

La vie fossile

Hommage à Fernand Deligny*

Catherine Perret

Tiré de la terre, le fossile évoque aux oreilles des sujets historiques que nous sommes les restes ou les débris d'organismes disparus, et sédimentés, depuis longtemps morts. C'est le témoignage de ce qui n'est plus. Dans *Par où commence le corps humain*, Pierre Fédida renverse ce point de vue dans une belle méditation, inspirée de Freud et de Warburg, sur la forme comme fossile. Plutôt que le reste du squelette tombé en poussière, il voit dans le fossile l'empreinte, la prégnance de la trace, et, demeuré là, vivant, conservé par le miracle de la forme, le corps du primitif en mouvement. « Les traces écrites/dessinées de la forme vivante, écrit-il, appartiennent à ce temps pétrifié du fossile. C'est le fossile qui détient inanimé le vivant conservé. » Et plus loin : « le fossile – qui est ainsi capable de conserver le vivant à l'état inanimé – détient l'inaltérabilité du primitif en mouvement »¹. Poursuivant cette pensée, je voudrais considérer, au-delà des formes de l'art et de leur stylistique évoquées par Fédida, les états fossiles de la vie vivante. Et parmi ces états, plus précisément, le geste, concrétion subite où la vie humaine se suspend en un agir sans autre but que de donner forme à ce qu'elle a d'indestructible. Le geste est traditionnellement regardé comme ce qui couronne le mouvement en un

* publicado originalmente no número 156 da Revue Poésie, outono de 2016.

1 Pierre Fédida, *Par où commence le corps humain ? Retour sur la régression*, éditions PUF, Paris, 2000, p. 49

fini qui le stylise et le signe. Je voudrais adopter ici la perspective inverse : celle où le geste apparaît comme le noyau archaïque du mouvement, le révélateur d'un tracer archaïque par où la vie humaine ne cesse de se dupliquer, et de se propulser au-delà d'elle-même. Et de là, esquisser une question. Si ce que nous appelons « geste » était le fossile affleurant à la surface de nos comportements sédimentés par l'usage et la norme pour y découvrir, toujours présent, actif, vivant, en nous, l'agir fossile de l'humain d'espèce, de l'humain vieux de 40 000 ans et qui, à en croire André Leroi-Gourhan, toujours pousse l'Homme historique en avant de lui-même ? Cette question, je la formulerai ici à partir des films, des cartes et des écrits de Fernand Deligny. C'est en effet ce matériau, support et développement de son travail avec les enfants autistes, qui m'a permis de la formuler².

La tentative

Fernand Deligny meurt à Monoblet dans les Cévennes en 1996. Il s'y est installé en 1968, après avoir quitté la clinique de La Borde pour partir "sur les pas" d'un enfant autiste rencontré peu auparavant. Ce qu'il appelle la "tentative" se radicalise. Abandonnant la question institutionnelle, Deligny se consacre à l'invention d'une forme de vie "en présence proche", une vie dont le ressort (le mode de présence et de proximité) est de l'ordre de la poétique autant que de l'anthropologie. Une vie qui sauve. Les enfants en grande souffrance qui vivent avec lui et ses compagnons au cours de ces trente années, et qui, pour la plupart, leur ont été adressés en ultime recours, trouvent dans cette vie "en présence proche" les conditions d'un apaisement inespéré.

La définition de la tentative est énigmatique. "La tentative, écrit Deligny dans *Lointain Prochain*, est "une démarche nécessitant un espace libre et la recherche rigoureuse d'un noyau archaïque"³. Elle a débuté en 1938, bien avant la rencontre de Janmari, lorsque, après des études

2 Ce texte a été écrit en écho à la soirée que j'ai proposé à la Maison de la Poésie le 26 mai 2016 à la demande de Michel Deguy. Intitulée L'art de la trace, Hommage à Fernand Deligny, cette soirée a accueilli Pierre Alferi, Dominique Figarella, Mathilde Monnier et Alexandre Schellow.

