



Synopsis :

Yves est considéré par l'institution hospitalière comme "inéducable et irrécupérable". Pris en charge en 1958 par Fernand Deligny, éducateur singulier dont les tentatives de cures libres refusaient l'ordinaire des méthodes psychiatriques, Yves devient en 1962 le personnage central d'un film tourné dans les Cévennes.

Yves et Richard s'évadent de l'asile.

En se cachant, Richard tombe dans un trou.

La fille d'un ouvrier de la carrière proche observe Yves resté seul et le ramène à l'asile.

*Le moindre geste* de Fernand Deligny, Josée Manenti, Jean Pierre Daniel, c'est l'histoire d'un film qui ne ressemble à rien. D'une force rare et indicible.

Un film vagabond, tourné hors des sentiers battus, hors de tout cadre de production, sans technicien ni acteur...

Nous sommes en 1963, dans un village cévenol où Fernand Deligny a trouvé refuge avec quelques rescapés de La Grande Cordée, une association créée des années plus tôt, "tentative de prise en charge en cure libre d'adolescents caractériels, psychotiques, délinquants". Le scénario, manifestement inventé jour après jour, prend appui sur une fable imaginée par Deligny : un garçon s'échappe de l'asile, un autre (Yves) part sur ses traces, et erre longuement dans le paysage... Josée Manenti fait partie de la minuscule équipe qui accompagne Deligny. Cette jeune femme, qui deviendra psychanalyste, prend, pour la première fois de sa vie, une caméra. Le film n'est peut-être qu'un prétexte. Il s'agit avant tout de créer de la matière pour structurer, nourrir le quotidien. Yves fera donc l'acteur.

Il a 20 ans. Josée l'entoure depuis des années : il fait partie des rescapés. Elle le filme avec une incroyable science de la lumière et du cadre, anticipant sur chacun

de ses gestes, sur ses moindres mouvements, devinant l'imprévisible. Les images sont muettes. Il n'y a pas de preneur de son.

Pas de dialogue. Mais chaque soir, de retour au village, Yves raconte sa journée dans un magnétophone. Saisissants monologues proférés, beuglés d'une voix venue des profondeurs. Inquiétante étrangeté. Le tournage durera deux ans... La suite n'est pas moins surprenante. Deligny et les siens quittent les Cévennes. À peine commencé, il a fallu arrêter le montage, faute d'argent. Les images et les sons échouent au fond d'une malle, qu'ils vont trimballer pendant 4 ans, d'un bout à l'autre de la France. En 1969, par l'intermédiaire d'un ami commun, la malle atterrit à Marseille, chez un jeune opérateur, Jean Pierre Daniel. Il ne connaît ni Josée, ni Deligny, et ne sait rien de cette aventure, mais peu à peu il va s'approprier ces images, les monter, leur fabriquer un destin... Aujourd'hui, ce film nous est donné à voir. Il faut s'y précipiter. Ces images comme hors du temps, ces images obscures, lumineuses, âpres, irréductibles, sont de la plus grande acuité.

Nicolas Philibert.  
Réalisateur, membre de L'ACID.



SLON / ISKRA présente

Richard Bruguère, Numa Durand, Anita Durand, Marie-Rose Aubert, Fabienne D., Monsieur T., sa femme et des amis cévenols sortent dans ce film, à côté d'Yves Guignard

# LE MOINDRE

un film de

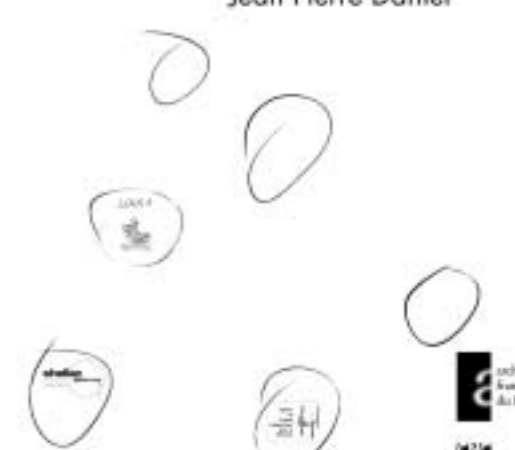
Fernand Deligny

Josée Manenti

Jean Pierre Daniel

# GESTE

**SORTIE NATIONALE 17 NOVEMBRE 2004**



**Fernand Deligny** (1913-1996), pédagogue, écrivain, chercheur... Il est d'abord instituteur spécialisé pendant la guerre, puis est nommé en 1946 délégué régional de Travail et Culture, où il rencontre Chris Marker et André Bazin. Sous le parrainage de Henri Wallon il crée peu de temps après La Grande Cordée à Paris, première tentative de prise en charge d'adolescents caractériels, délinquants, en cure libre. De 1953 à 1967, il s'installe dans divers lieux - Vercors, Auvergne et Cévennes, avec Huguette Dumoulin et Josée Manenti - pour poursuivre ses "tentatives" avec quelques adolescents de la Grande Cordée et d'autres, atteints de troubles plus profonds. En 1956, il rencontre Yves, futur héros du *Moindre geste*, tourné entre 1962 et 1964. De 1965 à 1967, il est accueilli avec son équipe à la clinique de La Borde. Il retourne dans les Cévennes en 1967, où il se consacre au travail avec des enfants autistes, dont témoigneront d'autres films et une abondante œuvre écrite.

**Josée Manenti**, psychanalyste, a travaillé avec Fernand Deligny de 1953 à 1967. Elle réalise les images du *Moindre geste*, puis s'installe à Paris où elle se consacre à l'enseignement en sciences humaines cliniques à Paris-VII. Elle prépare actuellement un film sur la vie, le travail, l'œuvre de Fernand Deligny.

**Jean Pierre Daniel**, cinéaste, conseiller d'Éducation populaire auprès du ministère de la Jeunesse et des Sports, croise en 1969 la route de Fernand Deligny qui lui confie le montage du *Moindre geste*. De 1980 à 1985, il participe à l'aventure du Centre méditerranéen de création cinématographique fondé par René Allio. Il dirige aujourd'hui un centre culturel à Marseille, l'Alhambra Cinémarseille.

## PRESSE

Jean-Bernard Emery  
36 rue Véron  
75018 Paris  
tél. 01 55 79 03 43  
mob. 06 03 45 41 84  
mail. Jb.emery@cinypresscontact.com

## DISTRIBUTION

SHELLAC  
82 bd Ornano  
75018 Paris  
tél. 01 42 55 07 84  
fax. 01 55 79 01 00  
mail. shellac@altern.org  
site www.shellac-altern.org

A droite :  
Fernand Deligny, projet de maquette pour la couverture de la revue  
*Recherches* n°24, "Cahiers de l'immuable 3 / Au défaut du langage",  
novembre 1976.



Quand-même il est des nôtres, par Fernand Deligny	page 3
À pied d'œuvre. Lettres de Fernand Deligny à François Truffaut	page 6
L'estrêchure. Entretien avec Josée Manenti et Jean Pierre Daniel	page 10
Lignes d'erre	page 24
Yves. Extraits du monologue	page 26

## QUAND-MÊME IL EST DES NÔTRES

Fernand Deligny  
(in *Jeune Cinéma* n°55, mai 1971)



Ce film *Le moindre geste*, dont on m'annonce "qu'il a été retenu par le comité de sélection de la Semaine de la Critique et qu'il sera donc montré à Cannes", a bien failli rester enroulé dans ces grandes boîtes de fer blanc qu'on pourrait croire de conserve comme il en advient le plus souvent de ces enfants "anormaux" dont le sort s'enroule dans les lieux prévus pour. Et qu'y faire ? Le sort commun à cet être-là dont je vais parler et aux kilomètres de pellicule qui portent son image, éclaire peut-être un peu ce que je veux dire quand je parle de tentative. Un film peut être un chef-d'œuvre ou un navet, une petite fête ou une bande collante où les idées qui sont dans l'air du temps sont venues se prendre comme les mouches sur ce papier gluant en usage à l'époque où il y avait des vélos sur les routes. Qu'Yves "débile profond", ait échappé à son sort qui était de demeurer dans une demeure à demeure et que ce drôle de film ne soit pas resté, à jamais autistique comme le sont les objets abandonnés, enroulé dans ses boîtes, voilà deux événements qui n'en font qu'un.

Tout à l'heure, Yves et son père étaient là. Le père me parlait, Yves palpait, à trois doigts, le taille-crayon ramassé sur ma table, avec cet air qu'il a d'en voir bien plus dans un objet que son usage courant dont il se méfie. En 1957, ils étaient là, mais ce là alors, était dans l'Allier et son père m'avait dit que ce mur qu'il voyait, mur de pisé haut de quatre ou cinq mètres, pan rescapé d'une grange abattue, nous devrions l'abattre. Yves ne disait rien, pris dans l'habitude qu'il avait prise de ne jamais adresser la parole à qui que ce soit, pataud, rougeaud, noir de crin, empoté, et ce mur de silence qu'il mettait entre "nous autres" et lui, pourtant on ne peut plus humain et tout ce qu'il y a de plus vivant, il nous a fallu des années, cheminant côte à côte, jour après jour et de lieux en lieux, de l'Allier aux Cévennes, pour en faire ce film "qui sera donc montré à Cannes".

