

Avant-propos

Sandra Alvarez de Toledo

Camérer. À propos d'images : dans « camérer » on entend caméra et donc cinéma et filmer, mais d'abord l'impérative nécessité d'étrangéiser les mots ou de se réapproprier leur signification en passant par un autre réseau linguistique. « À propos d'images » indique le déplacement du sens de gravité de l'ouvrage : du cinéma – le mot et la pratique – soumis à la question, on s'achemine vers le vaste monde des images, « l'autre monde », « tout un monde », que Deligny investit avec l'intention d'en trouver le plus de sens possibles, avec et contre le langage. On aura compris que ce livre n'est pas un livre sur le cinéma, ni un essai de phénoménologie ou d'esthétique sur l'image, mais tout ceci à la fois, et autre chose encore, venant d'un écrivain en contact étroit avec le régime de perception d'enfants autistes.

La première trace de l'usage du mot « camérer » se trouve dans une lettre de Deligny à Isaac Joseph de mars 1977. « Camérer » y est mis en rapport avec l'écriture, et implicitement avec un outil expérimental, la « paluche », la petite caméra inventée par Jean-Pierre Beauviala que Caroline, l'une des filles de Deligny, arrivée dans le réseau cette année-là, avait été chargée par son père d'utiliser pour filmer dans les aires de séjour. 1977 est aussi la date du tournage du film d'Alain Cazuc, *Projet N*, et celle qui suit la sortie très commentée de *Ce gamin, là* de Renaud Victor. Elle coïncide avec le projet de créer une « antenne INA » à Gourgas, la propriété de Félix Guattari à Monoblet. En cette fin des années 1970, les responsables des aires de séjour filment des séquences en super 8 et vidéo, à l'intention des parents des enfants autistes et à celle de Deligny qui ne bouge pas du hameau de Graniers. Jacques Lin tourne régulièrement des séquences de films d'animation. Du cinéma a donc bien lieu un peu partout dans le réseau, et ceci jusque dans les années 1990. Mais s'agit-il de cinéma ou de « camérer » ? Et « camérer » existe-t-il ? Et de quel « cinéma » parle-t-on ? Les textes de Deligny proposent une série de passages entre ces mots et ces pratiques, en les évaluant à l'aune de l'image.

Le rôle que Deligny entendait faire jouer au cinéma dans ses expériences pédagogiques ne date pas de la création du réseau en 1967. La publication en 1955 de « La caméra outil pédagogique », la correspondance avec Irène Lézine, psychologue et traductrice du pédagogue soviétique Anton Makarenko, et celle avec François Truffaut tracent les contours de la place centrale qu'occupaient les projets de cinéma dans l'organisation de La Grande Cordée. Projets dont aucun ne vit le jour mais dont la teneur politique et militante – permettre à des adolescents délinquants et psychotiques de se saisir d'une caméra et de devenir des auteurs à part entière – structura la vie de la collectivité jusqu'en 1958 ; dans deux lettres à Truffaut datées du 14 août et du 8 octobre 1959, Deligny résumait un dernier projet de film (qui ne fut pas réalisé non plus) dont les « objectifs artistiques » anticipaient immédiatement ceux du *Moindre Geste*. *Le Moindre Geste*, magnifique avatar de cette période de l'après-guerre et de La Grande Cordée, est omniprésent dans le livre puisqu'il rassemble la plupart des caractéristiques de « camérer », par la manière dont il fut tourné autant que par sa forme achevée. Au fil des textes, Deligny envisage d'autres montages possibles, écrit des scénarios qui n'en sont que des variantes, le malmène et ne cesse d'y revenir.

