

Revue de pensée
des arts plastiques

La Part de l'Œil

numéro 33 • 34

2019 • 2020

Dossier

Exposition / Espace / Cadre



publié avec le concours de la Fédération Wallonie-Bruxelles
du Service public francophone bruxellois (COCOF)
de la Fondation Universitaire de Belgique
et du Fonds national de la Recherche scientifique
Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles



Revue annuelle de pensée
des arts plastiques

La Part de l'Œil

numéro 33 • 34

2019 • 2020

Dossier

Exposition / Espace / Cadre

La revue *La Part de l'Œil* a été créée en 1985 par Luc Richir et n'a eu de cesse, depuis sa création, d'ouvrir ses colonnes aux chercheurs avec lesquels elle partage une commune passion pour les œuvres, leurs logiques d'élaboration et le désir d'aborder ce qu'elles ont de plus irréductible.

Comité de rédaction :

Luc Bachelot	Maud Hagelstein
Corinne Bonnetain	Anaël Lejeune
Dirk Dehouck	Lucien Massaert
Éliane Escoubas	Chakè Matossian
Murielle Gagnebin	Aram Mekhitarian
Bruno Goosse	Olivier Salazar-Ferrer

Comité de lecture :

Philippe Armstrong	Thierry Lenain
Yve-Alain Bois	Danielle Lories
Adriano Duarte Rodrigues	Pierre Rodrigo
Filippo Fimiani	Maria Stavrinaki
Michel Guérin	Rudy Steinmetz
Kathia Hanza	Tristan Trémeau
Jean-Claude Lebensztejn	

Diffusion et distribution : "Pollen Diffusion", 93260 Les Lilas, France
Contact : libraire@pollen-diffusion.com

La Part de l'Œil
Rue du Midi 144 – 1000 Bruxelles
E-mail : info@lapartdeloeil.be
Site : <http://www.lapartdeloeil.be>

T.V.A. n° BE 0441-637-337

Couverture : Peter Briggs, *Shelf Life*, vue de l'exposition collective *L'Actuel*, Paris, Galerie Episodique, 2017. © Peter Briggs.

Mise en page : Anne Quévy

ISBN 978-2-930174-52-5
© La Part de l'Œil, 2020

Dossier : Exposition / Espace / Cadre

Dirk Dehouck	Liminaire	7
Penser l'exposition		
Jérôme Glicenstein	Ce que l'exposition fait aux œuvres d'art	15
Julie Bawin	L'exposition personnelle comme instrument d'auto-analyse et d'autopromotion	
	Du pavillon de Courbet (1855) à la rétrospective de Picasso (1932)	25
Mira Sanders	[Voyage en Occident : 2018-2019] : [Détail d'un mur]	41
Antony Hudek	<i>Les Immatériaux</i> , sans queue ni tête	57
Maud Hagelstein	Parler avec l'air	
	Espace muséal et cohabitation interspécifique (accidentée)	77
Peter Briggs	Les problématiques inhérentes aux formes de spatialisation de la pensée et des œuvres	87
Phénoménologie de l'espace et de la peinture		
Carlos Lobo	Du maniérisme épistémologique au maniérisme esthétique	
	Quelques propositions et quelques exemples pour une exploration phénoménologique de l'espace de jeu artistique	115
Christophe David	Les fameuses années quatre-vingt-dix	
	Remarques sur quelques contributions d'Éliane Escoubas, Jean-Luc Marion et Jean-Louis Chrétien à la phénoménologie de la peinture	135
Deligny, l'art et l'espace		
Marlon Miguel	Cartes, objets, installations : le problème de l'art dans la pensée et dans la pratique de Fernand Deligny	149
Alexandra de Séguin	Légendes de l'image	171
Catherine Perret	Un grain de <i>vérité</i>	183
Antoine Janvier	Rouvrir la guerre ?	
	Deligny et Althusser	193
Les gestes du cadre		
Anna Caterina Dalmasso et Natacha Pfeiffer	Introduction : Le cadre comme geste	210
Thierry Lenain	Les trente-six fonctions du cadre en peinture	215
Caroline Heering	Une peinture de <i>parerga</i> . Le cadre comme ornement et l'ornement du cadre dans l'œuvre du jésuite anversois Daniel Seghers	227
Jacinto Lageira	Du cadre symbolique	251
Anna Caterina Dalmasso	Cadre et <i>templum</i> . Une archéologie des limites de l'image	257
Frédéric Pouillaude	Cadre et non-fiction, ou le cadrage comme action	277
Natacha Pfeiffer	Poser son échelle contre un nuage	
	De la spécificité du cadre cinématographique à partir des films de Franck Borzage	289
Marie Rebecchi	Au-delà du cadre	
	Eisenstein et les carrés dynamiques	299
Gian Maria Tore	Cadre, image et connaissance	
	Sur les formes du film et les gestes de son analyse	309
Benjamin Léon	De la spécificité du médium à celle du lieu comme spécificité : l'écran performatif du cadre dans le cinéma élargi	325

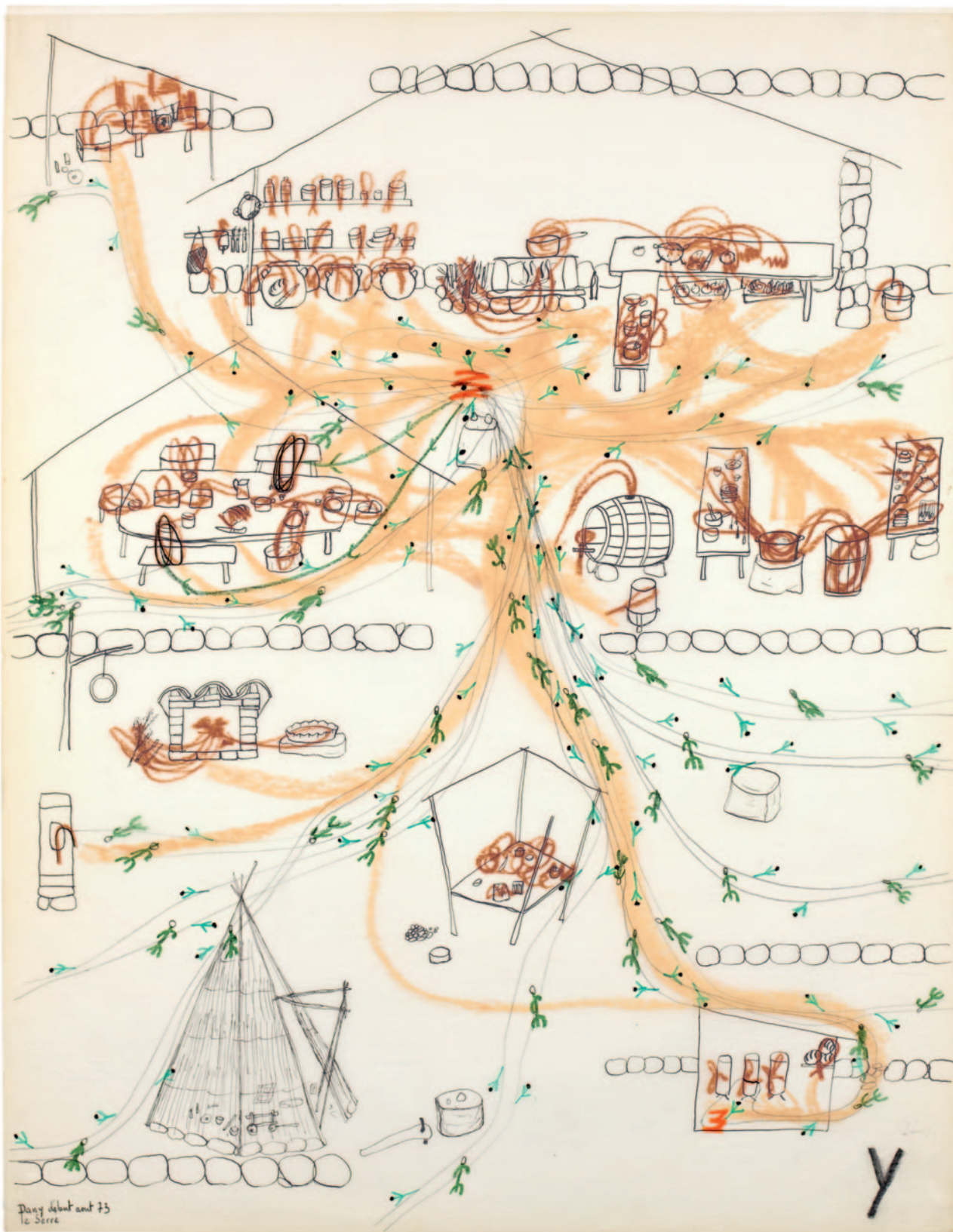


Fig. 1. Le Serret, 1973. Superposition de deux calques. Tracés par Jacques Lin.
(Source : *Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny*, Paris, L'Arachnéen, 2013, p. 103.)

Cartes, objets, installations : le problème de l'art dans la pensée et dans la pratique de Fernand Deligny

Marlon Miguel

Ce qui me paraît clair, c'est que cet autiste auprès duquel je vis aussi proche que possible, ce qui veut dire que j'accepte très volontiers qu'il soit lointain, il n'étant que le subterfuge que nécessite le fait que je parle de lui, peut-être bien qu'il n'a pas de fenêtre. Ses "tracer" ne représentent rien ; mieux vaudrait dire qu'ils ne représentent pas. Et pourtant ?

Si je me fie à ces lignes d'erre qui sont traces scrupuleuses des trajets sans projets apparents des enfants "autistes" qui vivent, ici et là, proches de "nous", y apparaît qu'il y a du semblable entre ces traces mêmes et les "tracer" de la main de chaque enfant. Même style. Outre ce qu'il peut y avoir de commun entre les "tracer" des uns et des autres, et entre leurs lignes d'erre, il y a bien souvent comme des nuances qui feraient penser que ce "tracer" et cette ligne d'erre ont le même auteur. [...]

Comment se pourrait-il qu'une "chose" s'origine d'une personne ? [...]

C'est à proprement parler d'infini qu'il s'agit, alors que, bordés que nous sommes par le verbe, il nous faut écrire : infinitifs, tracer n'étant pas le moindre, où il y va d'innover tout à fait par inadvertance, ne serait-ce qu'un détour où apparaît qu'il y va de tout autre chose que d'y aller, là, mais aussi de faire apparaître la trace de ce trajet, comparable alors à la trace inscrite par la main de qui a marché le trajet.

Où est l'auteur, dans toutes ces manigances ? Il disparaît, effacé comme s'efface l'idée que l'art c'est représenter. J'allais dire qu'il s'agit d'exposer ce qui est souvent vrai, mais alors, la musique ? Il s'agirait plutôt d'accorder, mot dont on ne sait pas trop s'il s'origine de cœur ou de corde. Mais alors il faudrait qu'accorder signifie créer un accord, et non pas un consentement, une conformité, mais plutôt une discordance d'où vont vibrer des rapports de fréquence.

Fernand Deligny, « L'art, les bords... et le dehors »,
dans *L'Arachnéen et autres textes*

Parler de l'art à propos des pratiques de Fernand Deligny est aussi ambigu que parler de clinique ou de pédagogie. Ses différentes expérimentations – avec des délinquants, des psychotiques, des autistes – se sont emparées de certains outils et dispositifs qui sont sans doute artistiques. Toutefois, d'une part, Deligny n'a jamais voulu intégrer le milieu ou l'institution de l'art, et, d'autre part, hormis l'activité littéraire, l'écriture, souvent ce n'était pas lui qui avait affaire directement au "faire" artistique, aux activités et outils artistiques à proprement parler. Il serait plus juste peut-être de dire que ses expérimentations cliniques, sociales et pédagogiques sont traversées par des pratiques artistiques, de la même manière qu'elles sont traversées par des réflexions anthropologiques, philosophiques et politiques. Ou, si on veut aller un peu plus loin, on pourrait dire que ses expérimentations sont structurées à la fois par une démarche artistique et par une attitude spéculative.

Prenant comme point de départ l'épigraphie ci-dessus, je voudrais proposer dans cet article de suivre les mouvements de la pensée de Deligny concernant sa perception de l'art et la manière dont celle-ci se rapporte à une activité située et à une conception non-évolutionniste et non-institutionnelle. Après une présentation de quelques problèmes concernant l'art brut et le cadre théorique depuis lequel émerge sa pensée et sa pratique, je me concentrerai notamment sur la cartographie et l'installation territoriale telles que développées dans le contexte du Réseau de prise en charge d'enfants sévèrement autistes créé par Deligny en 1967 dans les Cévennes, au sud de la France.

