

# **Point de Vue / Point de Voir**

Sandra Alvarez de Toledo

Je commencerai par une citation de Deligny :

Toute notre recherche va donc porter sur ce qui est repéré du point de voir des enfants qui ne vivent pas selon l'usage du langage.

Il est flagrant que ce point de voir est tout à fait différent de notre point de vue de sujets, pour lesquels ON existe.

[...]

Le point de voir d'un individu – j'utilise ce mot pour désigner ce qu'il peut en être d'un être qui vit en rupture avec le ON/SE – nous échappe radicalement.

Je voudrais essayer, schématiquement, d'indiquer trois manières d'approcher cette notion de « point de voir ».

- 1) Le « point de voir » et camérer, ou comment NE PAS filmer.
- 2) « Le point de voir », tout contre la psychanalyse.
- 3) Le « point de voir » dans l'optique des « savoirs situés » (Donna Haraway)

Je finirai sur cette ouverture et sur la projection de quelques images prises par des enfants psychotiques dans un hôpital de jour.

- 1) *Le « point de voir » et camérer, ou comment NE PAS filmer.*  
Un « point de vue » est le point d'où l'on embrasse une vue. Le point

de vue qualifie une position à distance, séparée, d'où l'on embrasse, comprend, choisit, ou juge.

Avoir un point de vue c'est l'exprimer, S'exprimer, personnellement ou au nom d'une collectivité, institutionnelle ou de pensée.

Deligny cherche une langue pour parler du point d'où les enfants mutiques ne parlent pas, mais voient et agissent. D'où il voient un « autre monde » et agissent en silence. Cette langue se cherche un mode ; Deligny opte pour l'infinitif. (L'infinitif qu'Eduardo Viveiros de Castro appelle, de manière intéressante par rapport au mode d'être autistique, « mode de l'instantanéité extra-historique »). Deligny invente donc, comme alternative au point de vue, ce qu'il appelle le « point de voir ».

Celui qui a un point de vue occupe une position ; il se situe dans le monde du langage. Le point de voir ne « vise » pas. L'enfant autiste est assailli d'images. Il ne regarde pas (ni ne jouit de « la vue » au sens où on parle d'un lieu d'où l'on « a une belle vue »). Il est saisi, ému, aimanté par l'image qui le saisit. Il est délivré du jugement, il ne choisit pas.

Faites le point, dit ironiquement le premier carton du *Moindre geste*. Réglez votre optique de précision. L'image doit être nette. Regardez et comprenez-y quelque chose. Éclaircissez la situation. Le *Moindre geste* n'éclaire rien, ne permet pas de comprendre l'autisme d'Yves. Le « point de voir » ne permet pas de comprendre. Le *Moindre geste*, dit Deligny (dans « Mécréer », inédit, 1979) aurait dû montrer pendant la moitié du film Yves essayant, sans y parvenir, à nouer les lacets de sa chaussure. On se serait demandé ce que devenait l'autre, pendant tout ce temps, dit-il, alors qu'il s'agit de la même chose : de l'absence du « bonhomme » chez Yves, et de la disparition de Richard dans le trou. C'est assez génial. Il aurait donc fallu filmer l'absence de l'image du bonhomme, l'absence du symbolique, l'absence de la représentation...Yves en train d'essayer à l'infini de refaire son noeud et, en parallèle, le trou dans lequel l'autre a disparu.

Le cinéma pourrait bien avoir été le fil rouge de la recherche de Deligny : depuis le ciné-club de Lille, dont il chronique les projections dans la revue *Lille-Université* – où figure, parmi d'autres, une recension

de *L'étoile de mer* de Man Ray, 1934 – jusqu'aux derniers textes, notamment *Acheminement vers l'image* (1989). En passant par quatre films réalisés, de très nombreux films non réalisés, et de très nombreux textes sur l'image, publiés et inédits. Et un concept, celui de « caméerer », qui a fait l'objet de plusieurs essais.

Mais Deligny n'a réalisé aucun film, il a toujours refusé de tenir la caméra. Le cinéma l'intéresse pour la situation créée par le tournage, pour l'effet produit par la présence de la caméra, et parce qu'il pose la question du regard. Mais pas en tant qu'il s'agirait de faire un film. Ce qui l'intéresse, c'est l'acheminement vers l'image, l'énigme de ce qui déclenche l'agir de l'enfant autiste, dont il pense que c'est une image.

