

## Sur les traces de l'origine de l'art

D'une certaine manière, toute la tentative menée au cœur du réseau des Cévennes, en présence d'enfants autistes vivant hors du langage, tourne autour de la question de la différence entre l'animal et l'homme. « Ce que je discute, écrit Deligny, c'est "l'endroit" de la rupture entre "le monde animal" et "le monde de l'homme" »<sup>1</sup>. Ce qui n'a rien pour étonner si l'on se rappelle que, traditionnellement, l'homme est censé se constituer dans le langage. Car si c'est le cas, il est alors inévitable que les enfants autistes, qui vivent hors du langage, soient relégués dans une sorte de *no man's land* entre l'animal et l'homme. À l'instar des enfants sauvages, comme le fameux Victor de l'Aveyron qu'avait étudié le Dr. Itard, les voilà maintenus dans les limbes, au-delà de la nature (puisque ce ne sont pas des animaux) mais en deçà de la culture (puisque ce ne sont pas des hommes comme nous). En théorie comme en pratique, Deligny cherche à creuser cet énigmatique intervalle qui sépare l'homme de l'animal, cette obscure distance qu'il appelle « l'humaine nature », le voilà qui cherche à mieux y distinguer. — Pour mener cette tentative, Deligny ne manque pas de faire jouer les savoirs les uns contre les autres : ainsi, lorsqu'il recourt à l'éthologie et à la préhistoire, à l'étude des comportements animaux et à la connaissance de l'homme préhistorique, deux disciplines qui occupent une place à part dans l'ordre des savoirs du fait qu'elles fournissent des données comparatives sur le processus d'hominisation plutôt que sur l'homme constitué. En quoi l'art est-il concerné par tout cela ? C'est que l'art a quelque chose à voir avec le processus d'hominisation, il serait même le propre de l'homme : il serait lié à la technique et au langage, au faire et au parler ; bref, à ce qu'on appelle le symbolique. Et aussi loin que l'on remonte vers les origines de l'homme, nous nous attendons légitimement à trouver des traces de l'art.

### L'art face au monde symbolique

*L'intelligence symbolique : technique et langage, faire et parler*

Dans *Traces d'être et Bâtisse d'ombre*, Deligny rappelle que la question de l'homme a divisé la philosophie en deux courants : l'un qui considère l'homme à partir du faire, de la technique (*homo faber*), l'autre qui envisage l'homme en fonction du parler, du langage (*homo loquax*)<sup>2</sup>. En réalité, les deux courants ont une source commune, l'intelligence. Celle-ci est à la fois la faculté technique d'agir sur la matière au moyen d'outils et la faculté logique de penser la nature au moyen de mots. Dans *Le geste et la parole*, le célèbre paléontologue André Leroi-Gourhan a bien montré que l'*homo sapiens* est simultanément *homo faber* et *homo loquax*. On peut donc dire que le monde de l'homme naît quand la nature est mise à distance par le geste technique et par le langage parlé. Avec la mise à distance de la nature, le

---

<sup>1</sup> F. Deligny, *Les enfants et le silence*, « L'humain de nature », Paris, Galilée et Spirali, 1980, p. 144

<sup>2</sup> F. Deligny, *Œuvres*, p. 1527.

monde devient objet pour un sujet, il s'autonomise sous la forme d'un champ matériel dans lequel l'homme peut projeter ses fins et qu'il peut configurer au moyen du geste et de la parole.

L'art serait l'aboutissement de cette tendance, l'apothéose de l'intelligence, et en même temps un des traits les plus archaïques. Si Georges Bataille peut parler du « miracle de Lascaux », c'est que la naissance de l'art n'est pas moins importante que le « miracle grec » qui a vu naître la philosophie et la science<sup>3</sup>. Mais le plus important peut-être, c'est que l'art précède la pensée grecque de plusieurs dizaines de milliers d'années. Si l'art est l'apothéose de l'intelligence, il devrait venir à la fin, et c'est pourtant au début qu'on le trouve. L'art est lié aux origines de l'homme, ce qui n'est ni le cas de la philosophie ni le cas de la science. Qu'il y ait de l'art aussi loin que l'on remonte dans le passé de l'humanité s'expliquerait par le fait que, chaque fois que l'intelligence se détourne du caractère utilitaire de la communication linguistique et de la fabrication technique, l'aspect esthétique des paroles et des gestes s'autonomise. La matière du monde devient matière d'expression : apparaît alors la poésie, le chant et la musique, l'architecture, la peinture et la sculpture. Et chaque fois, le philosophe demande : quel est le sujet qui se manifeste dans l'œuvre d'art ? quel est l'objet qu'elle désigne ? quelle est l'idée qui s'exprime en elle ?

