

Émoi et éclat(s) du cinéma.

Fernand Deligny et Jean Epstein : penser et écrire le cinéma.

Marina Vidal-Naquet

Le cinéma en quête de mémoire.

Jean Epstein, né en 1897 et mort en 1953 est l'aîné de Fernand Deligny. Grand cinéaste français, et grand théoricien, il débute à l'époque du cinéma muet, et participe activement à l'élaboration d'une pensée propre du cinéma. L'attrait de Deligny pour le cinéma est ancien. Il tient une rubrique sur le cinéma dans une revue étudiante, fait une première tentative autour du cinéma à l'époque de la Grande Cordée, relatée dans l'article « La caméra, outil pédagogique », réalise avec d'autres, entre la fin de la Grande Cordée, et avant son passage à La Borde, le film *Le moindre geste*, puis, dans la période des Cévennes, écrit de nombreux textes théoriques sur l'image et le cinéma, pour la plupart inédits, *Mécréer*, *Les fossiles ont la vie dure*, ou encore *Acheminement vers l'image*, publié par Sandra Alvarez de Toledo, dans le volume des *Œuvres*, sans compter les nombreuses versions de son article « Camérer ». Durant toutes ces années, il ne cesse également d'écrire de nombreux projets de films.

Les deux hommes, bien qu'opérant dans des sphères différentes, se ressemblent, tout autant que la réception qui a été faite de leur œuvre, largement oubliée pendant un temps, et rendue à l'actualité ces dernières années par des publications nouvelles et en partie inédites et décisives, par un accès rendu possible à leurs archives, et à leurs films.

Le trajet personnel suivi par Epstein est aussi celui d'une relative désinstitutionnalisation. Depuis Pathé où il est employé comme réalisateur après son premier film, jusqu'à la Bretagne et ses îles où il abandonne tous décors, tout studio, et ne travaille qu'avec des gens du lieu, acteurs non professionnels. L'importance du lieu, les îles bretonnes, et de ceux qui la peuplent est capitale, tout comme le sont, pour Deligny, dans son approche du cinéma, les Cévennes et cette vie en présence proche d'enfants autistes. Epstein fut par ailleurs un grand lecteur et sa pensée du cinéma fut irriguée de nombreuses autres sciences, humaines ou fondamentales. On trouve, dans ses archives de nombreuses fiches de lecture, dont une sur un ouvrage d'Henri Wallon, *L'évolution psychologique de l'enfant*, dans laquelle il repère tout ce qu'il y trouve de commun à ce qu'il nomme le primitivisme du cinéma. Comme chez Deligny, même si elles prennent évidemment des formes différentes, sa pensée du cinéma est d'autant plus riche qu'elle est tout autant une pensée de l'homme, et de l'homme non pas seulement pris isolément, mais dans son monde, collectif composé d'humain et de non-humain. Il faut rebrousser chemin, relire Epstein au prisme de Deligny pour comprendre ce que les deux hommes ont en commun. Ce que nous tenterons donc de faire dans cette intervention, à travers une lecture croisée de ces deux « écrivains du cinéma ».

Dans une des versions de « Camérer »¹, Deligny se réfère directement à Epstein, « cinéaste s'il en fut » nous dit-il et le cite. La citation est tirée d'un recueil d'articles écrits entre 1947 et 1953, *Esprit de cinéma*, et paru en 1955, recueil dont seront tirés également la majorité de nos références. Elle commence ainsi : « Jean Epstein (...) parle du « pouvoir révolutionnaire » du cinéma... parce que le cinéma est « d'abord un instrument privilégié qui, comme la lunette ou le microscope, révèle des aspects de l'univers jusqu'alors inconnus. » On ne saurait mieux dire. »² Tout repose dans le fait que le cinéma est « d'abord un

1 Fernand DELIGNY, « Camérer », *L'image, le monde*, n°2, automne 2001.

2 Ibid., p. 63. Deligny cite Jean EPSTEIN, « Culture cinématographique » (1946), repris dans *Esprit de cinéma* (1955), repris dans *Écrits sur le cinéma*, Tome 2 : 1946-1953, Paris, Seghers, 1975, p. 17. Toutes nos références à Jean Epstein seront tirées de ce recueil de textes paru en 1975.