Je crains fort que ce sacré mur qui renvoie en écho à chacun sa parole ne vienne resurgir entre l'écran et ceux qui verront ce document filmé dont le titre aurait pu être *Le royaume des cieux* - mais ce titre était la

propriété d'un académicien. J'ai choisi : *Le moindre geste* ; sous-titre clandestin : ...quelles en sont les racines ? Mon projet, en guidant la prise d'images, était de donner à ceux qui les verraient leur part de cet être-là que je voyais et entendais vivre avec nous depuis six ou sept ans, tel qu'en ses attitudes, gestes et propos, il était, familier et superbe, parole vacante et tout à coup loquace et vitupérant et, dans le flot parlé, je reconnaissais, à s'y méprendre, cette parole qui nous fait ce que nous sommes et qui règne, universelle, historique, démonstrative, cocasse, meurtrière. Nous partions à cinq, plus la caméra, plus l'autre qui était ce gamin de treize ans glané dans la ville la plus proche. Les Cévennes sont vastes et le thème était clair : deux adolescents s'évadent d'un lieu psychiatrique, l'un qui court devant et qui fugue comme il respire, et l'autre suit, débile mental un peu fou, peut-être d'avoir vécu parmi ceux-là qui le sont.

J'avais dit à Yves : "C'est toi... dans le film, c'est toi... mais tu aurais passé quatre ou cinq ans chez les fous... alors tu peux y aller..." La caméra braquée, Yves s'est mis à imiter Fernandel. La caméra n'a pas tourné pendant que passait cette ombre de la Télé, de même qu'elle ne tournait pas quand des nuages venaient gâcher la lumière si généreuse d'habitude que nous avons pu tourner sans cellule, ignorants que nous étions de la manière d'utiliser cet engin qui nous paraissait bien spécialisé. Après Fernandel, nous avons eu droit à un festival De Gaulle et puis le tournage a pu commencer, chaque lieu et ce qui s'y trouvait provoquant ce qui s'y passait. Il n'y avait guère de conciliabules préalables. Yves et l'autre, on ne peut pas dire qu'ils jouaient. Ils peinaient, ils étaient dans le film et dans le soleil, quelquefois pendant des heures, et c'était Juillet. Il est arrivé qu'Yves se mette à beugler si fort que les gendarmes, alertés, arrivent avec une ambulance qu'ils ont dû laisser sur la route. De terrasse en terrasse, ils nous ont trouvés, à la voix. Tout autour, en longue chaîne, en un vaste épervier comme il arrive aux enfants d'en former dans la cour de l'école, les habitants nous cernaient dans une battue venue du Moyen-Age. Nous étions là, nous cinq, plus l'autre, plus la caméra



débraquée, dans cette maison au toit grand ouvert sur ce ciel des Cévennes qui, à vrai dire, en a vu d'autres. Dans les moments de répit, le soir, la nuit, au petit jour, Yves enregistrerait cette parole ruminée ; il délirait tout son saoul et les bandes se remplissaient sur ce magnétophone qu'il respectait, tapant dans l'herbe cependant qu'il vociférait à en avoir l'écume aux lèvres et cette écume séchait, frange tenace de parole, comme sur les plages on voit la trace des dernières marées.

Le lendemain, dès que la lumière s'annonçait bonne, nous repartions pour découvrir, vers Saint-Jean-du-Gard ou près d'Anduze, un lieu qui se prête à ce qu'Yves s'y retrouve.

A ce jeu-là, quasiment quotidien, sans savoir ce qu'il y avait sur la pellicule, nous avons pris plus de vingt heures d'images.

Ce film-monstre, rien d'étonnant à ce qu'il soit resté enfermé pendant des années.

Celui qui m'a dit : "Il faut que je monte ça..." n'a pas dû se rendre compte. Je crois qu'il y a mis deux ans - prenant sur ses nuits, il n'avait pas que ça à faire... Reste ce film d'une heure quarante-cinq marié à ce qui a pu être retenu de ce discours si fascinant, écho de tout ce qui se dit, y compris la messe, qu'Yves, à s'écouter penser, laisse ses mains débrayées en revenir d'elles-mêmes à ces gestes des premiers âges et bien malin qui me dira s'il s'agit là de l'enfant ou de cet être que je persiste, malgré tout, à dire humain alors que la parole n'était pas de ce monde.

J'ai écrit au début de cet article que ce film est une tentative. Je m'en explique.

J'ai donc vu ce film monté, mixé... De ce fouillis d'intentions qui ont pu être les miennes tout au long du tournage et qui ont persisté à proliférer lors de cette longue renfermerie avant terme, je n'ai quasiment rien retrouvé. Par contre, certains passages, voilà qu'ils me paraissaient filmés de la veille, pris de cette "position" qu'en ce moment, dans cette recherche "en guérilla" que je mène tant bien que mal, je défends.

Ce même sentiment, je l'éprouve souvent à propos de cette "œuvre" étrange qui consiste à tenter de tirer d'affaire un enfant-fou. Oublié, voilà qu'il devient.

Somme toute, c'est ce qui est arrivé à ce film. La grande loterie des circonstances. SLON, qui a pris le relais pour que *Le moindre geste* sorte, cependant qu'une autre tentative a pris le relais de celle dont ce film est en même temps l'outil et la trace.

Lorsque j'ai vu ce film pour la dernière fois avant qu'il ne parte se faire voir, Yves et presque tous ceux qui avaient été ses compagnons de tournage étaient là, dans une maison de Monoblet. Yves a dit : "Ça vous plaît ?"

Ce "vous" s'adressait à ceux qui verraient celui que dans le film il est.

Yves, costaud, rougeaud, toujours un peu "simple" mais tout de même, il est des nôtres. Il lui arrive de travailler et il le fait comme un cheval. Dire qu'il est des nôtres, il ne faudrait pas s'y tromper. Il s'en tire, de ce en qui persiste à mener cette tentative après l'autre, toujours à cinq pour garder la main, même si un individu remplace l'autre. Yves s'en tire. Le film, lui, il est tiré. Il n'y a plus qu'à le voir.

Si nous avions une caméra et de la pellicule, un autre commencerait dont le personnage ne serait plus un être en personne, un "particulier", mais NOUS, non pas nous cinq, mais NOUS, nous autres, tout le monde et n'importe qui, aux prises avec :

- Comment être humain envers des enfants gravement psychotiques qui nous viennent en séjour dans ces mêmes Cévennes qui ont bon dos, restes érodés de cette chaîne hercynienne qui, m'a-t-on dit, perçait le flot du Déluge lui-même.

Sur les flancs des monts règne le chêne vert qui envahit les terrasses où ne pousse plus l'olivier. La lumière, je la retrouve, intacte, celle qui nous faisait dire, il y a sept ans : "On y va..." Et nous partions vers cette carrière dont le boucan, de loin, évoque un bateau de pêche dont le diesel est bien fatigué et qui n'en finit pas de partir. Nous étions, le long du Gardon, cinq plus un, celui qui nous reste dans le trou, parce que, pour Yves, la parole, ça ne sert pas à dire mais à proclamer.

Les enfants qui vivent parmi nous maintenant ne sont ni sourds ni muets. La plupart n'ont jamais dit un mot de leur vie. Et NOUS ?



## À PIED D'ŒUVRE

De 1958 à 1975, Fernand Deligny et François Truffaut entretiennent une correspondance irrégulière concernant quatre films : Les 400 coups, pour lequel, après lecture d'une version du scénario, Deligny aurait suggéré l'élimination d'un personnage de psychologue et l'échappée finale ; L'enfant sauvage, dont Truffaut envisagera un moment de donner le rôle principal à Janmari, enfant autiste recueilli par Deligny ; Ce gamin-là, dont Truffaut soutiendra financièrement le projet ; et Le moindre geste, dont gestation et affres de production sont les sujets d'un grand nombre de lettres. Les deux extraits suivant témoignent, à six ans d'intervalle, de la persistance du projet dans les préoccupations de Deligny et des cheminements du scénario.

### Lettre de Fernand Deligny à François Truffaut, Thoiras (Gard), 14 août 1959

À François Truffaut

Mon intention, vieille de plus de dix ans, de faire un film, s'est soudain ravivée, sans doute parce que, arrivés ici en janvier dernier, nous sommes en place. Manquent caméra et pellicule. Manque à l'aventure que vont tenter les quatre gars en séjour ici sa véritable raison : être exemplaire.

De quoi s'agit-il en réalité ?

De ces quatre gars, trois ont été happés à la porte même de l'internement (soit à Peray-Vaucluse, soit chez les frères de Saint-Jean-de-Dieu, soit dans tel ou tel établissement psychiatrique). Leurs dossiers y sont. Eux sont ici et, malgré les diagnostics d'inéducabilité ou d'irréversibilité faits dans les officines et services compétents, ils vivent comme vous l'avez entrevu à Saint-Yorre, à cette différence près qu'ils vivent maintenant dans une vallée entre Saint-Jean-du-Gard et Alès, qu'un maçon de par ici est venu faire bande avec eux et nous, qu'ils ont pris du poids et une confiance en eux (en eux-mêmes et en eux-les-autres) qui m'a fait dire ces jours derniers :

- Maintenant, le film...

Or Adrien et le hasard ont fait que film = François Truffaut.

Quel film ? Celui dont je vous ai vaguement parlé (la vraie vie) doit attendre qu'un réalisateur en fasse son affaire.

Du film dont il est question, je peux faire mon affaire si je suis aidé.

Il a toujours été entendu entre les gars et moi que si je les aidais à se tirer d'affaire, à pouvoir envisager de vivre comme tout le monde (hors les parachutistes, gendarmes, gaullistes et internés) c'était avant tout parce que j'avais quelque torpille à lancer un jour ou l'autre dans la ligne de flottaison de ces établissements superbes où sont traités et rééduqués des centaines de milliers d'enfants dit débilés ou caractériels. Qu'à travers ces bâtiments et leurs méthodes, j'ai l'intention d'atteindre autre chose, voilà qui est une autre histoire.

Revenons-en à nos trois réchappés d'asile.

Ils sont à pied d'œuvre pour tirer d'asile un autre, un inconnu, n'importe lequel, qu'ils ne connaissent pas, eux-mêmes il y a deux ans, mais celui-là est dans un pourrissoire quelconque.

