

1. Le renversement de perspective

11. Éléments biographiques : d'Armentières aux Cévennes

La vie de Deligny est une vie au service des enfants laissés pour compte de la société : enfants en difficultés, réputés arriérés ou délinquants, incurables ou inéducables.

DELIGNY EDUCATEUR DE L'EXTREME — Deligny naît en 1913 à Bergues, dans le Nord. Son père meurt au combat le 13 avril 1917 et Deligny obtient en 1919 la qualité de pupille de la Nation. Après des études secondaires, il obtient le baccalauréat en 1931. Il entre en hypokhâgne, qu'il abandonne en cours d'année pour suivre des cours de philosophie et de psychologie à l'université de Lille. Dès cette époque, il passe le plus clair de son temps au cinéma et au café, où il joue assidûment au 421. À la fin des années 1930, il habite à Paris et songe à devenir journaliste, puis envoie sa candidature pour devenir instituteur en haute montagne. En 1938, on lui propose un poste d'instituteur suppléant dans une classe de perfectionnement. Déjà, ses méthodes d'enseignement s'apparentent à celle de la pédagogie active : pas de cahiers, sorties au bois de Vincennes, jeux mimés, etc. En 1939, Deligny accepte un poste d'instituteur spécialisé à l'asile d'Armentières, rebaptisé « hôpital psychiatrique » en 1937 : cet asile est l'un des plus importants de France, il comporte plus de 2500 lits (on en voit une image au début du film « *Ce gamin, là* »). À partir de 1941-1942, Deligny devient éducateur au pavillon 3, chargé des enfants « arriérés profonds inéducables ». Il impose un certain nombre de mesures. Il supprime les sanctions ; avec les gardiens — ouvriers du textile au chômage, artisans, anciens détenus —, il organise des sorties, des jeux, des séances de sport, des ateliers. Il écrit des pièces de théâtre, des scénarios, des récits. En mars 1942, il passe et obtient un Certificat d'aptitude à l'enseignement des enfants arriérés. Une année plus tard, fin mars 1943, il quitte l'hôpital psychiatrique d'Armentières, et le Commissariat à la Famille de Vichy lui propose la direction de la prévention de la délinquance juvénile pour la région Nord. En 1945, il est nommé directeur du premier centre pour adolescents en difficulté : Deligny le conçoit comme un lieu ouvert, et des adolescents évadés de maisons de correction s'y réfugient.

LA GRANDE CORDEE — En 1947, Deligny envisage la création d'un réseau de prise en charge d'adolescents délinquants et caractériels avec l'aide de militants des mouvements d'éducation populaire et des auberges de jeunesse. C'est la préfiguration de ce qui deviendra plus tard La Grande Cordée, créée en 1948. En parallèle de ses activités autour des enfants réputés difficiles, Deligny

écrit : il publie notamment en 1947 *Les Vagabonds efficaces*, livre consacré à l'enfance inadaptée. Mais rapidement, au travail d'écriture va s'ajouter le travail cinématographique. En 1955, Deligny considère ainsi le cinéma comme la « raison d'être » de La Grande Cordée : il imagine un film réalisé à partir de séquences tournées par les adolescents dans les séjours d'essai. Mais le film n'a pas lieu. En juillet 1955, Deligny écrit un article : « La caméra, outil pédagogique ». En 1957, Yves G., un enfant autiste est confié à Deligny par ses parents. À partir de l'année suivante, au cours des séances de dessin avec Yves, Deligny commence à développer ses réflexions sur le langage et le tracé. L'expérience de La Grande Cordée prend fin en 1962. Les éléments principaux de la tentative à venir ont été mis en place : réflexion sur le langage et l'écriture, réflexion sur le tracer et le dessin, réflexion sur l'image et le cinéma.