*L'art asymbolique : « tracer est d'agir »*

Pourtant, d'après Deligny, si la trace a quelque chose à voir avec l'art, cela suppose d'abord de renoncer à toutes les catégories qui renvoient à l'intelligence, aux catégories du monde symbolique. L'art n'a ni sujet, ni objet, ni fin : aucun sujet ne s'exprime, aucun objet n'est représenté, et aucun projet ne soutient le tracer. L'art est pur agir. Deligny demande plutôt : 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 irrépressible besoin de tracer, que l'on constate partout et tout le temps comme un « agir du mode d'être humain »<sup>4</sup> ?

Dans *Trace d'être et Bâtisse d'ombre*, Deligny pose cette question à propos de deux types de trace a priori différents : les dessins et les cartes. Les dessins et les cartes, ce sont d'abord les peintures et gravures rupestres et les cartes géographiques. On voit mal, a priori, le rapport entre l'art préhistorique et la cartographie. Pourtant dit Deligny : « Bisons, chevaux, mammoths, peints et gravés sur la paroi des grottes ; cartes du monde ; ces traces peuvent se voir du même œil. On me dira que le bison se voyait et se prêtait à être représenté alors que les cartes étaient plutôt chargées de représenter ce qui ne se voit nulle part ailleurs que sur la carte. Si je regarde cette carte supposée être celle dont Christophe Colomb s'est inspiré pour se tromper de continent, je suis touché au même endroit et de la même manière que si je regarde la fresque tracée sur la paroi de la grotte de Lascaux. C'est que je ne vois que la trace et ne m'inquiète pas du pourquoi »<sup>5</sup>. Ainsi, pour Deligny, si l'on peut parler d'une seule et même voix des deux sortes de traces, c'est à condition de ne considérer que le tracer lui-même, abstraction faite du projet qu'il est supposé impliquer. Cette univocité de la notion de trace se répercute à un autre niveau : le dessin et les cartes, ce ne sont plus l'art rupestre et les cartes géographiques, mais les dessins d'enfants autistes et la pratique des cartes dans le réseau des Cévennes.

Tracer avec les mains ou avec ses pieds, peu importe pour Deligny, le tracer n'est pas interrogé du point de vue du projet, du faire, mais de l'agir. La trace est sans pourquoi. Dans

---

<sup>3</sup> G. Bataille, *La peinture préhistorique. Lascaux ou la naissance de l'art*, Paris, Skira, 1955, p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 1490.

<sup>5</sup> F. Deligny, *Traces d'être et Bâtisse d'ombre*, in *Œuvres*, p. 1488.

deux essais du début des années 1980, *L'arachnéen* (1981-1982) et *Traces d'être et Bâtisse d'ombre* (1983), Deligny trouve confirmation du fait que l'art est pur agir, sans sujet ni objet ni fin, dans une comparaison des dessins et cartes du réseau des Cévennes aux données ethnographiques sur les peintures et sculptures des aborigènes d'Australie et aux connaissances préhistoriques sur l'art pariétal. S'appuyant sur les travaux de Karel Kupka sur l'art aborigène et sur les analyses qu'en fait André Breton, Deligny écrit : « André Breton nous avertit : « La fin que poursuit l'artiste l'australien n'est en rien l'œuvre achevée telle que nous pouvons la cerner dans ses limites spatiales [...] mais bien, en tout et pour tout, la démarche qui y aboutit. [...] Apparaît donc que, pour l'aborigène, il ne s'agit pas de faire une œuvre quelconque »<sup>6</sup>. De même, commentant une étude d'André Leroi-Gourhan sur l'art préhistorique, Deligny affirme : « Il se peut que tracer ait été et soit toujours surchargé d'un projet. Certains penseront que le projet est indispensable pour qu'il y ait tracé ; sinon, pourquoi ? C'est peut-être vrai pour l'homme ; ça ne l'est pas pour ce qui concerne l'humain à qui tracer advient comme sont advenus les doigts de la main ; où disparaît le pourquoi. [...] Ce qui peut se dire que tracer est d'agir ; quant à ce que celui qui a fait la trace a voulu faire, ON le suppose »<sup>7</sup>. Pour Deligny, *l'art n'est pas le propre de l'homme*. « C'est même tout le contraire ; l'art est partout dans la nature »<sup>8</sup>. Mais nous allons voir que l'art a lui-même comme deux pôles.