Ils vont ici, eux-mêmes, entr'eux, faire tout ce qu'il faut pour pouvoir écrire dans x mois une lettre de leur main aux trois ministres intéressés (Santé publique, Justice, Education nationale) où ils diront que tout est prêt pour recevoir un de leurs semblables, aussi inéducable qu'eux si possible.

Tout, c'est-à-dire : le logement, l'argent nécessaire à l'entretien du gars, s'il devait mettre un certain temps à revenir de l'idée qu'on lui a donné de lui-même, du travail et tout ce qu'il faut pour ne plus se considérer comme un résidu.

Il s'agit bien d'une aventure car rien ne dit qu'ils y arriveront.

J'entends bien ne rien truquer, tout filmer, y compris mes interventions si je dois intervenir autrement qu'en tenant la caméra.

Le drame serait dans le fait que le film serait, en quelque sorte, sur deux bandes alternées :

- Les gars ici et l'avance de leur entreprise (ils doivent tout tirer de leurs bras, de leurs têtes, de leurs poches, tout

ce qu'il faut pour que leur lettre ne foire pas).

- L'inconnu en train de pourrir dans un recoin d'asile.

La fin, si fin il y a, devrait être l'arrivée de l'inconnu : sa gueule devant "ici" et, surtout, la gueule des sauveteurs devant le gars en chair et en os, debout sur ses pattes de derrière.

Bon.

La façon de travailler qui m'irait le mieux serait :

- Je tourne (nous tournons) ici, entre nous, un feuilleton, une chronique précise de ce qui se passe ici. De ce feuilleton tourné en 16 mm seraient tirées les images du grand film par surimpression de tout ce qui ne contribuerait pas au récit, une fois les événements arrivés à leur terme.

- Il faudrait que quelqu'un se charge des séquences concernant l'inconnu de l'asile.

Ici, deux hypothèses :

- Les gars d'ici ont connaissance de ces séquences (ah ! si elles pouvaient être tournées clandestinement par un éducateur que je me charge ensuite de nourrir pendant trois mois quand il sera foutu à la porte : mais la censure...).

- Les gars d'ici ignorent totalement l'autre jusqu'à ce qu'il débarque.

À voir.

Il ne nous manque donc que la pellicule : beaucoup de pellicule.

Une caméra : une bonne caméra. Un magnétophone : un bon magnétophone. Un opérateur : un bon opérateur qui viendrait passer de temps en temps quelques jours avec nous (ne serait-ce que parce qu'il aime les Cévennes, les tomates et les aubergines, ou bien parce qu'il a failli moisir dans un institut du temps où il était mineur).

Répondez-moi le plus vite possible pour me dire :

- Si vous pouvez faire votre affaire de tout.

- Quelle part vous pouvez prendre dans l'entreprise.

- Si pas vous, qui?

Amitiés,  
F. Deligny

### Pages dactylographiées se trouvant dans la correspondance de Fernand Deligny à François Truffaut septembre-octobre, 1965.

Deux garçons en uniforme de velours marchent le long d'une rivière. Ils se sont évadés pendant la nuit d'un hôpital psychiatrique perdu dans les Cévennes. Deux gardiens en mobylette les cherchent.

Le début du film doit être à peu près monté avec des longueurs, des plans inutiles.

A noter que, dès le début, on entend ce que Yves pense et ce qu'il pense n'a aucun rapport avec ce qu'il est en train de vivre et de faire. C'est, dans sa tête, un interminable discours où s'entremêlent des phrases, des mots, des intonations glanés partout : cinéma, radio, télévision, délires d'aliénés, ragots sur les gardiens, plaintes, revendications, discours de De Gaulle, bons mots de Léon Zitrone, commentaires de films de guerre, etc., etc.

Par moments, ce discours affleure. Il est réellement parlé, surtout quand Yves se croit seul.

Quelquefois encore, mais beaucoup plus rarement, il y a une certaine coïncidence entre ce qui se passe et ce qu'Yves parle.

Yves et Any Durand vivent toujours avec moi. Ce qui rend facile toutes prises de son ou de vues complémentaires.

Tout au long du premier jour, les deux évadés, l'un suivant l'autre, errent.

Ils arrivent vers le soir, dans une maison abandonnée sur les terrasses désertes où Richard a vécu avant d'être interné. Tout au long de cette journée, Richard a déversé sur Yves des promesses de le faire engager dans la gendarmerie, de lui procurer une femme et des enfants...

Au matin du deuxième jour, Richard qui a décidé de se débarrasser d'Yves, veut l'enfermer. Yves casse la porte. Richard prend peur, veut se cacher, tombe dans une cave murée dont il ne pourra pas sortir seul...  
Il va s'acharner, malgré son bras cassé et, de temps en temps, hurler quand il n'entend pas Yves proche.  
Yves, lui, dehors va, pendant des heures et des jours toujours en pensant haut n'importe quoi, mimer le sauveteur : il fait un chantier, pioche, plante des crampons, téléphone, va chercher une corde.

Il y a une carrière toute proche dont on entend le battement à travers toute la vallée.  
Ce bruit attire Yves qui va roder par là, se perd, passe des heures à regarder les hommes et les machines...  
Il trouve un long câble d'acier qu'il entreprend de ramener vers Richard qui hurle.  
Ce cri tombe sur Any qui vit dans une maison proche.  
Quelquefois attirée par ce cri, elle tombe sur Yves qu'elle entend, qu'elle voit errer, qui lui fait peur mais qu'elle veut voir. Elle essaie de s'en approcher.

Le quatrième ou le cinquième jour Yves est arrivé avec son filin sur une voie ferrée où il l'abandonne une fois de plus.

Richard a réussi à planter quelques bouts de bois entre les pierres du mur. Il peut se rapprocher de l'ouverture, Il tombe à la renverse...

Any ce jour-là, va suivre Yves qui, après avoir erré retourne à son filin.  
Elle l'aide.  
La nuit arrive.  
Yves parle de l'autre. Any l'écoute, pose des questions. C'est dans la nuit, un dialogue extraordinaire.  
La ville est proche.  
Dans les propos d'Yves, Any ne perçoit pas la réalité de l'autre. Elle prend peur.  
A l'aube, elle retrouve Yves acharné à tirer le filin. Elle lui parle de l'autre et lui dit qu'il est rentré là-bas à l'hôpital.  
Yves la suit.  
De temps en temps, il s'arrête, il parle de l'autre qui va crever. Ou bien il parle de sa veste qui est dans le trou pour que l'autre il n'ait pas froid.  
Il ne peut pas rentrer sans sa veste. Il va se faire engueuler.  
Aux environs de l'hôpital psychiatrique un gardien récupère Yves.  
Mais Any a promis d'aller lui chercher sa veste, et maintenant elle croit peut-être à l'existence de cet autre.

Cependant qu'Yves reprend sa place parmi ses pairs, dans une étrange salle de classe qu'on a peut-être vue de temps en temps au cours du film, Any retourne au filin, descend dans le trou, remonte la veste.

Et l'autre ?  
Elle met la veste dans un petit cabas et va la rapporter à l'hôpital psychiatrique.  
Un gardien vient rendre la veste à l'instituteur qui la tend à Yves. Yves la met... et continue à dessiner le bonhomme commencé cinq ou six jours auparavant.  
Il pense.  
Ce qu'il raconte est un enterrement magnifique avec des chevaux, avec des jupes qu'ont des plumes, et trente-six curés qui disent la messe et des pétards de 14 juillet et on distribue des dragées.

On entend toujours la voix d'Yves qui raconte l'enterrement, chante la messe...

Any est retournée là-haut, près du trou. Elle fait tomber un pan de mur, va chercher des pierres pour finir d'enfourir Richard. Elle redescend vers sa maison.

Le récit élimine beaucoup de séquences tournées.  
Si ce récit était gardé, il exigerait pour être compréhensible :  
- de nouveaux enregistrements d'Yves seul  
- d'Yves et d'Any  
Ce qui est très facile et serait rapidement fait.

- Des plans de la petite ville proche, la nuit, et de détails d'Yves et d'Any (mains, genoux, etc.) et le filin près d'eux pendant qu'Yves parle de l'autre, qu'Any pose des questions et finit par provoquer la colère d'Yves.  
Tout au long du film, à partir du moment où Yves et Richard approchent de la crête, on entend battre la concasseuse de la carrière, bruit de bateau qui n'en finit pas de partir.  
De même, la salle de classe de l'hôpital psychiatrique baigne dans le bruit de "l'asile" : brouhaha, portes claquées, sonneries, appels comme à la caserne, et de temps à autre, la voix d'un délirant qui fait comme un écho à la voix d'Yves.  
Pour garder éventuellement un certain nombre de séquences qui sont peut-être bonnes.  
- Sophie, l'amie d'Any qui essaie des chapeaux et des toilettes...  
- Le père d'Any qui sculpte le visage de sa fille.  
- Le grand gaillard qui répare, pierre à pierre, les murettes. Etc. etc.  
On peut penser que les cris de Richard tombent ici ou là cependant que chacun fait ceci ou ça.

Fernand Deligny en 1959





(Passages du *Moindre geste*)

Entretien avec Josée Manenti et Jean Pierre Daniel

## aux origines

Josée Manenti - Nous avons acheté un grand territoire en Cévennes, pour y organiser des activités avec les garçons qu'on nous confiait. Nous y élevions des vers à soie et des chèvres, nous avions un potager, du foin pour les chevaux... Les garçons avaient ainsi une vie souvent très dure et très animée : il fallait parler avec les gens du pays pour savoir comment faire ce travail de la ferme, ce qui créait beaucoup de liens avec la tradition des campagnes.