instrument privilégié », relève donc tout d'abord d'une technique, et se rattache à son outil. Chez Deligny, cette importance donnée à l'outil dans son intérêt pour le cinéma est capitale. Elle fait même naître un infinitif : *camérer*. Il s'agit de penser une pratique du cinéma qui ne serait pas équivalente à « filmer », une pratique dont le but premier n'est pas de faire un film, mais bien plutôt de penser l'outil dans sa capacité de préhension sur le monde. Déjà, dès son texte « La caméra, outil pédagogique », la caméra doit être à portée de main de tous, « comme l'outillage sur un chantier, à l'aube, avant l'arrivée des ouvriers »³. La caméra doit pouvoir être un possible pour les adolescents de la Grande Cordée d'appréhender autrement leur rapport d'inadaptation à leur milieu. Une autre façon donc de se relier au monde. Plus tard dans ses textes des années 1980, c'est au « preneur d'images » qu'il s'adresse. L'outil-caméra est toujours davantage un outil de préhension qu'un moyen d'expression.

Deligny continue sa citation d'Epstein : « Dès maintenant, le cinématographe permet (...) des victoires sur cette réalité secrète où toutes les apparences ont leurs racines *non encore vues* »⁴. La caméra, capable de faire varier les rapports de taille à travers l'échelle des plans et les rapports de défilement du temps, à travers l'accélééré et le ralenti ou l'inversé, nous amène à reconsidérer toutes les échelles de valeurs communément admises dans notre compréhension de l'univers, et met en péril le règne de la rationalité. Elle est, « par excellence, l'appareil de détection et de représentation du mouvement, c'est-à-dire de la variance de toutes les relations dans l'espace et dans le temps »⁵. Aux trois dimensions de l'espace, Epstein ajoute une « quatrième dimension », celle du temps. Cet espace à quatre dimensions, espace-temps donc, est infiniment variable au cinéma, et lieu de toutes les créations possibles. Chez Deligny, à travers la pratique du *camérer*, il s'agit de

3 Fernand DELIGNY, « La caméra outil pédagogique », *Vers l'éducation nouvelle*, n°97, octobre-novembre 1955, repris dans Fernand DELIGNY, *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2007, p.414

4 Idem. Les italiques sont de F. Deligny. Citation tirée de Jean EPSTEIN, « Photogénie de l'impondérable » (1935), op. cit., p.11.

5 Jean EPSTEIN, « Culture cinématographique », *ibid.*, p.18.

créer un espace-temps dans lequel le mode d'être autiste puisse exercer sa normativité propre, normativité, qui grâce à l'enregistrement, peut être perçue par l'homme-que-nous-sommes. Cette création d'un espace-temps propre par le film et par le camérier est double. Elle est non seulement celle du film, mais aussi celle qui s'organise autour de l'aire de séjour devenue aire de tournage. Ainsi le film crée le milieu, l'espace-temps, sur la pellicule et autour de la caméra, en même temps qu'il le documente.

Ce pouvoir révolutionnaire est pour Epstein un pouvoir animiste. La caméra anime toute chose de façon nouvelle, révèle un monde où il n'y a plus de frontières entre tous les règnes de la nature, dé-hiérarchise cette nature. « Tout vit. Les cristaux grandissent, vont au devant les uns des autres (...). Et la plante qui dresse sa tige, qui tourne ses feuilles vers la lumière (...) »⁶ Grâce à cet animisme, nous nous découvrons entourés d' « existences inhumaines ». Doués de mobilité, les objets même prennent vie. Chez Deligny, il y a aussi, à certains endroits, cette idée que le pouvoir de « révélation » de la caméra est un pouvoir technique :