« La caméra outil pédagogique » est repris dans les *Œuvres* et la correspondance avec Truffaut a été en grande partie publiée par Bernard Bastide dans la revue *1895*. Dans la correspondance inédite de Deligny avec Irène Lézine, les nombreuses références au cinéma sont prises dans des notes concernant la vie de l'association dont il aurait été difficile, et arbitraire, de les extraire ; quant aux archives de La Grande Cordée, actuellement entre les mains de Daniel Terral, nous n'y avons eu accès que très partiellement. Mais la raison pour laquelle nous avons renoncé à publier cette période de l'œuvre de Deligny qui touche au cinéma ne tient qu'en partie à cet aspect lacunaire. Si le livre commence en 1978, avec le premier des cinq textes qui portent le titre de « Camérer », c'est que cette date marque le

début de la réflexion systématique de Deligny sur le cinéma et l'image, et qu'elle coïncide avec l'achèvement de *Ce gamin, là* (sorti en janvier 1976) : Renaud Victor, le réalisateur du film, est désormais son principal interlocuteur en matière de cinéma et c'est à lui – et bien sûr à nous – que la myriade des sens de « camérer » s'adresse, dans l'espoir de le troubler et de le tenir éloigné de « l'arsenal » du cinéma commercial.

L'intérêt de Deligny pour le cinéma n'est donc pas une nouveauté. Il est inscrit dans les pages des *Œuvres* et constitue un fil ininterrompu de la *Correspondance des Cévennes, 1968-1996*. Il se manifeste également dans sa pratique d'éducateur, comme en témoignent les quatre films réalisés immédiatement avant et durant la vie du réseau (*Le Moindre Geste, Ce gamin, là, Projet N* et *Fernand Deligny. À propos d'un film à faire*). La tentation aurait été forte de laisser le cinéma là où il était, parmi d'autres pratiques – la cartographie surtout – en évitant d'en faire ce qu'il n'avait jamais été pour Deligny ni pour ses compagnons : un métier ou une discipline. Mais les archives en ont décidé autrement. Un premier ensemble, qui avait servi à l'établissement des *Œuvres*, avait été classé par nous et déposé à l'IMEC (Institut Mémoires de l'édition contemporaine) en 2008. Après ce premier dépôt, Gisèle Durand-Ruiz et Jacques Lin détenaient encore une masse considérable de textes, entassés dans deux coffres de la magnanerie de Monoblet. En 2014 je proposai à deux jeunes chercheurs, Marlon Miguel et Noelle Resende, d'en entreprendre le classement. Après le départ de Noelle Resende pour le Brésil, Marina Vidal-Naquet, doctorante elle aussi, prit la suite. Un second dépôt à l'IMEC eut lieu en 2015. De cette immersion dans l'activité graphomane de Deligny se dégageait selon eux un ensemble très net, si ce n'est cohérent, de textes inédits à propos de camérer et de l'image. L'Arachnéen proposa donc à Marlon Miguel et Marina Vidal-Naquet de s'associer à l'édition de ce livre.

Notre premier parti fut de considérer tous les genres, essais, récits, scénarios et synopsis, notes de travail, et de privilégier les inédits, ce qui écartait d'emblée la reprise d'extraits de la *Correspondance* (à l'exception de l'échange de lettres avec Robert Kramer, qui date de 1979 et complète le thème « mécréer »). Parmi les inédits, nous avions affaire parfois à des textes constitués, tapuscrits, et souvent à des manuscrits touffus, interrompus, inachevés, biffés, annotés dans la marge, titrés à l'emporte-pièce, émaillés de graphiques, dans lesquels nous avons cherché à retrouver un fil de pensée quitte à intervenir dans les brouillons, raccorder, monter. Il a fallu choisir dans les nombreuses variantes du même texte, dégager une structure qui rende compte à la fois de la richesse du propos et de ce que Deligny appelle son rabâchage. La lecture demande d'être attentif au cours de l'écriture qui se délivre par associations, aux idées qui se forment comme les images, à la productivité du ressassement. On retrouve dans le livre les différentes manières dont l'écriture occupe la page : à tel texte pas moins spéculatif qu'un autre, Deligny donne soudain une forme poétique, projetée dans la page suivant un rythme typographique. Le statut de la poésie dans son œuvre reste un mystère ; il ne prononce jamais le mot et lorsqu'il envisage sur un mode crâneur un scénario tiré de la vie de Rimbaud, il écrit : « j'oublierais le poème ».