- *Qui étaient ces enfants ?*

JM - On les appellerait maintenant des enfants "psychotiques" ; à l'époque on disait plutôt "débiles" ou "caractériels". Ils nous étaient envoyés par des assistantes sociales, des médecins, des hôpitaux ou des gens qui connaissaient Deligny par sa précédente association, La Grande Cordée, qu'il avait créée à Paris en 1946. Au départ, il s'agissait de s'occuper de jeunes délinquants en cure libre, sans hospitalisation, qui étaient envoyés à travers toute la France dans le réseau des Auberges de jeunesse. C'était une expérience extrêmement novatrice, Deligny l'a abondamment décrite dans *Les vagabonds efficaces*...

Nous avons commencé l'expérience hors de Paris en 1954. Le tournage du film a débuté en 1962, après presque huit ans de travail et de tentatives diverses, dont quatre ans avec Yves, un fils d'instituteurs de la région de Grenoble. Deligny commençait à s'intéresser aux problèmes liés au langage et il s'était concentré sur ce garçon qui au départ, en plus d'avoir des gestes rares et gauches, ne parlait presque pas.

C'était un mélange d'activités extérieures - bricolage, jardinage, travail avec les animaux - et d'activités liées au tracé, notamment le dessin. Une sorte de thérapie, mais Deligny préférait dire "être avec", approcher au plus intime. Dès qu'ils arrivaient chez nous les enfants étaient défaits de leurs noms cliniques : "débile profond", "débile inéducable", on ne s'occupait pas des étiquettes mais de quelqu'un. Pas question de les cadrer dans la nosographie habituelle. Mais Deligny n'incarne pas pour autant l'antipsychiatrie. Il se place ailleurs, d'une façon unique et peu suivie à l'époque : comment travailler avec des enfants dits "handicapés" en les respectant, en réussissant à les approcher, en essayant de les socialiser avec le groupe dans lequel ils sont pris pour qu'après ils puissent, s'ils en ont le désir, aller ailleurs.

En quatre ans de ce travail, Yves avait déjà suffisamment changé pour qu'un projet comme ce film soit envisageable. Il n'avait plus peur, était devenu très gai et ouvert, et avait montré l'un de ses grands talents - il imitait à la perfection n'importe qui. Un grand bavard : depuis le matin il soliloquait et on était souvent pris de fous rires à l'écouter. C'était un contact très joyeux, avec une innocence et une générosité à la fois touchantes et infiniment respectables. On a donc d'abord conçu le film comme un projet autour de ce garçon, pour continuer à le faire évoluer.

Puis il est devenu très difficile de survivre avec les seules activités de la ferme ; les problèmes financiers et la fatigue nous ont décidé à changer. La nouvelle idée était de faire un film, réduire le nombre d'enfants hébergés et la durée des séjours pour se consacrer au travail autour d'Yves. Nous n'étions pas nombreux : Deligny et moi, les seuls adultes, et quelques jeunes de moins de 20 ans, dont Guy Aubert, qui a enregistré tous les sons ; Any Durand, qui joue le rôle féminin principal dans le récit et a trouvé beaucoup d'idées pour le récit ; et un petit garçon de 12 ans que j'avais découvert à l'école voisine, qui jouait Richard. Il fallait quelqu'un pour entraîner Yves dans les côtes, les descentes, les routes, sinon il serait resté planté sur place... On lui disait de suivre Richard, et il le suivait.

- *Pourquoi un film pour poursuivre ce travail ? Quels rapports entretenait Deligny avec le cinéma ?*

JM - Le fil du cinéma, chez Deligny, vient de très loin. Avant la guerre, il est déjà animateur de ciné-clubs et à la Libération il continue, dans le Nord, pour Travail et Culture. Vers la fin de la Grande Cordée, il écrit "La caméra, outil pédagogique" et veut faire circuler la caméra entre les jeunes qu'il envoyait dans toute la France, pour que chacun raconte son itinéraire. Lorsqu'on a quitté Paris pour le Vercors, fin 1954, son projet était que les jeunes filment des entretiens avec des paysans ayant soutenus la Résistance. On est parti avec une caméra 16 mm et aussi un projecteur, pour montrer des films dans des hôtels - entre autres *Le cuirassé Potemkine*.

Des entretiens ont été filmés, mais tout a été perdu en route. Comme souvent avec Deligny, c'est d'abord la réalisation pratique de l'idée qui comptait, assez peu le produit final. Le produit final, c'était sa réflexion, et le travail avec les garçons... Une fois que les tournages avaient été vécus, l'idée perdait de son sens. Si Deligny s'intéressait au cinéma, au moment du *Moindre geste*, c'était moins pour faire un film que pour mettre Yves en situation et aussi devant son image, qu'il se passe quelque chose dans ces circonstances.



- *Filmer Yves, puis lui montrer sa propre image ?*

JM - Non, ça n'était pas si clair... Il voulait mettre Yves devant ce travail : faire une image. Et encore, c'est moi qui le formule à sa place - Deligny en parlait à peine, il disait simplement : "On va faire un film." C'était un objet commun pour une petite bande de gens, une manière de nous mobiliser et régler la vie quotidienne. Le film faisait loi.

- *Comment s'est inventé le récit minimal du Moindre geste ?*

JM - Deligny avait depuis longtemps plusieurs idées de fictions. Tout s'est précisé lorsqu'on a décidé de mettre ces deux gamins ensemble ; un ne sait rien faire de ses dix doigts, même pas un nœud, et quand l'autre tombe dans un trou, il ne sait pas l'en sortir. Je suis allée chercher des lieux qui pouvaient soutenir cette histoire, et qui l'ont aussi progressivement alimentée. Beaucoup étaient inconnus à Yves. Le trou, par exemple, était l'ancienne cheminée d'une maison abandonnée, dans la montagne. Dans la cave de cette maison il restait un fatras de meubles et de bibelots qui nous ont servi à monter le décor de la chambre. Tout était sur place, nous n'avons rien inventé ! Il y avait notamment cette femme en plâtre qui a extasié Yves et autour de laquelle il a tout de suite "improvisé". Pour le texte aussi, Yves nous a surpris. Il était évidemment impossible de lui dicter quoi que ce soit, il a tout inventé de son monologue : il n'est pas l'auteur de l'histoire mais entièrement celui du texte.

- *Sa voix aussi a été enregistrée pendant deux ans, au fil du tournage ?*

JM - Oui. On a quelques rares fois pu enregistrer sa voix en même temps que le filmage, lorsqu'il y avait une source d'électricité proche, mais le plus souvent on enregistrait après, le soir, en rentrant à la maison. On lui demandait simplement de raconter ce qui s'était passé dans la journée. C'était Guy Aubert, seul avec Yves, qui enregistrait.

- *Deligny enregistrait déjà les enfants avant le projet du Moindre geste ?*

JM - Oui, mais pas directement pour les observer. Il se servait du magnétophone pour faire des liens avec ce que l'on appelle maintenant les "familles d'accueil", par exemple - les lieux où on envoyait les jeunes gens. Il fallait bien communiquer : au lieu de le faire par lettre, on le faisait par le magnétophone.



- Le tournage a donc suivi la chronologie d'une "histoire" qui se développait progressivement ?

JM - Il fallait vivre l'histoire, la construire entre nous au fil des jours. On en parlait beaucoup, en mangeant, en jouant... C'était une activité régulière, seule la pluie nous arrêtaient - alors on faisait un peu de montage, on écoutait les bandes son. Ça nous a tenus pendant deux ans. Il y a bien eu des périodes plus creuses, surtout parce qu'il fallait faire les raccords entre les saisons - et puis les cheveux d'Yves poussaient à une vitesse prodigieuse ! Any n'arrêtaient pas de les couper pour qu'il se ressemble d'une prise à l'autre.

On faisait développer les images et on les projetait sur un grand mur blanc de la maison. Yves était le plus souvent assis par terre, comme ça lui plaisait, et au lieu de regarder les images, il se tournait vers nous, il guettait nos réactions... Il y avait d'autres moments où Deligny travaillait plus étroitement avec Yves, seul à seul. Le contrecoup du film sur Yves, c'est lui qui a été le plus proche pour l'observer au quotidien. On rentrait à la maison et tous les deux s'isolaient pour parler, dessiner. Je ne sais pas comment Deligny s'est servi de tout ce matériel pour faire évoluer Yves ; c'était en quelque sorte son art, qui faisait qu'Yves était toujours prêt pour le lendemain.

### les lignes d'erre

- Au fur et à mesure de l'avancée du tournage, est-ce que votre idée de ce qu'allait être le film ou de ce à quoi il vous servait, se clarifiait, se théorisait ?

JM - Non. On voulait simplement aller jusqu'au bout. Le tournage n'était pas tout à fait terminé quand nous sommes montés à Paris. Une fois de plus nous n'avions plus d'argent. Sur les conseils de Germaine Le Guillant, j'ai rencontré Jean Oury et Félix Guattari, qui ont accepté de nous accueillir à la clinique de La Borde, pour nous aider. Nous avons aussi l'intention de nous rapprocher d'un laboratoire qui pourrait nous permettre de monter nos 10 heures de rushes, mais sans succès. Et les images se sont retrouvées dans des malles...

Bien sûr, il y avait des questions théoriques derrière tout ça, mais on ne les formulait qu'avec la lenteur et le pragmatisme volontaire de Deligny. Au départ il s'intéressait surtout à l'aspect sociologique des dérèglements des enfants ; ensuite est arrivé Yves, qui nous a montré sur une longue période un autre fonctionnement des troubles, et leurs liens avec la parole. Chez Yves, la parole ne s'adresse à personne ; elle semble insensée mais elle suit son cours : il parle "en musique", souvent en évoquant des gens dont il reprend la parole. Il est envahi d'un discours intérieur



toujours lié à des événements de la vie courante, de la télévision, du cinéma, des journaux. Mais c'est une parole qui s'en va "à la cantonade", ne sert pas à échanger. L'échange pour nous était une suite de complicités joyeuses, des rires. C'est d'ailleurs ce qui a permis qu'on fasse ce film : parce qu'il s'amusait tellement à jouer.