D'YVES G. A JANMARI — De 1962 à 1964, Deligny tourne « *Le moindre geste* » : Yves G. joue le personnage principal. Le film ne sera terminé qu'en 1966. Car à partir de 1965, la situation matérielle de Deligny est de plus en plus préoccupante. Jean Oury et Félix Guattari, les deux fondateurs d'une clinique de psychothérapie institutionnelle accueillant des patients schizophrènes, la clinique de La Borde, accueillent Deligny, qui y restera deux ans. Fin 1966, Jean Marie J., rebaptisé Janmari, gamin de douze ans, diagnostiqué « encéphalopathe profond » par le service psychiatrique de l'hôpital de la Salpêtrière à Paris, est confié à Deligny. Janmari, qui sera le personnage principal du film que vous allez voir, « *Ce gamin, là* », est un enfant profondément autiste, qui n'a de sa vie jamais parlé, et que ses parents ne parviennent plus à prendre en charge. Dans l'immeuble où ils habitent, Janmari descend à la cave arracher les tuyaux de canalisation d'eau et regarde l'eau couler pendant des heures. Sa mère ayant entendu parler de Deligny décide de venir le voir à la clinique de La Borde et de lui confier son enfant. Le 14 juillet 1967, Deligny avec sa compagne Any Durand, leur fils Vincent et Janmari, prennent leur petite voiture et quittent La Borde pour les Cévennes. Ils s'installent à Gourgas, dans la maison de Guattari. C'est le premier acte de la tentative des Cévennes. Jacques Lin, un ancien électricien, rejoint l'équipée. La tentative des Cévennes commence véritablement en 1969, lorsque Deligny décide de s'installer dans les Cévennes et d'y créer un réseau d'accueil et de prise en charge d'enfants autistes : quelques psychiatres et psychanalystes de la région parisienne (Françoise Dolto, Maud Mannoni, Émile Monnerot) lui confient les premiers enfants. Le réseau, qui fonctionnera jusqu'en 1986 (Deligny mourra dix ans plus tard, dans les Cévennes, en 1996), possède une sorte de principe d'organisation, que préfigure un texte de Deligny publié en 1968 : « Langage non verbal ». La mise en question du langage et de la parole sera le principe directeur de la tentative.

LA VIE DU RESEAU — Quelques éléments sur la vie du réseau : les aires de séjour ; Jacques Lin et les présences proches ; pas de cahier médical ; la consigne de ne pas parler des gamins. [Cf. Jacques Lin, *Le réseau Deligny au quotidien*]. *Œuvres*, p. 992-993 : compte-rendu de Sylvie Besson, stagiaire qui

préparait le diplôme d'éducateur spécialisé.

12. La tentative des Cévennes et le renversement de perspective

LEUR EPARGNER L'ENFERMEMENT PSYCHIATRIQUE — Avant d'en venir au détail, une mise en garde : il ne faut pas se méprendre sur la nature des différentes tentatives de Deligny, surtout pas sur celle des Cévennes. Deligny n'a pas pour but d'inventer une nouvelle pédagogie, une nouvelle thérapie ou une nouvelle politique militante, aux côtés des exclus. Ses engagements répondent d'abord à une exigence pratique, et modeste : épargner aux enfants inadaptés, délinquants, arriérés, autistes, etc. l'enfermement psychiatrique, que Deligny a bien connu à l'asile d'Armentières. « Le pari ? — demande Deligny. Que l'un et l'autre de ces enfants-là aient un devenir qui leur évite la réclusion en institution, quelle qu'elle soit ». Soustraire Janmari à l'enfermement à l'asile, voilà l'impulsion initiale de la tentative des Cévennes.

LE RENVERSEMENT DE PERSPECTIVE — Mais la radicalité de cette tentative vient d'ailleurs, d'un renversement de perspective : de l'idée qu'on peut substituer au point de vue des personnes parlantes sur les enfants mutiques le point de vue des enfants mutiques sur le monde du langage ; qu'au lieu de se demander ce qui manque aux enfants autistes pour accéder au monde du langage on peut chercher ce qui fait que nous sommes devenus étranger au leur ; qu'on peut créer un milieu d'existence, le réseau des Cévennes, à partir de l'étrangeté des parlants à leur silence plutôt que de les prendre en charge à partir d'une prétendue déficience. Bref, renverser la perspective c'est tenter de concevoir la présence du langage en fonction de son absence, plutôt que l'inverse : l'autisme comme point de vue sur le langage. « IL s'agissait, cette fois-ci, de partir de la vacance du langage vécue par ces enfants-là, de tenter de voir jusqu'où nous institue l'usage invétéré d'un langage qui nous fait ce que nous sommes, autrement dit de considérer le langage à partir de la "position" d'un enfant mutique comme on peut voir [ce qu'il en est de] la "justice" de la fenêtre d'un gamin délinquant ». Or, ajoute Deligny, « quand on se met du côté des délinquants, des fous, des lycéens, la justice, l'école, l'asile, ont une drôle de gueule ; et bien, de la même façon, quand on se met du côté des mutiques, c'est le langage qui a une drôle de gueule ».

