

MICHEL GUÉRIN

La Troisième Main

Des techniques matérielles
aux technologies intellectuelles



ACTES SUD

DU MÊME AUTEUR

La figurologie

- NIETZSCHE, SOCRATE HÉROÏQUE*, Grasset, 1975.
LE GÉNIE DU PHILOSOPHE, Seuil, 1979.
QU'EST-CE QU'UNE ŒUVRE ?, Actes Sud, 1986.
LA TERREUR ET LA PITIÉ 1. LA TERREUR, Actes Sud, 1990.
L'AFFECTIVITÉ DE LA PENSÉE, Actes Sud, 1993.
PHILOSOPHIE DU GESTE, Actes Sud, 1995, 2^e éd. augmentée, 2011.
LA TERREUR ET LA PITIÉ 2. LA PITIÉ, Actes Sud, 2000.
LE FARDEAU DU MONDE, Les Belles Lettres-Encre marine, 2011.
LA CROYANCE DE A À Z, Les Belles Lettres-Encre marine, 2015.
ANDRÉ LEROI-GOURHAN. L'ÉVOLUTION OU LA LIBERTÉ CONTRAINTE, Hermann, 2019.

Figurologiques

- LETTRES À WOLF OU LA RÉPÉTITION*, Grasset, 1976.
LES COMPAGNONS D'HÉLÈNE, roman, Hallier, 1976.
L'HOMME DÉO, roman, Grasset, 1978.
LA POLITIQUE DE STENDHAL, PUF, 1982.
JOUR/GOETHE BALLET, Actes Sud, 1983.
L'ÎLE NAPOLEON, Actes Sud, 1989.
LES QUATRE MOUSQUETAIRES, Rocher, 1995.
NIHILISME ET MODERNITÉ. ESSAI SUR LA SENSIBILITÉ DES ÉPOQUES MODERNES DE DIDEROT À DUCHAMP, Jacqueline Chambon, 2003.
LA GRANDE DISPUTE, Actes Sud, 2006.
L'ARTISTE OU LA TOUTE-PUISSANCE DES IDÉES, Presses universitaires de Provence, 2007.
LA DEUXIÈME MORT DE SOCRATE, Presses de l'université Laval, Québec/Canada, 2007.
MARCEL DUCHAMP, PORTRAIT DE L'ARTISTE, Lucie éditions, 2008.
L'ESPACE PLASTIQUE, La Part de l'Œil, Bruxelles, 2008.
POUR SALUER RILKE, Circé, 2008.
LA PEINTURE EFFARÉE. REMBRANDT ET L'AUTO PORTRAIT, La Transparence, 2011.
ORIGINE DE LA PEINTURE. SUR REMBRANDT, CÉZANNE ET L'IMMÉMORIAL, Les Belles Lettres-Encre marine, 2013.
UN POUR TOUS (en collaboration avec Jean Harambat), Actes Sud BD, 2016.
LE CIMETIÈRE MARIN AU BOLÉRO, Les Belles Lettres-Encre marine, 2017.
FRANÇOIS MÉCHAIN OU LE SOUCI DU MONDE, Presses universitaires de Provence, 2018.
LE TEMPS DE L'ART. ANTHROPOLOGIE DE LA CRÉATION DES MODERNES, Actes Sud, 2018.
EXPÉRIENCE ET INTENTION, Presses universitaires de Provence, 2020.

Photographie de couverture : Dora Maar, Sans titre (Main-coquillage), 1934.
Photo © Centre Pompidou, MNAM-CCI, Dist. RMN-Grand Palais / Jacques Faujour
© ADAGP, Paris, 2021

© ACTES SUD, 2021
ISBN 978-2-330-15599-5

MICHEL GUÉRIN

La Troisième Main

Des techniques matérielles
aux technologies intellectuelles

ACTES SUD

Mais aucune paix ne me rendra la main que j'ai perdue, dit Balthazar. Cesse de te mettre martel en tête, répond Blimunda, à nous deux nous possédons trois mains.

JOSÉ SARAMAGO, *Le Dieu manchot.*

C'est un bonheur que nous n'ayons pas deux mains droites.