« Si la caméra nous donne les images d'une tige de blé qui pousse, et si on la voit pousser de la première pousse qui sort à peine de terre, et jaillit tout soudain en une tige porteuse de l'épi qui devient lourd, c'est le réel. »⁷ Grâce à ce subterfuge technique propre à la caméra, « tout le monde pourra voir ce qui ne peut pas se voir. »⁸

Dans un texte intitulé « L'objectif lui-même », de 1926, Epstein décrit la caméra comme « un œil inhumain, sans mémoire, sans pensée. » Il ajoute : « Pourquoi se priver de profiter de l'une des plus rares qualités de l'œil cinématographique, celle d'être un œil en dehors de l'œil, celle d'échapper à l'égoïsme tyrannique de notre vision personnelle. »⁹ Chez Deligny aussi, la caméra se fait organe, organe

6 « Photogénie de l'impondérable », *ibid.*, p.12.

7 Mécréer, 1979, Inédit, Archives : K2 - DGN 52, p. 34.

8 *Ibid.*, p. 35.

9 *Écrits sur le cinéma*, Tome 1 : 1921-1947, Paris, Seghers, 1974, p. 128-129.

supplémentaire, moins machinique et inhumain cependant que chez Epstein, mais tout autant hors du sujet. C'est parce qu'elle dépasse les limites du subjectif qu'elle permet d'accéder à une autre réalité, réalité poétique, à ce « qu'Apollinaire aurait qualifier de surréel »¹⁰ nous dit Epstein. Une image ne se voit pas nous dit Deligny. Parce qu'elle n'est pas de l'ordre du sujet, le pronom réfléchi est en trop.

Le réel, chez Deligny n'équivaut pas à la surréalité d'Epstein, mais les deux hommes partagent cependant l'idée que pour le/la faire survenir il y faut un outil qui modifie quelque chose de notre rapport perceptif à notre monde, à notre milieu, un outil qui permette de remettre en jeu la fixité de nos représentations, pour constituer un espace-temps nouveau, dans lequel l'image, l'humain, qui échappent au langage, puisse advenir.

Ainsi, Epstein se montre également sensible au totalitarisme du langage et aux habitudes qu'il a créées plus spécifiquement dans l'industrie du cinéma. Dans un texte de 1946, revenant sur les débuts du parlant, il écrit : « Quant à ce profond et fugace indicible que l'image parfois avait réussi à capter, le lourd, lent et rigide système de la parole l'écrasait, le rejetait dans les limbes où il avait bien l'habitude de végéter. »¹¹ Si cette attention au sort fait à l'image face à la tyrannie du langage est présente chez Epstein, c'est bien parce que, chez lui aussi, l'image cinématographique renvoie à un certain mode de penser proprement humain, autre que celui du langage. Il y a d'un côté la raison, système de pensée verbale, siège de la conscience et de la rationalité, et de l'autre, la pensée visuelle, pensée primitive, siège de l'émotion, du sentiment et de l'intuition, pensée associationniste, telle le rêve. Il y a chez Deligny une partition également entre deux pôles, celui du langage et de tout ce qui l'accompagne, d'un côté, et de l'image, de l'humain, à la marge, de l'autre, lieu possible d'un certain émoi. Tantôt pôles, tantôt hémisphères, tantôt gravités, la dualité qui habite l'homme est au cœur de la pensée de Deligny, et elle semble être autant physiologique, éthologique que métaphorique.

10 « Le cinématographe vu de l'Etna » (1926), *ibid.*, p. 136.

11 « Le cinéma pur et le film sonore » (1946), *op. cit.*, Tome 2, p. 100.

