

## Devenir Trace: des lignes d’erre aux lignes de chants aborigènes

Barbara Glowczewski

S’il n’y a que nous et la pierre, elle sera domestiquée, colonisée, phagocytée et aussi dure qu’elle soit, étant là elle va disparaître [...] ; le sort de la pierre est d’être éliminée ou assimilée, comme il en est des peaux-rouges, des peaux-noires, des peaux-jaunes et des orchidées ; respectée, la pierre le sera si elle est dolmen ou Vénus des grottes, c’est-à-dire si elle représente, tombe, autel ou femme, et de ce monde qui est le sien, l’homme ne tient pas à en sortir ; il n’y tient pas ou ne peut pas ? Il ne peut pas s’il tient à être cet il sans lequel point de dire

Deligny, *Traces d’être et Bâtisse d’ombre*

Je propose de repartir d’un événement que j’ai vécu à Florianopolis à UFSC, lors de la formation “Antropologia e Psicanálise – contribuição do pensamento de Guattari” (mars 2013) que nous y avons animée avec Peter Pal Pelbart. Une étrange familiarité me saisit en effet alors que je revoyais une séquence du *Moindre geste* : la corde que tirait le jeune homme à travers le maquis des Cévennes me rappela une autre séquence de corde dans un rituel effectué par des femmes warlpiri du désert central australien que j’avais filmé en muet en 1979. De retour à Paris, invitée à faire un compte rendu du magnifique ouvrage *Cartes et lignes d’erre* édité par Sandra Alvarez de Toledo, je lui demandai par mail si l’idée de la corde provenait de l’adolescent filmé, Yves Guignard, ou fut suggérée par Deligny ou sa collaboratrice José Manenti?

Sandra m'invita à écrire à Jean-Pierre Daniel, le monteur du film ce que je fis. Peu après, je reçus une merveilleuse longue lettre datée du 25 septembre 2013 et intitulée *Yves, la corde de la balançoire et le moindre geste...* :

(...) La corde dont s'empare Yves pendait à un arbre, soutenant par un côté la planche d'une balançoire abandonnée derrière la maison, sur les hauteurs d'Anduze, où vivait le petit groupe autour de Fernand Deligny.

Dans les différents plans tournés, on voit Yves tirer sur cette corde pour l'arracher, avec difficulté, de la branche de l'arbre qui finit par casser. Plusieurs autres plans le montrent traîner l'ensemble (corde et bout de la branche encore attachée) dans les taillis sur les restanques proches et enfin installé, au soleil au pied d'un de ces petits murs de pierres sèches (ouvrage dont la construction «à la main» fascinait Fernand Deligny), manipulant les brins de cette corde, réussissant parfois à en nouer deux.

L'ordre des plans du film monté ne cherche pas à reconstituer la logique de la réalisation d'un nœud en train de se faire. Ce qui est donné à voir est un jeu avec l'objet qui se défait en une multitude de brins, où le geste de «faire un nœud», vu et revu par Yves dans sa vie quotidienne, aboutit parfois à en nouer deux, parfois non.

C'est dans le début des années soixante que Fernand Deligny s'installe au dessus d'Anduze, dans une belle bastide entourée de restanques, sans autres ressources que la fortune personnelle de José Manenti.

Il est accompagné d'un tout petit groupe rescapé de l'aventure de la Grande Cordée et de ses suites. Yves est parmi eux depuis plus de dix ans.

Fernand Deligny propose alors que le travail de ce groupe soit la réalisation d'un film : «Le Moindre geste» avec comme personnage central Yves. Il écrit le fil conducteur de ce travail commun : Le film raconte une histoire, celle de Yves jeune psychotique en fugue. En chemin son compagnon tombe dans un trou, sans pouvoir en sortir seul. Yves erre alors seul dans les Cévennes «à la recherche d'une solution». Une balançoire abandonnée qui pend au bout de sa corde en propose une... des boîtes de conserves pour apporter de l'eau au naufragé, des barres de fer pour créer une échelle dans un mur, un câble d'acier trouvé au bord du Gardon... (...)

Après avoir filmé longuement la fuite le long du Gardon, la chute dans le trou du plancher d'une maison sans toit aux murs criblés d'éclats, il restait à inventer l'errance de Yves et ses tentatives «pour sortir l'autre du trou».

Qui a vu la corde pendre à l'arbre derrière la maison ? Qui a décidé d'en faire une scène du film ?

Je suis, aujourd'hui, à peu près sûr, que la situation de Yves assis au soleil, jouant à faire des nœuds avec cette corde toute défaite sur ses cuisses, a été mise en place par José Manenti qui m'a raconté avec passion et grande précision sa recherche des espaces où le cadrage et la lumière permettraient au jeu de Yves de s'installer harmonieusement pour devenir image.