### *Les deux pôles de l'art : nature et esprit*

Les préhistoriens défendent souvent l'idée que l'art est à l'origine une pratique magico-religieuse<sup>9</sup>. Magie et religion, ce n'est pourtant pas tout à fait la même chose. Car la magie implique un rapport que l'on dit « sympathique » avec les forces spirituelles de la nature, et qui précède toute différenciation du sujet et de l'objet<sup>10</sup> ; tandis que la religion, en revanche, repose sur une autonomie du surnaturel, c'est-à-dire sur la croyance en un être transcendant qui domine la nature. Dans les deux cas, il y a bien pourtant un rapport au sacré, et des actions rituelles qui le supportent. *Grosso modo*, c'est l'idée que défend encore aujourd'hui le préhistorien Jean Clottes, pour qui l'art pariétal s'expliquerait par une religion de type chamanique, où le chamane entre en rapport avec des forces surnaturelles qui gouvernent les choses de ce monde au moyen des peintures et gravures dans les cavernes. Et Clottes insiste lui-même sur deux points : d'une part, sur le rôle primordial du rapport direct avec la nature et les animaux (les rapports entre la nature et la culture sont pensés en termes de continuité) ; d'autre part, sur l'importance de la spiritualité dans l'art (l'art est l'indice incontestable d'une spiritualité).

Quelle conséquence tirer de tout cela ? Déjà que la question de savoir si l'origine de l'art doit être cherchée du côté de la vie animale ou du sentiment religieux n'est pas réglée. Tout se passe en tout cas comme si l'importance accordée à l'intelligence symbolique, c'est-à-dire au langage et à la technique, n'était pas l'essentiel par rapport à une dimension non symbolique qui la déborde, soit comme rapport magique et direct avec les esprits animaux dans la nature, soit comme rapport religieux à la transcendance divine. Il est probable que

<sup>6</sup> F. Deligny, *L'arachnéen*, p. 72. Cf. K. Kupka, *Un art à l'état brut. Peintures et sculptures des aborigènes d'Australie*, Lausanne, La Guilde du livre, 1962 ; avec une préface d'André Breton intitulée « Main première ».

<sup>7</sup> F. Deligny, *Traces d'être et Bâtisse d'ombre*, in *Œuvres*, p. 1489-1490. Cf. A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, Mazenod, 1971.

<sup>8</sup> F. Deligny, *L'arachnéen*, p. 70.

<sup>9</sup> Cf. J. Clottes, *Pourquoi l'art préhistorique ?*, Paris, Gallimard, 2011, p. 217 : « L'art de toutes les grottes ornées résulte de pratiques magico-religieuses. Le consensus quasi-général à ce sujet explique qu'elles soient si souvent qualifiées de "sanctuaires" ».

<sup>10</sup> Cf. G. Simondon, *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris, Aubier, 1958, Troisième partie.

l'opposition soit factice. C'est du moins ce que suggère constamment Deligny, qui passe allégrement du vocabulaire biologique de l'instinct et de l'inné au vocabulaire spirituel du rituel et du sacré. Ce flottement délibéré entre le pôle biologique et le pôle spirituel est très fréquent chez lui, à la manière de Hermann Hesse dont l'œuvre est hantée par la fusion possible de l'instinct et de l'esprit, du loup et de l'homme, de la nature et de la grâce dans la personne du saint<sup>11</sup>. Il existe un petit texte intitulé « L'humain et le surnaturel », qui est tout à fait révélateur à cet égard. Dans ce texte, Deligny s'interroge sur les coïncidences, trop constantes pour être accidentelles, entre les attitudes corporelles des psychotiques et des mystiques. « Il y a le surnaturel et il y a l'humain. Pour qui a vécu assez longtemps dans un asile d'aliénés, à condition qu'il y ait là le nombre et la diversité des individus et des enfants retenus, la mémoire se peuple d'attitudes où se retrouvent, comme portées à leur comble, la gamme des attitudes rituelles des diverses religions présentes et passées ». Ainsi par exemple des mouvements de se balancer, d'offrir ses paumes au ciel, d'étendre son corps par terre. Le point commun de l'humain et du surnaturel, dit Deligny, c'est « l'abandon du sujet, du subjectif, délibéré pour ce qui concerne la carmélite, et tout à fait involontaire pour ce qui concerne le gamin autiste »<sup>12</sup>. Absence de volonté ou dépouillement de la volonté, il y aurait une convergence de l'humain et du surnaturel dans l'existence d'un monde non symbolique.