Filmer me semble un drôle de verbe, écrit Deligny. Lorsqu'il s'agit d'écrire un livre, on ne dit pas livrer [...] Où se voit que, pour ce qui concerne le cinéma, le produit fini l'emporte et devient verbe ». S'il invente ce verbe, « camérer », c'est « pour indiquer que la caméra peut faire tout autre chose qu'un film, de même qu'écrire peut se faire sans ce complément d'objet qui se dit : un livre » (« Camérer », 1983).

La comparaison avec le processus de l'écriture est insistante. La caméra peut faire tout autre chose qu'un film, dit-il. Le mot, camérer, déplace donc la chose, l'objet. Il met l'accent sur le processus, l'activité infinitive, il reporte ou annule la perspective de l'objet-film. Plus loin, dans le texte, il est question d'images qu'on attend, qui ne viennent pas, ou qui auraient « disparu au montage parce qu'elles gênaient le déroulement de l'histoire ». Nous y sommes : camérer, c'est enregistrer, comme écrire c'est inscrire, tracer, indépendamment de l'histoire qui se raconte ou pourrait se raconter. Indépendamment de tout scénario donc. Deligny a beau mettre en cause le sens de l'histoire, il est le produit de la sienne. Camérer cohabiterait donc mieux avec l'approche filmique du documentaire (voir Jean Rouch) qu'avec celle de la fiction, même si le documentaire n'exclut pas la mise en scène, comme on le sait.

Le 2 décembre 1976, il écrit à Isaac Joseph :

N'oubliez pas que le primordial est dans la manière (de filmer). Jean Renoir – qui avait l'œil – me disait que ça se voyait dans « Le Moindre geste » le temps que nous avions mis à le faire. Et il en était jaloux, de ce temps que nous avions pris/eu, nous, alors que lui s'était laissé encadrer...

Camérer serait donc, fondamentalement, enregistrer « en permanence », comme Deligny écrit « en permanence ». Accumuler de la permanence, du temps, cette quatrième dimension dont les autistes sont doués, eux pour qui – selon Deligny – l'espace et le temps sont une seule et même chose. Enregistrer non pas le temps pour le temps, mais le temps comme cadre lâche où l'agir et l'arachnéen ont libre cours.

Au sujet de Fifty, l'enfant brésilien d'*A propos d'un film à faire* qui construit un radeau sans en avoir jamais vu, Deligny pose la question : « Se peut-il que dans le sang indien qui coule, comme on dit, dans les veines de Fifty, il y ait comme une trace de radeau ? » Une trace, ou une image de radeau. L'enfant qui construit un radeau, celui qui se jette au sol face contre terre, ou celui qui effeuille interminablement un livre devant son visage, agit. Il agit, non sous l'effet d'une conduite apprise, ni par imitation (personne, dans leur entourage, ne fait une chose pareille), mais parce qu'il est accaparé par une image située quelque part dans ce que Deligny appelle la « mémoire d'espèce », non refoulée par le langage, la domestication symbolique. L'image, dit-il, serait peut-être bien du règne animal. Elle est aux aguets. Les cinéastes maoïstes ont, paraît-il, accueilli avec soulagement ces propos qui leur permettaient de sortir de l'impasse d'un cinéma didactique.

Camérer serait donc enregistrer « ce qui ne se voit pas » : c'est l'exemple de Janmari qui ne s'apaise que lorsqu'on a replacé la pierre dans le mur d'où on l'avait retirée, « preuve même de l'existence de l'image », dit Deligny. Ou, autre exemple : le geste de Marie-Pierre de saisir l'écuelle qu'elle n'a jamais saisie jusqu'alors d'elle-même, sous l'effet d'un geste inadvertant de Jacques Lin, qui chasse une

mouche d'un coup de torchon. Le mot « inadvertant » est crucial. Rien ne servira à Jacques de reproduire intentionnellement son geste pour susciter une nouvelle initiative de Marie-Pierre. Le geste a échappé à Jacques. Gestes qui échappent, points de voir indécidables, mémoire d'espèce, règne animal : l'image, pour Deligny, se situe dans un milieu de perceptions proliférantes : « Nous sommes hantés par un peuple d'images », écrit-il.

L'image vue par Marie-Pierre à l'occasion du coup de torchon de Jacques est insaisissable, imprenable. Camérer est un concept. « Au point de voir, personne ne peut s'y mettre », écrit Deligny (Mécréer, 1979). « Il s'agit que la caméra soit tellement là que c'est le caméreur et ses intentions et son point de vue qui s'estompent au point de voir ».