Yves sait qu'il est filmé, il n'est pas seul, mais Yves joue «pour de vrai» à faire un nœud dans une totale liberté d'improvisation.<sup>1</sup>

---

1 Bonjour, Barbara Glowczewski, votre mail m'a surpris et je vais essayer de répondre le plus précisément possible à votre question. Il faut dire qu'elle a été au cœur de mes interrogations tout au long du montage de ce film. C'était il y a 45 ans!

Je me permets tout d'abord de vous rappeler que je n'ai pas assisté au tournage du film. Ce que j'en sais vient principalement des très longues heures passées à voir et revoir ces plans pour les choisir et les organiser. J'ai, bien sûr, entendu de très nombreux récits de ce tournage, ceux de Fernand Deligny, d'Any (qui, avec Yves, sont les seuls témoins directs encore vivants de cette aventure) et plus tard ceux de José Manenti qui n'a cessé jusqu'à la fin de sa vie de me parler du moindre geste, ceux du film et les nôtres. (...) approché par la fille d'un carrier voisin, il la suivra pour retourner à l'asile. Un film nécessaire à l'existence même du groupe, film ricochet, manifeste, écho de la pensée en acte de Fernand Deligny :

«et pourquoi faudrait il que la parole appartienne à quelqu'un même si ce quelqu'un la prend» dit-il en exergue du film.

Travail, situations de jeux où l'improvisation et la mise en scène du récit se mêlent inextricablement. (...)

Je reste bien entendu à votre disposition pour préciser, si vous le souhaitez, ces quelques idées et souvenirs que votre question a fait remonter à la surface.

Très amicalement

Jean Pierre Daniel

Marseille le 25 septembre

J'ai écrit à propos de cette séquence dans *Devires Totemicos* :

Um garoto arrasta uma corda pelo matagal na região das montanhas de Cévennes, na França. Um amigo seu caiu em um buraco, e ele quer ajudá-lo a sair. Trata-se de uma cena de *Le moindre geste*, uma história que Fernand Deligny centra em duas crianças que fogem de uma instituição psiquiátrica e literalmente se desdobram por toda a paisagem ao longo do filme. Na verdade, Yves Guignard, uma criança psicótica com dificuldades para caminhar na vida real, torna-se um “errático” no filme, transformando a si mesmo enquanto erra por entre os morros, os arbustos e o rio. A corda começa a ganhar vida em suas mãos, no chão e em meio ao matagal, tornando-se uma extensão de seu corpo, mas uma extensão autônoma — algo que lembra os mitos ameríndios e australianos do trickster, nos quais o pênis se separa do corpo, envolve o pescoço, corre de forma independente atrás das mulheres ou faz com que o herói tropece e caia. Não faço aqui referência ao mito como parte de uma interpretação psicanalítica, edipiana, mas, de acordo com a abordagem de Guattari, a fim de apreender o objeto — a corda — de uma forma “assignificante”. Não como uma metáfora sexual ou orgânica, mas como um objeto dotado de poder que se torna um agente, um mediador, viabilizando um processo de transformação ao exercer esta função. As imagens de Yves arrastando a corda passam a impressão de uma concentração extrema, como aquela de um topógrafo que trabalha na busca de pontos de referência. Mas é mais do que isso — o trabalho envolvido parece atravessar o menino como se a existência do mundo dependesse disso, como se o mundo estivesse condensado nesse lugar percorrido por ele. »<sup>2</sup>

Le geste et sa répétition ou étirement dans la durée, la spatialisation de cette ligne que la marche du garçon psychotique et la corde trace derrière lui crée une singularité, un trait de singularité comme disait Guattari. Comme je l'ai expliqué en ouverture de *Devires Totemicos*, l'évidence – affairée et presque jouissive – de ce trait de singularité d'Yves Guignard, fabriqué sous l'œil de la caméra, se retrouve, entre autres, dans un rituel thérapeutique que j'avais filmé chez les Warlpiri du désert central australien en 1979. Une femme assise sur le sable sort d'un sac une corde de cheveux enduite d'ocre rouge, en

---

2 *Devires Totemicos*. *Cosmopolitica do sonho*, n-1, 2015 : p.16

démêle les nœuds avec application, frotte le ventre peint de la malade couchée au sol, se lève en tenant la corde et s'éloigne en dansant – les deux pieds légèrement écartées en sautillant comme font souvent les femmes du désert dans leurs rituels yawulyu - elle tire la corde puis la passe entre ses jambes et la traîne à terre où elle se déploie en traçant au sol des zigzag derrière les deux lignes tracées par les pieds de la danseuse. On m'expliqua que la corde sortait la maladie du corps de la patiente couchée. Ce qui me toucha alors dans le rituel c'était l'application de la danseuse, elle que d'autres femmes traitaient parfois de *warungka* –en warlpiri terme pour fou mais aussi sourd et désorienté, perdu dans l'espace. Cette femme, par ailleurs respectée pour son savoir des chants rituels et ses danses, fabriquait là avec cette corde un agencement qui me sembla similaire à la corde d'Yves Guignard. Si « ça marche », au sens propre et thérapeutique, c'est peut-être grâce au sérieux de ces affaires avec ou sans témoin, qui à ce moment là donne consistance à un agencement, le transforme en territoire existentiel où le sujet disparaît comme articulation de devenirs multiples. Dans le cas de la danseuse bien sur il y a la présence d'autres femmes : la patiente pour laquelle s'ouvre la possibilité d'une guérison, deux autres femmes chantant et peignant la patiente. La faisant devenir trace d'un parcours de serpent tracé sur son ventre.