« Le fait que notre cerveau est fait de deux hémisphères cérébraux commence à émerger. De ces deux hémisphères, l'un supporte, nourrit, diffuse, tout ce qui est de l'ordre du se (...). Reste tout ce qui est du ressort de l'hémisphère droit – qui perçoit et n'a pas voix au chapitre. »¹²

Il s'agit d'admettre cette dualité, et de tenter de ne pas étouffer tout à fait ce qui relève de l'image. Il faut « tisser, tramer, entre les deux hémisphères. »¹³

Chez Epstein, le but essentiel de l'art cinématographique est de réorienter pour un temps « l'âme » vers ses « fonctions primitives », émotives. Chez Deligny, le rôle du cinéma est également d'émouvoir. Dans *Acheminement vers l'image*, il écrit : « Où se voit qu'imager [autre terme pour désigner l'à-faire du preneur d'images] est tout proche d'émouvoir qui est, littéralement, *mettre en mouvement*. »¹⁴ Mais cet émouvoir dont parle Deligny s'écarte de ce dont parle Epstein. Cet émouvoir, ne provoque pas tant l'émotion, « qui est de convention » pour Deligny, qui reste de l'ordre du ressenti, et est toujours donc affaire de subjectivation, mais provoque plutôt un certain émoi. « De l'émoi on n'en voit pas, on n'en soupçonne pas les causes ni la raison. »¹⁵ Cet émoi, c'est ce qu'éprouve Janmari, enfant autiste, lorsqu'il retrouve une source d'eau. Et c'est aussi cet émoi-là que provoque chez Deligny une scène d'éclat de rire d'un film de Nikolaï Ekk, *Le chemin de la vie* : « L'éclat de rire. Un éclat rien qu'un éclat que j'ai pris en plein émoi commun. »¹⁶

Parce qu'il s'adresse aux fonctions primitives et diffère de la pensée verbale, le cinéma est pour Epstein langue universelle. Deligny cite

12 Notes manuscrites inédites autour d'un projet de film intitulé « Étrange mosaïque », 1982, Archives : K3 – DGN 65, p. 2.

13 Les fossiles ont la vie dure. À propos d'images, inédit, vers 1980-1983, Archives : K2 – DGN 52, p.80.

14 *Œuvres*, op. cit., p. 1727.

15 Les fossiles ont la vie dure. À propos d'images, op. cit., p.40.

16 « Camérer », op. cit., p. 65.

Epstein à nouveau dans « Camérer » : « Les images animées apparaissent comme une langue universelle, langue des foules et langue de la grande révolte. »¹⁷ Deligny ajoute : « La grande révolte ? Il serait temps. Mais contre quoi ? Contre ON... »¹⁸

Ainsi, ce mettre en mouvement propre au cinéma est aussi une force de renversement, de déconstruction du sujet et de l'image unifiée que l'homme s'est construite de lui-même, déjà chez Epstein, puis chez Deligny. Dans un article de 1946, Epstein raconte comment Mary Pickford, grande actrice du cinéma muet, pleura la première fois qu'elle se vit à l'écran, et il continue ainsi: « A la suite de sa première expérience cinématographique, s'il avait plu à Mary Pickford d'affirmer: je pense, donc je suis, il lui aurait fallu ajouter cette grave restriction: mais je ne sais pas qui je suis. Or, peut-on soutenir, comme évidence, qu'on est, quand on ignore qui on est ? L'identité – c'est-à-dire la réalité – du moi n'apparaît plus que comme une variable, circonscrite approximativement par des probabilités. »¹⁹ Ce que le cinéma permet donc c'est de déconstruire l'image rationnelle et mensongère que l'homme se fait de lui-même, de sa personne, et d'affirmer au contraire sa non-fixité, sa multiplicité et sa mobilité. C'est ainsi par exemple le sujet du film de Jean Epstein, *La Glace à trois faces*, de 1927, ces faces renvoyant à toutes les facettes du personnage principal.

La critique de l'image figée de lui-même que se fait l'homme-que-nous-sommes est très présente chez Deligny, qu'elle concerne la construction psychique du sujet, ou plus largement toute l'imagerie que s'est construite le sujet civilisé, historique, parlant, occidental, conscient d'être, le ON. Il s'agit avec le cinéma d'exorciser l'icône nous dit Deligny dans *Les fossiles ont la vie dure* : « Alors le preneur d'images (...) exorcise l'icône et voilà tout et il ne s'agit pas de diables qui sortiraient de là, il s'agit d'images (...). »²⁰ Dès l'époque de la Grande Cordée, c'est peut-être déjà à cette capacité du cinéma de mettre à l'épreuve

17 Ibid., p. 63 ; Jean EPSTEIN, op. cit., p.12.

18 Idem.

19 « Le cinéma et les au-delà de Descartes » (1946), op. cit., p. 22.