3 Fernand Deligny : *Lointain, prochain, les deux mémoires*, éditions Fario, 2012, p.41.

inachevées de philosophie et de psychologie, Deligny est nommé instituteur dans une classe d'enfants arriérés. "L'espace libre", Deligny le cherche à cette époque et dans les années suivantes dans les brèches de toutes jeunes institutions dévolues à l'enfance inadaptée qui émergent alors, sous la double inspiration du Front Populaire et du gouvernement de Vichy. Brèches nombreuses tant l'époque est chaotique. Il travaille successivement dans les classes spécialisées de l'école de la Brèche aux Loups, à Paris, puis à Nogent-sur-Marne, au Pavillon 3 de l'hôpital psychiatrique d'Armentières, au Centre d'observation et de tri de Lille dont il est nommé directeur en 1945⁴. Quatre ans plus tard, la création de la Grande Cordée, réseau nomade d'aide à l'enfance en danger, synthétise l'ensemble de ces expériences discrètement ou bruyamment subversives. "L'espace libre" ouvert par cette institution sans murs ni personnel, aura valeur de prototype institutionnel et rend Deligny célèbre dans le monde de l'éducation, de la psychothérapie institutionnelle et du travail social.

Quant à "la recherche d'un noyau archaïque", elle a d'abord consisté dans une attitude d'observation et d'abstention active consistant à ne pas vouloir éduquer, adapter, encore moins soigner ces enfants. Pour Deligny, ils sont avant tout les produits d'une idéologie de l'enfance issue d'une tradition à la fois cléricale et moderniste, qui a cristallisé dans la politique sociale du gouvernement de Vichy. Fondée sur le refus de la thérapie par le travail et l'encadrement collectif (préconisée par les méthodes naissantes de l'Éducation spécialisée), l'action de Deligny est inspirée par la psychologie matérialiste d'Henri Wallon. Elle est double: d'un côté, il s'agit de trouver pour chacun de ces jeunes en déshérence d'autres circonstances de vie, susceptibles de susciter en lui d'autres comportements ; de l'autre, il faut faire naître entre les destins singuliers et disparates des uns et des autres le maillage d'un projet commun, et par là, d'une conscience commune. Ce projet, ce sera "un film à faire". D'emblée l'art est de la partie. Mais l'aventure avorte après quelques

4 Les COT, fondées après-guerre, sont des institutions destinées à la sauvegarde de ce qui était alors désigné comme "l'enfance en danger", à savoir les enfants et adolescents en situation d'abandon du fait de la guerre et de ses conséquences.

années. L'idée de conjuguer travail social et recherche n'est pas d'actualité.

La vie d'asile

Le premier terrain de cette recherche menée par Deligny n'est pourtant pas La Grande Cordée, mais, avant cela, l'asile d'Armentières où, pendant quatre ans, de 1939 à 1943, Deligny est instituteur puis responsable d'un pavillon d'enfants « pervers ». Il s'y découvre « être d'asile ». « J'aimais l'asile. Prenez le mot, comme vous voulez : je l'aimais, comme il est fort probable que beaucoup de gens aiment quelqu'un, décident de faire leur vie avec. Il s'agissait bien d'une présence vaste, innombrable, mais dont l'unité était évidente. Faire corps »⁵. À l'asile, Deligny découvre une autre vie. Une vie hors temps, une vie dont la forme suspendue, le rythme reptilien conserve, inanimé, le mouvement de ce qu'il appelle l'humain, l'humain d'espèce par opposition à l'Homme historique.

Ses premiers écrits datent de cette époque. Ils montrent, chose étonnante pour le jeune instituteur anarcho-communiste qu'il est alors, que sa révolte contre les conditions asilaires, aggravées par la guerre, la faim, l'abandon des pouvoirs publics, porte moins sur l'institution asilaire elle-même que sur le défaut d'asile dans l'Asile lui-même. Davantage que la structure institutionnelle, ce contre quoi Deligny s'élève est le manque de respect de l'institution psychiatrique pour ce "faire corps" propre à la vie d'asile. Sa pratique et sa réflexion prennent alors un chemin singulier.

L'asile : de ce mot ambigu qui dit la protection aussi bien que la relégation, Deligny retient en effet le premier sens. Ce qu'il voit, dans cet asile aimé, au-delà de la contrainte et de l'exclusion, c'est la résistance à la contrainte et à l'exclusion de ceux qui, définitivement perdus pour la société, font corps et milieu, fabriquent une vie étanche, animée par d'autres rythmes, d'autres compositions de forces, d'autres relations, que ceux qui animent la vie sociale. « De toute façon, ils n'en sortiront pas », dit-on alors pour justifier l'internement et

5 Fernand Deligny, *Le craindre et le croire*, in *Œuvres*, éditions L'Arachnéen, Paris, 2007, p.1129.

l'absence de soins, Certes, ils n'en sortent pas⁶. Mais la vie, elle, sort de partout. Elle pousse. Innommable, méconnaissable. Puissante. "Lichen et chiendent", dit Deligny.