De l'art brut à l'art fossile

Le refus du milieu de l'art chez Deligny se révèle déjà en 1947, époque où il travaille en tant que directeur d'un centre social – le Centre d'observation et de triage – pour des jeunes délinquants à Lille et où il écrit *Les vagabonds efficaces*. Cette même année, Jean Dubuffet (avec, entre autres, André Breton et Jean Paulhan) crée la Compagnie de l'Art Brut à Paris. Deligny fait allusion dans son livre à ces dessins et peintures où :

« Non-sens, ruptures, tremblements, esquisses, ignorances sont admis et même goûtés lorsqu'ils s'expriment sur le papier [...] Voilà saisie, sur le vif, cette dérivation artistique vers laquelle pousse la société qui ne veut pas être dérangée, qui veut bien que l'on crache sur les murs, qui s'empresse même d'encadrer les crachats, qui organisera des expositions de haineux mollards, trop heureuse qu'on ne touche pas à l'ordonnance discrète de ses constructions, de ses hiérarchies, de ses habitudes. Un dessin d'enfant n'est pas une œuvre d'art : c'est un appel à des circonstances nouvelles¹. »

L'art brut apparaît dans ce contexte pour Deligny comme une dérive mondaine où la société retrouve une manière d'exposer – et de contrôler, de mettre à l'intérieur – ce qu'elle rejette et refoule structurellement, à savoir la déviation, qu'elle soit d'ordre moral, social ou psychique. Le dessin d'enfant ne peut nullement consister en une œuvre d'art pour Deligny, mais il le conçoit comme une occasion, une chance à partir de quoi quelque chose peut se faire avec et autour de l'enfant.

Au fil des années 1960, 1970 et 1980, Deligny devient progressivement plus spéculatif et sa rencontre, d'abord avec Yves Guignard, un jeune psychotique dont l'usage du langage est très précaire, et quelques années plus tard avec Janmari, un garçon sévèrement autiste et mutique, va déplacer radicalement son approche. Si, depuis la fin des années 1930, Deligny avait déjà ressenti constamment la nécessité d'inventer des formes pour travailler avec son public d'inadaptés (le dessin, l'art de raconter des histoires, des sorties de l'asile, les jeux, le théâtre et le mime, l'usage de la caméra...), ces rencontres, et en particulier l'absence du langage verbal, forcent Deligny à reposer radicalement des questions concernant les outils avec lesquels il travaille. Lorsqu'il commence, à partir de 1967, à travailler uniquement avec des autistes, la conception de son travail va donc se fonder surtout sur l'usage du territoire : l'espace est organisé et *installé* ; l'observation et la documentation ne suivent pas le postulat de la représentation, mais celui de l'*exposition*. En outre, Deligny associe le mot *tentative* – qu'il emploie pour parler aussi bien de son expérimentation avec les enfants autistes que rétrospectivement pour définir ses expérimentations antérieures – à l'art². C'est le signe d'un déplacement important car l'art cesse d'être associé (uniquement) à l'institution de l'art pour devenir le modèle d'une *activité sans finalité*, d'une *pratique expérimentale sans objet*, d'une *spéculation sans projet*.

La problématique de l'art brut reviendra occasionnellement beaucoup plus tard dans les écrits de Deligny. C'est notamment dans le texte *L'Arachnéen* (1980) qui resta inédit jusqu'en 2008, qu'il reprend un certain nombre de problèmes liés à l'art brut pour les déplacer. Ce déplacement pourrait aider à comprendre le statut de sa production et de ses conceptions concernant l'art. Il est difficile de savoir précisément ce que Deligny a lu et vu. Dans *L'Arachnéen*, il cite

1. Fernand Deligny, « Les vagabonds efficaces » (1947) dans *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2017, pp. 211-212.
2. « Une tentative, c'est (comme) une œuvre d'art » (« Cahiers de l'immuable/ 3 », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1006).

et se réfère toutefois au livre *Un art à l'état brut* (1962) de l'ethnologue et artiste Karel Kupka. Par ailleurs, j'ai retrouvé dans ses archives personnelles dans les Cévennes un texte de l'artiste et thérapeute Jacques Soisson intitulé *Aux alentours de l'art brut*, suivi d'un entretien entre ce dernier et les psychanalystes Françoise Dolto et Christian Simatos; textes qui furent publiés au *Cahier de l'Herne* numéro 22, de 1973, consacré à Jean Dubuffet³. Il est fort possible qu'au fil des années, Deligny ait lu des textes de Dubuffet. Et il est étonnant d'observer à quel point des termes de Deligny concernant, par exemple, une des notions-clés de la tentative de prise en charge d'enfants autistes – celle de *radeau* – s'apparente à des textes sur l'art brut du peintre et théoricien français⁴.

La définition de l'art brut donnée par Dubuffet en 1948 dans sa « *Notice sur la Compagnie de l'art brut* » stipule :

« Nous recherchons des ouvrages artistiques tels que peintures, dessins, statues ou statuettes, objets divers de toutes sortes, ne devant rien (ou le moins possible) à l'imitation des œuvres d'art qu'on peut voir dans les musées, salons ou galeries; mais qui au contraire font appel au fond humain originel et à l'invention la plus spontanée et personnelle; des productions dont l'auteur a tout tiré (invention et moyens d'expression) de son propre fond, de ses impulsions et humeurs propres, sans souci de déférer aux moyens habituellement reçus, sans égard pour les conventions en usage. Des œuvres de cette sorte nous intéresseront même si elles sont sommaires et exécutées avec maladresse. [...] Nous recherchons des ouvrages où les facultés d'invention et de création, qui existent selon nous dans tout homme (au moins par moments), se manifestent d'une manière très immédiate, sans masque et sans contrainte⁵. »

La définition vient englober les dessins d'enfant, l'art dit "primitif" et les "arts psychopathologiques". Le principe consiste donc à inclure tout ce qui ne se rapporte pas directement (consciemment) aux techniques et opérations de l'histoire de l'art occidental, des productions qui se feraient donc de manière plus "spontanée". Ce sont ces mêmes termes que Deligny retrouvera dans l'entretien avec Dolto; il s'agit des œuvres produites par des personnes lors d'un moment "explosif", suivant une "expression très, très passagère, une expression intuitive"⁶. Dans la quête pour une définition de l'art psychopathologique⁷, la psychanalyste essaie de

3. Dans une lettre du 21 octobre 1972 à Germaine Le Guillant, Deligny dit avoir reçu un texte "pour l'exposition Soisson". Il s'agit peut-être de ces textes. Deligny y commente quelques problèmes soulevés par sa lecture, en particulier à propos d'enfants psychotiques. Dans sa réponse dix jours plus tard à Deligny, Le Guillant mentionne une visite "des Soisson" à Deligny. Enfin, curieusement, une des sections du *Cahier de l'Herne* s'intitule « Erre et Aberre ».
4. Dans le même texte cité plus haut, où Deligny met en rapport *tentative* et œuvre d'art, il caractérise aussi la tentative comme un *radeau* en l'opposant à l'institution (« Cahiers de l'immuable/ 3 », dans *Œuvres, op. cit.* p. 1007). Différemment de la solidité du "bâtiment" ou du bateau, le radeau est une construction simple et souple, qui laisse l'eau passer à travers les planches en bois. Il exprime encore un mode d'organisation fondée sur une précarité, sur une certaine "pauvreté" – comme on parle de théâtre pauvre, par exemple. Il est enfin une *chose* (et la référence ici à Freud est importante, une chose dont le mot peut toujours tuer, assimiler) installée, matériellement existante, que l'on configure, change, transforme constamment et de manière artisanale. Jean Dubuffet, à son tour, écrit concernant l'art brut : « À l'ouvrage d'art ce qu'on lui gâte quand on veut faire MIEUX c'est son ingénuité. Plus c'est simple comprenez-vous, plus c'est sommaire, plus ça laisse passer l'eau entre les planches, et mieux ça navigue. [...] Formuler ce qu'il est cet art brut, sûr que ce n'est pas mon affaire. Définir une chose – or déjà l'isoler – c'est l'abîmer beaucoup. C'est la tuer presque » (« Art brut » (Octobre 1947) dans Jean Dubuffet, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 83-84). Je remercie Martin Molina d'avoir attiré mon attention sur ce passage de Dubuffet.
5. Jean Dubuffet, *Notice sur la Compagnie de l'art brut*, Bulletin d'adhésion, 1948, Musée Lam de Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq : Inv: 2003.7.38 (1 à 3). <http://www.andrebretton.fr/work/56600100677090>. Une version alternative d'une telle définition avait déjà été élaborée par Dubuffet au moins depuis 1945 (cf. « Lettre à Charles Ladame », Paris, 9 août 1945, cité par Valérie Rousseau, « De la collection de l'Art Brut aux musées du "triangle d'or" », *Socio-anthropologie*, n°19 : « Les mondes du Patrimoine », 2006, p. 2).
6. Françoise Dolto, « Un entretien sur l'Art Brut et ses alentours », *Cahiers de l'Herne*, n° 22, 1973, p. 203.
7. À vrai dire, il y a une différence importante entre "art brut" et "art psychopathologique". Dubuffet définit le premier précisément pour souligner l'aspect artistique et non pas l'outil clinique. Mais cet aspect reste soumis à l'opposition à l'art "élaboré".

trouver une piste : ce sont des œuvres où il y a une expression plus immédiate des « émois archaïques. Alors on appelle ça psychopathologique, parce que les gens n'expriment pas le fœtal. Il a été entièrement refoulé, remanié et exprimé généralement d'une autre manière⁸. » En effet, Dolto fait écho à ce fantasme qui a toujours accompagné l'art brut, à savoir le piège de l'immédiateté et de l'authenticité – le rêve est un « langage de désir donc toujours authentique⁹ – que l'artiste fou, par une inspiration, devient capable de bien exprimer.

Sans vouloir entrer dans le détail de ce débat complexe, il est clair que Deligny prend de la distance par rapport à l'imbrication problématique de catégories telles qu'« archaïque », « spontané » et « authentique » qui entreraient en opposition avec un art « élaboré ». En contrepartie, il déplace entièrement le débat en proposant la notion d'*art fossile*.

Dans *L'Arachnéen*, Deligny repart de la peinture des aborigènes de la Terre d'Arnhem, en Australie. Il remarque qu'à la différence de l'artiste occidental, l'aborigène qui grave et peint une tortue sur une écorce d'un arbre, malgré tout l'effort impliqué dans la fabrication de l'objet, n'hésitera pas à le laisser de côté une fois le travail fini. Dans la lecture que fait Deligny, l'objet est incorporé à une pratique *coutumière* et n'a pas de valeur en soi. L'essentiel est donc *l'activité* elle-même de graver sur l'écorce de l'arbre, l'objet ne représentant qu'un « excédent », un « supplément ». Cet objet n'est pas surinvesti par une valeur d'échange, ni d'exposition – il ne devient ni un objet prêt à être échangé pour d'autres, ni un objet de contemplation.

Deligny qualifie cette *activité sans projet et processuelle* « d'arachnéenne » soulignant ainsi le rapport avec les toiles tissées par l'araignée. Quant à l'objet produit, il le rapporte à l'idée de « tacite ». Avec ces deux notions, *l'arachnéen* et le *tacite*, Deligny cherche à faire basculer les objets dans un champ sémantique qui se trouve à la marge du symbole¹⁰, du représenté et du couple signifié/signifiant. Dans son vocabulaire, le tacite ne renvoie pas à un sous-entendu inexprimable, mais plutôt à une absence de sens qui est *irréductible* – un *hors-sens*. Graver, ainsi que *tracer*, renvoie donc, tout d'abord, au *geste* d'une main qui agit et travaille, le symbole étant, lui aussi, un « supplément »¹¹.

« 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'œuvre et la tortue tracée est aussi commune que la toile de l'araignée dont on voit bien qu'elle n'est pas la toile de telle ou telle araignée qui signifierait, de son nom, l'ouvrage arachnéen. [...]

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 fossile¹². »

8. *Cahiers de l'Herne*, op. cit., pp. 213-214.

9. *Ibid.*, p. 214.

10. « Si le symbole est le seul maître, son règne s'établit au détriment de l'arachnéen qui n'existe que d'être tacite, et toujours distant du représenté qui peut, n'être, à la limite, que prétexte » (Fernand Deligny, « L'Arachnéen » dans *L'Arachnéen et autres textes*, L'Arachnéen, Paris, 2008, p. 68). Deligny suit également la piste d'une autre source importante pour sa pensée, celle d'André Leroi-Gourhan qui montre que dans les peintures rupestres, avant la représentation, il était question de rythme. « Le graphisme débute non pas dans la représentation naïve du réel, mais dans l'abstrait » (André Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole*, 2 tomes, Paris, Albin Michel, 1964, tome 1, p. 263). En effet, avant d'être un vouloir-représenter, un vouloir-dire, le tracer est un dispositif abstrait et rythmique. Le tracer exprime « d'abord des rythmes et non les formes » (*Ibid.*, pp. 265-266).

11. Sur le rapport entre « geste » et « fossile », voir aussi l'article de Catherine Perret « La vie fossile Hommage à Fernand Deligny », *Cadernos Deligny*, Rio de Janeiro, PUC, 2018 pp. 18-33. <https://cadernosdeligny.jur.puc-rio.br/index.php/CadernosDeligny>.