Deligny voulait aller plus loin dans cette parole. Affronter la vacuité des mots - il trouvait qu'il y avait toujours bien trop de mots. Il disait souvent : sur les enfants on laisse tomber des masses de mots, c'est comme les feuilles mortes, finalement elles restent par terre et ça ne sert à rien.

Puis il a rencontré Janmari, un enfant tout à fait mutique - comme on dit maintenant "autiste" - avec lequel il s'est mis à l'affût de tout ce qui pouvait apparaître comme "signes" entre lui et le reste des humains. Quelles images, entre nous ? La question de l'image lui avait semblé importante au moment du *Moindre geste*. Il disait : il est probable que les images soient apparues aux hommes comme du lichen, sur des rochers, sourdant comme des taches, bien antérieures aux mots. C'est ce qui l'a amené progressivement aux "lignes d'erre".

En Cévennes il y a beaucoup de chemins qui ont été empruntés par les muletiers et les Camisards. Ils sont à peine visibles à travers les buissons mais avec un peu de recul on en devine très bien les passages, les parcours dans le paysage. Ces traces des hommes passés par là intéressaient Deligny, il voulait les chercher à la manière d'un archéologue. Il a eu l'idée, puisqu'il ne voulait pas que l'on parle "psychologiquement" des enfants autistes, de chercher leurs traces. Pourquoi pas la trace de leurs corps dans l'espace ? C'était une idée très pragmatique : il a inventé ces images, les "lignes d'erre", pour ne pas avoir à parler au sujet des enfants, substituer le regard à la parole.

Sur des grandes feuilles de papier, il avait relevé à la manière d'un plan les principaux points de la vie du groupe. Tous les jours, un calque venait s'y poser et pour chaque enfant, y était tracé son parcours : où il s'était arrêté, balancé, où il avait tourné sur lui-même... Pour chacune de ces actions Deligny avait inventé un vocabulaire : si l'enfant tournait, il faisait un "cerne" ; s'il se balançait, il y avait un "nuage de balancer" ; s'il croisait quelque chose qui le stimulait il y avait un griffonnage. Et si plusieurs enfants venaient au même



ce TRACER  
d'avant la lettre

Je n'en finirai pas d'y voir ce qui a aucun regard  
serait-il le mien  
n'y verra jamais • l'humain est là  
font-être  
tout simplement  
sans personne à la clef  
sans voix •

cette-là  
de TRACER

Sont de ma main qui a emprunté la manière de manier  
le style de ce Janmari qui parlant ne l'est pas • et tout  
ce que je peux écrire en vient de ce  
TRACER que tous les écrits du  
monde ne risquent pas de trahir •

Fernand Deligny

endroit dans la journée, le griffonnage s'accroissait et devenait un "chevêtre", l'endroit où les passages des uns et des autres s'enchevêtraient. Cela donnait une sorte de représentation-portrait des enfants.

- Le travail des lignes d'erre existait au moment du tournage du film ?

JM - Non, pas du tout. Ce qui existait, c'était le dessin. Deligny dessinait au fusain avec Yves, tous les soirs. Je me souviens qu'Yves avait beaucoup de mal à faire un contour - ça lui donnait une sorte de vertige, tout ce vide, ce blanc... Deligny avait imaginé de faire un petit tas de fusain sur la feuille et lui disait : "Pousse maintenant !" Alors Yves, cramponné à la tâche centrale, arrivait à pousser vers la tête, pousser les oreilles, pousser les yeux, arriver au ventre... Il était dedans.

- Avec toutes ces formes d'image qu'étaient les dessins ou les lignes d'erre, avec le film comme avec les différents types d'enregistrements qu'il a pu utiliser, Deligny n'avait jamais une visée clinique d'observation ou de "documentation"...

JM - Il ne s'agissait jamais d'observer mais de "faire avec", être dans une grande proximité avec ces enfants, et c'est une position qu'il a conservée toute sa vie. Cela l'oppose absolument à toute démarche habituellement qualifiée de "scientifique", sans pour autant exclure la constance et la rigueur de sa recherche personnelle. Je pense notamment qu'à partir des années 60, deux ans avant *Le moindre geste*, il a commencé à beaucoup s'interroger sur l'origine du langage, et ce questionnement ne l'a plus quitté. Qu'est-ce qui fait que l'homme s'est mis à parler ? Qu'il se soit mis à marcher... mais parler ? On a des traces de mains dans les cavernes, c'est tout ce que l'on sait.

- Cette interrogation passait par quoi ? Le travail avec les enfants, mais aussi un fond théorique ?

JM - Il réfléchissait, il écrivait, et les enfants s'agitaient autour... Nous tirions simplement les conséquences de ce qui nous arrivait dans la vie quotidienne sans chercher à exploiter les événements. L'objectif n'était pas de se servir des enfants comme d'un champ d'observation ; on se servait tout aussi bien de nous-même, de nos vies, de nos manières de faire des images ou d'écrire. Au moment du *Moindre geste*, on avait une vie avec Yves, on faisait quelque chose avec lui.

Il y a eu beaucoup de confusion autour du travail de Deligny, car les personnes qui en ont témoigné l'ont toujours fait sur des périodes restreintes. J'ai travaillé avec lui jusqu'en 66, puis je suis partie du côté de Lacan en le laissant avec sa nouvelle équipe. Il s'intéressait à l'autisme : après avoir rencontré cet

enfant mutique, Janmari, il s'est entièrement mobilisé pour lui. Ça a donné le deuxième film, *Ce gamin-là*, réalisé avec Renaud Victor. De mon côté, je voulais m'intéresser à l'usage de la parole, donc à la psychanalyse. C'est là où nous avons divergé.

## passages de relais

- Que devenaient les images du Moindre geste, pendant ce temps ?

JM - J'avais mis les rushes dans une malle et je ne m'en suis plus occupé. Deligny est reparti en Cévennes avec Janmari, je lui ai envoyé la malle, il l'a mise dans un coin... Jusqu'au jour où un ami, Jacques Allaire, s'y est intéressé et l'a confiée, à Marseille, à un jeune homme qui sortait de l'IDHEC, Jean Pierre Daniel. Il a commencé à monter les images, sans que je sois au courant - à l'époque j'enseignais dans la filière des psychoses, à Censier... En deux ans il a monté un film, qui a été présenté en 1971 au festival de Cannes. Là encore je ne l'ai pas vu. Et puis je l'ai à nouveau oublié. C'est seulement en 2001, presque quarante ans après le tournage, que j'ai vu le film et fait la connaissance de Jean Pierre, à l'occasion d'une projection à l'école des Beaux-Arts organisée par Sandra Alvarez de Toledo, dans le cadre d'un séminaire de Jean-François Chevrier. Bien sûr en découvrant son montage j'ai regretté des plans que j'avais cherchés, tournés, j'avais l'impression qu'il manquait la moitié de mes images...

- Depuis 1971, vous n'aviez pas cherché à découvrir le film ?

JM - Non, je n'en avais aucune curiosité. Je ne croyais pas une minute que ces images feraient un film : on avait joué à tourner un film, sans jamais penser qu'il sortirait - même si Deligny devait certainement y réfléchir.

- Jean Pierre, quand vous récupérez le film, vous ne connaissez pas Deligny ?

Jean Pierre Daniel - Non, c'est par Jacques Allaire que je découvre le film. J'avais un vieux projecteur 16 mm et on a regardé les unes après les autres les bobines qui étaient dans la malle. J'avais fait l'IDHEC pour devenir chef-opérateur, j'étais plutôt quelqu'un de l'image, très proche de ce qui concernait le documentaire. J'étais un élève de Ghislain Cloquet, fortement dans l'univers du cinéma direct : quand j'ai vu ces images, je m'en suis emparé comme si je les avais faites et je me suis enfoncé pendant deux ans pour faire le montage, dans le grenier d'un centre social que dirigeait Jacques Allaire, à Marseille.

JM - C'est un film vieux, il a presque quarante ans... et



ça pourrait être un film de vieux, parce que nous ne sommes plus tout jeunes... Or c'est impossible. D'abord parce que j'étais si jeune, à cette époque, et je n'y connaissais rien ; et toi, tu découvrais les images. On a fait ça dans une sorte d'enthousiasme, d'ignorance, de "no man's land" extraordinaire et constant. C'est ce qui donne au film son caractère inédit : la bande de paumés que nous étions. Deligny avait rompu avec la sécurité sociale, moi j'avais rompu avec la société civile, Guy Aubert avait rompu avec son père et sa mère, Any Durand de même, Marie-Rose Aubert avait rompu avec sa vie de travail... Et toi tu as vécu caché dans ce grenier. Quant à Yves, il était totalement perdu dans la nature.

- Au début du film, le montage joue avec la progression d'un dessin fait par Yves. Il semble n'avancer que par retrait : d'abord trois griffonnages, puis deux esquissant un troisième, puis un seul esquissant un deuxième... C'est comme ça que le film a avancé, par montage de retraits successifs...

JM - Oui. Ça me plaît beaucoup comme ça, parce qu'effectivement, chaque fois, chacun a perdu quelque chose, pour trouver autre chose. Au début j'étais si triste en découvrant le film, il manquait tellement d'images, je me disais que c'était un massacre...

- Le moindre geste, c'est un scénario de Deligny, un texte d'Yves, des images de Josée Manenti, un montage de Jean Pierre Daniel etc. Et le film existe dans ce passage continu entre des individus.

JM - Je n'ai compris que longtemps après, avec Jean Pierre, comme il était bien, malgré toutes les difficultés, que ça se soit passé ainsi. On a chacun amené notre art - lui connaissant très bien la matière du cinéma, moi pas. Le cinéma est pour moi beaucoup plus immédiat, physique. Je manipulais des taches, des formes, des gestes. Quand Yves se mettait un doigt dans la bouche tout en se caressant le nez, c'était un geste que je connaissais si bien que je savais immédiatement le placer dans l'image.