#### *Du geste à la carte*

« Dans un texte écrit pour l'exposition *Cartes et figures de la terre*, en 1980 au Centre Georges Pompidou, où des cartes du réseau ont été exposées, Françoise Bonardel aborde de manière très précise ce qui se passe dans le territoire et son rapport à la carte. ' La 'personne' ne peut plus être désignée par ce qu'elle est (nom, personnalité, aptitudes intellectuelles réduites à néant par la psychose), mais par ce qui 'a lieu' à travers elle. Nous assistons alors à l'étonnante substitution d'une topographie et topologie à l'habituelle et ici inopérante psychologie' »<sup>3</sup>.

---

3 Marlon Cardoso Pinto Miguel, 2016. Doctorat d'Arts Plastiques et de Philosophie , A la marge et hors-champ - L'humain dans la pensée de Fernand Deligny Paris 8/UFRG : p.268, note 545, Françoise BONARDEL, « Lignes d'erre ». In : MACCHI, Giulio & MULLENDER, Jacques (commissaires), *Cartes et figures de la Terre*. Catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, 24 mai 1980 - 17 novembre 1980, p. 194.

Comme le souligne Marlon Cardoso Pinto Miguel dans sa très belle thèse qu'on pourrait qualifier d'« archéoerre » en-archives deligniennes, cette expérience du paysage est non pas « exotique » mais psychique et transversale – certains lieux/événements se manifestant en soi – et rejoint un témoignage d'Artaud à propos de ce qu'il vécut au Mexique chez les Tarahumaras » : « une expérience vécue, déjà passée à travers moi, et non la découverte d'un monde étrange mais nouveau : tout cela n'était pas nouveau. ». Je pourrai dire aussi que relève de cet ordre la familiarité de mes expériences aborigènes en Australie en suivant les lignes des peintures cartographiques peintes sur le corps et dansées par les femmes warlpiri ou d'autres peuples avec qui j'ai travaillé en Australie<sup>4</sup>.

Il y a une légèreté, dans les méandres des lignes d'erre tracées par les présences proches des autistes, une sorte d'allégresse dans les tracés, comme si la main avait été portée par autre chose qu'un simple transcription : on part à l'aventure dans quelque chose qui serait à la fois un paysage qu'on reconnaît – comme un déjà vu – et un voyage onirique dans un univers inconnu où il faut trouver des indices cachés. Explorer les cartes devient une sorte de thriller. Mais que cherche-t-on ? à comprendre ce sentiment ambigu de familier et d'étrange, cette même sensation qui nous saisit confronté à d'autres cultures. Le lecteur est comme invité à devenir anthropologue d'une drôle de tribu qui s'est fabriqué un espace et une manière de le ritualiser par ces dessins.

Sur les cartes, les cercles utilisés pour figurer les enfants deviennent des lieux, personnes comme lieux démultipliés et leur ligne d'erre comme leur devenir dans la marche. Le O ouvert ou cerne d'erre peut

---

4 Voir les images présentées lors du colloque : 1) traversée en paysages, chants, peintures et danses rituelles des peuples du nord-ouest australien, les Bardi, les Ngarrinyin ou les Kija du Kimberley, les Walmajarri et Kukatja du Désert de l'ouest, et les Yolngu de Terre d'Arnhem, (film interactif de B. Glowczewski et Wayne Jowandi Barker, 2002 : <https://archive.org/details/QuestInAboriginalLand> ) ; 2) rituels féminins warlpiri – dont le rituel de guérison avec la corde - filmés par B. Glowczewski (en 16mm, 1979) et accessibles sur [www.odsas.net](http://www.odsas.net) sur demande d'accès réservé.

figurer sur le « bonhomme » : (deux demi-cercles pour les membres traversé d'un trait surmontée d'un rond) figurant l'adulte=repéré par l'enfant. Il y aussi des cartes avec des bonhommes figurant les enfants et d'autres où les demi cercles des bras et des pieds et le petit rond traversent la ligne d'erre comme si le corps devenait le déplacement, une extension sans fin.