12. Fernand Deligny, « L'Arachnéen », op. cit., p. 69.

Il y a plusieurs raisons qui expliquent le déplacement du *brut* vers le *fossile*. D'abord, thème récurrent dans la pensée de Deligny, le refus d'une téléologie, d'une pensée évolutive de l'homme. Quelques pages auparavant, dans ce même texte, Deligny avait déjà remarqué ce que dit la définition de *brut*: « Qui est à l'état naturel, n'a pas *encore* été façonné et élaboré par l'homme ». À quoi il ajoutait: « Je demande à l'imprimeur de mettre en italiques ce mot d'*encore*. L'homme, en l'occurrence, ne peut être que l'homme-que-nous-sommes¹³. » Le brut suppose l'idée du "pas *encore* élaboré", d'un état primitif de développement mais qui tend à (ou pourrait) être dépassé. Ensuite, et cela est une conséquence directe de ce premier problème, l'Homme – l'homme qui parle, interprète, parle pour l'autre –, remarque Deligny, est toujours "l'homme-que-nous-sommes", c'est-à-dire, un certain homme *situé*, mais qui, dans son narcissisme fondamental, ne voit que ce qu'il est, qui se prend donc toujours pour matrice et impute à l'autre ce qu'il est.

Mais le déplacement du brut au fossile sert aussi à Deligny à souligner que dans toute œuvre, il y a, avant tout, cette *main*, l'*agir* de cette main qui travaille. Dans le cas de l'aborigène, son *agir* est pris dans un mouvement *réitéré* lié à son activité *coutumière*. "Primordiale" est donc la main qui agit, qui grave sur l'écorce. La stratégie de Deligny revient à souligner non pas ce qui pourrait être représenté, ni non plus l'éventuel symbolisme lié à cette activité, et encore moins un possible désir inconscient qui pourrait y trouver son mode d'expression. Avec la notion de *fossile*, Deligny cherche une position plus "fondamentale", c'est-à-dire, paradoxalement, de "surface", loin de l'intériorité et du psychologisme, loin de la profondeur et des couches de la *psyché*, loin de l'interprétation qui en découle. "Derrière" – mais il faudrait dire, en fait, "simultanément" à – toute signification émergente, demeure *l'élan de l'activité* de cette main qui trace et travaille.

Cette position est aussi une mise à distance concernant l'idée d'un "matériel à l'état brut" – aussi bien du point de vue de la pratique artistique que du point de vue philosophico-conceptuel. Tant la notion de *fossile* que celle souvent convoquée par Deligny de *soubassement* donnent la teneur du problème: sur le fossile viennent s'inscrire les différenciations de l'homme dans ses processus culturels et civilisationnels, de la même manière que sur l'*activité processuelle* viennent se superposer des couches qui finiront par se retrouver dans un objet "définitif". La notion d'objet est ainsi relativisée. De même, Deligny parle aussi, à d'autres moments, d'*œuvrer*¹⁴ en soulignant, encore une fois, une activité *infinitive* dans l'œuvre, sans conjugaison de la personne et donc sans sujet à la clef.

Enfin, à travers l'art fossile, Deligny souligne une étrange temporalité de l'art, complètement éloignée de celle du marché. L'œuvre est ici le résultat d'un long processus de cumul de matériaux, processus, d'interventions, et aussi du hasard et des coïncidences. Dans cette temporalité où le sujet-auteur (et son intentionnalité) tend à se dissoudre, quelque chose peut émerger. C'est ainsi qu'au début des années 1980, Deligny rêve d'un "film fossile", résultat des échanges interminables entre lui et un "preneur d'images", et corrélat du "geste de graver" – faire un film comme s'il s'agissait de graver sur l'écorce d'un arbre ou sur la paroi d'une caverne.

« Celui qui est là, patient, a sans doute une centaine ou deux de millions d'années... Un bel âge... Et ce film qui se ferait, entre nous, persisterait à travers le temps, non seulement visible partout et par tous et où que ce soit, mais tout le temps, à travers les temps, film pariétal.

La paroi est le lieu même de l'écran.

Pour tant faire que de prendre des images, c'est au soleil qu'il faut se fier, et non pas à ces loupottes minables qui font partie de l'arsenal. Ceci dit, des temps à venir, celui-là qui gravait le bison n'avait fort probablement rien à foutre. Ainsi se fait une œuvre durable, l'éternité étant dans le geste même de graver, geste d'*agir*¹⁵. »

13. *Ibid.*, p. 62.

14. Cf. Jean-Michel Chaumont & Fernand Deligny, *Traces d'I*, Louvain, Cabay, 1982. Voir, en particulier, le texte « *Étranger* », où Deligny met en équation les infinitifs "étranger" (rendre étranger) et "œuvrer".

15. Fernand Deligny, *Les fossiles ont la vie dure*. Version courte (Juin 1982), inédit, Archives de l'IMEC.

De l'Homme à l'humain fossile

Dans les différents textes de Deligny de cette période (1967-1996), il y a une totale imbrication des objets de réflexion (philosophique, artistique, anthropologique, politique) et de la pratique de soin et de prise en charge d'enfants autistes mutiques. On pourrait dire que l'autisme, ou plutôt l'expérience avec la radicalité du non-langage verbal, sert de paradigme à toutes ses réflexions. Ou, dit autrement, la rencontre d'abord et puis la cohabitation avec cette forme de vie radicalement autre font en sorte que sa pensée, ses réflexions, réfractent et se diffusent à partir du constat de la persistance de ce mode d'existence. L'objet de réflexion est donc, à chaque fois, *mis en perspective* à travers l'absence de langage verbal de l'autiste.

Les notions de *fossile* et de *soubassement* entrent donc aussi en rapport avec la théorisation que Deligny fait de l'autisme. Le *fossile* est un matériau qui *prélude, persiste et résiste*. Il est le matériau sur lequel d'autres couches et strates viennent se superposer, mais qui reste là, présent, malgré tout – de la même manière que le processus de subjectivation vient se superposer et s'inscrire sur un être d'abord non-subjectif, ou que la signification symbolique vient s'inscrire sur une *Chose* non-assimilable, assignifiante et asymbolique. Le fossile est le nom de ce matériau réfractaire qui ne cesse de résister à ce processus de subjectivation, à l'ordre symbolique.

La thèse de Deligny est en effet étrange et consiste à la fois en une reprise et un détournement des thèses de la psychanalyse lacanienne. Les étapes de l'évolution psychique dans la formation du sujet ne sont pas prises en un sens téléologique et définitif, mais en tant que "moments" qui persistent – et qui se fossilisent en tant que strates. L'opposition récurrente chez Deligny entre *être* et *avoir*, l'individu étant d'être et le sujet d'avoir, n'est autre que le détournement des thèses à propos de l'Œdipe. L'*être* renvoie à un état pré-langagier, là où la distinction sujet-objet n'existe pas et où l'individu est plongé dans un monde sans bornes (le *réel*), où il se voit symbiotiquement attaché aux choses ; tandis que l'*avoir* renvoie à un état où un sujet constitué peut *se* reconnaître en tant que tel, différencié des choses qui deviennent donc des objets qu'il a ou non. Il est difficile de dire précisément comment Deligny a développé une telle théorie, mais on peut sans doute songer à l'influence déterminante du psychologue matérialiste Henri Wallon sur sa pensée. Wallon pense de façon similaire les développements de l'enfant dans ses divers stades : ils ne suivent pas une ligne droite, mais sont plutôt comme une spirale¹⁶. Au-delà de Wallon, Deligny a lu plusieurs textes de Lacan¹⁷ et probablement quelque chose de l'école post-kleinienne de la Tavistock Clinic, à Londres – un exemplaire d'*Autisme et psychose de l'enfant*, de Francis Tustin, se trouvait dans sa bibliothèque dans les Cévennes¹⁸.

16. Henri Wallon, *Psychologie et dialectique. La spirale et le miroir. Textes de 1926 à 1961* choisis et présentés par Emilie Jalley et Liliane Maury, Paris, Messidor/ Éditions sociales, 1990.

17. « Phobique, hystérique ou obsessionnelle, la névrose est une question que l'Être pose pour le sujet "de là où il était avant que le sujet vînt au monde" [...] Il s'agit de cet Être qui n'apparaît que l'éclair d'un instant dans le vide du verbe être [...] Il ne la pose pas *devant* le sujet puisque le sujet ne peut venir à la place où il la pose, mais il la pose *à la place* du sujet » (Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966, p. 520).

18. Donald Meltzer, par exemple, caractérise l'autisme comme un état mental – comme un "bruit autistique" – qui s'intercale à d'autres états (Donald Meltzer, *et al. Explorations dans le monde de l'autisme*, Payot, Paris, 1980). Sa collègue Esther Bick parlera à son tour d'"identification adhésive" avec les choses. On peut penser aussi à Winnicott, qui montre comment l'enfant doit construire son identité en partant d'un état initial de non-différenciation qui serait "féminin" et à l'état de "l'être" (D.W. Winnicott, *Playing and Reality*, London, Tavistock, 1971, p. 83, trad. fr. C. Monod et J-B. Pontalis, *Jeu et réalité. L'espace potentiel*, Paris, Gallimard, 1975). La position de Deligny, en rupture avec un évolutionnisme complet, est aussi présente chez André Green, qui souligne sa dimension négative et ses dangers : « Although this notion has not acquired as much clarity as one would like, it can be assumed that the process of subjectivation is a new perspective making it possible to think about psychic evolution from the standpoint of a subjective appropriation. This does not simply transcend past stages, but integrates them in the name of a subjectivity in process, encountering many perils which compromise its acquisitions, and navigating at the risk of running into inclement weather of psychotic nature, especially in adolescence » (André Green, *Key Ideas for a Contemporary Psychoanalysis: Misrecognition and Recognition of the Unconscious*, London, Routledge, 2005, pp. 115–116).

Au-delà de la théorisation, qui reste sans doute plutôt une hypothèse inachevée et très partielle dans le texte de Deligny, ces thèses, dans leur précarité et tâtonnement, cherchent à ouvrir le passage à des pratiques concrètes qui concernent aussi bien le “modèle” de prise en charge des enfants autistes que les différentes activités “artistiques” du Réseau (l’écriture, la cartographie, l’usage de la caméra, l’installation du territoire). Et plutôt qu’à des thèses définitives sur le statut de l’homme et de l’humain, sur le “drainage” des thèses de l’humanisme classique¹⁹, cette *pratique* vise à détourner précisément le caractère *définitif* de toute théorie et la stabilisation formelle de toute pratique – le “définitif” et le “stable” étant surtout la conséquence de la tendance naturelle du langage qui, en nommant, *fixe* les choses. Ou, pour le dire dans les mots de Deligny, cette pratique sert à *désorienter*.

« Vous me parlez du “nous du langage”

Si on écrit S ce qui est à la clef de la “portée” de la psychanalyse (Sexualité, Symbolique, Signifiant, etc...), c’est N qui est à la clef de ce que nous cherchons.

N, ce que l’individu (autiste) – envers lequel l’humanisation (actuelle) a fait long feu – guette comme étant (de) son “ressort”.

N : là où s’y repère de “l’humain brut” – ce qui est aux antipodes de la “brute humaine” –.

Je sais fort bien que la recherche de l’existence de cet “humain brut” court le risque de n’être qu’un drainage d’humanismes stagnants. D’où l’élaboration tenace d’une *pratique* qui, inévitablement, se fourvoie sans cesse mais que je persiste à maintenir et à travailler pour qu’elle fasse éclater la surcharge idéologique du moindre mot de ce langage qui nous fait ce que nous sommes²⁰. »

Il est important de rappeler, suivant donc ce renversement des thèses sur l’évolution psychique, que le *pré*-, le *hors*-, l’*en-deçà* du langage, que Deligny observe chez les enfants autistes auxquels il a affaire, n’est pas vu comme quelque chose de négatif, un défaut, un manque, un handicap. Le “langage” faisant défaut ouvre une dimension de positivité qui se rapporte précisément à cette *activité processuelle sans objet ni projet*. Toutefois, afin que cette positivité puisse affleurer, elle a besoin d’un *espace* propice, c’est-à-dire d’un *milieu* qui lui est propre. C’est ce milieu, à fabriquer, qui permet à ces activités d’avoir lieu, de se dérouler et de se connecter à d’autres en faisant ainsi réseau – car une activité isolée, non-branchée, *ne durerait pas* et disparaîtrait dans le vide aussitôt finie.

Deux séries d’éléments sont importantes à évoquer, sans que je puisse les développer ici en détail. 1) D’une part, la distinction faite par Deligny entre *agir* et *faire*, qui structure sa pensée théorique et dont on voit constamment les traces sur les cartographies (fig. 2). Deligny définit l’*agir* comme cette activité sans fin (“pour rien”) des individus autistes, et le *faire* en tant qu’actions intentionnelles de sujets parlants, des actions guidées par un but à accomplir et qui s’épuisent dans ce but. Mais de la même manière que pour le binôme *être-avoir*, ce qui intéresse Deligny, au fond, ce sont les passages : comment les enfants autistes sont-ils pris par les *faire* et se mettent-ils donc à *agir*, laissant de côté leurs stéréotypies et gestes d’automutilation ? Et, en même temps, comment les sujets parlants intègrent-ils toute une sphère ritualisée et entraînent leurs *faire* dans des *formes* sans fin ? La distinction demeure toutefois importante car elle permet de préserver la singularité différentielle de la forme d’action de l’individu autiste et donc de ne pas penser la dimension clinique en tant que processus de “normalisation”. 2) D’autre part, la façon dont ces différentes réflexions sont empruntées à l’éthologie

19. L’humanisme classique est caractérisé par la synthèse des toutes les formes humaines dans une matrice unique. Avec la notion de “l’humain”, Deligny cherche à repenser la pluralité des formes humaines sans les soumettre à une image unique. Ce problème, Deligny le tient sans doute de l’anthropologie et plus particulièrement de Lévi-Strauss. Pour un développement de la question, je renvoie à ma thèse *À la marge et hors-champ : l’humain dans la pensée de Fernand Deligny* (disponible en ligne : <https://www.theses.fr/2016PA080020.pdf>) et à mon article « Contra el humanismo, por lo humano: Fernand Deligny y la crítica del universalismo antropológico », *Imago crítica: Europa: crisis, imaginario y ruinas*, n° 6, Barcelona, Anthropos, 2017, pp. 123-136.