## Du pré-symbolique au post-symbolique

### *Les deux sources de l'art*

Si nous considérons ce que dit Leroi-Gourhan de l'origine de l'art, nous sommes mis en présence d'une sorte de double généalogie. D'une part, l'œuvre d'art serait essentiellement lié au symbolique, à la technique et au langage, au faire et au parler, à savoir aux deux choses qui sont étrangères aux enfants autistes. Mais d'autre part, l'art aurait sa source dans le corps, dans les formes et les mouvements, dans les valeurs et les rythmes, de sorte que l'équipement neurophysiologique propre à l'espèce humaine serait la base sur laquelle se construit le travail de figuration symbolique<sup>13</sup>. — Il y aurait donc un soubassement corporel, biologique, spécifique, aux perceptions et actions artistiques, toute une dimension pré-symbolique dont l'œuvre d'art découle ; et l'œuvre d'art accomplirait en quelque sorte l'essence de l'art, dans l'expressivité du geste et de la parole. *Le mouvement de l'art se définirait donc par un certain passage du pré-symbolique au symbolique.*

C'est apparemment une autre direction que prend Jean Clottes dans ses analyses. En réalité, elle complète celle de Leroi-Gourhan. D'une part, l'art serait bien lié à l'éveil de la spiritualité, à ce moment où l'homme dépasse les contingences matérielles vers une libre figuration symbolique du monde (le fondement de l'art serait « la projection sur le monde qui entoure l'Homme d'une image mentale forte qui colore la réalité avant de prendre forme et de la transfigurer ou de la recréer »). Mais toute cette activité spirituelle serait en réalité animée

---

<sup>11</sup> Isaac Joseph en fait la remarque dans une lettre à Deligny (cf. F. Deligny, *Œuvres*, p. 1215). Mais il nuance le parallèle en invoquant un passage du *Loup des steppes*, où Hesse substitue à la théorie des deux pôles du moi une théorie de la multiplicité des moi.

<sup>12</sup> F. Deligny, *Les enfants et le silence*, « L'humain et le surnaturel », p. 105-107. Cf. F. Deligny, *Œuvres*, p. 1525 : « Comment ne pas être frappé par la coïncidence entre ce geste, cette manière d'être scrupuleusement réitérée et qui est manifestement d'agir et un rite, cérémonie réglée ou geste particulier prescrit par quelque liturgie [...]. Coïncidence entre ce que l'agir a de plus autistes et les gestes les plus élaborés. [...] Ces faits qui nous sautent aux yeux à tous les bouts de chaque journée, et qui peuvent se dire qu'il a coïncidence flagrante entre deux formes d'orné, l'une qui est le réceptacle d'une mythologie et l'autre qui est des détours tarabiscotés de l'agir laissent à penser et la pensée s'y perd ; ainsi en est-il de ce qui apparaît sur la paroi ».

<sup>13</sup> A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, II. La mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1964, chap. XI.

par la recherche de visions hallucinatoires, d'états de transe, de déprise de soi, qui inspireraient les ornements pariétaux (« Les visions constituent l'un des aspects majeurs du chamanisme »). Il est évident qu'en parlant de visions, nous sommes amenés à considérer que l'artiste recherche un dépassement de l'intelligence symbolique, puisque le propre des visions est de briser la distance qui sépare la conscience des choses afin de renouer un contact direct avec elles, dans une image mentale hallucinatoire. Or, pour Clottes, si le contenu de ces visions dépend de facteurs individuels et collectifs liés au tempérament et à la culture, il dépend également des constantes neurophysiologiques de l'espèce humaine, qui n'ont pas varié depuis le Paléolithique. « Les hommes des temps glaciaires étaient semblables à nous, avec le même cerveau et le même système nerveux. Il était donc logique de penser qu'ils devaient eux aussi avoir des visions répondant aux mêmes constantes »<sup>14</sup>. — Pour Jean Clottes, l'art commencerait avec la figuration symbolique, mais il s'accomplirait dans une dimension située au-delà du symbolique, dans des formes réalisées à partir de visions et d'hallucinations. Bref, *le mouvement de l'art se définirait cette fois dans un certain passage du symbolique au non symbolique.*