Écrivant la vie d'asile, Deligny observe « là », derrière la misère et les grilles, malgré l'enrégimentement et les camisoles de force, la persistance d'une vie d'espèce « humaine » analogue à la vie des autres espèces, une vie faite d'intensités corporelles sans but, errantes ou vagues, une vie traversée d'énergies purement itératives, de mouvements qui, à force de répétitions, changent subitement de nature. Une vie faite d'immobilité et de mutations brutales. La pétrification asilaire lui découvre une forme de vie, intacte, inaltérable où il repère un "mode de relation", une manière de faire lien qu'il renvoie à la condition d'espèce, noyau archaïque, indestructible, de notre condition sociale. Et c'est en s'appuyant sur les déviations et dérives possibles des flux errants de cette vie-là que pendant ces années d'Armentières il parvient à renverser pour ces enfants abandonnés, débiles, criminels ou psychopathes, les effets délétères de la vie asilaire.

La vie d'asile transforme pour lui l'expérience de la folie en expérience de l'humain. Plus de trente ans plus tard, après une série d'aventures et de détournements institutionnels au cours desquels il se fait une réputation d'insoumis et d'inclassable, la rencontre de Janmari, enfant mutique, souffrant d'autisme infantile précoce, diagnostiqué incurable, provoque une sorte de révolution dans la conduite de la tentative. Deligny fait de Janmari son « maître à penser ». La question n'est pas de savoir ce qu'a Janmari, lorsqu'il est saisi de crises de violence ou d'auto-mutilation, ou que, des heures durant, il tourne en rond ou se balance. Désormais la recherche porte sur « nous », sujets vivants parlants. « Nous sommes partis, écrit Deligny, à la recherche de ce qui pouvait nous manquer pour que ce "nous-là" à leurs yeux soit inexistant, pas tout à fait »⁷. Son hypothèse est la suivante : ce

6 À moins que les bombardements et la fuite du personnel ne les libèrent et leur permettent de reprendre clandestinement le fil d'une vie "normale" comme ce sera le cas de nombre de ces "fous" pendant la Seconde Guerre mondiale.

7 Citation de Fernand Deligny extraite du film *Ce gamin, là*.

qui nous manque, du fait que nous sommes des êtres de langage, pris dans la logique du signe, c'est précisément la perception de ce mode de relation ou de ce noyau archaïque encore disponible, et comme mis à nu, même s'il est invisible à nos yeux de sujets parlants, dans le comportement, les émotions, les initiatives des enfants autistes. Il part alors à la recherche de ce « manque, pas tout à fait ».

En 1968, contrairement à ce qui s'est passé en 1940, il n'est plus question d'inscrire la recherche de ce noyau archaïque dans le cadre de l'institution récemment « libérée » par la réforme psychiatrique, l'antipsychiatrie ou la psychothérapie institutionnelle. Pour Deligny, invité par Félix Guattari et Jean Oury à la clinique de La Borde en 1965, l'institution psychiatrique qu'elle soit seulement réformée ou révolutionnée, a recouvert l'espace libre expérimenté pendant la guerre à Armentières. Elle a étouffé sous les rationalisations psychanalytiques ou politiques, sous ce qui lui semble bavardage, la vie d'asile dans ce qu'elle a d'archaïque, de spécifique. En interrogeant la question du pouvoir institutionnel comme relation de pouvoir entre soignant et patient, elle a contribué à renforcer la méconnaissance de ce noyau et du mode de relation qui le définit. Pour Deligny, en effet, l'oppression tient bien moins à l'institution elle-même qu'à l'idéologie relationnelle qu'elle véhicule, quelle qu'elle soit, avec sa volonté de traiter l'autre (en l'occurrence le « fou ») comme un semblable. L'espace libre nécessaire au déploiement de cette vie d'espèce, de cette vie d'asile, est moins menacé par les grilles de l'hôpital psychiatrique décidé à ce que le fou le reste, que par le regard émancipateur du psychologue, animé par le désir pour le semblable, pour rendre l'autre semblable à soi, ou pour se faire semblable à lui. La domination est du côté de l'amour du même.