A propos des cartes qu'elle a publiées, Sandra m'a précisé dans un mail (20 sept 2013):

« Si vous regardez attentivement les cartes, en particulier celles des années 1973 (ces lignes d'erre sont généralement tracées en orange, au pastel), on voit très bien (il ne s'agit pas de Janmari mais d'autres enfants) qu'ils rebroussent sans cesse chemin, il font des détours sans signification, mais qui sont susceptibles de se répéter au jour le jour, comme une certaine façon d'occuper un territoire ; les cartes sont assez précisément décrites pour qu'on comprenne si ces trajets ont lieu en présence d'un adulte non loin, ou pas, etc. » <sup>5</sup>

Le hors champ pointé par Sandra, souligne la question de la bordure de ce territoire cartographié par la superposition des lignes du coutumier (déplacements répétés des adultes pour leur « faire ») par rapport aux agir des lignes d'erre des enfants. D'une certaine façon l'humain que cherche Deligny dans les « agir » au-delà du langage se rapproche des cartes de la cosmologie aborigène. Chacun devient par des « agir » rituels divers une multitude de lieux que relie ce qu'il/elle appelle ses Rêves (*Jukurrpa*), les trajets de ses ancêtres en devenir dans cette personne appréhendée comme singularité à la fois localisée et déterritorialisée sur tous les lieux de ce parcours, traces où métamorphose du corps ou des effluves des voyageurs ancestraux : larmes ou urine devenant des sources, sang ou lait des gisements ocres, membres et organes des rochers. Certains de ces lieux sont aussi des lieux de devenir

---

5 Cf. *OEuvres*, p. 821: "TRACER se fait après coup, n'importe quand, serait-ce des mois ou des années après l'événement. Cet événement là, l'auteur de la carte l'a vécu cent et mille fois depuis huit ou neuf ans qu'il vit l'existence de ce réseau ici"

pour plusieurs lignes qui s'entrecroisent et se superposent ainsi en constellations de Rêves dans des lieux communs. Les Rêves ou *dreamings*, traduction anglaise de concepts aborigènes que les Aborigènes utilisent, désignent ce que les anthropologues du XIXe ont appelés des totems. A noter que la définition courante des totems en anthropologie fait souvent l'impasse sur cette dimension cartographique et cruciale de telles identifications hétérogènes et mouvantes des hommes et des femmes à une multiplicité des lieux et de lignes qui les relient.

Dans leurs peintures sur le corps, au sol, sur les objets rituels (ou depuis les années 1970 sur des toiles pour la vente) où les lieux sont figurés par des cercles et les parcours par des lignes, renvoyant aux « lignes de chants » qui les relie, les Aborigènes du désert ont fait le choix de figurer leurs « bonhommes », humains, ancêtres totémiques, animaux, etc par juste un demi cercle : la trace de l'être vivant assis peut être multiplié dans le même dessin pour montrer l'être en différents lieux à différents moments. Mais l'être ou plutôt « devenir » en déplacement, qu'il s'agisse d'un peuple kangourou, pluie ou vent, sera figuré par des lignes, traces de son déplacement : soit des pointillés quand on raconte une histoire sur le sable, soit droite quand on condense le déplacement entre deux lieux (des cercles) de n'importe quel être, ou ondulée quand l'être se déplace en zigzag, tel le serpent, le rhizome des ignames, ou l'eau d'un ruisseau, le ruissellement des pluies ou les cours souterrains. Dans les dessins aborigènes, les cercles et les lignes, ou d'autres signes – comme des flèches empreintes d'oiseau ou d'émeu ou des double Y pour les kangourous et les marsupiaux- peuvent aussi renvoyer à divers objets (un plat, une lance, etc) dont l'action se trace ainsi en participant à l'événement qui à la fois modèle et anime le paysage, le territoire peint et chanté en référence. Mais on ne peut lire une peinture aborigène sans avoir le code et le contexte particulier de la peinture et du chant en question.

Deligny s'étonne dans *Les Cahiers de l'Immuable* de ce cerne qui semble « encercler » les trajets: est-il question quelque part du fait qu'un enfant se perd, va trop loin? ou bien la « bordure » du territoire était-elle évidente? ils ne sont allés que là où les adultes les ont emmenés? ont-



ils exploré d'autres chemins de traverse? au-delà du coutumier? A ces questions, Sandra me répondit dans un mail (21 sept. 2013) :

« Oui, là aussi c'est une élaboration théorique, basée sur une observation et des faits réels bien sûr. En superposant les cartes, les calques, il a vu que les va et vient des enfants ne sortaient pas d'un périmètre dont la limite n'avait jamais été énoncée (ni interdiction, ni barrière physique), et que c'était le résultat de l'attraction des enfants pour l'«à faire», le coutumier, et je pense -c'est une chose sur laquelle il faut travailler, comme je vous le disais, sur un rythme de gestes et de déplacements (je ne trouve pas Projet N pour l'instant, je vous le prête dès que je l'ai). Mais si on regarde certaines cartes, celles du Serret, on voit que certains enfants (un qui s'appelle Dany) avaient tendance à vouloir sortir du territoire. C'était un enfant qui passait son temps à agiter un objet devant son visage, comme un essuie-glaces, ce que Geneviève Haag interprète comme la manifestation d'un rapport de bidimensionnalité (hémi-corps) à l'espace... Le là, chez Deligny a toujours été pensé comme de l'espace hors temps et de la présence (celle de l'adulte ou de telle chose) expérimentée comme repère spatial...Mais tout est ouvert.... »

