsi s'est dégagé le concept d'**image de marque**. Celle-ci cherche à surprendre dans la petite publicité occasionnelle, mais à stabiliser dans la grande : celle de Coca-Cola, bouteille et graphisme, a plus d'un siècle, sans changements que de modulations. Le rôle de publication ou de publicité des choses convient si bien aux images détaillées qu'il a provoqué leur envahissement dans l'environnement hominien.

SITUATION 14

Anthropogenically, it should be noted that Homo made his productions that escape him the most in detailed, traced and granular images. A music, a tecture, a poem, and a fortiori a theory, no matter how complicated and complex they may be, all offer us a glimpse at where their efficiency comes from. On the contrary, imaged productions often simultaneously put into play thousands of variables (linear, colored, designating) that are both heterogeneous and interdependent, and which escape both the producer and the spectator. Nothing is more simultaneously under the hand and elusive than an image.

SITUATION 14

Anthropogéniquement, il faut remarquer que c'est dans les images tracées et granulaires détaillées qu'Homo a réalisé ses productions qui lui échappent le plus. Une musique, une tecture, un poème, et a fortiori une théorie, si compliqués et si complexes soient-ils, laissent apercevoir quelque peu d'où vient leur efficacité. Au contraire, les productions imagées mettent souvent en œuvre simultanément des milliers de variables (linéaires, colorées, désignatives) à la fois hétérogènes et interdépendantes, qui échappent autant à leur producteur qu'à leurs spectateurs. Rien n'est à la fois plus sous la main et plus fuyant qu'une image.

Translated by Paula COOK, 2019

(Last update, February 06, 2024)

Traduit par Paula COOK, 2019

(Dernière mise à jour, le 06 février 2024)