Camérer, c'est donc être-là, au même titre que les présences proches, en permanence, et voir sans regarder, comme le font les enfants autistes. C'est NE PAS filmer, NE PAS faire de cinéma, NE PAS imaginer les images qui ne s'imaginent pas (elles sont plutôt, dans l'autisme, de l'ordre de l'hallucination), NE PAS créer (ni croire) : c'est « Mécréer », que Deligny définit comme rompre avec une certaine image que nous avons de nous-même, érafler le tain du miroir. « Mécréer » et « camérer » sont – à une lettre près, quasiment donc – l'anagramme l'un de l'autre. Mais on peut également entendre dans mécréer « ne pas créer », ne pas donner naissance, ne pas faire advenir. Dans une lettre à Deligny, Robert Kramer dénonce à juste titre, du point de vue du cinéaste qu'il est, l'illusion de l'image qu'on « laisse advenir ». Robert Kramer dont Richard Copans, qui a beaucoup travaillé avec lui, dit qu'il est sans doute celui qui s'est le plus rapproché de ce qu'il faudrait entendre par camérer, dans sa manière de « réagir aux images », aux sensations suscitées par les images. Mais ajoute-t-il, « Robert filmait pour monter »...Le montage est situé sur un autre plan, du côté du film à faire, à construire, du côté du récit, du tableau ou du poème.

Camérer, Deligny le dit, est un concept « déceptif ». En effet, s'il n'y a pas de film à la clé, ni même d'image – ou pas d'autre image que celle de son absence –, camérer revient, comme beaucoup d'autres outils

de réflexion de Deligny, à créer un doute, une zone d'indétermination, une pierre d'achoppement : l'agir est infiniment plus rare que le faire ; il surgit. Il faut attendre. Ou écrire.

2) « *Le point de voir* » tout contre la psychanalyse.

Deligny a vu venir très tôt (dès les années 1940) le danger du diagnostic de « maladie mentale », en particulier dans le domaine qui était le sien, la prise en charge d'adolescents délinquants. Quant à la psychanalyse, il l'a attaquée par tous les bords, et avec virulence, dès la création du réseau d'enfants autistes, en 1967/68, après – et ce n'est pas une coïncidence – son séjour à la clinique La Borde. On pourrait même penser que sa critique du langage et l'ensemble des idées qui ont sous-tendu l'organisation du réseau ne sont qu'une machine de guerre contre la psychanalyse. Ce qui serait trop dire, mais il y a dans ce « trop » juste ce qu'il faut de suspect pour qu'on s'y attache.

Il attaque la psychanalyse sous trois angles : comme symptôme de l'individualisation de la société (lecture idéologique) ; comme outil de soin et d'interprétation de l'autisme, qu'il considère comme d'origine biologique ; et enfin comme véhicule du tout-est-langage. Ni freudien ni deleuzien, il conteste les notions de manque et de désir, selon lui inexistantes dans l'organisation autistique. Cependant, il a lu Lacan, et il a pour visiteurs nombre de psychanalystes.

Revenons au « point de voir » et à « camérer ». Et proposons l'hypothèse que Deligny, plutôt que « contre », se serait trouvé « tout contre » la psychanalyse, et que le « point de voir » pourrait être un équivalent de la position de l'analyste ou de ce qui pourrait se produire dans l'analyse.

Les aires de séjour, telles qu'elles sont conçues, sont des canevas. Elles disposent une trame immuable, tissée de présences, de tâches et de repères. Tout y est prévu pour que l'imprévu s'y produise. L'imprévu passera par les « trous » du canevas sous la forme d'images. Le « coutumier » y est ritualisé à l'extrême, mais conçu à chaque endroit et à chaque instant pour qu'un enfant ou un autre prenne une initiative,

« agisse » sur ce canevas. Le mot d'ordre principal est celui de ne pas les interpeler. Pas d'interpellation, pas d'adresse. On ne les interpelle ni on ne s'adresse à eux plus qu'ils n'interpellent ni ne s'adressent eux-mêmes à quiconque. La présence proche est silencieuse. Elle fait repère, au même titre qu'une pierre. Tout en se livrant aux tâches coutumières, elle est en position active d'attente.

« Camérer, écrit Deligny, consisterait à respecter ce qui ne veut rien dire, ne dit rien, ne s'adresse pas, autrement dit échappe à la domestication symbolique. » « Camérer », 1983

« Respecter ce qui ne veut rien dire » revient à « écouter » ; à être aux aguets d'un langage qui ne soit pas de l'ordre de la narration, mais, comme le dit Bertrand Ogilvie à propos de la cure analytique, de l'ordre du langage lui-même. Dans le cas des enfants mutiques, le langage peut-être gestuel, ou écholalique, et ce langage-là n'en est pas moins une forme d'énonciation dont la répétitivité mortifère peut être interrompue, ou transformée, sous l'effet d'une modification due aux circonstances, ou au surgissement d'une « image », précisément.