NI CONDAMNATION NI IDEALISATION (DELIGNY FACE A MONTAIGNE) — Si l'on prend un certain recul historique, il est clair que Deligny n'est pas le premier à envisager un tel renversement de point de vue. Si l'on considère l'histoire des idées, l'exemple le plus célèbre serait l'essai de Montaigne intitulé « Des cannibales » (*Essais*, I, 31). Dans ce texte, en effet, Montaigne relate la venue en France de quelques habitants du Nouveau Monde, de cette Amérique récemment découverte par l'Europe, et au lieu de considérer ces hommes comme des sauvages, des barbares, posture ordinaire d'un Européen de l'époque, Montaigne ironise : nous sommes toujours les barbares d'un autre

peuple, car en réalité on appelle barbarie « ce qui n'est pas conforme à nos usages ». Nous avons là une des premières critiques de l'ethnocentrisme, de cette tendance à juger l'autre en fonction de nous, et du même coup de le condamner comme un être inférieur. Cette tendance deviendra un thème majeur de l'ethnologie et de l'anthropologie du XX^e siècle. Mais chez Montaigne, cette critique salutaire de l'ethnocentrisme s'accompagne d'une sorte d'idéalisation du sauvage : le sauvage serait un homme moins pervers, moins dévoyé, plus proche de la nature — bref un « bon sauvage ». Ce thème, on le sait, fera fortune, notamment chez Rousseau : la culture est décadence, dégénérescence, perversion d'une nature originellement bonne. Et Deligny passera constamment pour rousseauiste (cf. *Les enfants et le silence*, p. 42). En dernière instance, tout se passe donc comme si l'autre — le sauvage ou l'autiste, le primitif ou le fou — ne pouvait échapper à ces deux jugements contradictoires : on le rejette et on le magnifie, on le condamne et on l'idéalise. Lorsqu'on s'intéresse à Deligny, on ne peut s'empêcher de se poser cette question : à force de refuser toute idée de déficience de l'autiste, Deligny n'a-t-il pas tendance à l'idéaliser, à prendre pour un mode de vie idéal ce qui ne serait au fond rien d'autre qu'un mode d'existence pathologique ? Et d'ailleurs, pourquoi écrit-il autant s'il s'agit de chercher un hors langage ?

UN PROBLEME REDOUTABLE : L'HUMAIN — Essayons déjà de mieux comprendre de quoi il retourne. Deligny soulève d'abord un problème redoutable. Il dit en substance : si l'on admet, d'une part, que l'homme se distingue de l'animal en ceci qu'il possède la faculté du langage, et toutes les facultés afférentes (conscience réflexive, volonté, rapport à autrui, etc.), et si l'on admet, d'autre part, que l'autiste est dépourvu de cette faculté, lui qui ne parle pas, faut-il dire alors que l'autiste n'est pas un homme ? Il est clair que l'autiste n'est pas un animal, mais qu'il ne possède pas non plus les facultés qui définissent ordinairement un homme. Il est dans les limbes, entre l'animal et l'homme. Qu'est-il alors ? Deligny répond : un humain. Or, ce qui intéresse Deligny ce n'est pas l'autiste en tant que tel, mais ce qu'il est susceptible de nous apprendre sur nous, sur une part de nous qui a été éclipsée par l'acquisition du langage symbolique, sur ce résidu asymbolique qui persiste en nous sans que nous en ayons conscience. C'est ce reste, ce résidu qui intéresse Deligny, c'est cela que Deligny cherche à faire affleurer, remonter à la surface. C'est cela qui dirige ses recherches sur l'écriture, sur le dessin, sur le cinéma : faire affleurer le résidu asymbolique, le hors-langage qui persiste sous le langage et qui en serait à la fois le foyer et l'horizon.