Il n'est pas si étonnant, d'après lui, qu'on ait récemment pu comparer l'art paléolithique à des œuvres d'autistes<sup>15</sup>. Si cette thèse ne semble pas avoir retenue l'attention des spécialistes, elle n'en indique pas moins l'endroit du problème. Car au total, tout se passe comme si l'origine de l'art, ou ce qu'il y a de plus essentiel en lui, devait être cherchée hors de l'intelligence et du symbolique, dans une étrange coïncidence de l'humain et du surnaturel, du corps et de l'esprit, de la nature et de la grâce.

### *L'art, une voie privilégiée vers l'asymbolique*

Il est évident qu'on se méprendrait totalement sur la tentative des Cévennes si l'on croyait que le monde des enfants autistes est destiné pour Deligny à se dépasser dans le langage, comme s'il ne jouissait pas déjà d'une consistance propre : le hors-langage ne manque de rien en tant que tel, et il ne trouve pas son sens dans le langage. Mais on ne se tromperait pas moins sur la tentative si l'on croyait que le monde hors langage jouit d'un privilège sur le nôtre, comme s'il fallait regretter de n'être pas psychotique. Deligny lui-même écrit à Althusser en 1976 : « Dans notre pratique, quel est l'objet ? Tel ou tel enfant, sujet "psychotique" ? Certes pas. L'objet réel qu'il s'agit de transformer, c'est nous, nous là, nous proches de ces "sujets" qui, à proprement parler, ne le sont guère ». Les enfants psychotiques jouent ainsi le rôle de révélateur photographique, permettant un renversement de perspective salutaire sur le langage. C'est pourquoi « l'autiste n'est pas le représentant en personne de l'humain », mais il offre un point de vue, un point de voir asymbolique, sur le monde

---

<sup>14</sup> J. Clottes, *ibid.*, 37-37, p. 56.

<sup>15</sup> Cf. *ibid.*, p. 257-259 : « Les capacités extraordinaires de certains enfants autistes, que l'on appelle "autistes savants", ont retenu l'attention et fait envisager l'hypothèse qu'ils aient contribués, au moins en partie et sous une forme ou sous une autre, à la réalisation de l'art paléolithique. En effet, il arrive parfois que de très jeunes autistes, par ailleurs sévèrement handicapés mentalement, témoignent d'exceptionnels dons artistiques innés (Treffert 2009). Une comparaison entre l'art des cavernes et les dessins, particulièrement ceux d'animaux, spontanément créés par une petite fille anglaise, Nadia, déficiente mentale ne parlant pratiquement pas, a montré des "similarités surprenantes de contenu et de style" (Humphrey 1998, p. 165). L'auteur n'en déduit pas que l'art serait attribuable à des autistes choisis en tant que tels, mais que les Paléolithiques n'avaient pas nécessairement les mêmes capacités mentales que les nôtres et que leurs limitations, dans le domaine du langage par exemple, comparables à celles des autistes, pouvaient expliquer leurs dons artistiques. Cette thèse, abondamment combattue dès qu'elle fut émise, n'a pas été retenue. L'art paléolithique, en effet, n'existe pas dans le vide. Nous en savons assez, depuis près d'un siècle et demi de fouilles et de recherches, sur l'art mobilier des Paléolithiques, leur parure, leurs techniques et plus généralement sur leurs modes de vie, et sur les comparaisons que l'on peut faire avec des peuples chasseurs ailleurs dans le monde, pour écarter l'hypothèse d'un développement mental structurellement inférieur au nôtre ».

symbolique qui est le nôtre<sup>16</sup>. — L'enjeu est donc ce que le hors-langage nous apprend sur le langage, ce que l'humaine nature nous révèle de l'homme-que-nous-sommes, sur ce que le symbolique nous masque de l'asymbolique qui persiste en nous. Or, l'art, dont l'essence ou l'origine semble se situer en deçà ou au delà du symbolique, est peut-être la voie privilégiée pour nous faire découvrir cette dimension non symbolique. La philosophie doit en tirer les conséquences.