20. « Lettre à Louis Althusser du 7 août de 1976 » dans Fernand Deligny, *Correspondance des Cévennes, 1968-1996*, Paris, L’Arachnéen, 2018, p. 559. Suivant encore l’idée de “désorientation”, voir aussi le schéma graphique que Deligny fait dans un texte publié dans le troisième *Cahier de l’immuable* adressé à Lacan. Il appelle ce schéma “boussole désuète” (dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1025).

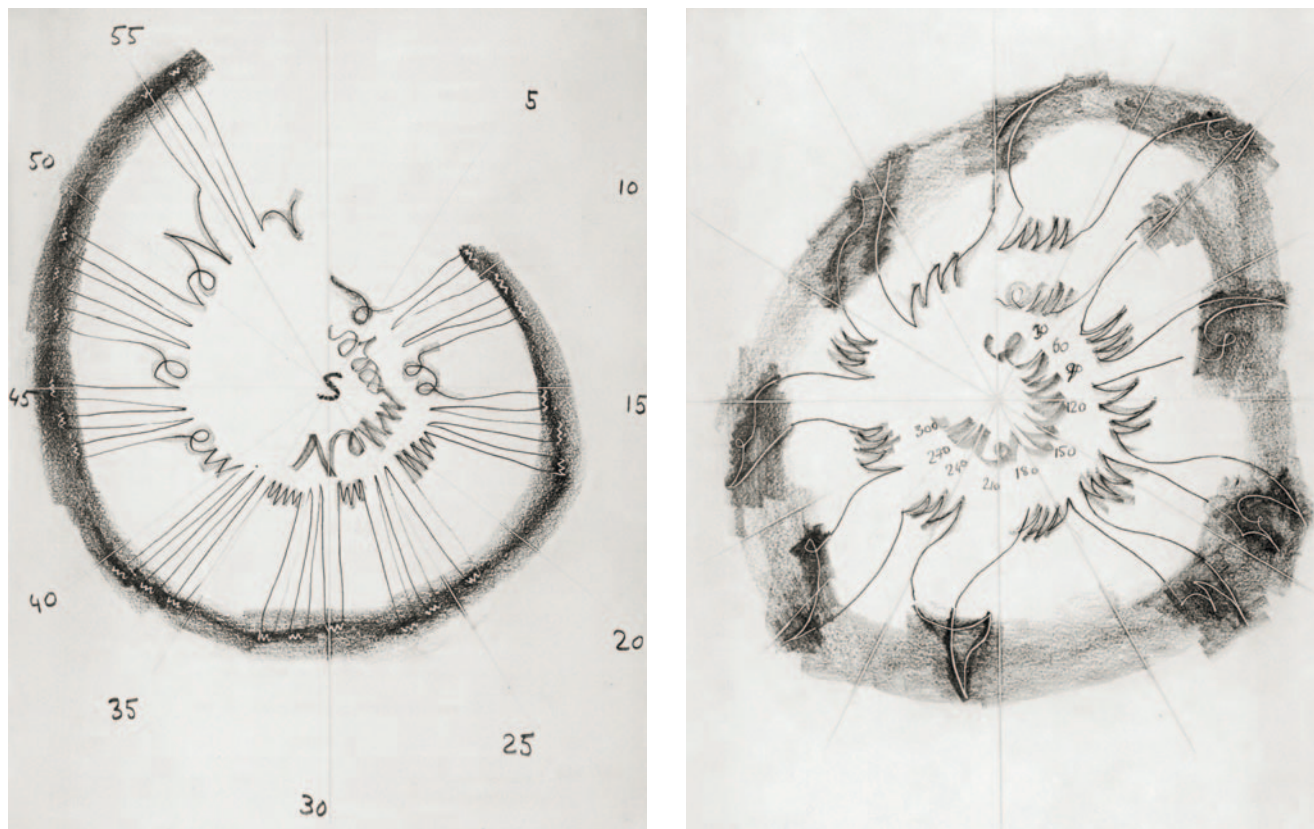


Fig. 2. Graniers, 1975. Deux cartes tracées par Gisèle Durand. (Source : *Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny*, Paris, L'Arachnéen, 2013, p. 233.) Les deux cartes comparent l'*agir* d'un enfant autiste et le *faire* d'un sujet verbal, en soulignant leurs différentes qualités de mouvement sur une même action (laver une fourchette sur la carte à gauche et balayer la cuisine sur celle à droite). Le *faire*, lignes au centre de la carte, est constitué de mouvements courts et efficaces correspondant au temps de la tâche (55 seconds et 300 seconds respectivement), tandis que l'*agir* est constitué de gestes larges et indéfinis qui pourraient se prolonger indéfiniment.

dans laquelle Deligny voit une source importante pour dépsychologiser le rapport à l'action et repenser celle-ci comme étant toujours réaction-adaptation à un certain milieu. En ce sens, toute la clinique développée dans les Cévennes est guidée par l'idée de l'importance de l'investissement spatial. C'est dans l'espace, à partir d'un certain espace fabriqué, que les *agir* peuvent émerger. Et en ce sens, toute la pensée clinique est ancrée dans une perception esthético-plastique, basée sur l'espace-milieu.

La pratique cartographique

La pratique cartographique développée à partir de 1969 dans le réseau cévenol est précisément cette *forme* tant cherchée par Deligny capable d'*innover tout à fait par inadvertance*²¹. Son sur-sissement doit être rapporté à une position : la *mise en suspens du savoir* (psychiatrique, psychopédagogique, psychanalytique, psychologique, pédagogique, médical, thérapeutique...). Cette mise en suspens se fonde dans le principe de la *non-intervention* ou en tout cas de la *réduction* de l'intervention *directe* sur les attitudes de l'enfant autiste. La cartographie suit une piste contraire et fonctionne selon un principe de "simple" *exposition* : elle cherche à voir-décrire-exposer le fonctionnement de l'enfant dans l'espace – comment interagit cet enfant

21. Le mot "inadvertance" est un mot cher à Deligny et une clef dans sa conception de la tentative – « une initiative "franche" ne s'inspire que d'inadvertances » (« L'agir et l'agi » dans *L'Arachnéen et autres textes*, *op. cit.*, p. 120), « tracer [...], où il y va d'innover tout à fait par inadvertance » (« L'art, les bords... et le dehors », dans *L'Arachnéen et autres textes*, *op. cit.*, p. 132). L'auteur insiste ainsi sur le fait que seul le hasard, quelque chose qui arrive par coïncidence, est capable d'innover, de quitter la répétition du "faire comme". Le "faire comme" est problématisée ici tant du point de vue esthétique – reprise d'une forme déjà existante – qu'éthique : la projection des convictions du soi dans la chose à faire.

avec l'espace ? Quels trajets fait-il ? Avec quels objets entre-t-il en rapport et comment ? En quoi consistent ses gestes ? Quelle est leur qualité de mouvement ? Selon quelles circonstances sont-ils déclenchés ? La mise en suspens du savoir n'est pas la quête d'un savoir entièrement neutre, car il s'agit de partir d'un espace fabriqué, *installé*, situé. Il est plutôt question d'une quête (qui est un horizon et jamais un fait accompli) visant à *neutraliser* l'action de l'adulte, du sujet "normal" parlant sur l'enfant "anormal", action qui tendrait à assimiler l'enfant autiste et à vouloir le normaliser. Contrairement à ce qu'une lecture rapide pourrait suggérer, Deligny ne cherche pas à ignorer la différence entre le normal et le pathologique, puisqu'il ne cesse de souligner la distinction entre le sujet "normal" doté et structuré par le langage verbal et l'individu autiste. Ce qu'il fait, c'est plutôt remettre en question la dimension qualitative de cette différence pour montrer que la pathologie implique aussi une *normativité* propre²².

Le deuxième principe, découlant directement de cette mise en suspens du savoir, est celui de la *non-interprétation*²³, c'est-à-dire qu'il s'agit d'éviter de (sur)interpréter ce qui apparaît sur la carte, de rapporter des actions ou des trajets à des explications psychologico-symptomatiques, et d'insister, au contraire, d'une part, sur la "simple" description (l'enfant a fait ceci ou cela, marché du point x à y, à telle heure ou tel jour, souvent dans le contexte d'une certaine activité habituelle, etc.) et, d'autre part, sur l'importance de la multiplication des cartes, de la comparaison de plusieurs cartes décrivant des événements similaires, dans des espaces similaires – jusqu'à ce que, plus tard, on puisse inclure aussi des cartes avec des espaces et événements chaque fois plus distincts. La comparaison est rendue possible notamment par la manière dont les cartes sont tracées, à savoir une carte de fond et puis des calques (des feuilles transparentes) qui viennent se superposer les unes sur les autres progressivement (voir fig. 1). En outre, les cartes suivent souvent un principe de réflexivité : l'auteur de la carte apparaît aussi sur les cartes – parfois simplement avec une indication de son initiale, parfois en tant que figure en action, etc. (voir fig. 3).

La mise en suspens du savoir clinique – même plus : la mise en suspens de nos *convictions* les plus établies, insiste constamment Deligny – est corrélée, dans ses écrits, à une insistance sur l'*énigme* de l'autisme, c'est-à-dire sur l'acceptation de ce qu'il peut y avoir d'irréductible et d'incommensurable – depuis la perspective d'un sujet parlant – concernant l'expérience au monde de l'individu autistique. Cette irréductibilité découle du fait que le *mode d'être* autiste est non-structuré par le discours – et c'est pourquoi Deligny préfère parler plutôt de *point de voir* que de "point de vue" autistique, en soulignant ainsi davantage la dimension non-subjective de l'autiste. Cela ne revient toutefois nullement à tenir une position obscurantiste, mais à montrer que toute explication de l'autisme impliquera l'absorption langagière de cette *Chose* même qui met sans cesse en échec le langage²⁴. L'énigme, l'acceptation de l'irréductibilité du mode

22. Deligny est ainsi proche de Georges Canguilhem. La norme, pour Canguilhem et en suivant Kurt Goldstein, c'est avant tout "une norme individuelle" et qui doit être prise surtout dans la capacité, que l'être malade conserve ou non, à être en rapport avec d'autres. (cf. *Le normal et le pathologique*, Paris, PUF, 2011, en particulier la partie du livre intitulé « Y-a-t-il des sciences du normal et du pathologique ? »). Voir aussi le geste de Lacan et sa réhabilitation de la psychose dans le champ analytique : « la psychose [...], ce n'est pas un désordre, c'est ce qui appelle "un ordre du sujet" » (Colette Soler, *L'inconscient à ciel ouvert de la psychose*, Presses universitaires du Mirail, coll. « Psychanalyse », 2002, p. 10. Pour l'expression "un ordre du sujet", voir Jacques Lacan, « D'une question préliminaire à tout traitement possible de la psychose », *Écrits*, Paris, Seuil, 1966, p. 572.).

23. Ce principe avait déjà été très bien identifié et décrit par Deleuze et Guattari (cf. « Ce que les enfants disent » dans Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1993, pp. 81-88 ; et Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Rhizome » (en particulier principes 5 et 6) et « Trois nouvelles ou qu'est-ce qui s'est passé » (en particulier pp. 247-249) dans *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980). La lecture des philosophes se limite toutefois à quelques aspects seulement et est vite instrumentalisée pour leur propre propos. Il reste que Deligny est une source, voir la source fondamentale pour leur pensée cartographique, pour la définition de ce qu'ils appellent "rhizome" ou pour le programme "schizoanalytique".

24. D'où, chez Deligny, l'usage quelque peu détourné et radicalisé de la catégorie de "réel" et de la Chose non-assimilable (*Das Ding*) emprunté à la psychanalyse et à laquelle j'ai fait référence plus haut. « La chose, le réel, n'y [dans la langue de la psychanalyse] existe pas, au point que l'autisme est envisagé comme une parade, le sujet se taisant et se réfugiant dans l'identification à quelque objet, où se verrait l'anéantissement du sujet. L'autiste – et ce Janmari-ci en l'occurrence – jouerait donc un rôle, son

d'être autistique, engageant, du point de vue pratique de la prise en charge, une prudence et un respect de ce non-langage/hors-langage (verbal) qui *résiste*. Et l'acceptation de ce non-savoir donne lieu à un modèle expérimental artistique qui (re)cherche, tâtonne, spéculé, observe, expose pour seulement, progressivement, *faire avec*. Cette mise en suspens du savoir implique donc aussi une nécessité de retrait de l'action, ce que je viens d'appeler une "neutralisation du sujet" et qu'il serait peut-être plus précis d'appeler le principe clinique de *passivation*.