UNE STRUCTURE EN TROIS TEMPS — Si l'on prend à nouveau un certain recul historique, il n'est pas difficile de se rendre compte que Deligny retrouve là une structure assez commune dans l'histoire des idées. Cette structure, n'est-ce pas par exemple celle de la Bible, où le salut se présente comme une seconde naissance, comme la conquête d'une nouvelle innocence ? Schématiquement, le récit biblique se présente en effet ainsi : d'abord, l'existence dans le jardin

d'Éden (c'est le moment de la nature comme innocence première), puis la chute consécutive au péché originel (c'est le moment de la culture comme dégénérescence), et enfin la conquête du paradis (c'est le moment du salut comme innocence retrouvée, comme résurrection dans un corps glorieux). Dans cette structure en trois temps, l'avant est aussi l'après, le foyer est aussi l'horizon : bref, le but retrouve l'origine et la répète. À ce propos, et pour ne pas se méprendre sur la tentative de Deligny, je crois que la question la plus importante à poser est la suivante : y a-t-il une *fonction positive* du langage, qui serait ici l'équivalent de la chute, du péché ? Ou pour le dire autrement : par rapport à l'absence pure et simple de langage, a-t-on gagné quelque chose en faisant affleurer le hors-langage dans le langage, le résidu asymbolique dans l'ordre symbolique ? Si nous n'avions rien gagné, Deligny n'aurait-il pas renoncé à écrire ? Est-ce là la fonction du dessin et du cinéma ?

2. L'humain et l'image : les cartes et le cinéma

21. Le tracer : le dessin et les cartes

Je laisse provisoirement de côté la question du rôle de l'écriture chez Deligny. Pour répondre à ces questions, revenons aux problèmes pratiques, tels qu'ils se posent concrètement dans les Cévennes, dans la vie du réseau ? Une des trouvailles qui fera la célébrité de Deligny, ce sont les cartes qui retracent les trajets des enfants autistes.

L'ORIGINE DES CARTES PAR DELIGNY — Voici la version de Deligny sur l'origine des cartes (*Œuvres*, p. 929) : « Jacques était paumé. [...] Ça me paraît tout simple de dire de quelqu'un qui est aux prises avec trois gosses psychotiques, alors qu'il n'en avait jamais vu, qu'il n'était pas à la fête. [...] Les cartes ont en effet émergé là. Bon, mais disons que dans ma propre démarche, elles ont des ancêtres... ça n'est pas arrivé comme ça. Pendant longtemps j'ai mené une tentative avec un soi-disant débile profond avec gros troubles de la personnalité qui vivait proche de moi, comme Janmari maintenant, autiste, vit ici. La situation était la même un petit peu. Tous les jours à peu près à la même heure, il venait dessiner ; et si je le faisais dessiner, c'était après lui avoir dit : "Tu me parles, mais ça ne sert à rien, je ne comprends rien à ce que tu me racontes, c'est pas la peine de me dire quoi que ce soit"... et en effet il ne faisait que me dire ce que je disais, alors ce n'était pas la peine. "Donc, on va essayer de s'entendre à partir du fait que je vais voir ce que tu traces". Ça a duré dix ans. [...] Alors tracer était une manière de dévaloriser complètement ce langage là, cette manière qu'il avait de parler pour ne rien dire. Les cartes viennent aussi de là... ». Ce n'est donc pas la première fois que Deligny s'intéresse à la question de la trace, du dessin et des cartes. Lorsqu'il avait pris en charge Yves G., Deligny s'était déjà intéressé à cette question, dans la mesure où le dessin