JPD - L'étrangeté de cette création collective est effectivement d'être un véritable passage de relais. Chacun des acteurs s'est trouvé seul au moment de son propre travail. Jo est seule avec sa caméra, Yves seul dans la nature et dans son délire, je suis seul dans mon grenier. Et Deligny n'est presque jamais avec nous - j'ai peut-être passé 10 heures avec lui, en deux ans. Je le vois une première fois pour lui donner mes impressions sur les rushes. Je reviens quelques mois après pour lui montrer un assemblage de quatre heures ; il me dit alors d'aller voir Chris Marker, qu'il avait connu, comme André Bazin, à l'époque de Travail et Culture.



Je débarque à Paris avec les quatre heures de film pour rencontrer Marker. Il n'a rien dit mais à la fin de la projection, j'avais une table de montage pour le lendemain. J'y suis resté trois mois à travailler - c'est vraiment grâce à SLON, l'actuel ISKRA, que le film a pu exister ; la confiance et la présence de Marker m'ont aussi beaucoup poussé à aller loin dans la radicalité formelle du film.

Au cours de ces trois mois, je prends ma table de montage et vais quelques jours chez Deligny. On décide, là, de tourner les images du générique. Deligny est peut-être venu une heure par jour à côté de la table, pas plus... La bande son s'est aussi construite en trois mois, à Paris. Là il y a eu un travail très particulier avec des gens formidables : Aimé Agnel, qui était au service de la Recherche de l'ORTF, et Jean-Pierre Ruh, qui avait enregistré des sons complets, des phrases sonores minimales que je n'avais plus, en quelque sorte, qu'à poser les unes derrière les autres. J'ai d'ailleurs souvent modifié le montage image pour le caler sur les durées sonores.

### technique, politique

- Revenons sur votre première rencontre avec Deligny. Vous aviez donc vu toutes les images...

JPD - Oui, et elles me renvoyaient à deux grandes cinématographies que j'aimais : celle qui venait alors du Canada, avec les films de Michel Brault ou Pierre Perrault, et toute l'expérience de l'ONF ; et le premier cinéma soviétique, du côté de Donskoï et de Nikolaï Ekk. Je m'étais mis aussi à lire Makarenko, et j'avais lu *Adrien Lomme*, le roman de Deligny, un peu avant.

JM - Au départ *Adrien Lomme* s'intitulait *Le saint aux pieds cassés*, mais Deligny n'a pas gardé ce titre magnifique...

JPD - Quand on se rencontre, je réagis aux images pour mieux attendre ses réponses, savoir où il m'encourage, sur quelles pistes il veut que je continue. En fait il m'a laissé parler et m'a en un sens "reconnu" comme faisant partie de l'aventure possible, sur des terrains cinématographiques mais aussi politiques. J'étais au PC et je me retrouvais là, avec mon envie de travailler dans les quartiers populaires du nord de Marseille et aussi ma fascination pour ces images. Je suis sûr qu'il m'a testé pour cette drôle d'alliance. C'était peu de temps après 68 mais je n'étais pas complètement pris par l'idéologie du moment. Je savais par exemple qui était Henri Wallon, qui avait soutenu La Grande Cordée lors de sa création, et je suivais un peu l'évolution de la pensée autour de la pédagogie.

Donc il était d'accord pour me laisser la matière ; c'était un acte de confiance, sans plus de précisions.







Je n'ai découvert toute la complexité de son rapport au cinéma et à une position de résistance politique que beaucoup plus tard. A la fin des années 60 beaucoup de gens voulaient faire de Deligny un gourou libertaire, mais lui, en vérité, restait très attaché à certains fondements de l'Education nouvelle.

Premières choses notées des informations que m'avait données Deligny sur le tournage : "Matériel : une Paillard 16 moteur électrique, zoom et grand angle ; un pied ; une cellule qui ne servira pas ; deux magnétos Philips quatre pistes ; un micro spécial très directionnel." Sur le pied, j'ai appris plus tard que Jo et Guy Aubert avaient construit un bras spécial, la caméra était suspendue à une sorte de fléau monté sur une articulation, un véritable coup de génie technique, comme un ancêtre de la Louma ! La caméra avait une grande stabilité mais en la poussant avec son corps, Jo pouvait suivre, monter et descendre comme elle voulait sans cesser d'avoir une visée horizontale. Elle pouvait bouger selon ce qu'elle cherchait : c'est presque le mouvement de Jo regardant Yves et ayant envie de bouger avec lui.

JM - Je cherchais l'image avec mes yeux. Je voulais voir Yves comme les yeux regardent un paysage.

JPD - L'idée de ce pied, du moteur électrique, du grand angle, tout a été capital.

- *Ce qui a permis au film de "tenir" sa cohérence pendant toute ces années, ce sont d'abord ces données techniques.*

JM - Avec l'amour du territoire, la connaissance des lieux et Yves au milieu.

- *L'histoire de ce film n'est pas seulement celle du passage de relais qui a permis sa fabrication, c'est aussi celle de sa lente accession au "statut" de film jusqu'à la sortie, aujourd'hui.*

JPD - Oui, alors que par ailleurs il y a eu tant d'obstacles, de malentendus : l'accueil du film n'a pas toujours été limpide. Truffaut par exemple avait proposé de sortir le film, mais il voulait en enlever 45 minutes, rajouter un commentaire et un entretien avec Deligny ! L'histoire entre Truffaut et Deligny commence avec *Les 400 coups* – c'est Deligny qui "donne" la fin du film à Truffaut - puis Truffaut reviendra à la charge pour *L'enfant sauvage*. Il avait pensé, un moment, prendre Janmari pour jouer l'enfant...

JM - ...mais Janmari était trop sauvage pour lui !, comme disait Deligny.



JPD - Alors ils ont pris des images super 8 de Janmari qu'ils ont montré à l'acteur pour qu'il "copie". Deligny m'a toujours laissé entendre qu'il y avait dans le film de Truffaut un contresens complet : l'enfant sauvage n'est pas un autiste.

JM - Un autiste ne semble rien exprimer, on ne sait pas s'il est atteint par des sentiments semblables aux "nôtres". Alors qu'un enfant sauvage est affecté par tout ; l'enfant du docteur Itard pleurait en regardant la lune. On ne sait pas ce qu'il avait.

JPD - Il y a un très beau texte de Deligny sur le film de Nikolaï Ekk, *Les chemins de la vie*, adapté de Makarenko. Il parle de l'éclat de rire du moujik assis sur le train : toute l'histoire du cinéma, c'est garder ces éclats de vie...

JM - Comme Yves, à la fin du film, disant "Bande de cons !" C'est un éclat révolutionnaire !

JPD - Oui, mais attention à ne pas dissimuler une morale derrière le pur éclat de vie... C'est un problème qui, pour moi, rejoint celui de la place étrange de la fiction dans le film. C'est beaucoup plus un jeu qu'une fable, au sens où il y aurait, à la fin, une morale. Ce "Bande de cons !", comme le retour à la ville, n'a presque pas d'importance : la fiction a déjà disparu, les choses sont jouées.

JM - Ça n'est ni une proposition de travail, ni une thérapie ; ni un documentaire, ni une fiction : c'était un jeu pour nous mettre ensemble au travail !

*Mais il a fallu aussi, avant d'arriver à cette "disparition" de la fiction, inventer une manière très singulière de raconter : vous posez par un carton une sorte de micro-fiction, au début du film, dont on ne sait si elle a déjà eu lieu ou va avoir lieu. Puis ce programme est distendu, perdu. Il y a néanmoins une fin, qui prend le risque de la conclusion : Yves retourne quand même à l'asile, est-ce que cela veut dire qu'il ne peut qu'y retourner ? C'est un film qui, par sa liberté fictionnelle, divise beaucoup les réceptions.*

JPD - Pour tirer une conclusion comme : il retourne à l'asile parce que c'est la seule "solution" thérapeutique possible, il faut vraiment être resté étranger à l'expérience qu'offre le film et à la liberté qu'acquiert Yves dans cet univers. Je ne sais pas qui rentre à l'asile : Yves a bien changé, sur sa route. Une liberté s'est prise, notamment par rapport au récit. C'est ce qui a, je crois, la plus grande force et le plus grand sens. Deligny, en œuvrant à ce film, cherchait comme il le disait à "tirer sur la citadelle" - et ses meilleurs soldats étaient les gosses. Ce contre quoi il se battait était non seulement l'institution, mais aussi l'ordinaire du récit, du langage ou de l'image, tout ce dans quoi notre modernité a enfermé la question de l'humain. Dans ce film, il fait émerger l'humain tel qu'il le concevait essentiellement : éprouvant sa liberté dans un territoire. Qu'après cela, il

ne soit pas possible de rester dehors, que le lien social soit fait ou non, a peu d'importance. La force politique est ailleurs. Ça n'est pas l'institution qui est attaquée, au sens où on pouvait le faire dans les années 70...

JM - ...c'est tout ce qui s'institue et risque d'arrêter l'expansion de l'homme ou de l'art. Nous sommes parvenus à cette liberté, dans le film, parce que c'était l'extrémité d'une aventure qui avait tout fait exploser. C'est seulement de cette manière que les corps peuvent devenir des morceaux de montagne, dans le sens où ils sont taillés dans le réel. On était en plein réel, en pleine brutalité.

JPD - Au début de l'itinéraire du film, on était plutôt confronté à des éducateurs qui se battaient autour de l'action de Deligny, de la question de l'asile etc., sans jamais parvenir à s'emparer du film. Les politiques post-68 ne pouvaient pas s'en emparer non plus, le film n'était pas un manifeste, il semble ne rien dire, ne dénonce pas de manière précise, ne dit pas sur quoi il faudrait tirer. C'est ce côté beaucoup plus ouvert, violent et finalement radical de la proposition qui vient rencontrer aujourd'hui le public.