Cette question de la bordure, je me la suis posée face aux cartes, par rapport à ce qui fait territoire et frontière, car, dans beaucoup de cultures, on va rarement au-delà du sien, parce qu'on y est pas « chez soi » et qu'au-delà « chez les autres, étrangers » on ne « sent » pas pareil, on ne se retrouve pas (déroute, peur, risque d'attaques d'esprits, angoisses, etc.) à moins qu'au contraire on soit dans une « prédation » d'exploration par besoin ou plaisir de l'inconnu, voire d'appropriation et de colonisation. L'ancrage et repli dans un territoire familier est le fondement d'une singularité existentielle, peut-être ce « là » dont parle Deligny. Je n'aime pas appeler cela « identité », quel que soit le contexte...

Or c'est la jubilation qui est rapportée quand Janmari s'aventure au-delà du cerne – de l'espace du commun et coutumier : en suivant les cours d'eau, il découvre le village et la fontaine. Face à l'eau il exalte. Joyeux aussi son, certains tourbillons que les cartographes transcrivent sur les cartes pour figurer les « agir » des enfants par

distinction des « faire » de adultes. Les cartes font émerger quelque chose de la rencontre entre l'agir et le faire dans le Nous : enaction commune à la Varela. Un peu comme les événements des lignes de Rêve qui font émerger des lieux dans les mythes aborigènes.

« En ce sens les peintures aborigènes sont des cartes, mais schématisées, topologiques au sens où les vraies distances ne comptent pas, seulement les liens entre les choses. Ainsi les lignes reliant des cercles constituent le réseau de territoires qui ne sont jamais bornés mais pris en relais ligne par ligne, vers d'autres territoires appartenant à d'autres groupes qui sont ainsi connectés par les lignes et les récits des mêmes ancêtres qui ont voyagé sur ces parcours. Les humains réactualisent ces liens par leurs déplacements physiques dans les lieux, en dansant, chantant et peignant ces parcours dans des rituels, et en y voyageant en rêve pour ramener éventuellement des révélations à chanter, peindre ou danser. C'est avec un enthousiasme jubilatoire qu'hommes et femmes se sont lancés dans la transposition de leurs cartographies peintes sur le corps et le sol vers l'espace rectangulaire de la toile et avec toute la gamme des couleurs offerte par l'acrylique. Ils affirmaient ainsi leur liens spirituels avec la terre et les tracés des Dreamings : co-présences des humains avec tout ce qui existe, a existé et est en devenir comme les esprits-enfants semés par les Dreamings qui attendent dans les sources, les pierres et les arbres de capter des parents pour naître.

Deligny ne connaissait pas ces peintures mais celles des Aborigènes du Nord qui peignaient sur écorce dans les années 50-60, période à laquelle Karel Kupka en documente une grande collection. Reprenant un commentaire d'André Breton (1962) qui insiste sur le fait que pour les peintres la démarche de peindre (tortue, raie, crocodile, etc.) compte plus que l'achèvement, Deligny (2008) commente pendant des pages cette idée de l'agir de la main qui dessine pour faire exister, en peignant et non pour dire et représenter des significations mythiques. Si ces dernières sont essentielles pour le groupe et le peintre, particulièrement au niveau des liens avec des lieux, je suis en accord avec Deligny sur son rejet de la représentation et sa quête dans le geste de peindre d'une humanité commune hors du langage. Guattari, qui avait été très touché par les lignes d'erre, appelait a-signifiant cet aspect non symbolique des motifs aborigènes du désert que nous avons discutés. Le livre des écorces de terre d'Arnhem de Kupka s'intitulait Un art à l'état brut. Pour Deligny « plutôt que d'art

brut, mieux vaudrait parler d'art fossile » et « le même poisson, la même tortue, le même bonhomme – ou à peu près – réitérés par un de nos contemporains devient de l'art élaboré »<sup>6</sup> : sa remarque renvoie au statut des cartes de son équipe, art brut pour certains, elles peuvent émerger comme œuvres d'art tout court, de par l'évolution même de l'histoire de l'art et le changement de paradigme de la perception non seulement de l'art mais des objets en général, et notamment des cartes, ou toutes archives patrimonialisées. »<sup>7</sup>

#### *Du lieu senti au territoire existentiel*

Deligny appelait la spatialité le 7<sup>e</sup> sens précise Olgivie : « outre les cinq traditionnellement répertoriés auquel il ajoute, pour l'humanité parlante, le sens de l'histoire, de la grande et de la petite, « la sienne propre » ». Or des chercheurs ont nommé depuis le sens de l'espace 6<sup>e</sup> sens, kinesthésique: certains individus et populations par leurs