constitue une expression non verbale, un tracer non symbolique. Deligny savait bien d'ailleurs que c'est ainsi que les psychanalystes travaillent avec les enfants en bas âge : avant qu'ils ne sachent parler, un psychanalyste les fait jouer et dessiner (cf. Melanie Klein ; Denis Vasse, *L'ombilic et la voix*). Le tracer est « aux antipodes de l'écoute » (*Œuvres*, p. 958). La question du tracer, de la trace asymbolique restera d'ailleurs une constante des méditations de Deligny, des années 1950 jusqu'à la fin. Dans son livre *Trace d'être et bâtisse d'ombre*, Deligny demande d'où vient cette impérieuse nécessité de tracer que l'on observe dans toute l'humanité, aussi bien chez les hommes préhistoriques, chez les Aborigènes d'Australie, que chez les enfants autistes vivant hors du langage et de la technique ? Comment expliquer cet irréprouvable besoin de tracer que l'on constate partout et tout le temps, comme un « agir du mode d'être humain » ? Et dans ce livre, Deligny pose cette question à partir de deux types de trace : le dessin et les cartes. Les dessins, en ce qui concerne Janmari, ce sont en réalité une succession interminable de ronds qui ne referment pas sur eux-mêmes, ronds que Deligny nomme des « cernes » (cf. le *Journal de Janmari*). Mais je laisse de côté la question du dessin, qui nous intéresse moins ici que la question des cartes.

L'ORIGINE DES CARTES PAR JACQUES LIN — Voici maintenant l'origine de ces cartes, telle que la raconte Jacques Lin dans *La vie de radeau* (p. 54-55) : « Malgré la consigne de ne pas parler des gamins, il m'arrive de faire part, sur le cahier, de mes tracés à propos de l'un d'entre eux. À cela le cahier ne répond jamais. Fernand Deligny, qui n'est jamais descendu dans l'île d'en bas, propose de tracer les trajets des gamins. Les pas des gamins partent dans un sens, puis dans un autre, retournent en arrière et font des détours. Ils contournent un arbre, une pierre ou rien du tout – rien du tout à nos yeux –, mais pour ces gamins sans le langage, allez savoir... Pour nous qui parlons, le mot trajet a un sens : nous allons de la tente vers le feu pour préparer le café ; trajet va de pair avec projet. Pour les déplacements des gamins, le mot trajet ne veut plus dire grand-chose et Fernand Deligny propose à la place “ligne d'erre” qui convient mieux. Ces lignes d'erre qui ressemblent à des petites fleurs qu'une main tremblante aurait dessinées sont tracées scrupuleusement sur des papiers transparents, par-dessus la carte de l'île d'en bas. Cette carte de dessous reproduit le plus fidèlement possible la géographie du campement avec les endroits et les trajets coutumiers ; on dirait une toile d'araignée aux fils plus ou moins épais accrochés à la tente, à l'abri du feu, aux abris en branches et au bord du ruisseau. Les feuilles transparentes montent à “la pièce des cartes” et côtoient celles tracées aux “quatre sources”. Près d'une quinzaine de gamins sans le langage ont séjourné ici ; de nombreuses feuilles de papier calque s'entassaient sur des planches dans la petite maison qui côtoie le four banal du hameau. Cette île, ces cartes et ces quatre sources ne nous ont pas fait découvrir l'Amérique ; mais elles ont permis de faire émerger une petite trouvaille. Ces gamins sont dits “repliés sur eux-mêmes”, “indifférents à tout”, “coupés du monde”... En transparence, à travers

la pile de papiers tracés régulièrement, apparaît une résille de petites lignes qui recouvrent la toile d'araignée de nos trajets et de nos activités mais sans jamais en déborder. Les abords du campement restent vierges de toute "ligne d'erre". Comment se fait-il qu'aucun gamin pendant l'été n'a dépassé la limite de la toile d'araignée, alors que rien ni personne ne les en empêchait ? [= cerne d'aire]. Quand les gamins ne se déplacent pas, ils restent assis ou debout à des endroits bien précis. Là encore, c'est une surprise. En ajustant le tas de "lignes d'erre" sur la carte du fond, les endroits où les gamins restent le plus volontiers recouvrent les nœuds de nos trajets [= chevêtres]. C'est tout près de ces nœuds qu'ils demeurent un moment où pendant des heures à se balancer, à manier un morceau de bois ou une ficelle, à regarder la paume de leur main ou à zieuter ce qui se passe autour. *D'habitude une carte permet de retrouver un chemin déjà parcouru ; là c'est le contraire, les cartes servent d'instrument qui permettent de voir ce qui ne se voit pas d'habitude* ». Les cartes sont donc un instrument de vision. Comme des lunettes qui nous permettraient de voir la nuit, les cartes permettent aux adultes, aux présences proches, de percevoir ce qu'ils ne perçoivent pas d'habitude, elles ménagent un accès au monde silencieux des enfants autistes : leur territoire, leur milieu d'existence, c'est-à-dire ce qui pour eux fait signe, ce qui chez eux suscite un « émoi » — par exemple, l'eau, une pierre, la croisée de chemins, un lieu apparemment anodin, etc. Le but ? Élaborer un milieu commun, une zone de rencontre entre le milieu des adultes, « nous ici », et le milieu des enfants, « ces gamins, là ». Comme le dit Deligny, « le vrai travail des cartes, et c'est là que c'est difficile, c'est de retracer la ligne d'erre d'un gamin et s'apercevoir que cette ligne d'erre *nous échappe*, que nous ne saisissons pas du tout quel peut être le projet du gamin, s'apercevoir que les lignes d'erre sont aimantées par quelque chose » (*Les enfants et le silence*, p. 19).