Enfances

Cette thèse relève de la critique de l'humanisme qui se développe en France à la même époque. A ceci près que, chez Deligny, ce n'est pas une thèse. C'est une expérience. La tentative de Deligny s'accompagne d'un mouvement de remémoration biographique qui inscrit cette recherche ailleurs que là où elle paraît se fonder et loin de ce qui l'auto-

rise socialement, à savoir l'aura de Deligny éducateur et sa reconnaissance comme tel. Ce travail de remémoration dont témoignent un travail quotidien d'écriture et les milliers de pages autobiographiques (les romans, *L'enfant de citadelle*, biographie inédite, voire l'ensemble des écrits jalonnés d'« enluminures » biographiques) éclaire quant au lieu où se tient Deligny. Ce lieu c'est, peut-être, plus profondément encore que l'écriture, une invention plastique constante, souvent dissimulée par la nature de sa pratique explicite (éducative, clinique, sociale, théorique). De cette étonnante force de création plastique, Deligny semble lui-même faire peu de cas, la considérant comme de l'ordre du simple bricolage. Elle l'amène en réalité aux abords de l'art, même si l'art n'était pas son propos.

Deligny révèle le moteur traumatique de cette critique de l'oppression par amour d'un autre réduit au semblable dans un récit où il dit la source de sa révolte et, au-delà, peut-être, celle de son œuvre. L'expérience qu'il raconte dans ce texte, « j'en résonne encore, écrit-il, comme on le dirait s'il s'agissait d'un coup de tocsin. À vrai dire, j'en ai résonné tout au long de soixante-trois années qui se sont écoulées depuis que j'ai été frappé »⁸.

Il a donc sept ans et se trouve un matin à déambuler entre les baraquements d'une foire de province, encore vide à cette heure. Vide d'hommes en tout cas. Car accrochée au fronton d'une cabane à l'aspect minable, il aperçoit une cage et, dans cette cage, affolés, le regardant de tous leurs yeux, quatre ou cinq petits singes aussi seuls qu'il peut l'être. « Ils regardaient de tous leurs yeux ; ils me regardaient donc, puisque j'étais seul dans l'allée, seul dans la vaste foire, seul sur terre, à en croire ce que sur l'instant j'en ressentais ; un effondrement. Seul ? « Qui n'est pas avec d'autres semblables ». Ainsi parle le dictionnaire.⁹ » Ces petits êtres apeurés, pitoyables, « voilà, poursuit Deligny, ce qu'on venait voir dans le hourvari, les cris, les lumières. On : j'ai pensé on, comme on apprend le nom de l'inéluctable. » Et il ajoute : « Voilà donc les semblables tels qu'ils sont, foire ou pas. C'est

8 Fernand Deligny, *Lointain prochain*, op.cit., p.25

9 Ibid.

toujours la foire. Là où ma peine a été la plus grave, la trace gravée ayant sans doute échoppé le support si profondément que la trace est passée à travers, c'est d'être regardé par les singes comme un on alors que je n'en étais pas solidaire. »

L'aversion de Deligny pour la connivence des semblables dans l'amour du semblable, avant de devenir une position critique, naît de ce choc qui, à l'âge de raison, l'a déplacé ailleurs. Hors miroir. Hors champ. « Un coup de tocsin ». Il faut entendre littéralement ce que l'adulte dit, soixante-trois ans plus tard, de l'expérience de l'enfant qui sent passer en lui, à travers lui, les barreaux de la cage qui désormais le séparent autant de ses semblables que des petits singes. De la vérité qui a fait trait en lui, il n'est pas question pour lui de parler¹⁰, mais cette vérité l'ancre ailleurs. Elle le positionne dans un espace travaillé par la distorsion entre deux pôles, deux orientations qui n'ont rien à voir. D'un côté l'espace sensible tridimensionnel où il s'éprouve seul, définitivement privé de semblable, confronté aux yeux noirs et scintillants des enfants singes qui le voient comme une menace et, de l'autre, l'espace bidimensionnel des barreaux de la grille, l'espace de la projection géométrique des formes, territoire des parents, de l'école, de la société. Le voici, cet enfant, déchiré entre ces mondes, exilé dans une quatrième dimension, celle de l'errance, du temps de l'écriture, de l'espace cinématographique, et de la mémoire des cartes.