D'une certaine manière Deligny est l'héritier de Kant. Il fait converger deux voies de l'héritage kantien qui passent souvent pour divergentes : la philosophie transcendantale et l'ontologie. — 1° D'un côté, la philosophie se présente avec Kant comme philosophie *transcendantale*. Elle renonce aux causes métaphysiques, aux causes premières et finales qui sont hors de portée de la connaissance, pour se fixer la tâche de dégager les conditions de l'expérience, ce que toute expérience suppose. Le transcendantal est le nom que l'on donne à ces conditions, au sens de l'expérience, pour autant qu'il ne renvoie pas à un autre monde mais qu'il est le sens de ce monde-ci. — 2° Or, considérées pour elles-mêmes, ces conditions de l'expérience ont un être propre, une réalité objective, une consistance et une autonomie spécifiques. D'une certaine manière, c'est cet être que questionne l'*ontologie* moderne lorsqu'elle demande ce qu'est l'être. On a souvent remarqué que l'art avait opéré pour son compte une sorte de tournant ontologique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : il cherche son essence, il se retourne vers son origine, le plus actuel devient le plus archaïque. Ainsi, lorsque l'écriture littéraire se confond avec la question de savoir ce qu'est le langage et cherche sa limite avec le silence ; lorsque Cézanne veut peindre la présence de la pomme en deçà de toutes ses manifestations phénoménales particulières, et à la limite de l'art abstrait ; lorsque la musique se confronte à sa limite avec le bruit, le cri, la parole, au point où elle naît comme musique. Dans tous ces cas de figure, la condition transcendantale, dans sa teneur ontologique, se présente comme l'instance asymbolique qui rend compte de l'expérience symbolique, en même temps qu'elle est dissimulée par elle.

Leroi-Gourhan disait que la recherche créatrice puisait les forces de son renouvellement dans « le fond élémentaire du rythme et des oppositions de valeurs », que « le besoin d'une issue créatrice s'exprime déjà dans les recherches du non-figuratif et de la musique concrète ». Tout se passe en effet comme si l'histoire de l'art faisait un retour sur ses propres origines, ou bien que ses origines remontaient désormais surface. « Le poids de l'érudition accumulée dans la mémoire mondiale masque le sens exact d'une évolution qui nous reconduit après un court siècle de réorientation au point où se trouvaient les proches prédécesseurs des peintres de Lascaux »<sup>17</sup>. Je crois que c'est ce retour auquel nous convie Deligny. — Lorsqu'il s'interroge sur le sens de l'expression « art brut », Deligny évoque sa gêne devant la fausse opposition du brut et de l'élaboré, et déclare qu'il préfère parler pour son compte d'« art fossile ». Le sens qu'il donne à cette expression se rapproche à tous égards de ce dont parlait Leroi-Gourhan, de ce mouvement géologique de remontée à la surface des origines de l'art : « Pris sous la masse des cultures superposées, il lui arrive de resurgir ; aussi ancien qu'il puisse être, il surprend et inspire, toujours aussi innocent des monceaux de significations dont on croit le surcharger »<sup>18</sup>. Cette idée que le fossile est la dimension enfouie de l'art qui resurgit est particulièrement éclairante, comme une lueur qui nous permet de distinguer dans l'obscurité. Je crois que *l'idée d'art fossile désigne adéquatement le fond asymbolique de l'art qui monte dans les formes et témoigne de la condition de l'expérience artistique ; qu'elle désigne aussi bien l'être de l'art, le commencement sans cesse répété dans lequel il s'engendre*. Pourtant, Janmari n'est pas Dubuffet, et la trace des autistes n'est peut-

---

<sup>16</sup> F. Deligny, *Cahiers de l'immuable 3*, in *Œuvres*, p. 950.

<sup>17</sup> A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole, II. La mémoire et les rythmes*, p. 253-256.

<sup>18</sup> F. Deligny, *L'arachnéen*, p. 63.

être pas de l'art, si l'on veut. Elle est pourtant l'acte de l'art, son acte de naissance ou l'agir qui le soutient — bref, l'origine de l'art.