LEXIQUE : LIGNES D'ERRE, CHEVETRES, CERNES D'AIRE — 1°) Une *ligne d'erre* dessine le trajet des enfants autistes. Mais Deligny substitue le terme de ligne d'erre à celui de trajet parce que trajet suppose un projet, une conscience de la finalité de l'action, chose étrangère aux enfants autistes. 2°) Un *chevêtre* est « la cause qui nous échappe de ce qui nous échappe », par exemple l'attraction pour l'eau chez tous les enfants autistes, mais aussi une fourche de chemins devant lequel l'enfant s'arrête et se balance ; « le terme de chevêtre désigne donc simplement ce fait qu'il y a quelque chose qui attire bon nombre de lignes d'erre » (*Les enfants et le silence*, p. 20). 3°) Un *cerne d'aire* désigne la limite infranchie pendant des semaines par les enfants autistes, sorte de frontière tacite et partagée : « le cerne d'aire apparaît *trace* de cet *autre chose* qui n'était certes pas *prévu* ni pré-pensé par le traceur ni par les tracés » (*Les enfants et le silence*, p. 40) [commentaire de cartes].

22. Image et langage

Venons en maintenant au cinéma, et à l'image. Comme je l'ai rappelé, Deligny s'intéresse à la question de l'image cinématographique dès les années 1950 : en 1950, il écrit « La caméra outil pédagogique » ; au début des années 1960, il tourne « *Le moindre geste* » avec Yves (avec l'aide de François Truffaut, lequel s'intéresse de très près au problème de l'enfance inadaptée : cf. « *Les 400 coups* » en 1959, puis « *L'enfant sauvage* » en 1970). La réponse de Deligny à « *L'enfant sauvage* » de Truffaut sera « *Ce gamin, là* », tourné en 1975 avec Renaud Victor, le preneur d'images.

L'IMAGE EST AUTISTE, MAIS ELLE DONNE A VOIR — Deligny participera directement à trois films : « *Le moindre geste* » tourné de 1962 à 1964, « *Ce gamin, là* » achevé en 1975 et enfin « *À propos d'un film à faire* » réalisé en 1989. Deligny élabore en parallèle toute une réflexion sur le cinéma : il écrit notamment *Acheminement vers l'image* en 1982 (qui est une allusion au livre de Heidegger, *Acheminement vers la parole*) et un article intitulé « Camérer » en 1983. Dans *Acheminement vers la parole*, Heidegger voulait aller de l'image à la parole ; dans *Acheminement vers l'image*, Deligny entend aller de la parole à l'image. Mais ce n'est pas un livre contre Heidegger, c'est un livre pour faire un film. Pourquoi Deligny s'intéresse tant à la pratique cinématographique ? Ce qui retient son attention et confère à l'image une place privilégiée dans son dispositif c'est que le propre de l'image est de ne rien vouloir dire : l'image ne veut rien dire, mais elle donne à voir. L'image ne veut rien dire, parce que c'est une réalité irréductible à tout langage, à tout vouloir dire : en ce sens, l'image est *autiste*. Mais elle donne à voir, parce que filmer, ou « camérer » comme le dit Deligny, consiste à *rendre visible* une image éclipsée par le symbolique.