---

6 « Cette tortue est donc traces de main, l'agir étant premier et le faire advenant comme par-dessus le tracé et comme à l'occasion. [...] De ce qu'il a fait, l'aborigène s'en détourne ; son projet n'est pas là ; il est dans les mouvements de la main qui réitère des trajets, qui passe et repasse là où la main doit passer ; et cette main n'est pas la sienne. C'est une main quelque une dont il dispose comme il dispose du petit bâton mâché à un bout qui lui sert de pinceau ; l'humain est à l'oeuvre et la tortue tracée est aussi commune que la toile de l'aragne dont on voit bien qu'elle n'est pas la toile de telle ou telle aragne qui signerait, de son nom, l'ouvrage arachnéen. Et l'émoi qui peut nous surprendre à errer de l'oeil sur la tortue n'est pas dû au fait que nous contemplons un ouvrage singulier, exceptionnel, mais tout au contraire, du fait que cette tortue est ressentie commune ; elle est humaine ; et non pas parce qu'un être humain y serait représenté – ce qui peut arriver par-dessus le marché – et ce, de par quelque interférence du langage dont il faut bien, quand on en a l'usage, qu'il se mêle de tout, rajoutant son grain de sel symbolique, mais tout simplement parce que, pour l'humain, la main est première et que ses traces sont communes, et communes à l'espèce. Où apparaît le communisme qui peut se dire primitif, mais primitif évoque un certain stade, un certain moment, un certain état dans l'histoire ; mieux voudrait dire communisme primordial, 'qui est le plus ancien et sert d'origine'. Ce pourquoi j'ai écrit que l'arachnéen était fossile », Fernand DELIGNY, *L'Arachnéen et autres textes*, op. cit. *L'Arachnéen*, : p. 214 et §41, p. 69.

7 Glowczewski B. 2015, « Lignes d'erre et cartes des Présences proches », *Review of Cartes et lignes d'erre/Maps and wanderlines. Traces du réseau de Fernand Deligny 1969-1979* (Edited by Sandra Alvarez de Toledo, Paris, *L'Arachnéen*, 2013), *L'Unebévue* 33 : 115-132.

pratiques de l'espace y sont plus sensibles, particulièrement si, pour se repérer les autres sens ne suffisent pas, tout comme les sourds qui repoussent les seuils normés de la vision ou du toucher, du fait qu'ils n'utilisent pas l'ouïe. Et bien sur les animaux qui utilisent ce 6e sens<sup>8</sup>.

Au cours d'échanges de mails, j'ai aussi demandé à Sandra Alvarez de Toledo :

« Sur votre site, il est dit que Janmari découvre des sources enfouies. Dans le glossaire des Cartes pour chevêtre, on lit que 'le mot peut également désigner un lieu que les enfants retrouvent : anciens feux, sources taries ou ruisseaux enterrés, voies qui se croisaient jadis'. Donc il y avait bien une aptitude à « sentir », détecter l'eau cachée? ou autres traces de la vie? pour certains chercheurs l'orientation dans l'espace – particulièrement magnétique – des oiseaux migrants, plantes et tout vivant, s'appelle 6e sens...Deligny parlait de « 7e » sens... ».

Sandra Alvarez de Toledo transmet cette question à Jacques Lin, qui lui répond par un texte en image, sans doute parce qu'il a dû le taper autrefois à la machine et dont voici la capture d'écran.

---

8 <http://phys.org/news63301402.html> « in addition to the familiar five senses—touch, sight, smell, hearing, and taste—scientists know of a sixth sense called proprioception. It is the sense of where your body is in space that allows you to touch your nose even with your eyes closed. Proprioception (PRO-pree-oh-ception) also informs balance and how to put one foot in front of the other to walk without looking at your feet. Read more at: <http://phys.org/news63301402.html#jCp>; chez les plantes, les fonctions des cryptochromes sont sensibles aux champs magnétiques et suggèrent que le mécanisme de perception du magnétisme chez les plantes et, par extension chez les oiseaux migrants utilise ces mêmes molécules photosensibles. Les cryptochromes étant des molécules hautement conservées au cours de l'évolution des espèces, on peut supposer que même s'ils n'en font pas usage, tous les organismes biologiques sont dotés d'un sixième sens : celui de percevoir les champs magnétiques (springerlink, 2006).

« Le cinéma, pour Deligny c'est de « l'animal » », écrit José Manenti, coréalisatrice du *Moindre Geste*. Elle raconte ses échanges avec François Truffaut qui le contacta pour terminer *Les Quatre cent coups* :

« Deligny lui conseille de supprimer une scène où une psychologue interroge Antoine Doinel, et c'est Truffaut lui-même qui prend finalement en charge la discussion avec l'enfant. C'est aussi Deligny, et on le reconnaît bien là, qui donne l'idée de la fugue qui conduit Antoine sur les plages du Nord. En fait, cette rencontre en suit une autre : à la fin des années 1940, André Bazin prit conseil auprès de Deligny pour faire sortir le jeune François du Centre d'observation des mineurs de Villejuif. Deligny et Truffaut correspondront souvent. Truffaut pensera un temps adapter *Adrien Lomme*, il co-produira *Ce gamin*, là de Renaud Victor. »<sup>9</sup>