L'épreuve de cette chose vue, se fichant en lui et lui passant non à travers le corps mais à travers « le support », ce trait qui le transperce libère chez Deligny la nécessité d'un espace « libre », non préempté par l'imaginaire social, un espace où puisse se déployer une imagination plastique propre à retourner à la fois matériellement et structurellement, topologiquement, les situations qu'il doit affronter. Et telle sera bien sa nécessité première, dans les institutions qu'il a traversées, pédagogiques ou psychiatriques. Il ne cesse d'y ménager l'espace d'un « dehors dedans », d'une enclave, d'une extraterritorialité. De même

10 « J'étais abasourdi de honte et de colère », écrit Deligny dans le même passage ; « impossible tout à l'heure de raconter à quiconque : tout ce qui me serait dit serait une tentative de réconciliation alors que je savais la rupture irréparable. »

dans les Cévennes, où il débarque, en 1968, sur les pas de Janmari. Le territoire semble ouvert et vacant, donné. Pourtant, il ne s'agit pas de s'y installer ni, contrairement à ce que les images prises là-bas pourraient évoquer aux regards contemporains, de retourner à la terre ni de trouver ancrage. Encore une fois, il s'agit d'ouvrir au cœur du visible, de la campagne cévenole, l'espace de l'océan primitif dont elle résonne encore. Il s'agit de transformer ce territoire des Cévennes en « radeau », d'en faire une structure souple et flexible, propre à faire flotter, ensemble, ces individus hors langage que sont les enfants artistes et ces sujets parlants que nous sommes. Un radeau pour traverser l'océan, c'est-à-dire pour franchir, sans le combler, l'abîme du langage qui les sépare de « nous » et nous interdit de les voir comme des « semblables ». Il s'agit là, sur la terre ferme, ou apparemment telle, de trouver le gué.

De l'invention plastique à l'intuition clinique

Cette expérience enfantine, inaugurale, qui fait en lui à la fois silence, et trait, et qui exige de lui qu'il crée de toutes pièces un espace où vivre loin du « on », hors connivence, permet de mesurer la portée qu'ont eu pour lui des pratiques comme l'écriture, le cinéma ou la cartographie. Conditions de sa survie psychique, ces productions sont en réalité l'enjeu premier de la tentative auquel le reste doit être rapporté comme un effet second. « Mon projet était d'écrire » soutient Deligny tout au long de ses écrits, en démentant les propos de ceux qui voudraient faire de lui un représentant de l'éducation nouvelle ou d'une clinique alternative. « Écrire à l'infinif », ajoute-t-il, renvoyant ainsi l'écriture à la question du support, du trait, du tracer plus qu'à la question de l'œuvre ou du livre à faire. Et, de fait, de cette distorsion dont il porte en son corps l'empreinte, Deligny fait une conscience spatiale et plastique qui lui permet de travailler non dans l'espace mais sur l'espace, sur l'espace devenu matériau. Et de voir ce que jusque-là personne n'a vu : à savoir que cet espace physique du territoire où nous semblons, « nous-là », vivre avec ce « gamin, là », nous n'y sommes pas ensemble, lui et nous. Ce gamin, là nous cherche ailleurs que là où nous sommes. Nous sommes ailleurs que là où nous le voyons. Les corps des sujets parlants habitent un espace orienté

par la production de signes, un espace signifiant. Les corps de ceux qui ne parlent pas, comme Janmari, vivent ailleurs. Où ? Nous, sujets parlants, nous n'en savons rien. Ainsi, cet enfant-là ne nous voit pas plus que nous ne le voyons, et les apparences sont illusoires, qui font croire que, parce que nos corps sont ensemble dans l'image, ils le sont dans la réalité. Il n'y a pas d'espace commun. La vie commune est une utopie, si l'on entend par là la vie partagée. Reste à inventer ce qui est alors visé par Deligny et ses compagnons : la vie en présence proche, à distinguer de la vie ensemble.

La question est bien alors de savoir « ce qui nous manque pour que nous soyons invisibles à ses yeux ». « Pas tout à fait. », ajoute aussitôt Deligny et la recherche de ce « pas tout à fait » est le centre de la tentative. Car – et là est la portée de la recherche de Deligny et de ses compagnons – d'un « là » à l'autre, l'art de vivre qu'est la vie en présence proche trouve des points de passage, ou plus exactement des rituels de passage. Le gué se trouve dans le geste, un geste qui se transmet d'un corps à l'autre, « un geste nôtre », dit Deligny, poussé sur un territoire vécu comme « corps commun ». Pour cela, il faut prendre appui sur le flot qui nous porte ensemble, il faut apprendre à entendre dans l'immuable retour du même qui semble dicter la stéréotypie des comportements enfantins une pulsation, un rythme, un régime d'action.