Deligny écrit encore :

Il faudrait que nous filmions de nous ce qui nous échappe, ce qui ne SE voit pas, ce SE là étant ce qui se prend pour le sujet de l'histoire, de l'histoire proprement dite et de la sienne en particulier. Si bien que cet article, j'aurais pu l'intituler : "À la recherche des images perdues", ce qui aurait fait un fort joli titre. Il s'agirait de ces images qui tombent au montage, comme des copeaux, ou pire, elles ne sont pas prises. Il suffit d'imaginer, tout au long du tournage d'un film normal [...] toutes ces images, les plus belles, et de loin, les plus touchantes – seulement voilà, on ne sait pas pourquoi – qui sont délibérément éludées. Camérer, ça serait les prendre, ces images, parce qu'on ne sait jamais, parce qu'on verra bien. » « Camérer », Caméra/Stylo, 1983.

Dans le « continuum » de l'enregistrement dont nous avons parlé, des événements sont susceptibles de se produire – c'est même la raison d'être de l'organisation des aires de séjour. Des événements indépendants de toute volonté et de toute maîtrise, qui échappent au cadre

de la narration, qui en sortent, en tombent. Camérer, Deligny l'écrit également camERRER : qu'on peut entendre comme laisser errer la caméra, la laisser flotter, ou draguer le fond de la mer (autre métaphore employée par lui) jusqu'au moment où elle prendra dans ses filets ces images-événements perdues et qui, retrouvées, feront apparaître ce que nous, qui sommes guidés par le langage, avions perdu de vue, ce qui n'existe qu'au « point de voir » des enfants autistes. Ce qui était, aux yeux d'un cinéaste, Robert Kramer, une illusion, apparaît ici comme une technique analytique qui – proche en cela des positions de Deligny – « respecte ce qui ne veut rien dire », conserve au langage verbal son in-signifiance, ne préjuge en rien d'un résultat, « parce qu'on ne sait jamais, parce qu'on verra bien ». Le camERRANT, ou la présence proche, n'interpelle pas plus l'enfant que l'analyste n'interpelle l'analysant – ou que l'analysant ne s'adresse « directement » à l'analyste. C'est à cette condition que surgissent les « copeaux », ces « images perdues », ré-apparues en quelque sorte « sous vide », dans un milieu déserté par le logos, mais conçu comme un dispositif spatial avec des règles extrêmement précises. Parmi ces règles, celle du respect d'un certain nombre de repères ; parmi ces repères, la présence permanente et silencieuse des adultes, les « présences proches », formule qui pourrait traduire le *Nebenmensch* freudien (présence « à côté »).

### 3) Le « point de voir » dans l'optique des « savoirs situés ».

Dans un texte tiré de son livre *Des singes, des cyborgs et des femmes* (1991 ; trad. française 2009), Donna Haraway propose l'idée d'une version féministe de l'objectivité, qu'elle appelle « les savoirs situés ». Le texte s'intitule « Savoirs situés. La question de la science dans le féminisme et le privilège de la perspective partielle ».

Nous sommes en apparence loin, voire à l'autre pôle, de la tentative : dans le contexte des débats féministes américains des années 1990 autour de la revendication féministe de la connaissance scientifique et de la traduction technologique des savoirs. Mais il me semble que l'expérience de Deligny gagnerait à sortir de l'isolement auto-référen-

tel dans lequel on a tendance à l'enfermer, et à être replacée dans la cartographie critique de ces perspectives partielles, et ce d'autant plus que Dona Haraway choisit, pour son hypothèse, de partir d'un système sensoriel « dévalué dans le discours féministe », dit-elle : la vision.

La vision, mieux qu'un autre sens, permettrait de transformer les débats sur l'objectivité en offrant une voie parmi les ruses employées par les sciences et les technologies modernes.

Lorsqu'elle parle de vision, elle envisage donc aussi bien les systèmes photographiques capables de restituer une image du monde vu par les insectes, les images numériques transmises par les ondes spatiales ou la configuration rétinienne des chiens (les siens). (Parlant de chien, on pensera à Roxy, le chien de Jean-Luc Godard, dont la vision ordonne une bonne partie d'*Adieu au langage*, son dernier film, qui pourrait bien avoir été inspiré par la pensée de Deligny, même s'il ne le cite pas au générique). Dana Haraway en déduit le caractère actif des systèmes perceptifs, leur diversité, « des manières spécifiques de voir », dit-elle, « c'est à dire des manières de vivre ». Chacune de ces possibilités dispose, dit-elle encore, d'une « façon partielle, active, merveilleusement détaillée d'organiser les mondes ».