Ce mot de *passivation*, je l'emprunte aux théorisations d'André Green et d'autres qui l'ont suivi et ont élargi la problématique liée à ce terme. Partant des propos freudiens sur l'effet à la fois des pulsions et du rôle de la mère dans le soin de l'enfant, Green développe des analyses sur les ambiguïtés du terme de "passivation" et de ce qu'il appelle son importance cruciale. Selon lui, l'action pulsionnelle et libidinale, elle-même active, "passivise" le sujet, de la même manière que le soin maternel "passivise" l'enfant. Cela fait en sorte que le sujet "passivisé" entre dans un certain rapport de dépendance – l'enfant dépend de sa mère et doit compter sur elle. Selon Green, Freud avait déjà mis en rapport la "passivation" avec une position féminine – que beaucoup de sujets, des deux genres, mais en particulier masculin, craignent – et c'est ainsi que le soin de la mère est qualifié par Green d'"action de passivation" (*passivating action*). Comme le remarque le psychanalyste et théoricien, si le retour à une fusion maternelle est sans doute un danger pour l'individuation, il est important de remarquer que dans la psychose, la mobilisation des pulsions destructives est le recours suprême à l'activité contre la passivation d'un sujet et qui bloque le passage à la possibilité de faire confiance à l'autre. « Par conséquent, là où il est question de pathologie extrême, tout autant que dans la normalité, c'est la passivation qui est crainte – et cela doit être rendu tolérable²⁵. » Green met donc la cure psychanalytique en relation avec la passivation, là où l'analysant doit se donner au soin de l'analyste.

Mais il me paraît intéressant de regarder également la contrepartie de ce mouvement, à savoir, la manière selon laquelle le psychanalyste doit aussi lui-même se "passiviser", se rendre soi-même "passible" d'accueillir le transfert²⁶. La passivation peut donc être comprise en un sens positif et rapportée à une démarche clinique en tant que *passivation*. C'est surtout à cette contrepartie que je pense lorsque j'emploie le terme : un travail d'être présent, attentif, à l'écoute; d'être là, sans trop y être.

Enfin, j'ai également à l'esprit l'acception électrochimique du terme. Concernant les métaux, la passivation est en rapport à la modification d'une électrode vers une moindre activité, à un état où l'on voit la formation d'une pellicule de protection qui ralentit la corrosion. Seuls les métaux et alliages qui "se passivent" sont capables de former cette pellicule protectrice. Cette moindre activité accompagne ainsi un état de protection capable de réduire l'endommagement.

attitude manifeste étant de parade, son attirance envers *la chose* s'expliquant par le fait que s ["s" de "sujet"] serait mû par une sorte de tropisme identificatoire. Point de chose donc; il n'y a que de l'objet puisqu'il y a, *a priori*, du sujet et, quand il n'y en a pas, c'est qu'il se terre et s'anéanti. Autrement dit, quand l'objet devient chose, c'est le néant. J'ignore si la psychanalyse parle ainsi : mais une langue ne parle pas : elle est parlée par quelque sujet qui l'utilise et, comme on dit, S'exprime. [...] C'est donc le ON de la psychanalyse qui m'échappe, le S du sujet étant en quelque sorte le centre de gravité de sa cohérence » (« La Parade » dans Fernand Deligny, *L'Arachnéen et autres textes*, op. cit, p. 157). Pour aborder la question chez Freud, voir l'*Entwurf* (Sigmund Freud, *Esquisse d'une psychologie scientifique*, Document de travail : traduction Suzanne Hommel, avec la participation de André Albert, Éric Laurent, Guy Le Gauffey, Erik Porge, Extrait de Palea 6,7 et 8; disponible ici : http://www.lutecium.fr/Jacques_Lacan/transcriptions/freud_esquisse_fr.pdf). Pour aborder le problème chez Lacan qui prend La Chose comme un "hors-signifié", voir le Séminaire, Livre VII, *L'éthique de la psychanalyse*.

25. André Green, *On private madness*, New York/ London, Karnac, 2005 (1986), p. 248, ma traduction.

26. Dominique Scarfone parle d'une "Éthique de la disponibilité, de l'être passible, du se laisser affecter" (« Moments de grâce : présence et élaboration de "l'impasse" » dans *Michel de M'Uzan ou le saisissement créateur*, sous la direction de Murielle Gagnebin et Julien de Milly, Paris, Champ-Vallon, coll. « L'or de l'Atalante », 2012). Ou comme le remarque très précisément aussi Dana Birksted-Breen : « It is not unlike Bion's notion of containment, but it emphasises the preparedness to be taken over, or I would say a preparedness to "giving oneself over" in order to emphasise the aspect of this being in the service of the patient » (*The Work of Psychoanalysis. Sexuality, Time and the psychoanalytic Mind*. London/New York, Routledge, 2016, p. 13).

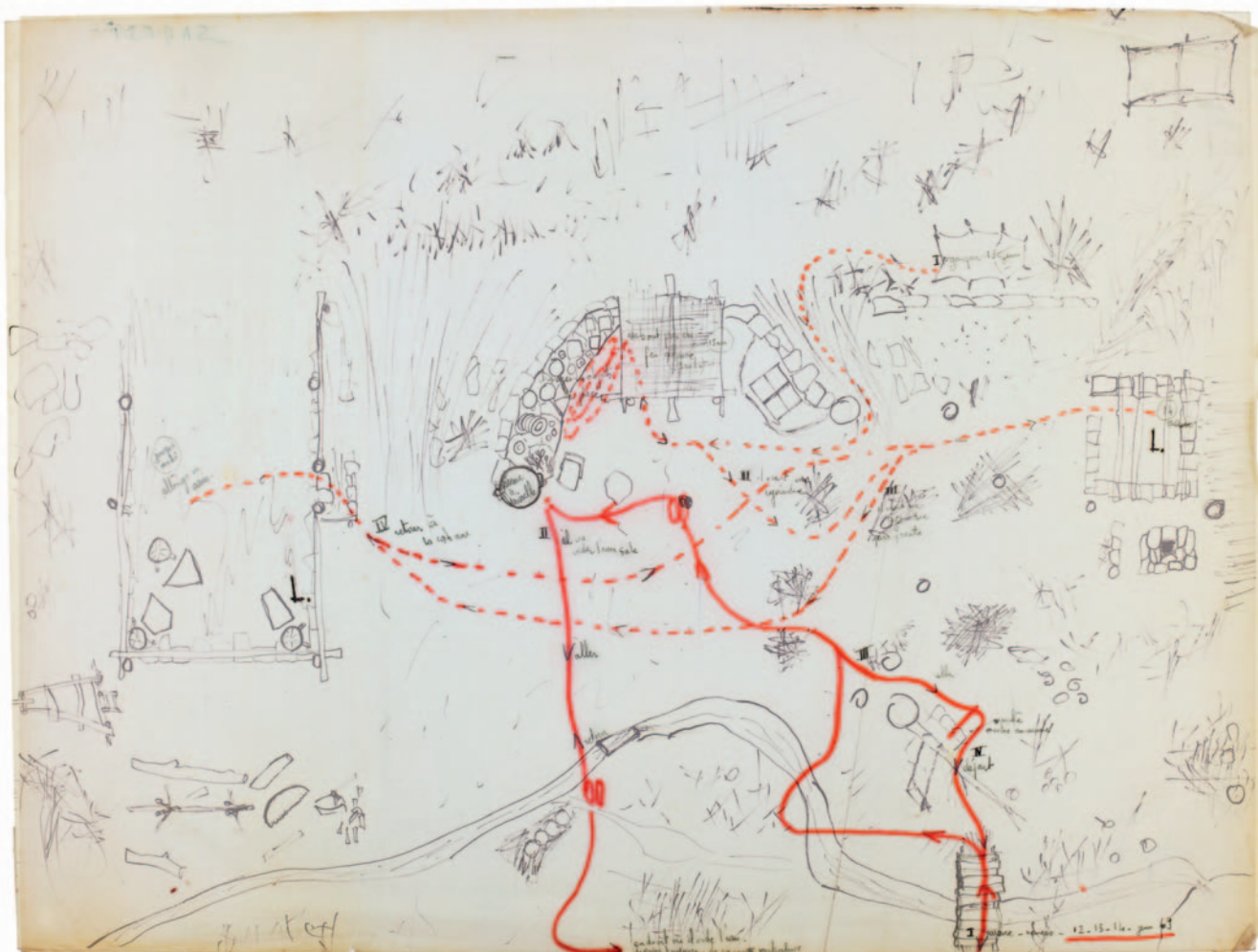


Fig. 3. L'Île d'en bas, 12-13-14 Juin 1969. Calque superposé à la carte. Tracée par Jacques Lin. (Source : *Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny*, Paris, L'Arachnéen, 2013, p. 19.) Il s'agit d'une des premières cartes tracées dans le Réseau et où l'on peut suivre les déplacements de deux enfants autistes (Janmari pour la ligne rouge continue et Gaspard en pointillée), ainsi que les positions de Jacques Lin, la présence proche, représentées par un « L ».

La pratique cartographique surgit dans son départ précisément comme une invitation à la non-intervention et au retrait de la parole : *tracer* au lieu de dire, *tracer* au lieu de faire. C'est Deligny qui, devant le désarroi d'un adulte vivant avec des autistes – ceux qu'il appellera par la suite non pas « soignants », « thérapeutes » ou « éducateurs », mais *présences proches* –, lui conseille, non pas de faire quelque chose, mais plutôt de tracer leurs mouvements dans l'espace. La définition même de *présence proche* laisse entrevoir le sens de cette rétraction, de cette passivation : « La présence proche, c'est un peu quelqu'un qui laisse marcher dans son ombre²⁷. » Quelqu'un qui laisse, ou il faudrait peut-être dire qui *se laisse* marcher dessus, qui se laisse habiter. Isaac Joseph, sociologue et collaborateur de Deligny, fût le premier à remarquer cette dimension de neutralisation du vouloir faire quelque chose *pour* les enfants, de vouloir les traiter. Les cartes, dit-il, « sont des instruments d'évacuation : évacuation du langage, mais aussi évacuation de l'angoisse thérapeutique²⁸ ». C'est-à-dire : les cartes sont tout d'abord une activité *pour les présences proches*, pour les détourner de la situation thérapeutique qui ne faisait que stresser davantage les enfants autistes. En traçant *au lieu* de faire quelque chose pour les enfants, les adultes se mettent en retrait, arrêtent de regarder directement les enfants et de parler d'eux. La même chose se passe avec l'usage habituel de caméra (Super 8, paluche, vidéo...) pour documenter-cartographier la vie quotidienne. La médiation même du regard, faite à travers ces outils, donne la possibilité aux adultes de se mettre en position d'observation, mais sans regarder directement les enfants, sans les focaliser à travers leurs propres yeux. Cette médiation du regard et de la

27. « Nous et l'innocent », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 707.

28. Isaac Joseph, « Cahiers de l'immuable/ 1 », dans *Œuvres, op. cit.*, pp. 847-848.

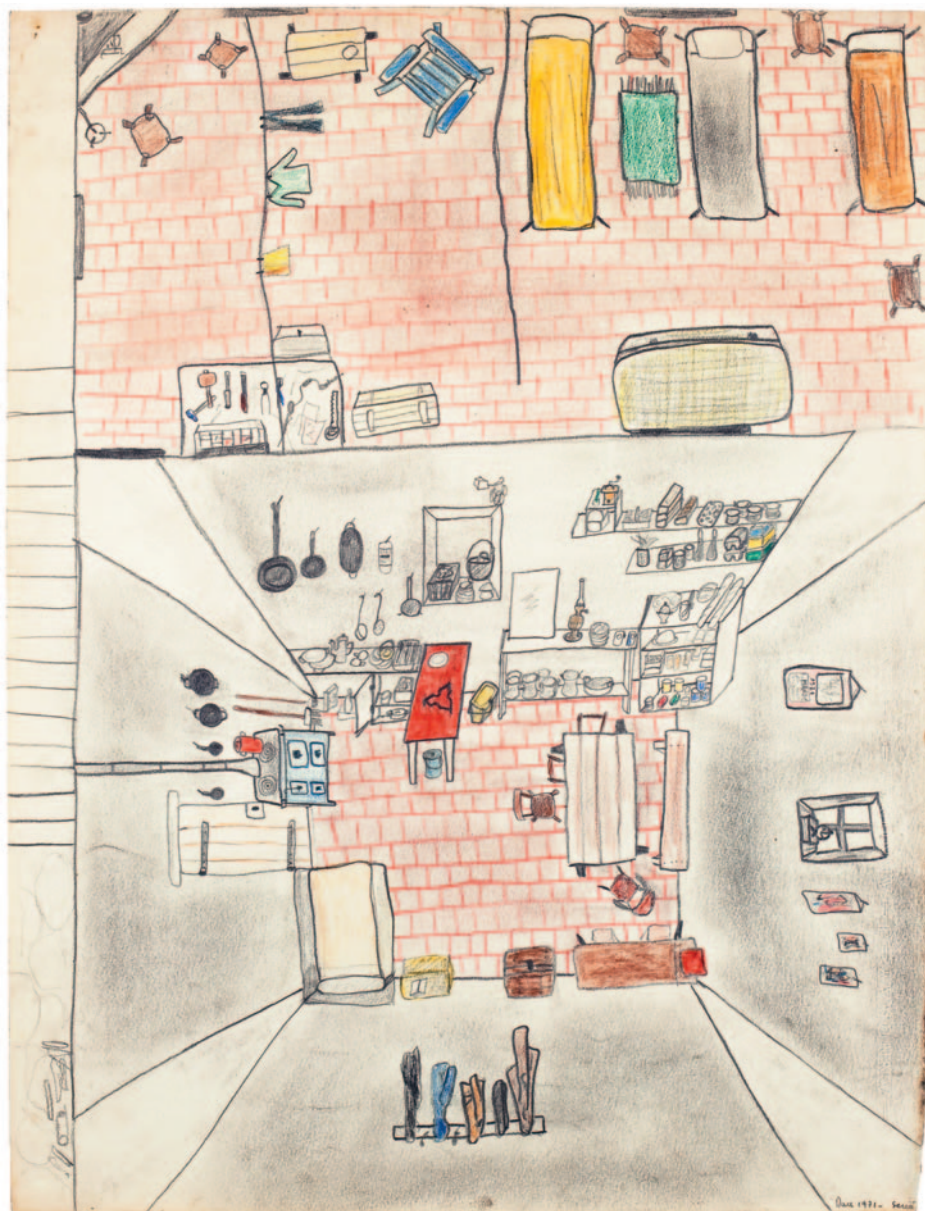


Fig. 4. Le Serret (la magnanerie des Guignard), sans date. Tracé par Jacques Lin. (Source : *Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny*, Paris, L'Arachnéen, 2013, p. 63.) Vue aérienne de la pièce où a vécu Jacques Lin durant l'hiver de 1970-1971 avec entre trois et six enfants autistes. La carte fait l'inventaire des objets et leurs places dans l'espace.

possibilité d'être autrement présent est subtile, mais déterminante, vu que le face à face est souvent très mal vécu par des personnes autistes²⁹.