20 Op. cit., p. 36.

cette image de l'homme, figée par le langage, que souhaite s'en remettre Deligny. Par ailleurs, Deligny imagine que le résultat de cet usage de la caméra, les morceaux de film tournés par les adolescents et montés ensemble, serait comme « la conscience propre à la collectivité Grande Cordée »²¹. Le cinéma, ici, est donc déjà un outil qui permet de penser le sujet hors de lui-même, traversé par un collectif, et de redistribuer les lignes de partage entre le sujet et la collectivité. Ce n'est certes qu'une étape dans la pensée du cinéma de Deligny, mais elle n'est pas sans lien avec ce qu'il élaborera par la suite, et c'est déjà le potentiel de la caméra de faire brèche qui est mis en avant.

Cette capacité du cinéma de faire éclater le sujet unifié et autocentré, d'en révéler les différentes facettes, est prolongée chez Deligny par une volonté d'en faire de même avec l'Histoire. Contre l'Histoire construite et unifiée, Deligny se met en quête du « point aveugle » de l'Histoire, titre d'un de ses canevas de film, datant de 1979²². Canevas qui a pour sujet la révolte des Camisards, paysans protestants des Cévennes, pourchassés par les catholiques et l'armée du roi, au début du XVIII^e siècle. Dans ce canevas de film, Deligny imagine plusieurs « lieux » parmi lesquels la « chambre à camérer », où est entreposée tout le matériel nécessaire à la réalisation d'un film et à sa projection, et la « chambre des vestiges », où l'on dispose de tout ce qui a été trouvé de ce temps-là, costumes d'époques, instruments, armes, et documents d'archive. Ces documents sont à disposition de tous et notamment des « réalisateurs ». Un réalisateur va « proposer aux caméras une des facettes possibles d'un événement »²³, d'autres « réalisateurs » vont le suivre, faisant ainsi émerger un grand nombre de facettes d'un même événement. Il écrit :

« Pour le dire autrement, la caméra devient un moulin à concasser ce qui s'intitule « La révolte des camisards ». Alors que dans les chroniques, cette révolte fait bloc, chaque morceau, bloc concassé va livrer

21 « La caméra outil pédagogique », op. cit., p. 416.

22 « Le point aveugle », « La peau du rôle », 3 séries de pages manuscrites inédites de 9, 19 et 10 pages, autour du même projet, 1979, Archives : K3 – DGN 23 et 65.

23 « Le point aveugle » (10 pages), op. cit., p. 5.

à l'image des facettes fort diverses et quelquefois contradictoires. »²⁴
De cet enchevêtrement de versions d'un même événement, surgira peut-être « le point aveugle de l'histoire », s'échapperont peut-être ces « aspects de l'humain qui sont réfractaires à ce que peut en dire la chronique »²⁵.

Le point aveugle de l'histoire, « on le retrouve, immuable, d'époque en époque, de pays en pays. »²⁶ écrit Deligny. À côté de l'Histoire et de ses atrocités, Deligny pense l'espèce, pour lui commun immuable. L'image, comme l'humain, est d'espèce, parce qu'elle ne fait pas signe. Comme le disait Catherine Perret lors de la soutenance de thèse de Noelle Resende²⁷, une des manières de trouer l'institution, d'y faire brèche, est de travailler sur la mémoire, la mémoire du lieu, mémoire fossile, pour constituer un lieu commun. Pour Deligny, c'est la tâche du cinéma de travailler cette mémoire d'espèce, ce lieu commun possible. « Nous somme hantés par un peuple d'images, (...) c'est-à-dire habités tout simplement (...). »²⁸ Nous sommes hantés, comme ces oies domestiques qui « Au passage d'un vol d'oie sauvages, (...) se traînent, battent des ailes et tendent le cou, désespérément, hantées par une frénésie fugace. »²⁹ Ces images qui habitent l'homme, l'individu, font de lui un être traversé par autre chose que lui-même, dont la mémoire est à la fois individuelle et collective. On retrouve ce motif de la mémoire chez Epstein, de la mémoire visuelle à laquelle se rattache l'image animée. « L'habitude du cinéma, (...) repeuple la mémoire de concepts visuels, (...) ressuscite et réaccrédite la mentalité visionnaire »³⁰. Mais la mémoire y est moins ici un champ à explorer qu'un champ à remplir, dans lequel il faut semer, de nouvelles images. Epstein ne parle pas d'espèce, mais il semble parfois que,