Truffaut voulait que *Ce gamin*, là, Janmari, joue le rôle de Victor, le personnage historique de son film *L'enfant sauvage*, qui, abandonné, survécut seul dans la région de l'Aveyron avant d'être confié au médecin Jean Marc Gaspard Itard qui pendant des années au début du XIX<sup>e</sup> siècle tenta de le « civiliser ». Deligny a refusé que Janmari joue ce rôle mais il invita Truffaut à venir filmer Janmari pour s'en inspirer. Deligny écrivit: « J'avais pensé, en lisant le rapport d'Itard : pouvait pas lui foutre la paix, à c't'enfant-là ? Mais c'est 'on' qui l'avait attrapé, l'enfant nu et tout couturé de cicatrices »<sup>10</sup>. Itard toujours à la recherche d'une norme « humaine », tortura par ailleurs des Sourds dans des expériences inhumaines pour les obliger à « entendre » et parler<sup>11</sup>. Or les sourds ont développé les gestes— dans leur combat contre la norme de la parole et on compte aujourd'hui autant de langues des signes que de langues parlées, y compris que de variations régionales ou créoles.

---

9 <http://www.dvdclassik.com/critique/le-moindre-geste-daniel-deligny-manenti>: cf José Manenti : Le spectateur réagit à des images, pas à du langage. Deligny cite Chaplin, la façon dont ses films nous touchent, nous enthousiasment, en faisant appel à quelque chose qui se trouve bien en deçà du langage. »

10 Oeuvres, op. cit. Nous et l'innocent, p. 696 : Itard, *Mémoire sur les premiers développements de Victor de l'Aveyron* (1801) et *Rapports sur les nouveaux développements de Victor de l'Aveyron*, 1806.

11 voir la remarquable thèse d'Olivier Schetrit, *La culture sourde. Approche filmique de la création artistique et des enjeux identitaires des Sourds en France et dans les réseaux transnationaux*, 2016 (Paris, EHESS)

De même, les enfants dits « sauvages », même si privés d'une langue, faute de ne pas avoir grandi dans un milieu parlant pour l'apprendre, ne sont pas des autistes : ils développent d'autres formes de langage, en fonction des êtres vivants avec lesquels ils ont communiqué pour survivre, singe ou loup, et s'ouvrent plus ou moins à la communication et l'apprentissage avec les hommes une fois sortis de cet environnement. Lucienne Strivay raconte par exemple l'histoire d'une jeune fille russe qui passa des années attachée dans une niche, apprit à parler quand elle fut libérée mais ne put jamais manger avec de couverts à table préférant se nourrir directement avec la langue dans l'assiette comme les chiens dont elle avait partagé le devenir.<sup>12</sup>

Sandra rapporte que Deligny « a construit de toute pièce l'analogie entre l'enfant autiste et l'enfant sauvage qui n'était autre qu'un enfant autiste rendu sauvage par la vie dans les forêts, et puis il a jeté des ponts avec les Indiens, les Aborigènes, les Algonquins, tous modèles qui étaient d'ailleurs adressés aux «présences proches» et à un certain mode de vie avec les enfants plutôt qu'aux enfants eux-mêmes bien sûr... » (mail 2013)

« pointer que l'humain, n'est peut-être pas (que) du ressort du langage, c'est là le pari de ces lignes dites *d'erre* » (Deligny fin mai 76 in CI/3 : 34 in O : 975). En ce sens, Deligny rejoint un aspect du projet écosophique et des cartographies schizo-analytiques de Félix Guattari<sup>13</sup>, qui comme Deleuze, fut inspiré par le travail de Deligny. à la fois cette expérience de désinstitutionalisation des enfants autistes, le travail de cartographie notamment pour cerner des territoires existentiels.

---

12 présentation d'un film russe dans un séminaire au MQB et Histoire critique de plusieurs cas d'enfants sauvages : Lucienne Strivay, *Enfants sauvages. Approches anthropologiques*, Gallimard, NRF, 2006.

13 Sur l'actualité du projet écosophique : B. Glowczewski, *Resistindo ao desastre: entre exaustão e criação*: [https://issuu.com/amilcarpacker/docs/barbara\\_glowczewski\\_resistindo](https://issuu.com/amilcarpacker/docs/barbara_glowczewski_resistindo) (traduzido do francês por A. packer « Résister au désastre : entre épuisement et création », in Glowczewski B & A. Soucaille (eds), *Désastres*, L'Herne (coll. Cahiers d'Anthropologie sociale 07), 2011: 23-39 ; traduzido para o inglês em *Spheres*, jornal eletrônico, 2015, *Resisting the Disaster: Between Exhaustion and Creation*: <http://spheres-journal.org/2-ecologies-of-change/>)

Isaac Joseph :