HENRI FOCILLON, *Éloge de la main.*

PROLOGUE

Ce livre peut être regardé comme la suite de *Philosophie du geste*. Quatre gestes y étaient sortis du lot au motif qu'ils étaient à la source des principaux territoires de l'anthropologie : faire, donner, écrire, danser. On trouvera dans les pages qui suivent suffisamment de rappels des résultats auxquels pensait parvenir cette quadrature du geste – encore appelée *gestique transcendante* – pour que je n'aie pas à en entretenir d'abord le lecteur. Je me contenterai de quelques remarques qui situeront la présente entreprise dans le mouvement enveloppant d'une pensée qui, depuis de longues années, s'efforce à penser le geste et la Figure.

La Troisième Main ne retient, pour en préciser le thème et en approfondir la portée, que deux des gestes du précédent ouvrage : faire et écrire. Où se trouve la nouveauté ? Dans la découverte du lien généalogique entre les deux, qui m'avait pour l'essentiel échappé.

Je ne pouvais l'apercevoir (j'en pris conscience en commençant ce livre) qu'en modifiant, sur la technique, les schémas hérités d'André Leroi-Gourhan. En y réfléchissant longuement et après maints tâtonnements, j'en vins à conclure qu'un geste – caché dans la lumière – avait été oublié, non pas en raison de son peu d'importance, mais plutôt du fait de son assiduité totipotente. Il n'attire pas l'attention, ne fait pas relief, s'estompe à force de présence. Il s'agit du geste de *poser* (étendu à *tenir* et à *placer*).

En ramenant la technique à la *préhension* et à la *percussion*, on se satisfait d'autant plus volontiers du binôme qu'il semble correspondre au bimanue manipulateur et fabricant d'artefacts. Que les percussions (frapper, percer, polir, etc.) soient au principe de l'action efficace exercée sur la matière et que, partant, elles soient au cœur de toute technique, je continue de le penser. Néanmoins, le schéma binaire (préhension/percussion) reste abstrait et ne rend compte que d'opérations techniques simples et se déroulant en un temps bref. C'est en regardant attentivement ce qui se passe lorsque le processus de transformation s'installe dans la durée qu'on prend conscience que la gestion des *intervalles* entre les actions vulnérantes devient vite un problème central.

En effet, les percussions sont des *coups*. Il est possible de les répéter, on ne saurait les étirer. L'action brûle le geste, le consomme. Pour fabriquer un artefact qui exige peu d'hétérogénéité matérielle et une combinaison minimale d'opérations, deux mains d'un ouvrier solitaire y pourvoient. Mais dès que l'entreprise se met en quête des moyens de son ambition, autrement dit dès qu'elle affronte la complexité, il lui faut prendre pied et dans la sociabilité et dans la temporalité. C'est précisément la réponse que fournit la gamme des *positions*. Elle résout un problème de transmission, elle permet d'articuler la discontinuité des actions de percussion, offensives et vite essouffées, et le continuum spatio-temporel, ergo-dynamique, qui laisse en dépôt des ouvrages dont dispose une société. Les gestes positionnels (tenir, placer, poser) sont des gestes *temporisateurs*. Ils assurent le passage (en quoi ils sont aussi dynamiques que topiques) ; et surtout, étant intermédiaires, ils font preuve de *retenue*. À la spectaculaire violence du geste de percussion, celui de poser s'abstient de toute effusion, il reste sur la réserve. La pondération l'inspire, qui harmonise spontanément l'instant d'effort et le temps complet de la réalisation.

Ces gestes traduisent une véritable économie de la tension et s'ils ne sont techniques qu'à la marge, ce sont eux qui,

d'une part font la technique sortir de son lit et gagner toujours plus de terrains, d'autre part conditionnent le progrès technique en embauchant la machine, le temps, le groupe social. Si la percussion est donc théoriquement (de façon abstraite) le principe des techniques, ce n'est qu'en s'alliant avec les positions (intermédiaires) qu'elle montre concrètement toute l'étendue de son potentiel de transformation et de transposition de la réalité. Au partage binaire préhension/percussion qui ne marche que pour l'homme seul et l'outil rudimentaire, je propose ainsi de substituer le schéma de *la troisième main* : préhension/percussion/position.