24 Ibid., p. 2.

25 « Le point aveugle » (9 pages), op. cit., p.1.

26 Ibid., p.5.

27 RESENDE, Noelle, Do Asilo ao Asilo, as existências de Fernand Deligny : tajetos de esquivas à Instituição, à Lei e ao Sujeito, sous la direction de Mauricio de Albuquerque Rocha, soutenance ayant eu lieu le 24/08/2016 à la PUC de Rio de Janeiro. Catherine Perret faisait partie des membres du jury.

28 Acheminement vers l'image, in Œuvres, op. cit., p. 1670.

29 Ibid., p. 1667.

30 « Finalité du cinéma » (1949), op. cit., p. 40.

sans jamais la nommer, il y tend. Comme lorsqu'il parle de ce spectateur, qui « se trouve parfois surpris de se sentir ramené par l'écran à sa plus vieille, sa plus naturelle et plus puissante façon de s'émouvoir et de penser. »³¹ Ou encore lorsque l'on trouve dans une de ses notes personnelles sur une de ses fiches : « Oh cette indéracinable connerie anthropomorphique, spiritualiste et névrotique de la suprématie humaine totalement séparée du système animal ! »³²

Pour « re-susciter le réel » le preneur d'images doit se faire « prestidigitateur ». Ce n'est donc pas dans un rapport naïf à l'enregistrement du réel que Deligny entend placer la pratique cinématographique. Epstein, non plus, et il n'est pas très loin lorsqu'il écrit en 1928 : « La magie – et voilà le grand mot – est le plus humain de l'homme. L'art aussi. L'art est donc magie. »³³ Pour atteindre au réel de l'humain, il y faut donc un artifice, un subterfuge, qui permette la rencontre.

Le temps de la rencontre avec l'humain, c'est l'image. Elle n'advient qu'à l'improviste, par hasard. Elle a lieu maintenant, dans l'instant. Le temps de l'exister *humain*, c'est l'infinitif. Le verbe à l'infinitif, non conjugué, s'extrait de la chaîne de causalité, correspond à un mode d'être immuable, hors sens et hors intention. « Le moindre « maintenant » est riche de milles autres vies possibles »³⁴ ainsi l'humain est « ce qui pourrait être, à tout moment »³⁵. Chez Epstein, on retrouve aussi cette idée que le temps des images animées est un temps extrait des règles de la causalité : « Dans la langue des images animées (...), presque toutes les images y sont plus ou moins des images-verbales, en même temps qu'elles contiennent aussi le sujet et le complément, la cause et l'effet. La causalité ne s'y montre pas décomposée en ses facteurs logiques, mais on voit un événement dans son état brut, multiple

31 « Tissue visuel » (1947), op. cit., p. 97.

32 Fiche de lecture de Jean Epstein sur L'évolution psychologique de l'enfant d'Henri Wallon, Archives Jean Epstein, Cinémathèque française : EPSTEIN-7B6-22 : PHYSIQUE-PSYCHOLOGIQUE IV.

33 « La vue chancelle sur des ressemblances... » (1928), op. cit., Tome 1, p.184.