## lumières, lichen, estréchure

- *La lumière du film a une qualité très particulière de légère surexposition.*

JM - On travaillait sans cellule. J'aimais les lumières du matin et du soir, les lumières fraîches, alors on se levait tôt. On ne filmait pas dans les lumières trop blanches : quand le ciel commençait à trop pâlir, on rentrait - pour continuer le lendemain si la lumière ressemblait à celle de la veille.

- *Il y a beaucoup de moments très beaux où les personnages se fondent dans la lumière ou dans le grain.*

JM - Il y en a au moins un que j'ai recherché : dans la petite maison, quand on voit Richard disparaître par la porte - plus il avance, plus il disparaît dans le blanc comme un fantôme. C'était pour moi une réminiscence de *Monsieur Verdoux* : Chaplin disparaissant de chez sa femme pour en assassiner une autre. Une porte s'ouvre au fond d'un couloir et sa petite silhouette disparaît dans un fond très clair.

- *Le film est très minéral, et les pierres y ont une qualité de blancheur frappante.*

JM - Le pays est comme ça. Un lieu que j'aimais beaucoup est celui où l'on voit Yves, assis comme au milieu d'un champ de pierres. Dans le même champ il traîne une branche qui s'accroche, comme une bête ou une charrue qu'il serait en train de traîner. Les pierres,



là, étaient d'une blancheur extrême. Comme les pierres, les images étaient là, il n'y avait qu'à les ramasser !

- Dans votre manière de parler des images du film il y a une constellation entre cette idée des images qui s'imposent, plutôt par le fait d'une richesse de textures et de matières du paysage ; une sensibilité à la photographie passant par des effets de tâches, de répartitions de valeurs...

JM - ...Oui c'était vrai pour *Le moindre geste* : Yves je le revois souvent devant moi, avec sa grosse veste d'asile en velours, blanchie par les lavages. Il me tourne le dos, je le vois comme incrusté dans l'air. Au fond il y a des paysages de collines bleuâtres. J'arrivais à mélanger son épaule à la colline, c'était la même chose pour moi : des formes. Je ne pensais même plus à Yves.

- ... Est-ce que tout cela n'aurait pas un rapport très étroit avec l'idée de Deligny d'avoir à parler de l'image comme d'un lichen ?

JM - Oui : quelque chose qui apparaît. On peut tout à fait s'y rapporter. Sur un fond, je ne sais pas lequel, apparaissaient des formes, des tâches. Sans anecdote : une masse de matières qui se décomposait et que l'on plaçait comme ci ou comme ça. Et Yves faisait corps avec. Il était incrusté dans le paysage.

- C'est dans un texte intitulé *Acheminement vers l'image* que Deligny explique que l'image est comme le lichen parce qu'elle mélange deux types de "mémoires". Le lichen est à la fois "algue et champignon", l'image fait à la fois jouer ce qu'il appelle une "mémoire domestique" et une sorte de mémoire archaïque. On se souvient de quelque chose d'autre, d'avant la socialisation, lorsqu'on est devant l'image - il évoque alors les oies, qui même domestiquées et ne volant plus, continuent d'avoir un soubresaut lorsqu'elles voient passer dans le ciel un vol d'oies sauvages... Soudain, dans ce texte, Deligny donne au cinéma seul la capacité de réactiver cette puissance de l'image. Il n'explique rien. Pourquoi le cinéma à ce moment théorique, plutôt que la photo ou la peinture ?

JPD - Il ne se pose pas la question. C'est plutôt parce qu'au même moment, il travaille beaucoup sur la parole. Pour lui le cinéma est autiste, comme toutes les images : "L'image ne se voit pas, l'image ne parle pas, l'image est autiste."

JM - Oui, c'est une part de son attaque contre le langage, qui est aussi une attaque contre la psychanalyse. Il est allé très loin avec ça, lui-même ne sait pas exactement où. Et puis l'image était partout dans le travail de Deligny : dans les tracés, les lignes d'erre, les bricolages avec les enfants. Le cinéma en était seulement une part.

JPD - C'est ce qui faisait son alliance avec les enfants autistes. Il est allé sur un terrain très radical.

Mais la métaphore du lichen servait sans doute à exprimer des intuitions bien plus profondes. Après le montage du *Moindre geste*, Deligny m'a demandé de venir travailler chez lui sur ce qu'il appelait les "neumes", les traces - des ancêtres des "lignes d'erre". Il voulait créer un atelier des neumes, où la caméra devait jouer un rôle important. Il voulait aussi acheter un village, pour cela... Un jour d'exploration et de recherche, nous sommes arrivés au bout du passage étroit d'une rivière, dans un village qui s'appelle L'Estréchure, ce qui veut dire "le passage étroit". Dans la falaise, il y a toujours un endroit par où peuvent passer les animaux, les plantes, l'eau. Et pour lui, c'était une métaphore parfaite. L'humain est là : là où malgré tout, ça passe. L'autiste avec nous est hors du langage, et pourtant quelque chose passe, par l'estrechure... Parce que, comme il l'écrit dans *Les enfants et le silence*, l'autiste est "une échancrure vers le tout naturel". L'image-lichen est comme cette falaise où on voyait suinter l'eau, où il y avait cette mousse prouvant que quelque part ça passait, à travers la roche. Parfois les images "passent" de la même manière et suffisent, sans parole et disponibles comme la parole. Au début du film il le dit bien : "Pourquoi faudrait-il que la parole appartienne à quelqu'un, même si ce quelqu'un la prend ?"

Propos recueillis par Cyril Béghin, à Paris, les 9, 16 août et 7 septembre 2004

"Il ne s'agissait que de transcrire ces trajets, pour rien, pour voir, pour n'avoir pas à en parler, des enfants-là, pour éluder nom et prénom, déjouer les artifices du // de rigueur dès que l'autre est parlé. (...) Pointer que l'humain n'est peut-être pas (que) du ressort du langage, c'est là le pari de ces lignes dites *d'erre*. Que dire de plus, sinon que je n'ai pas bougé d'ici même depuis bientôt neuf ans, tout entouré de cartes.  
Drôle de vie pour un vagabond de principe."  
Fernand Deligny, *Les enfants et le silence*, Galilée, 1980.

Monteau, le 23 août 1975

Ce lieu tout nouveau, pauvre encore au point qu'un gamin, dès l'arrivée, a empoigné les gourdes vides pour aller les remplir à vingt kilomètres de là, à la source quasiment tarie du territoire quitte le matin. Trois présences, en traits verticaux, dont une toute récente et deux gamins présents là.

Pas encore de lieu-chevêtre, du blanc partout autour des présences, le gris étant ce qui transcrit le coutumier. Resterait à transcrire la présence du troupeau, présence maîtresse. Mais "dans quel sens" ? Horizontale elle serait la poutre maîtresse du coutumier. Verticale, elle serait là (comme) quelqu'un.

La pierre à cogner est en gravé blanc. Elle n'est pas dans les usages. Il faut s'attendre à tout venant d'elle. La poutre-banc est installée, déserte encore de tout manier alors qu'un "faire les galettes" pourvu de l'attirail des choses de ce FAIRE là a invité des passages de lignes d'erre, un tapoter à la clef dont il n'est pas évident qu'il ait été indispensable.

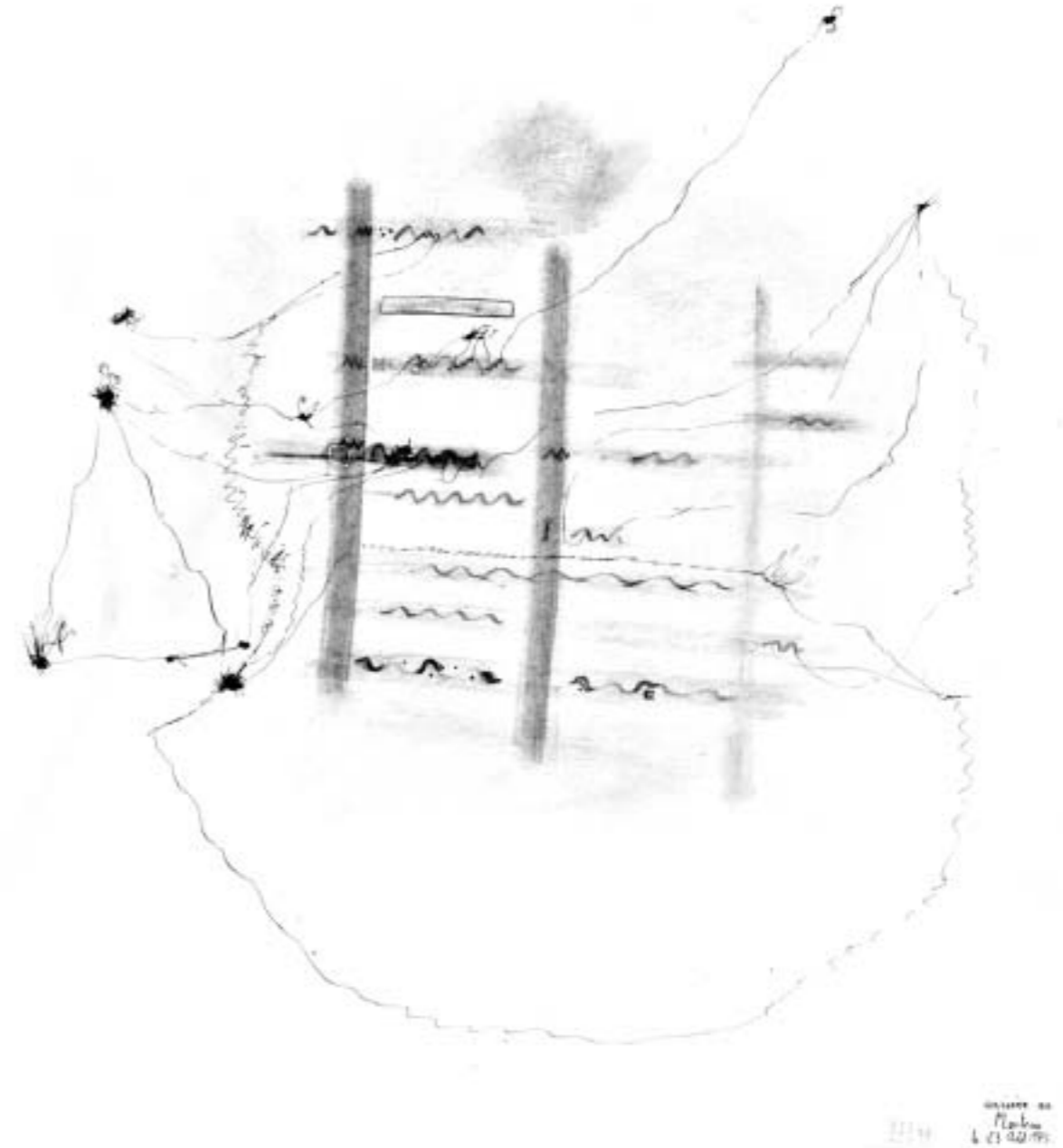
Mais c'est ce "faire la vaisselle" de rigueur qui fait, d'emblée, plus que tout autre planche, radeau, en ce sens que les lignes d'erre s'y réfugient. Si je me fie au transcrit, les pierres n'y sont pas pour rien, dont une est gravée blanc dans l'orné. Je l'ai su par ailleurs : ces pierres, dont la pose attire la ligne d'erre, étaient disposées de la même manière que celles de l'ancien lieu, et prêtes à soutenir l'"établi" de ce FAIRE là recours, alors que la pierre à cogner l'est encore intacte.