Quand il s'agit d'intervenir simultanément sur les parties (à coller, assujettir, emboîter, etc.) et sur le tout, les calages de fortune trouvent rapidement leur limite et le *faber* est alors heureux s'il peut être *secondé*. Sa tête va plus loin en effet que ses seules deux mains dans la conception d'ouvrages qui font apparaître la nécessité d'une main *de plus* (complémentaire ou supplémentaire ? la question sera abordée) : ce sera d'abord celle du proche, du voisin, de l'apprenti, avant que la machine réalise le dispositif d'une troisième main qui, si elle peut se passer du *deuxième* homme, est friande au contraire d'une multitude vouée à la servir. La machine en effet reçoit l'énergie, déclenche l'action vulnérante et transmet cette sorte de "mémoire matérielle" qui garantit l'accomplissement du projet transformateur. Par une suite ordonnée de déplacements et de dispositions et moyennant un suivi fait de "rétention", la machine se rythme par l'alternance de temps forts et de temps faibles.

Or, il appert que le geste de *poser*, qui inspire la troisième main et, par le biais de la machine, conditionne le développement des techniques, ne révèle sa portée véritable que dans l'écriture.

Dans les deux contextes, il joue les intermédiaires. C'est un *metaxu* : un pont, un passage. L'esclave, l'apprenti, la machine, l'automate font en sorte que le processus suive son cours, que la transformation se concrétise dans une certaine durée. Ce sont des *pro-ducteurs*, en tant qu'ils

conduisent des états de choses transitoires vers une forme achevée que, la plupart du temps, d'autres hommes commandent. Le geste d'écrire, lui, offre au poser une carrière autrement trempée.

Il ne s'agit plus de placer un objet ou une pièce au bon endroit, d'ajuster des éléments matériels, de guider la construction d'un tout aux multiples parties en route vers l'assemblage. Écrire consiste à déposer des marques (des signes) et c'est ce repérage symbolique qui porte au sublime le geste de poser et transfigure ainsi la troisième main. Elle n'était qu'en secours (seconde), la voici recours suprême, première non seulement en dignité mais (il est vrai depuis peu) également en efficacité, depuis que l'information l'emporte sur la transformation et en augmente considérablement les effets, faisant mentir la disjonction marxienne entre interpréter et changer le monde. Le geste de poser est et reste facteur technique ; il est foncteur sémiotique, tant il est vrai que l'amélioration interne des systèmes d'écriture tend à démêler les choses du langage des choses du monde, à décontextualiser les opérations, voire dans le cas limite à les affranchir d'une attache forte dans la réalité. Écrire, c'est bientôt poser *tout court*.

A-t-on le droit, toutefois, de postuler un continuum identitaire du verbe poser sur un large prisme qui va de placer un fragment de matière dans un lieu (ou maintenir une action qui, autrement, s'arrêterait) à déposer sur une surface ou un écran des assemblages non quelconques de signes sans rapport analogique à la réalité ? On pourrait alléguer que les savoirs abstraits ne sont pas nés de génération spontanée et qu'ils sont reliés à des manipulations concrètes dont la mémoire s'est effacée peu à peu, que l'intellect du savant ou du philosophe, de l'écrivain encore, n'est pas sans mains. Bref, on tâcherait de se convaincre que la main n'est pas seulement un organe physique visible, mais qu'elle poursuit avec le cerveau un dialogue ancestral qui se déroule sur plusieurs plans. Par exemple, la décimalisation de presque toutes les grandeurs est-elle sans relation avec

cette calculatrice spontanément disponible que forment nos dix doigts ? De surcroît, si l'écriture (devenue information) tend à s'affranchir de tout support matériel – "dématérialisation" qui n'est, en fait, qu'un lien nouveau avec des métaux plus subtils que ceux de la métallurgie – comment oublier qu'elle s'enclenche, elle aussi, dans une frappe ? On lira les analyses de ce geste mixte, auto-contrarié, renversé, que je propose d'écrire *frapper* → *poser*.