De l'intuition plastique de Deligny naît en effet une intuition clinique. Cet enfant qui tourne en rond, interminablement, ne tourne pas sur un lui-même absent et qu'il s'agirait de retrouver, éveiller, compenser. Il cherche, dit Deligny dans la bande son du film *Ce gamin, là*. Il nous cherche, sans nous voir. Le tourner sur soi, le balancer ne sont pas les symptômes d'une action avortée, d'une identité défaillante, d'une capacité relationnelle moindre. Ces comportements sont à prendre très littéralement pour ce qu'ils font et non pour ce qu'ils représentent à nos yeux (des ronds). Cet enfant qui tourne fait traces. Il "trace" au sens où il piste. Tournant et traçant, l'enfant part sur nos traces.

Ainsi ses stéréotypies sont des « agir » et non, comme on le croit généralement, des conduites automatiques, infiniment réitérées. Ces agirs ne se répètent pas. Ils répètent. Et répétant, ils tracent des formes, “formes répétées” (des cercles) grâce auxquelles l’enfant inscrit un rythme, un espace : ce rythme, cet espace sont la première défense contre le gouffre qui s’ouvre en lui à la moindre éraflure faite au corps d’un protocole d’existence, qui pour être protecteur doit demeurer immuable. Au lieu où Janmari trace, au lieu qu’il trace ainsi, le « coutumier »¹¹ instauré de l’extérieur par la régularité du mode de vie laisse place à l’enveloppe spatio-temporelle créée par le geste de tracer. Ce tracer est un substitut provisoire, momentané, partiel du corps propre. Les cartes qui enregistrent, jour après jour, les déplacements de l’enfant sur le territoire¹² révèlent, à cette place, où l’enfant change pour ainsi dire de peau, le tracé d’une initiative. Il s’arrête, attentif, il fait un détour, il retrouve un trajet oublié ; il prend la tasse tendue ou la boule de pâte prête à être enfournée. Ces dérives sont minuscules à nos yeux, elles sont vitales pour l’enfant soudain rendu au rythme du flot qu’est le milieu commun.

Les métamorphoses du tracer

«L’être de tracer retient l’homme à l’animal qu’il est»¹³. En 197... cette affirmation vaut à Deligny un rejet massif de la part de nombre de psychologues et de psychanalystes. Il prendrait, dit-on, les autistes pour des animaux. La lutte contre un humanisme supposé bien-pensant n’exclut pas en effet de tenir à la supériorité de l’homme sur les autres créatures. Mais peut-être faut-il prendre la formule de Deligny au sérieux et considérer l’animal que nous sommes, effectivement, à savoir l’individu d’espèce toujours vivant et agissant dans

11 Terme proposé par Deligny pour décrire ce qui, autant qu’un mode d’existence fondé sur la régularité des activités, est une installation visuelle et sonore faisant territoire. Dispositif sensible, cette installation des lieux permet à cette régularité du quotidien de construire un espace sensori-moteur dans lequel chaque variation devient à la fois notable pour les adultes et potentiellement inductrice pour les enfants.

12 Les cartes de Fernand Deligny ont été publiées par les éditions L’Arachnéen. Le processus de leur production y est décrit et commenté par Sandra Alvarez de Toledo, éditrice des Œuvres.

13 Fernand Deligny, Trace d’être et bâtisse d’ombre, in Œuvres, op.cit, p.1527

le sujet social. Et voir dans les gestes, les tracer de Janmari, ses balancer, ses tourner en rond, l'affleurement de ce que Deligny nomme le noyau archaïque de l'humain dans l'Homme.

Ce noyau archaïque, Deligny le discerne dans un mode d'action, un tracer, un régime de geste. Autrement dit, il ne le voit ni dans un être autiste définissant l'essence de l'humain dans l'homme ni dans un stade autiste définissant l'origine de l'humanité, ni même dans les formes répétées par le tracer, mais dans l'agir du tracer, l'agir autiste, et humain. Un agir qui ne fait rien, improductif. Il n'émane pas du sujet parlant, producteur d'objets que nous sommes, mais de l'individu spécifique qui silencieusement trace, et qui traçant, « asile », comme dit Deligny, fait corps avec le milieu. Fait corps commun. Cette vie prend la forme d'un « faire pour rien », et d'un agir intransitif qui résiste jusque dans le faire. Enregistrés par la caméra et les cartes quotidiennes, ce sont des gestes incongrus qui émaillent le cours des activités quotidiennes (faire la vaisselle, le pain, couper le bois, aller chercher l'eau...). Ces gestes « ornent » le faire, écrit Deligny. Ils l'ornent comme ce qui résiste encore de l'espèce dans le sol de l'humanité historique. Le tourner sur soi, le balancer, le vibrer à l'écoute de l'eau qui coule, la danse de Janmari enfilant sa veste posée sur la chaise, sont, dans l'ordre du comportement, l'équivalent d'un sédiment fossile qui détient, sous la forme de l'automatisme c'est-à-dire de l'inanimé, l'empreinte d'une vie secrète qui est là, conservée, intacte. Une vie qui trace, infatigable, comme on le voit dans le mouvement perpétuel de Janmari, allant-venant, arpentant le territoire comme s'il écumait la mer.