L'IMAGE EST CE QUI NOUS MANQUE — Toute l'entreprise cinématographique de Deligny repose sur cette idée : il y a une différence de nature entre l'image et le langage, et l'homme-que-nous-sommes, l'homme doté de langage est devenu étranger à l'image. Le langage fait écran entre l'image et nous. Comme le disait déjà Bergson, le langage est un rideau, un voile qui nous masque les choses mêmes. On pourrait objecter que ce constat vaut pour une époque qui n'est déjà plus la nôtre, une époque où l'image n'avait pas encore la place qu'elle a prise aujourd'hui. Mais en réalité, dans les années 1980, Deligny est déjà sensible à cette évolution, et notamment à l'invasion de la télévision ; et contrairement à ce qu'on aurait tendance à penser, Deligny suggère que nous n'entrons pas dans l'ère du visuel, car toutes les images sont recouvertes par la parole, si bien qu'on n'a « jamais été aussi loin de l'image », « L'image est ce qui nous manque ». « Nous sommes au siècle du langage, de la parlotte, de la reproduction verbalisante, de la parole débridée. Il faut parler » (*Œuvres*, p. 1660). « A-t-HON jamais vu une image », demande Deligny ? La question est justement de savoir comment parvenir à voir une image, une image qui ne soit pas parasitée et domestiquée par le langage, une image sauvage. C'est l'enjeu le

plus général du cinéma, et le thème constant d'*Acheminement vers l'image* : comment parvenir à laisser surgir des images sauvages ?

L'IMAGE EST MOUVEMENT, ELLE EST EMOI — Il y a donc non seulement une différence de nature entre l'image et le langage, mais de surcroît nous sommes étrangers à l'image. Mais sur quoi repose cette différence ? Et comment savoir que les enfants autistes, l'humain qui est ensablé dans l'homme-que-nous-sommes, a un rapport à l'image ? Ces deux questions sont intimement liées, et pour y répondre, je crois qu'il faut mieux comprendre la nature de l'image. L'image, dit Deligny, est un pour mouvement autonome. C'est d'ailleurs ce que suggère l'étymologie grecque de cinéma : *kinesis*, le mouvement. L'image est donc mouvement. Deligny s'intéresse tout particulièrement à l'éthologie, cette science qui étudie le comportement animal, mais aussi le comportement humain. Or, l'image est la source d'une action, d'un agir ; elle est par exemple ce qui déclenche une action instinctive. La « preuve évidente de l'existence de l'image » pour Janmari, ce sont pour Deligny les deux événements suivants, où une image déclenche un mouvement (*Œuvres*, p. 1688-1689). Premier événement, le pain. « Nous nous mettons à faire du pain, Janmari proche, voué, nous semble-t-il, à être métronome. La moindre des choses est de lui faire signe qu'il s'y mette. Ce que nous avons fait, l'un ou l'autre, et même l'un et l'autre. Signe cent fois fait, en vain. Janmari attiré par l'eau de la fontaine, alors que l'eau ne fait pas signe. Et puis, un beau jour, agir arrive ; une séquence de gestes précis, minutieux, efficaces, prestes. L'événement est devenu – entre nous – légendaire ». Deuxième événement, la chevrette. « Une nuit ; deux heures du matin ; Janmari couché ; soudain, sa tête sa nuque devenues mailloches contre les pierres du mur, derrière son lit ; main tendue, une des nôtres, main prise et la présence proche entraînée vers le lieu où, douze heures auparavant, l'une d'entre nous avait scié du bois sur une chèvre mal calée ; elle avait pris un caillou, dans la murette, utilisé comme cale, Janmari métronome proche de la chèvre ; retour à la maison, la journée allant vers le soir et la nuit ; et puis, la nuit venue, mailloche ; Janmari tracte l'une de nous autres par la main jusqu'à la chèvre de bois, attrape la cale qu'il remet dans la murette ; retour ; nuit paisible » (l'image de la chose qui n'est pas rangée à sa place obsède). Dans ces deux épisodes, l'image est mouvement : l'image de la chose déclenche un agir ou une émotion.