La Troisième Main est une figurologie du verbe poser. Ni geste ni acte, en vérité, on a affaire à ce que j'ai appelé un *geste acté*, c'est-à-dire un geste qui se conserve dans l'acte et, symétriquement, empêche celui-ci de se détacher tout à fait de sa genèse. C'est ainsi que le dépôt qu'est l'écriture fait apparaître, plus encore que dans la technique, l'alliance du *faire* et du *laisser*. Un geste acté comporte une dose de passivité. À l'inverse des frappes, qui donnent lieu à des actions mécaniquement nettes, les tactiques tant manuelles que mentales qui illustrent et varient l'art de poser (déposer, disposer, reposer, imposer), de placer (déplacer, remplacer) et de tenir (détenir, retenir) manifestent une ambiguïté qui fait leur style et les rend si indispensables comme médiatrices. S'interposer ou transposer, tel est, en somme, le génie de la troisième main, soit qu'elle facilite l'installation dans le temps et l'espace (social) d'un processus technique, soit qu'elle passe par le détour de l'écriture – au risque d'en devenir l'otage ? – pour reconfigurer de fond en comble la réalité immédiate.

En première analyse, les voies empruntées par les évolutions de la technique et de l'écriture sont parallèles et il faut attendre qu'elles atteignent l'une et l'autre un certain stade pour que le développement de l'une influe sur celui de l'autre et réciproquement. En donnant toutefois au *méta-geste* (*frapper(dé)poser*) sa portée spécifiquement humaine, on a toutes les raisons de penser que le croisement des routes et le renforcement mutuel des énergies productives et des formes accumulées durant une très longue période ne sont pas redevables au pur hasard. N'allons pas

non plus y voir l'œuvre d'on ne sait quel finalisme ! Simplement, l'hominisation embrasse tout le futur tableau de bord de l'espèce, même si certains signaux tardent à passer au vert. En d'autres termes, *la parenté profonde des formes de la percussion et des modes de la position* – telle est en tout cas l'hypothèse de ce livre – oblige à penser, derrière le parallélisme apparent, une convergence des effets d'écriture et des effets techniques : soit de l'information et de la transformation de la réalité.

Cette rencontre – qui ne se nomme pas pour rien *technologie* – ne prendrait pas un tour si fusionnel si elle n'était pénétrée par l'idée de retrouvailles nécessaires. Si le faire et l'écrire en sont venus à se joindre, voire à se jeter l'un dans l'autre (qui est le fleuve et qui la mer ?), c'est sans doute que, dès le principe, une matrice commune les orientait : il s'agit des ressources de mieux en mieux maîtrisées de la *position*. Celle-ci est un acte, comme de frapper ou de percer, mais un acte qui fait souche dans la réalité ; après qu'il a dépensé sa force vive, reste le *dépôt* également capable de produire une action. Au-delà du *faire*, il y a donc un *laisser* qui en retient la leçon et, du fond de son passif, se montre bientôt plus efficace que l'acte primaire. L'acmé du poser – comme rétention, ou plutôt *retenue* – est l'exploitation de la mémoire pour agrandir le présent vers le futur.

Cette retenue, qui masque la brutalité du faire et tempère ce qu'il garde de sauvagerie en le pliant progressivement à sa discipline, n'est-elle pas néanmoins grosse d'une violence autrement radicale ? N'arrivons-nous pas à une phase critique du progrès (technologique) dans laquelle l'abandon que nous avons consenti, en dotant le dépôt informationnel d'une cinétique indépendante, pourrait nous entraîner à ôter à l'homme sa prérogative de décider où il veut aller ? Si nous ne savons comment reprendre ce que nous avons posé, telle une hypothèse, comment récupérer ce qui nous appartient et qui paraît mener une carrière automatique ? Ne serions-nous pas prisonniers d'une hypothèque, que nous ne pourrions plus lever ? Ces interrogations font

l'objet du dernier chapitre de ce livre et conduisent à se demander si le parcours exceptionnel de la Troisième main, passant par la machine, l'automate, l'appareil, l'informatique et les sciences cognitives, ne finit pas par prononcer la déchéance de l'humain par déposition de sa main, cette reine morte. Les technologies intellectuelles ont supplanté, c'est un fait, les techniques manuelles. Et si pourtant la main, tant copiée, pillée, s'avérait irremplaçable ?