Cet agir, ce tracer est invisible aux yeux des sujets parlants, civilisés, c'est-à-dire dressés à méconnaître l'archaïque que nous sommes. Il est introuvable. Mais il est repérable. À condition de laisser libre cours en « nous » à ce qui résiste au faire, à l'instrumentation, à la finalisation de l'agir. Cette résistance de l'agir dans le faire n'est en effet pas propre aux enfants autistes. Elle affleure dans ce qui résiste à la finalité dans nos actions si techniques soient-elles et qui se marque à la manière, à l'allure, à la singularité secrète de ces actions. Elle affleure,

chez nous comme chez Janmari, au fil de la répétition. Lui laisser libre cours ne suppose le recours à aucune espèce de spontanéité ou subjectivité supposée. Au contraire. De même que l'enfant autiste ne trace pas sans répéter, nous ne sommes jamais plus proches de l'agir en nous que dans les activités qui nous transforment en agents d'une répétition. Pour avoir accès à ce « cours » de la vie d'espèce qui, agissante, trace imperceptiblement dans les corps technologiquement assistés que nous sommes devenus, pour devenir à notre tour traçant, il faut donc demeurer au plus près de la forme qu'a prise en nous la répétition, à savoir la reproduction et l'enregistrement. Dès 1949, Deligny introduit au cœur du réseau La Grande Cordée une caméra, le projet d'un film à faire et surtout la nécessité de « camérer », comme il dit, autrement dit, de déléguer à l'œil de la caméra et, à travers elle, à l'inconscient de la vue, la fonction de retracer autour de ceux qui vivent ensemble avec un projet commun le milieu invisible qui les porte et qui conditionne leur action.

L'enregistrement par les films et les cartes qui accompagne la tentative¹⁴ est consubstantiel au dispositif de la vie que Deligny invente avec les jeunes adultes qui l'accompagnent. Il permet le passage du savoir impliqué dans l'opération de disjonction topologique initiale (ce gamin, là et nous-là, nous ne sommes pas au même lieu, comme le marque bien le rapport du point au tiret dans l'orthographe utilisée par Deligny) en vivre en présence proche et non en regard fixé sur une ligne de faille qu'il s'agirait de franchir ou de penser. Vivre en présence proche, c'est permettre à l'enfant de vivre au rythme de ses tracer, au rythme de sa recherche d'un « nous » qu'il ne perçoit que pour autant qu'il peut le pister. Ainsi, permettre à l'enfant de se mettre sur nos traces, c'est à notre tour devenir traçant. Or traçant, au sens de cet agir archaïque fossile du tourner sur soi et du balancer, nous, sujets parlants, civilisés, nous ne le sommes pas. S'agirait-il de le devenir ou de le redevenir ? Certainement pas. Aucun primitivisme dans la recherche de Deligny. Mais une conscience matérialiste de la dialectique par laquelle le devenir reproductible du monde civilisé et l'usage des outils de cette reproduction ont libéré et continuent de

14 L'invention du « camérer » est contemporaine de la création de La Grande Cordée.

libérer un inconscient sensoriel permettant la perception de formes archaïques au cœur de la vie moderne. C'est par cette voie qu'il retrouve non seulement l'anthropologie de son époque mais l'art de son époque (et de la nôtre). Je pense ici moins à l'intérêt des artistes modernes pour l'art préhistorique ou « primitif », qu'à la forme allégorique, figée, fossile, de « la vie plus vivante que la vie même » qui est au cœur du programme de la modernité qui se définit de Baudelaire à Benjamin jusqu'à aujourd'hui.¹⁵