Si la cartographie consiste, dans un premier moment, en cet outil d'évacuation de l'angoisse thérapeutique, elle devient vite aussi un outil important participant à la création de *l'aire de séjour*, à l'*installation* de l'espace de vie en commun. C'est en effet l'espace qui constitue la clef clinico-thérapeutique, étant le principal responsable de l'apaisement des mouvements violents et auto-destructifs – des mouvements "corrosifs", pourrait-on dire – des enfants autistes. On connaît

29. Sylvie Bresson, dans un autre texte publié dans le troisième *Cahier de l'immuable*, remarque cette attitude des présences proches. La présence proche a l'air absent, « elle était pourtant toujours présente, sans s'imposer par le langage ou l'interdiction, mais présente d'une manière permanente continue toujours "en veille" sur l'enfant. Là au plus proche de lui » (Sylvie Bresson, « Cahiers de l'immuable/3 » dans *Œuvres*, op. cit., p. 993). C'est cette dialectique très délicate et fragile du lointain-proche – nom, par ailleurs, d'un triptyque des textes tardifs de Deligny – qui est toujours en jeu dans la prise en charge des personnes autistes. Dans un contexte lié plutôt à la schizophrénie, Jean Oury donne une définition du transfert qui me semble pertinente pour cette discussion : « Être au plus proche, ce n'est pas toucher : la plus grande proximité est d'assumer le lointain de l'autre. Ça vous donne ainsi une sorte de définition du transfert. On ne travaille qu'avec ça » (Jean Oury, « Utopie, atopie et eutopie », *Revue Chimères*, n° 28 (*Les arts de l'éco*), Printemps-été 1996, p. 75).

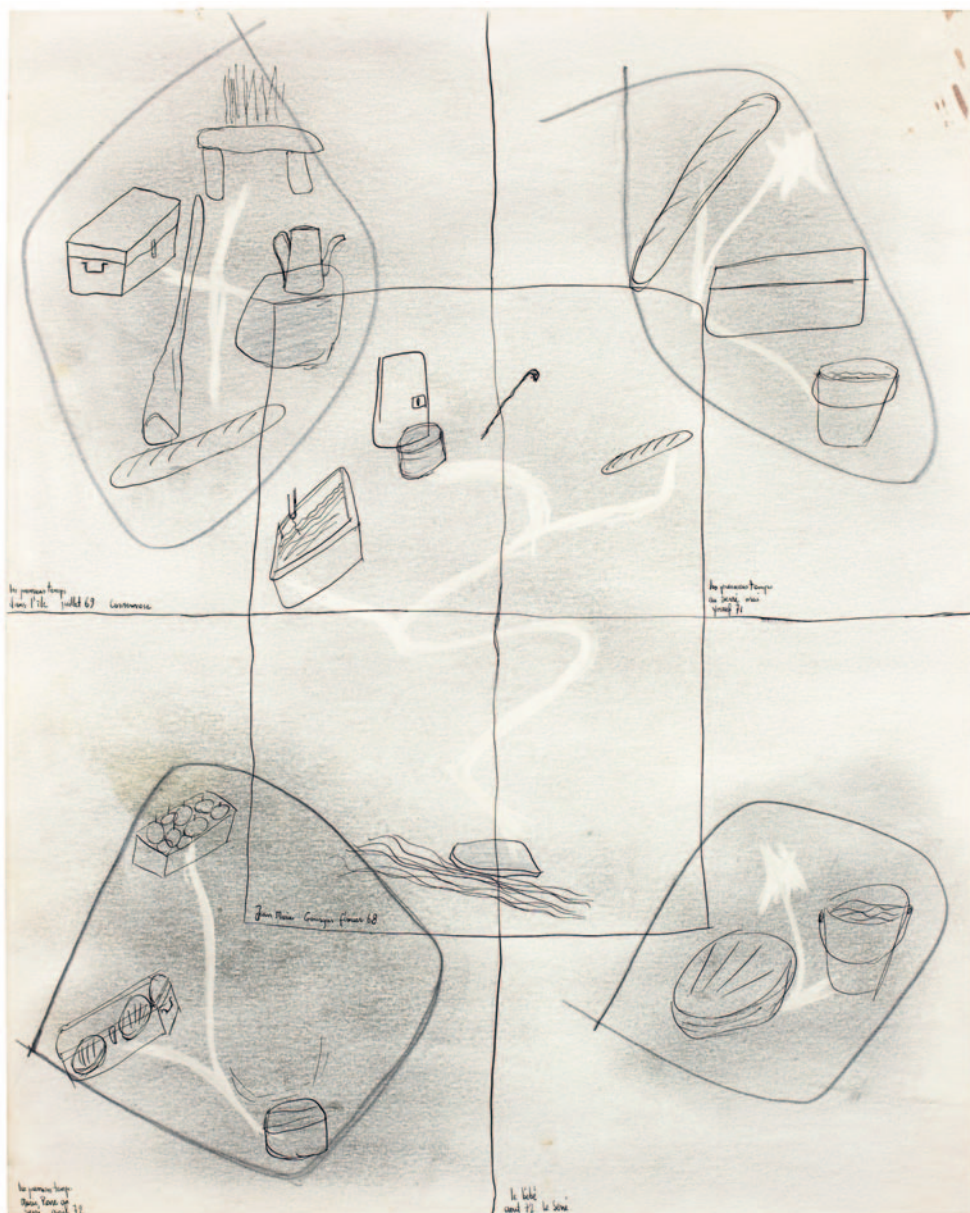


Fig. 5. L'Île d'en bas, Le Serret, Gourgas, 1968, 1969, 1972, 1973. Carte rétrospective tracée par Jacques Lin. (Source : *Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny*, Paris, L'Arachnéen, 2013, p. 63.) Quelques ensembles d'objets par case associés à un enfant en particulier dans différentes aires de séjours.

la longue discussion en psychanalyse sur l'importance du “*setting*” en tant que “participant” et “acteur” du processus de cure. Mais l'idée de “*setting*” est dans les aires de séjour d'une extrême radicalité. Car l'aire – tantôt une maison, tantôt une petite ferme, voire un campement (c'est le cas de “l'Île d'en bas” ou du “Serret”) – est effectivement un lieu où l'on vit, de manière plus ou moins permanente, où séjournent pendant des mois, voire des années, quelques adultes (sujets parlants) et des enfants autistes. Deligny considère en effet que la distinction la plus importante concernant ces aires de séjour n'est pas tant celle entre sujet et non-sujet, mais entre “permanent” et “passant”, c'est-à-dire, entre ceux, enfants ou adultes, qui vivent de manière permanente dans le Réseau et ceux qui y restent pour une période de temps déterminée. Cet aspect est important, car c'est cela qui constitue la spécificité même d'une *tentative* : différemment d'une institution, la permanence sur les lieux rend floues et difficiles à cerner les frontières et la scission entre tâche thérapeutique, faire artistique, activité journalière de cuisiner, d'aller chercher de l'eau, de faire la vaisselle, bref, le soin accordé à l'espace de vie. Toutes ces activités font partie d'une même pratique de *vivre ensemble*, d'aménagement d'un espace de vie *commune*.

Si, comme Deligny ne cesse de le marteler, les présences proches ne sont pas là *pour* les enfants autistes – il ne s'agit pas d'une institution clinique et le fait que Deligny ne recrute jamais de spécialistes est en ce sens crucial –, l'espace de ce vivre ensemble est tout de même aménagé d'une manière qui leur soit favorable. D'où le rôle que la cartographie commence très rapidement à jouer. Elle devient un outil pour *installer* de manière favorable l'espace.

D'une part, la cartographie consiste en une technique, un "art de la mémoire", aidant la présence proche qui y vit à mémoriser la place des objets. En effet, le rapport que les enfants autistes entretiennent aux objets et ustensiles n'est pas tant lié à leur usage ou à leur aspect symbolique, mais plutôt à leur place dans l'espace. Comme Deligny le remarque, pour l'enfant autiste, « la chose et la place de la chose, c'est la même chose³⁰ ». Ainsi, l'objet disposé ne peut pas être dissocié de la place qu'il occupe dans l'espace. Sa fonction n'est souvent que secondaire et il est repéré tout d'abord en fonction de son emplacement. L'enfant est content de manier ces objets, mais c'est souvent le désarroi lorsqu'il ne les retrouve pas à leur place.

D'autre part, la cartographie aide à voir l'organisation du territoire : ses flux, configurations et usages possibles ; elle permet de mettre en place de manière précise l'ordre des activités, des chemins et des trajectoires à faire ; de voir ce qui fonctionne et ne fonctionne pas, ce qui peut être repris ou abandonné.

L'installation du territoire est la fabrication d'une trame, d'un "fil des choses"³¹, où ces enfants autistes peuvent "avoir lieu", s'accrocher, renouer des rapports, bref, suivre un fil au lieu de rester passifs à cause du démantèlement de leurs corps et par conséquent du bombardement de sensations qu'ils expérimentent constamment. Comme Françoise Bonardel l'a très bien noté dans son texte à propos des cartes, écrit pour l'exposition *Cartes et figures de la terre* au Centre Georges Pompidou en 1980, il s'agit de ce « fil des choses grâce auquel l'enfant mutique peut entrer en vibration avec le monde³² ». La cartographie aide de manière déterminante à définir ces individus de manière spatiale, fonctionnant à travers et à partir du *topos*, et non pas à partir d'une psychologie selon laquelle ils seraient des sujets – ou des individus incapables d'en être un. « 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 psychologie³³. » C'est ainsi, que les enfants définissent « sans le savoir et le vouloir le territoire d'un "faire" qui, réitéré, orné, les mettra en relation avec les Autres par l'intermédiaire des choses³⁴ ». L'installation territoriale est l'installation d'un certain *milieu* favorable pour l'enfant autiste, la création d'une machine thérapeutique qui y est développé pour chaque enfant et qui pourrait plus tard être transmise à la famille de l'enfant.

Installer le milieu

La tentative de Deligny et des présences proches s'écarte des discours culpabilisants de l'époque qui rendaient souvent les parents, en particulier les mères, responsables de l'autisme. Au contraire, elle essaie de renouer un travail avec les familles pour transmettre ces machines thérapeutiques qui reposent sur l'installation du milieu et suivent une piste éthologique : le milieu installé passe par la tentative de compréhension de l'*Umwelt* de l'individu autiste³⁵.

30. Fernand Deligny, « Quand le bonhomme n'y est pas », dans *L'Arachnéen et autres textes*, op. cit., p. 199.

31. « De par la présence d'enfants mutiques, nous voilà dans un univers où le fil des choses apparaît alors que s'y rompt celui du discours d'habitude prédominant » (« Cahiers de l'immuable/ 1 », dans *Œuvres*, op. cit., p. 871).

32. Françoise Bonardel, « Lignes d'erre », dans Giulio Macchi & Jacques Mullender (commissaires), *Cartes et figures de la Terre*, Catalogue de l'exposition au Centre Georges Pompidou, 24 mai 1980 – 17 novembre 1980, p. 194.

33. *Idem*.

34. *Idem*.