QUE VEUT DIRE *FAIRE* ?

Toute action d'un agent x modifiant les données (matériaux, formes et aspects, cadres, situations, etc.) sur lesquelles elle s'applique relève, au sens le plus large, du *faire*. Aucun mot ne nous est plus indispensable et on se demande comment la langue anglaise se passerait de son *to do*. Que l'action soit modeste (le boulanger fait quotidiennement du pain) ou qu'on lui suppose une large arène (tel notable "fait la pluie et le beau temps"), elle *produit* quelque chose qui n'existait pas avant. Tel est le critère de sa performance : elle entraîne des effets, dont elle ne sait pas toujours contrôler le cours.

La langue grecque nomme *poiësis* ce passage de la non-existence à l'existence¹, autrement dit la production d'effets déterminés dans un domaine particulier par suite d'opérations conséquentes. Le français désigne par le mot *action* tantôt une opération (transformatrice) sur la matière, tantôt un acte au sens éthique ou politique ; alors que le grec dispose de deux signifiants permettant de distinguer "réaliser" (ou "effectuer", dans la signification de produire des effets) d'"agir", en tant que ce dernier verbe implique le *logos* : la parole, la liberté et, au bout du compte, le commandement ou la décision. En simplifiant, *poiein* vise à se rendre maître des choses, *prattein* révèle une ambition plus

1. Platon, *Le Banquet*, 205 bc.

élevée : être maître des gens en commençant par se rendre maître de soi¹.

Le poïètès est un tekhnitès

Nous intéresse ici le faire – le *poïein* donc – à travers plusieurs de ses modalités. Tout d’abord, sa portée varie en fonction de *cela* qu’il fait passer, selon les termes de Platon, de la non-existence à l’existence. On peut convenir d’appeler *création* un faire dont le coefficient d’innovation est élevé. Nous parlons alors d’*œuvre*. Elle ressortit à un “art” placé sous le signe de l’imagination libre. Les arts dits “mécaniques”, au contraire, se contentent de produire des *ouvrages* dont l’utilité correspond à nos principaux besoins, d’ailleurs susceptibles de s’élargir en fonction de l’offre.

Que l’évolution des techniques comme de notre idée de l’“art” conduise, non seulement à relativiser cette opposition, mais à silhouetter sous le nom de *design* le lieu d’une progressive exténuation de la différence, la question est discutable, quoiqu’elle n’ait pas de place centrale dans le présent propos. Celui-ci retiendra seulement que la part d’“existence” inédite dans telle *poïèsis* est extraordinairement variable, en fonction de multiples facteurs, dont les performances techniques ou technologiques du milieu intérieur et la nature du projet (modifier de fond en comble ou bien réparer, adapter, etc.). Bref, il n’y a de faire que *relatif* : aux moyens et ressources, aux intentions, aux atouts aussi bien qu’aux obstacles inscrits dans la situation. *Ce conditionnement*, tant négatif que positif (le faire est favorisé et

1. On notera qu’à la *poïèsis* correspond l’allemand *die Wirkung*, à la *praxis die Handlung*, même si *machen* et *tun* sont aussi largement mis à contribution dans un usage multivalent du signifiant “faire” qui, comme en français, brouille les territoires. À l’analyse, toutefois, *die Wirklichkeit*, couramment rendue par “réalité”, désigne strictement l’effectivité, c’est-à-dire l’ensemble des effets produits (*Wirkungen*). L’œuvre ou l’ouvrage (*das Werk*) est le résultat de ce faire ciblé (*wirken*).

handicapé) trahit singulièrement la concrétude des gestes et des entreprises réalisatrices qui ont lieu dans le monde tel qu'il est et non pas dans la tête. "Quiconque se sert d'instruments, écrit profondément Edmund Burke, y trouve des obstacles en même temps que des facilités¹." Il n'y a pas de faire absolu.

En second lieu, il n'existe pas non plus de faire brut. Celui-ci est au contraire immédiatement *modalisé* tant par l'espace que par le temps, l'habileté et le soin du *tekhnitès*, son insertion économique et sociale, l'efficacité de ses outils, le type de résultat visé, le degré de résistance de la "matière". Si humble que soit un travail, d'une part il nécessite un minimum de soin, s'ajoutant à la maîtrise de gestes répétitifs ou sériels, d'autre part il mobilise un outillage.