Au carrefour de l'anthropologie et de l'art

Contemporain de l'anthropologie des techniques inaugurée par la pensée de Marcel Mauss et d'André Leroi-Gourhan puis de Georges Simondon, Fernand Deligny s'en inspire pour concevoir la proximité non pas en termes de relation, ni en termes de collectif mais en termes de milieu médiatisant la vie humaine. Milieu outillé. Milieu technique.¹⁶ Films et cartes sont utilisés par lui avant tout comme des outils, ce pourquoi il invente, par exemple, le mot de « camérer » pour distinguer la pratique de la caméra qu'il invente de l'acte, artistique, de filmer des images. Ce sont avant tout pour lui des outils à enregistrer qui, comme médiations techniques, sont devenus non seulement des prothèses du corps humain moderne mais des constituants du milieu humain propres à réactiver l'agir de la répétition sous le faire de la reproduction. Ce faisant, il se trouve proche des nombreuses tentatives artistiques qui, sans se référer à la démarche anthropologique, n'en sont pas moins affines à ce qu'elle met en évidence, à savoir à l'articulation entre le technique et le spécifique, entre le faire historiquement construit et l'agir archaïque. De cette articulation, ces artistes font une arme possible contre une représentation progressiste ou moderniste du moderne.

15 Cette tradition n'a pas connu d'interruption depuis, et l'avenir de l'allégorie dans les arts contemporains a été analysée par de nombreux commentateurs contemporains, de Benjamin Buchloh à Fredric Jameson plus récemment. J'en propose une version dans *Les Porteurs d'ombre, mimésis et modernité*, Belin, Paris, 2002.

16 Fernand Deligny a lu Marcel Mauss et André Leroi-Gourhan. Aucune trace en revanche qu'il ait eu connaissance de Georges Simondon dont il est pourtant proche par bien des aspects.

De Duchamp à Schwitters, de Eva Hesse à Richard Hamilton ou encore de Lygia Clark à Mike Kelley, ce programme a transité jusqu'à aujourd'hui¹⁷ par la reconnaissance de la forme de l'inorganique et de l'inanimé sous l'automatisation de la vie industrielle, consumériste et désormais post-industrielle. Et par la tentative qu'ont faite ces artistes d'arracher à la trépidation figée de la modernité capitaliste la trace d'une vie occulte sans doute, d'où l'apparent ésotérisme de cet art, mais néanmoins cruciale. Par la perversion des techniques de reproduction des objets en pratiques d'enregistrement des sujets supposés par ces objets, par le prélèvement des restes de la vie ainsi mortifiée, ces artistes sont parvenus à remonter le cours d'une autre vie, enfouie par les processus d'accumulation, et pourtant là, intacte, dans l'empreinte de sensations, de perceptions, d'expériences devenues, comme le dit Deligny à propos des enfants autistes, « formes répétées ». Ils ont ainsi révélé que l'art peut non seulement mettre à nu la régression à l'œuvre dans la civilisation mais en récupérer la force bénéfique.

Bien avant l'installation dans les Cévennes, dès La Grande Cordée, au moins, lorsqu'il théorise la pratique du « camérer », et peut-être même dès les années de jeunesse où il déserte l'université pour les salles obscures où déjà l'on projette *L'homme à la caméra* de Vertov, Deligny fonde sa pratique sur le fait que, si ce fossile qu'est le tracer est devenu invisible à nos yeux de sujets modernes, néanmoins il est repérable dans la mesure où il est enregistrable. Le passage par les techniques de reproduction et d'enregistrement et la subversion de ces techniques, est pour lui la condition permettant de repérer ce tracer invisible. L'usage de la caméra puis des cartes¹⁸ inscrit ainsi sa

17 Le fil ininterrompu de cette tradition était manifeste lors de l'hommage à Deligny à la Maison de la Poésie. Les interventions et performances ainsi que la présentation des œuvres de Pierre Alferi, Dominique Figarella, Mathilde Monnier et Alexander Schellow ont une nouvelle fois montré les enjeux du tracer dans la construction de leurs pratiques respectives.

18 La pratique de la cartographie s'inscrit chez Deligny dans celle de la caméra en ce sens au moins qu'elle ne vise pas à représenter un état des choses, mais un mouvement des corps se transformant en fonction de leurs interactions de sorte que plus que la carte c'est la suite dynamique des cartes dans le temps (en l'occurrence plus de dix années) qui est à lire, fait sens en faisant mémoire.

tentative dans le contexte des avant-gardes modernes et contemporaines. Comme ces avant gardes, Deligny détourne les outils de reproduction de leur fonction imaginaire de représentation de la réalité pour les transformer en outils à retracer le réel, propres à produire des « formes répétées » analogues aux tracer des enfants autistes. Ses films et ses cartes redonnent vie aux gestes fossiles qui invisiblement et immuablement animent nos activités, réconciliant en nous le sujet parlant et l'individu d'espèce.