CAMERER — Cet émoi, cette émotion que suscite l'image sauvage, nous en sommes séparés par le langage, mais nous n'en avons pas définitivement perdu la faculté. Au lieu que le mouvement-image soit projeté par la conscience dans le domaine du sens, au lieu qu'elle devienne signifiante, il s'agit de remonter la pente que le langage nous a fait descendre, de passer de l'autre côté du miroir. Tel est l'objet du cinéma : nous remettre en contact avec de telles images sauvages. La fonction que Deligny assigne au fait de camérer est donc analogue à celle qu'il assigne au tracer des cartes : de même que tracer les cartes et les lignes d'erre consistait à ménager, au moyen du crayon, un accès à

l'espace existentiel des enfants autistes, camérer consiste à « profiter de cette petite chambre à moudre pour bigler un peu vers autre chose [...], ces choses qui touchent, qui font émoi ». Ici, camérer se substitue à tracer. Nous partons, dit Deligny, « à la recherche des images perdues » : « il faudrait que nous filmions de nous ce qui nous échappe, ce qui ne se voit pas » (*Œuvres*, p. 1745).

SURMONTER LA DIFFERENCE DE NATURE — S'il est vrai qu'il y a initialement une différence de nature entre l'image et le langage, il faut ajouter néanmoins que le procédé cinématographique est à même de surmonter cette différence, de faire affleurer l'image asymbolique dans le monde symbolique qui est le nôtre. François Truffaut, qui produisait le film, voulait que « *Ce gamin, là* » ne soit pas un film muet, il exigea un commentaire. Deligny accepta le principe. Il semble qu'on soit là au cœur du paradoxe : pourquoi parler dans un film censé nous ménager un accès au hors-langage ? En réalité, s'il y a une différence de nature entre l'image et le langage, il n'y a pourtant pas de contradiction. Leur rapport est donc paradoxal : a/ pour Deligny, il ne s'agit certes pas de faire un film pour illustrer ce qu'il raconte dans ses livres, puisque le film a pour vocation de faire « entrevoir la rupture – infranchissable – entre ce qui veut dire et ce qui ne veut rien dire » (*Œuvres*, p. 1691) ; b/ mais par son commentaire, il n'entend pas non plus recouvrir de l'image, traduire en langage ce qui est de l'ordre de l'image, mais plutôt inventer un usage spécifique du langage, qui soit non seulement en décrochage par rapport aux images (cf. Marguerite Duras), mais qui mette aussi le corps en émoi et la pensée en mouvement — atteindre à une sorte de poésie visuelle où l'asymbolique affleure dans le symbolique, où le hors-langage surgit librement à même le langage où il était ensablé.

LE PARADOXE DE L'ECRITURE — Tel est le paradoxe le plus puissant chez Deligny : son rapport à l'écriture. Très tôt, Deligny s'est mis à écrire : des textes de fictions, des textes théoriques courts, des ouvrages plus longs, et de plus en plus philosophiques. Mais, il va de soi que la tentative des Cévennes, placée sous l'égide de l'absence de langage, remet profondément en question sa tendance à l'écriture : celle-ci doit se mesurer au défaut de langage, à son absence, à un mode d'être qui lui est totalement étranger. Hétérogénéité monde du langage / monde des autistes : « J'appartiens au langage et c'est un monde. JE lui doit tout. Il est mon maître. De vivre proche de ces enfants là qui lui échappent, je le vois venir, et de loin. J'entends bien que mes semblables s'y fient éperdument, même et surtout dans leurs querelles. IL est structure régnante. » (« Voix et voir », in *Œuvres*, p. 857). Mais Deligny ne renonce pas à écrire, loin de là. Telle est la sortie hors du langage, par le langage (comparable à la sortie de la philosophie par la philosophie chez Derrida). Ses écrits sont un manifeste contre l'hégémonie du langage, car il affirme constamment qu'il y a quelque chose d'irréductible au langage. Le problème n'est donc pas seulement de savoir comment écrire *malgré* la relativité du langage, mais aussi et surtout de trouver comment écrire contre le langage *avec* le langage, comment retourner

le langage contre lui-même, comment montrer l'envers du langage *dans* le langage. Exige de renouveler sa manière d'écrire, sa conception de l'écriture. À partir des années 1970, Deligny invente nouveau style. Je vous invite donc à voir les films de Deligny, mais aussi à le lire.