Ses écrits sont présentés chronologiquement ; les premiers textes datent de 1978 et le dernier, tiré d'un récit autobiographique, de 1996, l'année de sa mort. La première partie des écrits (1978-1982) comprend trois grands ensembles : les textes intitulés « Camérer », dont deux sont inédits et trois parus, l'un de son vivant et les deux autres posthumes (dans *L'Image, le monde* en 2001 et *Trafic* en 2005) ; un deuxième ensemble tourne autour de « La peau du rôle », une fable burlesque située au temps des Camisards, pièce de théâtre filmée que Deligny entendait mettre en scène lui-même et où le montage, dont il ne parle quasiment jamais, aurait servi de machine à « concasser » l'Histoire écrite ; un troisième enfin, autour d'un autre néologisme, « mécréer », fait porter à cet infinitif la lourde responsabilité « de rompre avec cette image acquise de l'homme », en le mettant face au réel qui ne se filme pas. Enlevés sur fond d'antihumanisme, « La peau du rôle » et « Mécréer » sont les deux formes, l'une plastique, artistique et drôle, l'autre discursive, philosophique et sombre, d'un même imaginaire critique.

Les textes de la deuxième partie datent tous de l'année 1982 et portent la trace de l'écriture en cours de *Traces d'être et bâtisse d'ombre*, qui fut un échec commercial comme l'avaient été *Les Détours de l'agir ou le Moindre Geste* (1979) et *Singulière ethnologie* (1980), tous publiés chez Hachette par Émile Copfermann. Le 1^{er} mars 1982, Deligny lui écrit : « Puisqu'il me semble bien que ce que je veux tenter d'écrire ne SE lit pas, je mettrai la barre toute vers camérer ». Dans les textes de cette deuxième partie, c'est pour l'essentiel

à Renaud Victor qu'il s'adresse. Tel le cacique ou le chaman, il met en scène sa parole et la projette dans l'espace de son atelier dont il cherche quelle pourrait être «l'enseigne». L'échange entre l'écrivain et le caméran est un soliloque ; la question de leurs rôles respectifs, de leur indépendance ou de leur complémentarité, en suscite d'autres sur le temps, le hasard, l'imagination, le langage et l'image qui intéressent toutes l'art du cinéma en même temps qu'elles cherchent à dissuader d'en «faire». Les projets de films échouent les uns après les autres : *Un jour dehors*, devenu *Mourir de rien*, laborieuse histoire d'un psychiatre pris en otage par un fou ; *Attachement*, sorte d'avatar du *Moindre Geste*, qui fait cohabiter deux solitaires, un fou et un enfant, son témoin et son double ; *Rue de l'Oural* – qui prit la forme d'un récit, d'un scénario et d'une pièce de théâtre –, dont l'histoire tourne autour du conservatoire Maubel où La Grande Cordée avait tenu ses premières réunions. Nous n'avons pas retenu les textes correspondants, qui ne sont ni des scénarios à proprement parler, ni des nouvelles, mais des récits naturalistes, sans véritable qualité littéraire ni cinématographique. Nous avons choisi de publier la présentation de «La Voix du fleuve» et «Malabur et Pipache», deux projets de films pour enfants qui reprennent l'une des plus belles veines de son écriture et la moins étudiée, celle du conte.

Un hiatus de quelques années (1982-1988) sépare «Acheminement vers l'image» – dont nous livrons ici la version intégrale – des textes de la troisième partie du livre : le tournage de *Toits d'asile* vient d'être interrompu, la production est reprise par Bruno Muel et la fiction enlisée devient *À propos d'un film à faire*, qui met en scène cette parole projetée. À la même époque, Deligny entreprend *L'Enfant de citadelle*, qu'il réécrit indéfiniment – c'est en ce sens qu'effacer, tel qu'en parle Giacometti, retient son attention. En s'appuyant sur la pensée de Wittgenstein, il donne dans «i comme image. De CARTE en IMAGE» et «Le propre de l'image» ses ultimes coups de boutoir contre le langage qui s'approprie l'image. La dernière de ses notes manuscrites, «Filmer le vent», s'achève par : «ne pas visualiser». L'image, libérée de la caméra, prolifère dès lors dans la mémoire et l'écriture d'«Un prof», à la fin du livre.