Celui-ci peut être le plus élémentaire qui soit, les "dix doigts" ne sont pas moins traités comme l'instrument tourné vers l'effectuation de la tâche. En d'autres termes, il n'existe *aucun faire qui n'enveloppe aussitôt la manière de faire*.

C'est en quoi le geste conséquent de faire transforme le *poiètès* en *tekhnitès*. Les mains humaines, témoignant de la disposition de notre espèce à *faire* dans la durée, tendent vers l'outil artificiel aussi vrai qu'elles se projettent vers un but : transformer le milieu pour le rendre propice à la (sur)vie en construisant des abris, chassant, cueillant et pêchant, en combattant les bêtes sauvages et le froid par le feu, en domestiquant des animaux, en défrichant le champ pour l'ensemencer.

Le milieu sollicite l'opération transformatrice, tout en lui opposant des résistances. Avec la durée, le faire étend doublement son emprise : en même temps qu'il n'a de cesse d'élargir le milieu en se libérant de ses contraintes, il profite lui-même des améliorations de son efficacité intrinsèque. Le technicien devient peu à peu technologue, tirant une *mathèsis* de sa *poièsis*. On se souvient de la définition

1. Edmund Burke, *Réflexions sur la Révolution en France*, Les Belles Lettres, 2016, p. 97.

bergsonienne de l'intelligence par cette redondance : l'aptitude à *faire des outils à faire des outils*. J'y vois une double leçon : d'abord les outils s'induisent et se rangent en une sorte de phylogénèse artificielle, ensuite l'ordre qui s'installe parmi eux est gros d'une "science" implicite qui n'attend que d'être explicitée et interprétée. Bien entendu, le passage du milieu (étroit) au *monde* (potentiellement global) et le progrès technique, aujourd'hui considérablement accéléré par les technologies, s'influencent réciproquement. Ouverture au monde et gain de technicité vont de pair.

L'actualisation du geste en un faire technique correspond à l'exploitation par voie artificielle d'un potentiel physiologique. L'outil (*organon*), enseigne-t-on depuis l'Antiquité, *prolonge* l'organe (naturel). Cette extension est en réalité une *subrogation*. L'outil artificiel est le *substitut* de l'outil naturel qu'est la main. En tant que tel, il est *habilité* par celle-ci à effectuer ses opérations. Le poing qui s'arme d'un caillou pour frapper ou le bras qui se munit du bâton pour gauler un fruit ont une valeur technique ajoutée, du fait que le même principe actif (frapper, taper) est élevé pour ainsi dire au carré. Le passage à l'acte du geste est avide du truchement qui augmentera sa puissance.

Or, si les premiers outils sont dans un rapport d'analogie, voire de "mimisme"¹, avec les mouvements physiologiques qu'ils "prolongent" en effet, le progrès technique consacre au contraire une tendance à l'abstraction en constant accroissement. Cette "dévitalisation" du geste technique concret ou, si l'on préfère, sa *mise à plat* analytique, a pour corollaire, non seulement la pérennité de l'outil mais aussi son

1. J'emprunte cette notion à Marcel Jousse, pour éviter le mot "mimétisme" supposant l'écran de la représentation préalable. Il ne s'agit justement pas d'imiter (dans la signification de reproduire en copiant), mais de rejouer, de répéter ou de répercuter des "mimèmes" qui, selon l'auteur, trahissent un air de famille, une matrice gestuelle nourrissant le cosmos tout entier de schèmes entrant en interaction et en composition. Jousse parle d'un "Rejeu interactionnel des Mimèmes", *L'Anthropologie du geste*, Gallimard, "Tel", 1978, p. 70.

groupement logique avec des outils complémentaires. Alors que l'outil seul et simple est *jetable*, l'outillage humain a pour caractéristique de frayer un double sillage : autant dire qu'il s'établit dans la durée et qu'il prend la forme, dans l'espace comme dans l'esprit, d'un *atelier*.