34 Un jour, dehors..., scénario inédit, 1983, Archives : K3 – DGN 53, p. 18.

35 Mécréer, op. cit., p.30.

et confus où d'innombrables fins restent emmêlées à d'innombrables commencements. »³⁶

Ce que le preneur d'images peut glaner de l'humain, ce ne sont que des éclats, des « moments ». Ces moments, ce sont ceux de la rencontre entre différentes strates de temporalités, de mémoires, entre différentes images. Ainsi en est-il dans une scène du projet de film sur la révolte des Camisards. Deligny imagine le moment d'une rencontre : des enfants de maintenant, qui ont joué dans la journée apparaissent en costumes d'époque alors qu'ils viennent voir dans la chambre à camérer une séquence tournée quelques jours auparavant. Ils ne savent pas sur quoi s'asseoir, alors ils vont chercher dans la chambre des vestiges la poutre qui servait à coincer les Camisards par les chevilles et « ils s'assoient dessus comme sur un banc. »³⁷ De ce choc des temporalités, des images, surgira peut-être l'humain. « Et alors *camérer* consiste, pour une part, à saisir des paillettes révélatrices de ces moments passés qui affleurent dans ce maintenant qui est dans le champ. »³⁸

Ainsi, la rencontre est aussi celle qui a lieu dans l'entre-choc des images, entre une image persistante et une image nouvelle, surgissant, qui résonne de cette rencontre. On trouve une idée qui ressemble à cela déjà chez Epstein : « Un film est beaucoup moins dans chacune de ses images qu'entre elles, dans le rapport des images, les unes avec les autres. » dit-il dans cet article justement intitulé « L'idée d'entre les images »³⁹. La rencontre peut venir également de l'extérieur du film, car la vie des images est telle que ces images « continuent longtemps à vivre de leur propre vie dans le souvenir et, même, à s'y multiplier, à y croître, par leur propre force intérieure. »⁴⁰

36 « L'idée d'entre les images » (1947), op. cit., Tome 2, p. 115.

37 « Le point aveugle » (9 pages), op. cit., p. 6.

38 Mécréer, op. cit., p. 29.

39 Op. cit., p. 117.

40 « Culture cinématographique », op. cit., p. 15.

Pour Deligny cette idée d' « entr'images » est centrale. Cette persistance des images qui permet leur rencontre est fonction de la mémoire d'espèce. Il y a « coïncidence » entre une image déjà là, toujours là, immuable, et une autre image, analogue peut-être, qu'elle rencontre, qui crée un décalage, aussi léger soit-il. C'est cette coïncidence qui est à l'origine de l'émoi du spectateur, ou de l'agir de Janmari, ce qui est la même chose. D'où l'idée que voir, c'est re-voir chez Deligny, et que l'image est de réitération. Les images persistent, sont traces, empreintes, elles frappent en un instant, et demeurent. Comme ces singes enfermés et transis dans une cage à perroquet, aperçus alors que Deligny avait 8 ans, un matin, à la Foire de Lille, encore déserte. « Les images frappent, sans personne à l'intention »⁴¹. L'empreinte persiste, empreinte fossile.

Pour conclure, Epstein et Deligny partagent une inscription historique, et cela implique chez tous deux une quête d'une autre voie que celle que l'homme rationnel moderne et maître de toutes choses s'est tracé. Chez Epstein, il s'agit peut-être de renverser positivement le rôle de la machine, en faisant de son inhumanité, le socle de tout art cinématographique, la base d'une perception non anthropocentrée, et en ce sens, révolutionnaire. Chez Deligny il s'agit de penser l'image et l'art avec l'espèce. Chez les deux, la caméra permet de sortir du sujet réfléchi, pour retrouver une autre forme de perception, plus ancienne. Mais Deligny est plus radical, en premier lieu dans son écriture, et plus particulièrement, dans cette quête d'un lieu commun par la caméra, lieu commun qui soit d'espèce, qui soit donc aussi un retour radical en quête des traces de ce qui nous fait espèce. Avec la caméra, il s'agit de faire surgir, de rendre visible ce lieu commun autant que de le créer. C'est là l'urgence du cinéma.

41 I comme image, manuscrit inédit, version alternative de Acheminement vers l'image, Archives : K2 – DGN 52, p. 16.