*Trace d'être et bâtisse d'ombre : instaurer un monde*

En quel sens la trace a-t-elle à voir avec l'origine de l'art ? Je crois qu'il nous faut revenir ici à deux aspects essentiels : d'une part, à la question de la répétition, du coutumier, du rituel, qui est de première importance, tant pour l'existence des autistes et pour les pratiques sacrées que pour la naissance de l'art ; d'autre part, au rapport étrange que fait Deligny entre le dessin des enfants et les cartes de leurs trajets. Les deux se rejoignent puisque Janmari trace de manière répétitive, les mêmes cercles qui ne se referment pas sur eux-mêmes, des *cernes* ; de même les lignes d'erre sur les cartes sont la trace des trajets coutumiers des enfants dans les aires de séjour, et des lieux privilégiés de ces trajets, les *chevêtres*. Le dessin et les cartes, les cernes et les chevêtres.

La question initiale de Deligny revient : d'où vient ce besoin irrépessible de tracer, et cette stéréotypie dans la trace ? Comment expliquer cette impérieuse nécessité de répéter la trace, cet agir coutumier ? — Si la *pratique des cartes* a joué un rôle central dans la possibilité d'ébaucher un monde commun avec les enfants du réseau, c'est qu'à travers les lignes d'erre un territoire existentiel se constitue sur le vide, un monde se bâtit silencieusement — que Deligny nomme après Giono « la bâtisse d'ombre ». Dans ce monde brillent des points singuliers, des lieux privilégiés qu'indiquent les chevêtres. « À considérer les coïncidences qui émergent de la transparence des cartes, s'y voit en filigrane, un autre monde, un monde sans langage [...]. À quoi bon s'apercevoir qu'un tel monde existe ? Entre ce monde-là et le nôtre, il y a des coïncidences »<sup>19</sup>. — La *trace réitérée de Janmari*, les cernes qu'il trace inlassablement, n'a peut-être pas d'autre sens. Courber la ligne, la replier, tel est l'effort naturel et toujours renouvelé pour domestiquer les forces du chaos, pour délimiter un monde sans laquelle une existence n'est pas possible. C'est pourquoi, contrairement à la philosophie ou à la science, l'art n'est pas à la fin, il est à l'origine.

En tout ceci, la répétition, le rituel ou le coutumier, est-ce autre chose que l'acte sans cesse recommencé de constitution d'un monde, à la fois le parcours du territoire et sa préservation ? Si tout cela a encore un rapport avec l'art en général, c'est que la matière, plan ou ligne, sol ou crayon, acquiert une fonction expressive. La trace est expressive lorsqu'elle est tracée pour rien, lorsqu'elle est sans pourquoi. L'expressivité de la trace ne veut pas dire qu'elle soit belle ; Deligny ne pense jamais l'art en termes de beau. Dans « L'origine de l'œuvre d'art », Heidegger disait que l'œuvre d'art se caractérise moins par le beau que par deux traits essentiels : mettre en place un monde et faire venir la terre<sup>20</sup>. Quand Deligny dit que la trace est trace d'être et bâtisse d'ombre, nous devons peut-être comprendre : l'art est essentiellement lié à la constitution d'un monde ; la trace est sans pourquoi, mais elle exprime l'être en l'accueillant dans un monde. Peut-être faut-il voir là le sens de l'étrange coïncidence, qui ne cesse de frapper Deligny, entre les attitudes stéréotypées des autistes et les gestes liturgiques des croyants. Si tout cela a un rapport avec l'art brut en particulier, c'est au sens où l'on a pu écrire : « ce qu'on appelle art brut n'est rien de pathologique ou de primitif, c'est seulement cette constitution, cette libération de matières d'expression, dans le mouvement de la territorialité : le socle ou le sol de l'art »<sup>21</sup>. Mais de ce point de vue, rien ne doit nous laisser penser que l'art est le propre de l'homme ; il commencerait plutôt avec l'animal ou avec l'humain, hors du langage. Il n'a pas de but, mais il a un sens : exprimer l'être, instaurer un monde, répéter l'origine.

---

<sup>19</sup> F. Deligny, *Œuvres*, p. 1520.

<sup>20</sup> M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1962, p. 46-53.

<sup>21</sup> G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980, p. 389.