Chaque culture a son "milieu technique" qui, lui-même, est une part, à vrai dire essentielle, du "milieu intérieur". L'ensemble des savoir-faire constitue une *unitas multiplex*. L'image de l'atelier se réfère d'ailleurs à une polytechnique, qui "tourne" en général autour d'un instrument emblème dont le principe guide fortement, par inclusion et exclusion, le système technicien considéré. Comme l'observe André Leroi-Gourhan, il se trouve que "les uns ont la houe et le fuseau, les autres la charrue et le rouet¹" et qu'"on ne fixerait pas plus le fusil chez les Australiens que le propulseur chez nous²".

Il semble en tout cas qu'on doive tempérer l'enthousiasme du primatologue, pour qui "le chimpanzé est, avec l'homme, le seul animal sur terre à utiliser des outils de façon diversifiée et régulière³", car on ne peut guère espérer de notre cousin proche qu'il fabrique assidûment "des outils à faire

1. André Leroi-Gourhan, *Milieu et techniques*, Albin Michel, 1973, p. 346.

2. André Leroi-Gourhan, *L'Homme et la Matière*, Albin Michel, 1971, p. 321. On sait que l'auteur appréhende l'évolution des techniques au croisement de deux dialectiques : celle du fait et de la tendance d'une part, celle de l'invention et de l'emprunt d'autre part. Les deux séries font ressortir également l'aspect "logique" du progrès technique : dans l'espace (qui emprunte un outil aurait pu l'inventer, puisqu'il est capable de le fixer, c'est-à-dire de l'intégrer à son atelier avec lequel il est compatible) ; dans le temps (si le fait technique, mettons *tel* harpon, est contingent et caduc, la tendance et la fonction exemplifiées ont vocation à durer avec des variations ou déclinaisons locales) ; enfin de façon *intrinsèquement* logique, dans la mesure où le geste technique enclenche un processus d'explicitation de sa formule et de ses principes abstraits. C'est cet aspect qui intéresse notre propre analyse.

3. Christophe Boesch (Institut Max Planck d'anthropologie évolutive, Leipzig), in Pascal Picq et Yves Coppens (sous la dir.), *Aux origines de l'humanité. Le propre de l'homme*, Fayard, 2001, p. 183.

des outils”, moins encore qu’il s’adonne à l’étude physico-mathématique des principes contenus dans toute technique.

Répétition et extériorisation

Il est ainsi admis que ce qui *habilite* physiologiquement la seule espèce humaine à émanciper le *faire* d’une manifestation éphémère de pouvoir, ce n’est ni son *habileté*, ni l’aptitude à concevoir des rapports, soit l’*intelligence* ; c’est le lien évolutionnaire qui, du fait de la station droite, non seulement se maintient mais se renforce entre les deux. Les mains découvrent leur croissante efficacité quand elles sont guidées par le cerveau, qui, de son côté, trouve en elles des interprètes incomparables. Les vocations des unes et de l’autre se déclarent harmonieuses. Sans doute le primate peut-il gauler la noix à l’aide d’un bâton éventuellement prolongé – dispositif archi-simple qu’il néglige et oublie aussitôt le but atteint. Qu’il soit à même de le répéter si l’occasion se présente, on l’admet encore. Que ses congénères soient dotés à peu près de la même capacité, soit.

Mais c’est justement la valeur de cette *répétition* qui doit nous intéresser. C’est une impasse, un cul-de-sac. L’opération ne connaîtra pas d’amélioration à *la longue* ni par les individus ni par l’espèce, car il n’y a pas de durée, seulement des à-coups, séparés les uns des autres. Il y a deux façons opposées de regarder chacun d’eux : soit comme ébauche, soit comme raté d’un geste performant. Un argument qui plaiderait en faveur de la *promesse* censément contenue dans la maladresse actuelle pourrait être l’itération des essais. Or, il ne s’agit pas d’essais. Chaque coup est un terme, oublieux des autres. Tout est à recommencer à chaque fois, aucun acquis ne se garde, pouvant servir d’assiette ferme aux ajustements à venir. La répétition est stérile en raison de la solution de continuité entre les instants de l’individu et entre les individus de l’espèce, qui ne s’empruntent et ne se lèguent aucun *conservatoire d’expériences* significatif.