« le vrai travail des cartes, et c'est là que c'est difficile, c'est de re-tracer 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. (...) Par exemple l'attrance pour l'eau est un fait très commun à tous les gosses autistes. De même le fait que devant une fourche de chemins il y ait arrêt, balancement. C'est un fait commun des lignes d'erre. Le terme de chevêtre désigne donc simplement ce fait qu'il y a quelque chose qui attire bon nombre de lignes d'erre. »<sup>14</sup>

(Isaac Joseph, *Cahiers de l'immuable*/3)

En 1979, quand je suis partie dans le désert central australien travailler avec les Aborigènes, j'avais lu *Les Cahiers de L'immuable* où quelques cartes (de Gisèle Durand faites exprès pour ces Cahiers) illustrent les textes de Deligny. J'ai toujours gardé ces images à l'esprit quand je retraçais les méandres imprimées par les pieds des danseuses dans le sable, ou que je cherchais à tracer sur des cartes du désert des parcours de voyages mythiques que les Aborigènes racontent comme ponctuant l'émergence de sites sacrés : collines, rochers, trous d'eau arbres, et autres traits du paysage. Pour les Warlpiri, et leurs voisins du désert, chaque détail de ces traits du paysage est une trace des trajets effectués par des ancêtres pré-humains qui ont actualisé ces lieux par leurs traces. Trajets répétés de génération en génération mais jamais de la même manière par les humains, les animaux, les pluies, les rhizomes des ignames, les tornades de vent, les feux de brousse, toute forme vivante, image-force (*kuruwarri*) qui a laissé ses traces en tournant dans ce réseau de balises qui rappellent les chevêtres de Deligny. Ces balises communes sont nées de l'expérience des chasseurs semi-nomades qui au cours des siècles – voire des millénaires – de leurs pérégrinations en quête de nourriture, d'eau et de lieux de campements, ont fabriqué des agencements sans cesse réactualisés en de nouvelles lignes.

En warlpiri les lignes qui relient les sites sacrés s'appellent Jukurrpa : le terme se traduit par rêve, en tant que trace vivante, à la fois l'itiné-

---

14 9 in Oeuvres p.949.

raire chanté raconté d'un récit (mythique) et ses acteurs voyageurs, individu ou peuple ancestral, d'apparence humaine ou hybride d'animal, de plante, eau ou pluie. Chaque Aborigène du désert, homme ou femme, est l'incarnation de tel ou tel Jukurrpa associé à un lieu, et gardien d'un ou plusieurs itinéraires qui relient plusieurs lieux du même Jukurrpa. Souvent un individu est responsable d'une constellation<sup>15</sup> de Jukurrpa différents qui sont comme ses devenirs virtuels qui se cristallisent dans des rituels, des expériences oniriques mais aussi dans des liens particuliers avec l'animal, la plante ou l'eau dont le nom désigne ce Jukurrpa particulier.

A leur façon les Jukurrpa sont pour les hommes et les femmes du désert des lignes d'existence au sens où Deligny définit ses lignes d'erre à propos de l'enfant autiste. Il ne s'agit évidemment pas de faire une analogie entre la folie et une cosmologie aborigène qui nous semblerait exotique. Mais de rejoindre Deligny dans sa manière de remettre en question les dualismes, et notamment celui entre nature et culture. Je me demandai alors si le totémisme, en tant que devenir animal, plante, eau ou vent des humains ne serait pas d'abord cette pratique cartographique de réseaux en ligne d'erre. J'écrivais après mes terrains dans le désert (1981, 1991) que les Aborigènes n'opposaient pas nature et culture, non pas parce qu'il étaient des « naturels » mais que au contraire ils « culturalisaient » ce qui pour nous est nature. La loi occidentale ne leur avait pas reconnu la propriété de la terre au moment de la colonisation de l'Australie taxée de terra nullius, sous prétexte qu'ils ne construisaient pas de village et ne « travaillaient » pas la terre. Ils répondaient, dans leur mouvement de revendications territoriales qu'ils avaient « géré » la terre pendant des siècles en la sillonnant : elle était marquée par une multitude de traces (sites sacrés) reliés en une multitude de lignes, trajets des voyages des ancêtres depuis le temps où les ancêtres totémiques, les « rêves » avait laissé ses traces, parfois dans des couches de temps différentes : avant et après les grands déluges, les volcans, les marsupiaux géants, etc. Tout

---

15 la légende d'une des cartes parle de constellation comme la Grande Ourse, et d'une ligne d'erre qui aboutit à une étoile noire ( Cartes et lignes d'erre : page ?)



respirait des actions de ce que les Aborigènes appellent en anglais la Loi, celle des Rêves, les lignes du réseau qui relie tout, mais avant tout des sites sacrés chargés d'un mystère indicible, « immuable » au sens de Deligny où l'individu comme sujet se fond aux événements qui font la matière vivante et humaine de ces lieux : peut-être quelque chose de ce Nous commun que cherchait Deligny.