35. L'éthologie est une référence essentielle pour la pensée de Deligny. Il a lu des auteurs comme Konrad Lorenz, Henri Fabre, Irenäus Eibl-Eibesfeld et Karl von Frisch. Étrangement, Deligny ne fait jamais référence à Jakob von Uexküll, celui qui a proposé l'éthologie comme une "walk into unknown worlds" which are also "invisible" and to which "certain convictions are able to bar the entrance" (Jakob von Uexküll, *A foray into the worlds of animals and humans. With A theory of meaning*, Minneapolis, London, University of Minnesota Press, p. 41) et comme une tentative de comprendre l'*Umwelt* des animaux à partir de l'analyse de ce qui serait leur monde perçu / leur mode de percevoir (*Merkwelt*) et le monde d'effets (*Wirkwelt*). « Territory is purely a problem of the environment because it represents an exclusively subjective product, the presence of which even the most detailed knowledge of the surrounding offers no explanation at all » (*Ibid.*, p. 103).

Les choses disposées et installées dans l'espace possèdent chacune leur importance. Elles « sont, dit Deligny, des météorites de ce Nous³⁶ » ; elles s'inscrivent en formant une constellation sur ce qu'il appelle tantôt le *Nous*, tantôt le *corps commun*³⁷. Par ces notions, Deligny pense précisément à ce territoire fabriqué pour être partagé : fabriqué à partir de l'emplacement des choses, de la mise en ordre des tâches, des activités des uns et des autres, de l'aspect ritualisé que ce tout gagne.

Ce que Deligny appelle le *corps commun* est en fait le résultat d'une double opération qui se fait à la fois sur les corps des enfants autistes et sur ceux des sujets parlants. D'un côté, les adultes-sujets, structurés par le langage verbal, qui sont passés par les étapes du développement psychique "normal", qui connaissent la division du moi et le rapport sujet-objet, et qui ont par conséquent perdu le *sens du commun* ; ils ne voient que la distance de l'un et de l'autre, du corps sien et du corps d'autrui. De l'autre côté, les enfants autistes, qui ne se sont pas structurés en tant que sujets selon la division du moi, qui vivent toujours encore dans la dimension de *l'être* et ne connaissent qu'une communalité extrême, voire symbiotique et fusionnelle avec les choses. Leurs corps sont "démantelés", sans bords ou, selon les mots de Deligny, *sans toi(t) ni moi*³⁸, et c'est pourquoi les choses déplacées dans l'espace leur causent un grand désarroi – elles font partie de leurs corps. Pour utiliser l'expression deleuzo-guattarienne reprise à Antonin Artaud, les enfants autistes vivent immergés dans un véritable "corps sans organes" et tant qu'ils ne quittent pas ce commun organique et absolu, aucune expérience concrètement commune n'est possible.

Cela explique pourquoi Deligny insiste autant sur des termes tels que *gravités* ou *pôles*. Il s'agit en effet de deux pôles à l'opposé l'un de l'autre, de deux modes d'organisation du corps. Ainsi, la seule manière de constituer un véritable commun, c'est de s'acheminer vers un point au centre. Pour les enfants, il s'agit de constituer des bords, un corps propre plus ou moins unifié à partir duquel ce que Deligny appelle la fonction de *repérer* peut véritablement être en marche. L'enfant *repère* des choses, au milieu des flux chaotiques, ces choses font "sens", c'est-à-dire deviennent des marqueurs organisant leur espace vital. À ce stade, si l'enfant n'a pas (encore) affaire à des objets, il devient au moins capable d'interagir avec le territoire au lieu d'y être entièrement immergé – il devient capable de manier les choses qui apparaissent comme une extension de leurs corps. Pour les adultes-sujets, au pôle opposé, il s'agit de chercher plus ou moins la compréhension de ce que veut dire *l'immuable* – d'où la mise en ordre et la répétition comme éléments du *coutumier* – et surtout d'intégrer la dimension *pour rien* dans leur *faire*, dans leur mode d'existence finaliste. Cette intégration commence, par ailleurs, dans le *tracer* même des cartes qui, comme nous l'avons vu, commence au début comme une manière de se détourner, de neutraliser la situation thérapeutique.

Les présences proches introduisent dans le *coutumier* à la fois des *gestes pour rien* et des *choses pour rien*. Ces gestes et choses sont "pour rien" car ils n'ont pas un but précis, ni une signification précise, prédéterminée. Ils sont le fruit du tâtonnement, d'une expérimentation ludique, d'une esthétisation de l'espace, étant plutôt liés à la production de sons, de rythmes – ce sont des marqueurs visuels et sonores. La notion d'*orné*³⁹ souvent évoquée par Deligny est ici importante :

36. « Le croire et le craindre », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 1145.

37. « Le corps commun n'est donc pas un vain mot. Il est *là* et *là*, repéré. *Là* n'est pas n'importe où, étoile d'une constellation » (Fernand Deligny, « Cahiers de l'immuable/ 3 », *Ibid.*, p. 952). Ou dans les mots d'Isaac Joseph : « corps commun, tissu dont la chaîne est coutumière et quotidienne, faite des usages des présences proches de l'enfant mutique, et dont la trame hallucinée échappe à notre regard. Le corps commun dont les cartes font le tracé est précisément ce qu'il y a entre les Uns et les Autres, toute personne vacante » (« Cahiers de l'immuable/ 1 », *Ibid.*, p. 847).

38. Je synthétise ainsi la formule que Deligny invoque dans *Nous et l'innocent* (« Restent ceux qui sont sans toi ni moi, sans toits ni mois, sans je ni lieu et qui vivent en marge de ces artifices si nécessaires qu'à ne pas les admettre ils sont épars », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 725) et dans *Ce gamin, là* (« Sans toit/ Sans toi/ ni moi/ ces enfants-là », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 881/ p. 1052).

39. « [...] l'ORNÉ : ces choses seraient-elle gestes, qui sont de dérive, advenues de par la présence là d'enfants qui vivent la vacance de langage qui nous permet de nous concerter [...] Le moindre de nos gestes, c'est d'abord quelque chose, et la moindre chose peut susciter tout un monde des gestes. [...] La présence permanente d'enfants autistiques "entraîne" des manières d'être quelque peu coriaces, le tendre se faisant cuir à force d'être "tanné". Des gestes advenus comme par inadvertance se réitèrent et font

les gestes, trajets, déplacements doivent être *ornés*. C'est ainsi que le trajet d'un point *x* à *y* peut être orné par d'innombrables *détours* par des points *z* qui n'ont pas de raison d'être particulière, mais où se trouve un objet spécifique avec lequel l'on peut interagir, ou par le simple fait de ne pas faire une ligne droite de *x* à *y*. Les présences proches se mettent donc à expérimenter ces possibilités dans l'espace, voient s'ils produisent un effet positif, si les enfants les repèrent, réagissent, sont "déclenchés" par eux. Les gestes pour rien – aussi appelés *simulacres* et représentés d'habitude sur les cartes par une ligne brisée noire – sont donc des *signaux*⁴⁰, ou des signes sans signifiante, servant uniquement à ponctuer les tâches (les *faire*) et à leur donner un rythme; par exemple, des objets disposés dans l'espace qui font du bruit et sont utilisés chaque fois que quelqu'un passe devant eux, la "pierre à permettre" – un endroit où on lançait une grosse pierre ressemblant à un dé sans faces⁴¹ –, ou encore un adulte qui tape dans ses mains.

L'installation de l'espace accompagne donc l'introduction de toute une sphère ritualisée dans la vie quotidienne – sphère cependant vidée de son aspect symbolique, visant à rester sur sa part uniquement gestuelle. La dimension *pour rien* est une manière d'installer ce milieu où les gestes de l'enfant autiste, ces gestes souvent à l'air inachevé, peuvent trouver un espace, se brancher à eux, trouver un fil. Si imiter-reproduire le geste autiste est évidemment une tâche vouée à l'échec, il s'agit toutefois d'une expérimentation et d'une stratégie pour fabriquer un certain *Umwelt* très particulier et favorable pour l'action des enfants autistes. Et cette stratégie va s'appuyer plutôt sur l'esthétisation, la chorégraphie, la théâtralisation et la mise en scène des activités diverses grâce auxquelles la subjectivité des adultes est *quasiment* effacée – c'est-à-dire, l'intentionnalité des gestes (faire bouillir l'eau *pour* cuisiner des pommes de terre, par exemple) est absorbée dans une séquence beaucoup plus large remplie des gestes "inutiles", *pour rien*⁴². Cette esthétisation, ainsi que la dimension *pour rien*, sont des façons-stratégies permettant de ralentir les activités, de les spatialiser et de les élargir aidant l'enfant à mieux les repérer.

Le territoire est structuré selon ce que Deligny appelle tantôt le *coutumier* tantôt l'*immuable*. Ces notions impliquent une série de consignes : la non-adresse aux enfants et le non-face-à-face ; l'attention à l'emplacement des choses ; la mise en ordre, la répétition/régularité et le

cor. [...] Voici ce radeau de manières d'être coutumières corné ici et là de par le frottement des lignes d'erre qui dont remous. [...] Orné, le radeau de nos manières d'être coutumières, par des gestes, des trajets, des objets maniés qui se mettent à devenir 'quelque chose' qui débordent de partout leur simple usage, "manières de faire" qui ne nous seraient pas advenues si le langage régnait là en toute quiétude » (Fernand Deligny, « Cahiers de l'immuable/ 2 », dans *Œuvres, op. cit.*, p. 910).

40. Le signal, à la différence du signe, est pré-discursif, entièrement lié à la situation concrète et vécue, et hors de la dimension signifiante. Je pense ici, d'une part, à Henri Wallon : « ni acte d'intellection discursive, ni simple agrafage d'un excitant à une réaction, "le signal" tire son pouvoir, au contraire, de sa fusion initiale avec la situation dont il fait partie. [...] Le signal a dans ce cas quelque chose de concret, de vécu. Il n'est pas en lui-même arbitraire. Il est la partie qui induit le tout dont il n'est pas encore et ne peut être distingué. Il faut donc se garder de lui donner, à ce stade, une valeur significative » (Henri Wallon, *De l'acte à la pensée. Essai de psychologie comparée*, Paris, Flammarion, 1942, pp. 191-192). Je pense, d'autre part, à une doctrine des signaux qui ne fût jamais tout à fait développée, mais seulement ébauchée par Walter Benjamin dans sa collaboration avec Asja Lacis : « Mais c'est l'observation – ici commence l'éducation – qui renvoie chaque action et geste au signal. Non pas, comme aimerait le psychologue, signal de l'inconscient, des latences, des refoulements et censures, mais en tant que signal d'un monde dans lequel l'enfant vit et ordonne. [...] La performance enfantine se place non pas sur l'"éternité" des produits, mais sur l'instant du geste » (Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften, op. cit. Programm eines Proletarischen Kindertheaters*, Tome II-2, pp. 766-767). Voir enfin la « Lettre à Jo Manenti du 15 Janvier [1972] » (cf. Note 43 ci-dessous).
41. Voir, par exemple, la série de cartes tracées par Jacques Lin entre novembre et janvier 1975 à Graniers (*Cartes et lignes d'erre. Traces du réseau de Fernand Deligny*, Paris, L'Arachnéen, 2013, p. 222-231). Voir aussi *Ce Gamin, là* (*Le cinéma de Fernand Deligny, Le Moindre geste et 2 films de Renaud Victor*, Éditions Montparnasse, 2007, 1h22 min).
42. La meilleure manière de comprendre ces gestes et choses pour rien, c'est de regarder les films. Dans *Ce Gamin, là* par exemple on voit bien la manière ritualisée de faire le pain, avec plusieurs gestes étranges, dont par exemple, la manière avec laquelle la présence proche Gisèle Durand touche constamment les doigts de Janmari chaque fois qu'elle lui donne la masse de pain à cuire (*Ibid.* 39 min 54 – 40 min 45). Ou encore celle où des présences proches préparent un casse-croûte pendant qu'un petit enfant est au milieu de la scène. Ils frappent des mains, frappent une pierre avec un gourdin chaque fois qu'ils passent par cet endroit, font des allers-retours (*Ibid.* 53 min 18 – 55 min 18).

rythme imposés aux activités quotidiennes; l'esthétisation de ces activités. Ces consignes constituent des stratégies cliniques; ce ne sont pas des principes absolus, mais des démarches pratiques qui évoluent, se transforment dans le temps et selon le contexte. Dans un entretien datant de 1972, Deligny avance quelques propositions qui explicitent le sens de ces stratégies territoriales. Il revient sur la définition de *l'établi* (en opposition à l'institué) et du *coutumier* en tant qu'*espace-milieu* où l'enfant "s'y repère" et "s'y perd" à la fois. L'espace lui sert non pas à "se" retrouver, mais à s'y retrouver – c'est-à-dire que c'est dans ce *là*, dans l'y, qu'il se structure – que son corps s'organise –, se constitue, bref, qu'il *a lieu*⁴³. Ainsi, ce qui compte dans le territoire est l'emplacement des choses et des objets, les déplacements coutumiers (et leurs détours), d'un point à l'autre, faits par les adultes pour accomplir les différentes tâches. C'est tout cela qui constitue l'aire de séjour. « Et cela mène à décomposer les mouvements et les chaînes opératoires et ainsi l'enfant les perçoit et les assimile mieux⁴⁴. » C'est donc la mise en ordre coutumière – et sans aucun doute aussi l'ornementation et l'esthétique "spectaculaire" des gestes des présences proches⁴⁵ – qui permet à l'enfant, selon les mots de Deligny, de pouvoir décomposer les choses dans l'espace et d'organiser sa perception. Mais si l'espace est la clef de ce processus, c'est parce qu'il permet une démarche où les présences proches anticipent le moins possible que faire par rapport à l'enfant, en laissant jouer l'imprévu, de sorte qu'ils interviennent juste après, plus tard – et là encore, en le faisant à travers la médiation du territoire, et non pas directement. En outre, la façon même de respecter le mode d'être autiste gagne la forme d'une ritualisation de l'espace.