L'iconographie – sa nature, son placement, son échelle, ses jeux de montage – varie au cours du livre. Plus il est question d'image, plus il devient évident qu'elle ne se voit pas, plus elle se raréfie. La nature des premiers «Caméran» appelle au contraire dans leur marge les images des films dont il est question (Man Ray, Nikolaï Ekk, Jean Epstein), des extraits d'ouvrages de Deligny ou de sa correspondance, ou encore des citations des auteurs qu'il mentionne, manière de créer un milieu textuel (sonore) et visuel qui étoffe les textes et les situe dans l'œuvre et en-dehors d'elle. L'illustration de certains textes, comme «La peau du rôle», est une pure invention de notre part, une tentative d'évoquer le théâtre et l'artifice par une imagerie associée à la légende des Camisards. L'essentiel de l'iconographie provient des archives du réseau, où un grand nombre de bobines super 8 et 35mm ont été récemment retrouvées par Jacques Lin et numérisées par Marina Vidal-Naquet et Martín Molina grâce au soutien d'ArTeC. Aux photogrammes de ces séquences tournées au début des années 1980 par Jacques Lin et Rose-Marie Ursenbacher sont associées des cartes qui transcrivent des situations identiques : l'association permet de vérifier l'étonnant réalisme de la cartographie, la restitution de la forme et de l'énergie des gestes dans les mouvements du crayon ou de la plume, la création d'un espace dans lequel le personnage filmé (Janmari) se déplace. Hors leur rapport avec la cartographie, les séquences de photogrammes restituent les caractéristiques des outils et les différences d'approches filmiques et personnelles : les images prises à la vidéo-paluche par Caroline Deligny ressortissent davantage au cinéma expérimental que celles prises par Jacques Lin ou Rose-Marie Ursenbacher (en super 8 ou 35mm) qui sont plus descriptives. Toutes les séquences montrent le savoir-faire des preneurs d'images amateurs et un savoir «voir» collectif, entraîné par la pratique cartographique. Les pages manuscrites de Deligny, «Notes sur l'image» ou «Filmer le vent», coexistent naturellement avec le cinéma et le *tracer* comme des pratiques indissolublement liées.

Les écrits de Deligny sont suivis d'un ensemble d'essais inédits – à l'exception de celui de Jean-Louis Comolli – qui ouvrent l'éventail des sens et non-sens attribués à «caméran» et à cette IMAGEs une et plurielle. Hervé Joubert-Laurencin repère de possibles points de contact entre la pensée d'André Bazin et Deligny (qui se côtoyèrent à la fin des années 1940), parmi lesquels la formule du «film qui n'existe pas», «presque un paradoxal refus à la Bartleby» ou un signe en direction du silence de Rimbaud, en tout cas la contingence

du cinéma en tant qu'elle « colle » à la contingence de la vie. Marlon Miguel rappelle les implications politiques et pratiques de « La caméra outil pédagogique » dans le contexte de *La Grande Cordée*, l'influence de la pensée d'Henri Wallon – notamment via la filmologie –, et propose de voir les coïncidences du projet de Deligny avec l'expérience du ciné-train d'Alexandre Medvedkine. Le texte de Jean-Louis Comolli sur *Le Moindre Geste* place ce film au cœur du paradoxe de « camérer » : faire du cinéma contre le cinéma, échapper au programme et au cadre tout en situant l'art du film à la limite que le héros, Yves G., est sans cesse dans l'imminence de franchir. Anaïs Masson ouvre un chantier entièrement vierge, celui des références insistantes de Deligny à l'éthologie (Konrad Lorenz surtout) qu'il retourne contre le langage pour penser l'image dont il se pourrait, dit-il, « qu'elle soit du règne animal ». Cherchant une application politique de la notion de « corps commun » à la clinique actuelle de l'autisme, Alexandra de Séguin localise l'image dans l'espace, au lieu des « repères », « sortes de fines passerelles [...] qui font coïncider les deux mondes, le nôtre et celui de l'autiste ». Pour creuser davantage le débat ouvert par Deligny, je tente de jeter l'image au-delà des bornes du cinéma, de résumer les défis qu'il lance avec malice aux « preneurs d'images » en leur parlant une langue qui n'est pas la leur, mais la sienne. Cyril Béghin, enfin, replace le rapport entre image et langage dans une histoire du cinéma marquée par Jean-Luc Godard, Marguerite Duras, Hollis Frampton ou les Straub-Huillet, envisageant sous toutes leurs coutures les possibilités ouvertes par un « intervalle » qui garantit « l'existence d'une chose commune que ni l'un ni l'autre n'accomplit ».