Il s'agit, finalement, de « voir fidèlement du point de vue d'un autre », et cette position serait politique et éthique plus qu'épistémologique.

Rappelons les premières pages de *Nous et l'Innocent*, qui signale la « position » du radeau :

« [...] il s'agissait, cette fois-ci, [...] de considérer le langage à partir de la “position” d'un enfant mutique comme on peut “voir” la justice “de la fenêtre” d'un gamin délinquant. » Les « points de vue d'un autre », celui de l'autiste et celui du délinquant, sont équivalentes.

L' « assujetti » (c'est le mot employé par Dana Haraway) se cherche une « bonne position ». Dona Haraway privilégie la vision d'en-dessous, d'en dessous les plateformes du pouvoir. Les savoirs situés sont incarnés, tandis que les visions totalisantes sont difficilement locali-

sables, abstraites, et irréfléchies, dit-elle.

Les « assujettis », de plus, savent de quoi ils parlent. Leur position est vulnérable mais pas « innocente » : ils sont avertis par définition du déni de pouvoir par la répression, l'oubli ou l'anéantissement dont il font l'objet. Ils connaissent l'enjeu et donc la difficulté de la vision périphérique mais également ce qu'elle promet d'un rapport au monde plus adéquat, plus objectif, et, *in fine*, transformateur...

De manière intéressante, Donna Haraway critique le relativisme qui, dit-elle, nie l'efficacité des savoirs situés en ne proposant comme alternative rhétorique qu'une vision hégémonique : de partout c'est à dire de nulle part. En termes deligniens, le « point de voir » est également situé : non pas dans l'espace, où on ne peut guère lui assigner une place précise (la caméra, que l'on mettrait ici ou là), mais en fonction de ses coordonnées mêmes qui sont on ne peut plus spécifiques : l'œil de la caméra vagabonde, ERRE disions-nous, aux aguets de telle ou telle image dont elle connaît le mode d'apparition imprévu. On parlera volontiers de l'efficacité de « camérer », de l'efficacité transformatrice – sur le plan de la vision et donc sur un plan politique – des images qui seraient produites par un enfant autiste. La visée d'efficacité est primordiale : elle qualifie et situe le « savoir » des « vagabonds » comme celle des présences proches et des enfants autistes (Deligny, en employant le mot de « vagabond » a évidemment joué de l'interchangeabilité des identités des « éducateurs » et des enfants).

« Avec quel sang mes yeux ont-ils été confectionnés ? », interroge Donna Haraway. La question – qui aurait pu l'embarquer sur la voie de la mémoire d'espèce – débouche sur celle de l'identité à soi et du sujet. Plutôt que d'appeler le doute sur la présence à soi « la mort du sujet » – comme cela fut fait dans les sciences humaines –, elle propose que ce doute soit le signe d'une ouverture à des sujets multiples, à des savoirs spécifiques et à des territoires « non isomorphes », indéchiffrables par l'œil « cyclopéen » du maître. Ces considérations évoquent les expérimentations menées dans les années 1920 dans le champ photographique proprement dit, notamment par un artiste comme

Raoul Hausmann, pour qui la vision créatrice procède de la position de l'homme dans le monde des relations, une position étendue dans toutes les directions, et pas dans celle de nos « possessions ».

Ou, comme l'écrit Dona Haraway :

« Nous sommes liés dans l'exploration de perspectives depuis ces points de vue dont nous ne savons jamais rien à l'avance, qui permettent quelque chose de doucement extraordinaire, qui est la potentialité de connaître et de construire des mondes qui seraient moins organisés autour des axes de la domination. »

\*\*\*

En 1981, l'artiste français Marc Pataut acceptait un poste d'infirmier-photographe dans un hôpital psychiatrique de jour, dans la banlieue nord de Paris. Durant 6 mois, à raison de quelques jours par semaine, il se rendait à l'hôpital et confiait des appareils de photographie jetables à ces enfants entre 5 et 8 ans. Il prenait une photographie de l'enfant au début de la pellicule, de manière à identifier ensuite quel enfant avait pris les photos de telle pellicule. Quatre ans plus tard, il donnait forme à cette expérience en archivant par ordre chronologique les 90 planches-contact. L'ensemble forme un album d'images qui, par l'efficacité de ce qu'on pourrait appeler le « point de voir » des enfants, révolutionnèrent son « point de vue ».