« Ce qui compte encore, ce sont les circonstances, le hasard, surtout le hasard. Il faut parvenir à un mode de vie par lequel le psychotique trouve son propre objet. Il doit conquérir son indépendance par la parole, en se rapprochant progressivement de la parole. Il faut qu'il trouve son projet, son rôle, dans une situation assez insolite qui le surprenne lui-même et le fasse parler. Il faut laisser jouer la part du hasard pour ces gosses puisque le su, le méthodique et le scientifique les tue, les écrase. [...] Pour que cela bouge, c'est par le hasard et par la marge que cela se fera. Ce pourquoi faire est justement ce qui importe, ce à quoi les inadaptés précoces réagissent⁴⁶. »

Faire en processus

« Et ce qui s'appelle l'art c'est quoi ? Rien d'autre peut-être que la disparition du sujet. Un enfant autiste c'est quoi ? C'est le sujet non advenu. »
Le faire et l'agir, 1979 (film réalisé par Caroline Deligny et le C.R.E.A.I. de Lyon)

À la toute fin des années 1970, voire au début des années 1980, la pratique cartographique s'arrête. Elle donne progressivement lieu à un plus grand usage de la vidéo et la réflexion de Deligny se tourne vers ce qu'il appelle le *camérer* – où l'accent est mis encore une fois sur le processus, sur l'activité du *cinéma permanent* et non pas tant sur le film, l'objet final produit.

43. Voir aussi la lettre très intéressante adressée à « Jo Manenti du 15 janvier 1972 », où Deligny insiste sur le fait qu'il lit « beaucoup les éthologues » et qu'« il y a un "détour" possible par lequel peut s'articuler la relation entre les autres et l'enfant (psychotique) » et que les gestes de l'enfant n'ont pas lieu n'importe où, mais par rapport à des lieux précis, en rapport à un ensemble des présences proches constituant un « espace proche » pour lui. « C'est l'affaire des "repères". Est "repère" un ensemble disparate (d'objets, de signaux, d'habitudes, de manques, etc...) qui permet à l'enfant o [cerne] de s'y retrouver aux prises avec le projet en cours... etc... » (*Correspondance des Cévennes, 1968-1996*, op. cit. p. 151).

44. « Une tentative dans les Cévennes ». Entretien donné à Jean Pax, dans *Des éducateurs écrivent*, ouvrage de psychopédagogie réalisé par la 2^e année de l'École d'Éducateurs de Strasbourg, 1972, p. 207.

45. Jacques Lin et Gisèle Durand m'ont dit à plusieurs reprises que les tâches quotidiennes les plus simples prenaient l'allure d'un rituel. Par exemple, pour préparer une soupe, ils pouvaient disposer sur plusieurs pierres des planches à couper, des casseroles, en faisant tout très soigneusement, longuement, avec des gestes larges. D'une part, cela transformait en séquence repérable ce qui était en train de se passer (utile donc pour la perception de l'enfant autiste) et, d'autre part, donnait une teneur ludique et esthétique (surtout pour la présence proche). Voir aussi le livre essentiel de Jacques Lin, *La vie de radeau*, Marseille, Le mot et le reste, 2019.

46. « Une tentative dans les Cévennes », op. cit., pp. 207-208.



un vieil abri
 qui va l'être
 démantibulé
 un abri
 c'est quelque chose
 quasiment
 quelqu'un
 présence
 il y a des cathédrales
 et
 il y a cet abri là
 N n'est pas A

Fig. 6. Le Serret. Photo d'Alain Cazuc. Tiré de Norbert Z., « Journal d'un "passant" » (« Cahiers de l'Immuable /3 »). (Source : *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2017, p. 988.)



Fig. 7. Graniers. Photo d'Alain Cazuc. Tiré de *Nous et l'innocent*. (Source : *Œuvres*, Paris, L'Arachnéen, 2017, p. 755.)

La pratique cartographique s'était sans doute saturée : elle s'était trop codifiée, devenue souvent très abstraite, elle s'était surchargée symboliquement. Il fallait donc passer à autre chose.

Il semble en effet que tel est souvent le destin des pratiques artistiques : soit elles s'institutionnalisent, soit elles s'arrêtent. Et Deligny n'a cessé de vouloir différencier une *tentative* d'une institution, en soulignant la durée toujours limitée de la première et le processus d'institutionnalisation qui tend à se fixer dans la seconde.

Comme nous l'avons vu, contre le caractère définitif des théories, contre la stabilisation langagière et formelle des pratiques, Deligny a cherché à déstabiliser et à désorienter. Tel est le but premier des cartes, de l'usage de la caméra et de l'installation de l'espace – des formes pour déstabiliser le savoir (psychiatrico-clinique) institué et pour s'ouvrir à d'autres manières de faire. C'était là, sans doute, le grand mérite des pratiques développées dans le contexte du Réseau cévenol. Car ce qui était en jeu, toujours guidée par le souci de la coprésence d'enfants autistes mutiques, était la quête non pas de dire ce qu'était l'autisme, de traiter les enfants là présents, de les assimiler, mais de laisser de l'espace à son étrangeté – à rendre possible qu'une toute autre forme d'existence se module et retrouve sa normativité propre et immanente.

Le "faire en processus" est donc marqué par ce tâtonnement constant imposé par la présence même des enfants autistes et par la décision de ne pas les absorber immédiatement dans un discours thérapeutique. L'insistance sur le processus, sur un *faire* contaminé par *l'agir*, pour reprendre les termes de Deligny, prend dans cette coexistence son sens. Et même si les cartes, les objets produits et les images enregistrées trouvent sans doute une utilité – celle, par exemple, des outils de documentation, d'observation ou de mémorisation –, ils résistent à une signification-

explication définitive; ils n'existent que dans le réseau qu'ils forment ensemble, et dans la situation à laquelle ils appartiennent – celle d'un *co-vivre* avec des enfants autistes mutiques.

La position que Deligny occupe dans le Réseau et par rapport à ces pratiques est intéressante et mérite d'être notée. Par sa position en quelque sorte à l'écart, en tant qu'observateur, conteur et interlocuteur des présences proches, il proposait et permettait la pratique-recherche des présences proches. D'une certaine manière, Deligny reprend sa vieille position d'éducateur capable de *faire faire*, qui collectionne, organise et crée les *circonstances*⁴⁷. Mais il est essentiel de comprendre et de souligner l'inventivité quotidienne de ces présences proches, qui vivaient au jour le jour avec les enfants, qui innovaient et ornaient incessamment la vie quotidienne, qui traçaient des cartes, prenaient des images, écrivaient des journaux... Il faudrait encore beaucoup d'encre pour comprendre le rapport complexe entre Deligny et les autres présences proches, mais il est important que son nom propre soit toujours associé à ce collectif de personnes qui ont non seulement tenu et ont fait exister ces lieux pendant aussi longtemps, mais qui ont aussi été capables d'inventer sans cesse cette même vie, en faisant des films d'animation, des photos, des objets divers, etc.

Souligner le processus et le *faire* ne veut pas dire que les objets produits ne sont pas importants. Bien au contraire, ces différents objets condensent des *strata* fossilisés des longs processus, d'où leur intérêt. Mais cela fait en sorte que ces objets sont aussi *situés* et donc difficilement déconnectables de leur contexte de production. Cette question se pose d'autant plus pour les objets installés dans l'espace et qui, différemment des cartes, films ou photographies, rendent moins visible tout ce qu'ils condensent. Chaque objet – que ce soit une pierre, une casserole, une roue de bicyclette accroché sur un arbre, une boule d'argile pendue ou encore des objets plus spéculatifs comme la *pierre à dé / à permettre* ou le *radeau* – fait toujours partie d'une riche constellation spatiale, voire d'une mise en scène impliquant des détours des tâches, des actions-interactions particulières, etc. Dans une lettre à Jacques Lin de 1970, Deligny propose de transformer l'aire de séjour appelée *Île d'en bas* – un campement proche de Graniers, où vivait Deligny – en un "musée-atelier". Les objets-repères y seraient placés, réétudiés, peut-être retravaillés. Non pas un *white cube*, mais un musée vivant en processus d'archivage et en permanente construction :

« l'Île doit devenir (aussi) un musée atelier. Un musée : les "objets" qui ont eu leur importance, les idées d'objets, etc. doivent y être (tout est bien : l'objet lui-même, sa reproduction, des dessins). Un atelier : où se font de nouveaux "objets" (en toutes matières) pour les aires de séjour (en corde, en vannerie, bois, argile, fer forgé, etc...). l'Île = musée-atelier à aires de séjour⁴⁸. »

Le "musée-atelier" ne vînt cependant jamais le jour. Plus tard, Gisèle Durand allait être responsable d'une sorte d'atelier des cartes, où les cartes sont organisées, discutées et stockées. Mais la notion montre à quel point la recherche de l'installation, de l'espace et des objets constituait une dimension essentielle de la tentative dès son départ. Même avant cette correspondance, un autre texte très important, datant du début 1968, donc quelques mois après le début de la tentative, et intitulé « Un langage non-verbal »⁴⁹, insistait déjà sur le fait que la constitution d'un milieu proche pour des enfants autistes mutiques ne pouvait pas être dissociée d'une recherche sur des tracés, des gestes, des objets de différentes modalités permettant de fabriquer un "langage primaire" et non-discursif, non-verbal.

Tout cela pose la question du statut de ces différents objets et de la pratique elle-même en général du Réseau de Deligny. Comment la définir et de quel côté la placer : de l'art ? de la clinique ? Quels auteurs attribuer à ces productions : Deligny ? chacune des présences proches ? le collectif ? Comment réactiver et raconter cette histoire, comment l'exposer ? Loin de vouloir

47. Dans les années 1940, Deligny avait déjà défini l'éducateur non pas comme quelqu'un qui éduque en dirigeant, mais comme un "créateur de circonstances" (« Les Vagabonds efficaces », dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 212).

48. « Lettre à Jacques Lin [début 1970] », dans *Correspondance des Cévennes, 1968-1996*, *op. cit.*, pp. 66-68.

49. *Œuvres*, *op. cit.*, pp. 659-671.

répondre à ces questions, il me semble plus intéressant d'envisager leurs tensions, de les faire apparaître, d'observer la manière selon laquelle cette pratique résiste à la classification, voire au nom propre. Et de voir, enfin, comment cette recherche expérimentale n'a été possible que sous une forme complexe, commune, bref, collective. Peut-être qu'elle peut aider à inspirer aujourd'hui des formes moins subjectivistes, au-delà de la surenchère de l'auteur, et capables de trouver les cases aussi figées des institutions sociales, psychiatriques et artistiques⁵⁰.

Marlon Miguel

50. Le geste de Deligny, demandant une temporalité allongée afin de se transformer soi-même, son mode de percevoir, son corps grâce au contact avec un autre mode d'existence, a déjà suscité des suites intéressantes. Je pense, par exemple, à Mathilde Monnier et Marc Pataut. Mathilde Monnier, librement inspirée des textes de Deligny, a développé en 1996 à l'intérieur de l'hôpital de La Colombière, à Montpellier, un travail de recherche corporelle avec Marie-France, une jeune autiste. Elle cherche à construire un langage commun non-verbal avec elle. Il est intéressant de noter la manière dont Monnier construit un espace d'abord par les bords de la salle – selon elle, il était extrêmement difficile de faire circuler Marie France au milieu de la salle –; la manière dont elle cherche à créer des surfaces de contact évitant l'adresse du regard et le contact visuel – d'où tout un travail notamment de contact par les dos : dos contre dos, dos contre les murs, etc. C'est ainsi que peu à peu, Monnier crée une certaine disponibilité permettant à Marie-France d'agir, de proposer des montages gestuels, voire des assemblages de leurs corps pas loin de portés acrobatiques. Marc Pataut, à son tour, est resté un an, entre 1981 et 1982, à travailler à l'hôpital psychiatrique d'Aubervilliers avec des enfants psychotiques et autistes. Il y élabore une espèce d'atelier assez précaire où il donne des caméras photographiques à ces enfants. Le résultat, ce sont des images, des images surprenantes qui donnent à voir la perception fragmentée des enfants dans l'espace et de leurs propres corps. Vu le démantèlement certain du corps psychotique, ce sont des *morceaux des corps* qui viennent, comme l'a remarqué la psychiatre et psychanalyste Geneviève Haag, "coller dans l'image". (Sandra Alvarez de Toledo; Geneviève Haag; Michel Haag; Anaïs Masson; Marc Pataut; Jacques Robert, *Rendez-vous avec Geneviève Haag autour de l'album des enfants de l'hôpital de jour d'Aubervilliers Marc Pataut, 1981-1982*, Paris, mercredi 26 mars 2003, Archives personnelles de Sandra Alvarez de Toledo).