Faute de lieux-chevêtres, la constellation des fleurs noires, fleurs d'attente que sont ces mouvements réitérés qui leur adviennent à ces enfants-là, a repris la formation qui était la sienne sur le territoire quitté ce matin, se contentant sans doute des chemins trouvés en arrivant là, traces toutes faites de ce NOUS qui prélude de mille et une manières à ce nous-autres-là-de-maintenant.

Fernand Deligny,

in *Recherches* n°20, "Cahiers de l'Immuable/2. Chronique d'une tentative",

décembre 1975, p.47







YVES :

l'orage et puis tout et... l'orage les voitures  
*ohyayayaya... ohyaya...*  
 les voitures et puis tout / les voitures et puis tout...  
*pouh pouh...*  
 les voitures, l'orage, le vent... r'gardez moi ça / l'orage  
*rohyayaya...*  
 le vent *pouh pouh pouh*  
 le vent *oh yaya*  
 le vent la pluie et... le tonnerre et puis ci et puis ça  
 et....

alors ce couteau il est bien affuté, oui / su' cette  
 pierre, il coupe bien ? vous voyez  
 attendez moi j'avais vous montrer moi / cette lame /  
 elle coupe bien cette lame oui ? bien aiguisée voyez  
 vous / un peu d'a... / un petit peu d'ajustage /  
 impeccable.

et vous ? voyez bien ce couteau il coupe / c'est pas  
 pour vous égorger la gorge c'est pas la peine / pour  
 ajuster, les dents, les lames, voyez ? / et alors vous  
 avez pas de couteau vous ? / ah ben non / vous allez  
 faire ? amen en 1810 / voyez / en 1810 je l'ai fait / il  
 est très vieux !

Il a 20 ans ce couteau voyez-vous, 35 ans que je le  
 traîne / depuis l'asile !

On m'a mis à l'asile, enfermé à la porte ! / ils m'ont  
 clavé ! / à clef ! / fermé de partout / m'ont verrouillé /  
 c'est tout ce qu'ils ont pu faire  
 bande de sauvages.

vous v'lez faire la révolution ici ? bande de cons ! /  
 vz'allez voir un peu ! / ben allez faire la révolution ici  
 moi / vous avertis / vous allez m'trouver ici, vous allez  
 voi' ! / à coup d'pieds aux fesses moi ! / bande  
 d'idiots ! / allez vous l'dire / eh / vous allez faire la  
 révolution ici ? allez voir moi ! / allez m'trouver bande  
 d'idiots ! / allez voir votre derrière sera tout rouge /  
 jusqu'au sang ! / vous allez voir bande d'idiots / vous  
 allez voir si vous allez voir la révolution / je vous  
 visse / en prison / en prison si vous voulez ! / vous  
 allez voir bande d'idiots ! / vz'aller crever moi /  
 crever ! / bande d'idiots silence ! / vous allez crever  
 j'vous avertis ou je vous donne une amende ! / à coup  
 d'pieds au derrière et giclez ! / vous avez compris !  
 bande d'affreux !

Et patati et paa... *poh poh* / les tanks, dynamites et  
 tout... / regardez moi ça... / et ça c'est vrai *rho* / mais  
 ça c'est vrai encore / *rho* / des voitures des tanks et  
 les khanons et dynamite et tout / tout ça n'avaut pas  
 quel'quat sous / *oh* / même pas quat'sous /  
*ohyayayaya* / même pas quat'sous / moi, je vous l'ai dit,  
 je vous l'ai dit, je vous l'ai dit / ça allait mal marcher.  
 je vous l'ai dit / pas voulu m'y croire allez vous faire  
 cuire un œuf tiens !

ces guerres *ohpohpoh* les avions / *ohyayaya* / les avions  
*ohpohpohpohpoh* / les bombes atomiques et les *pouh*  
*ohyayayayaya* / même pas quat'sous *ohyayaya* / même  
 pas quoi *pouh...* *yayaya* / même pas çi même pas ça  
*pohpohpoh* / et ça c'est vrai / ça c'est vrai.

les avions et les parachutes et tout / c'est  
 épouvantable quand même, c'est épouvantable *roh...* /  
 vous vous rendez compte ? / vous vous rendez  
 compte un peu ? / hein / vous vous rendez compte ? /  
*roh* / quand même, quand même, quand même / *roh* ! /  
 avouez, avouez le / même pas des suffrages même  
 pas ci même pas ça / *oh...* / même pas un cercueil...  
 de notre enfance / et même pas / à notre cité  
 française / voilà ce qu'on a raconté pour notre vie / et  
 je crois / qu'on ira / au / ciel.

Et là / et là j'ai dit à l'asile / l'asile c'est comme  
 l'enfer / l'enfer c'est comme les pauvres / l'enfer c'est  
 comme les pauvres ! / mais l'enfer... / on dit que  
 l'asile / l'asile c'est comme les communistes / l'asile  
 c'est comme les morts / la maison Saint Nizière c'est  
 comme ci c'est comme ça / mais / en général /  
 monsieur les morts / je vous téléphone encore une  
 fois / il y a 50 millions d'anciens francs / prenez un  
 petit pistolet / creusez votre trou / et mettez votre  
 dynamite / ça par exemple alors, les morts ça pleure  
 pas / mais une croix ça pleure / plus / monsieur les  
 morts / mounstre / les morts ça pleure et quand ça  
 rêve ça téléphone / alors / égale plus les morts plus  
 mon général Franco / mon général je crois que dieu  
 vous à dit / allez en enfer ! / *roh* / allô les morts ? les  
 morts m'entendent bien ? les morts m'entendent /  
*roh* ! / ces pauvres morts / qu'est-ce qui sont curieux /  
 mais voilà / quand j'ai dit ça à mon général là-haut  
 dans son trou / je lui dis voilà / je prends un poste  
 émetteur / de 38 mètres de long / tu mets ça dans

ton trou / tu vas me dire exactement où est le trésor /  
 je lui dis y'a pas de trésor ici / y dit moi j'en ai vu un /  
 dans ce trou- là / alors monsieur mon général... / me  
 téléphoner à l'heure que je vous parle / heu le trou /  
 c'est un petit machin / o'met machin machi machin /  
 et ta photographie / je t'avais mis une lettre / à  
 l'heure que je t'ai dit / les morts ça vit comment / voilà  
 les morts / c'est épouvantable / les morts ça rêve /  
 mais quand ça pleure ça pleurniche / et quand ça  
 rêve / les morts ça se bénit / et pourquoi donc /  
 messieurs-dames ? / ah ! / messieurs-dames / je vais  
 vous interpréter, une chanson d'asile / l'asile c'est  
 comme les pauvres / l'asile c'est comme ci, c'est  
 comme ça / l'asile... je vous dis une idée / mais /  
 pourquoi l'asile a rêvé ? parce que / au moment où  
 c'est le général De Gaulle qui m'a dit, le seigneur ça  
 marche sur ses pieds / mais quand le pape viendra /  
 vous examiner / il faudra pas dire que c'est l'enfer /  
 mais je crois que trois fois trois ça fait dix / et dix  
 millions d'ancien francs, ça gagnera un tiercé / mais /  
 je me demande, messieurs-dames pourquoi ça rêve-t-  
 on ? / oh ! / ça y est ! / c'est épouvantable ! / il y a  
 le feu à la maison ! allez appelez les pompiers ! / je dis  
 allô... la voisine va arriver chez vous ! / c'est  
 épouvantable ! / cassez ma vaisselle bande d'idiots ! /  
 l'asile c'est épouvantable !

(A partir de transcriptions réalisées par Jean Pierre Daniel)

## LE MOINDRE GESTE

Un film de Fernand Deligny et Josée Manenti  
Réalisé par Josée Manenti et Jean Pierre Daniel

France - 105 min - 35 mm - noir et blanc - mono - 1971 - visa n° 104 153

### Fiche artistique

Richard Brougère, Numa Durand, Anita Durand, Marie-Rose Aubert, Fabienne D., Monsieur T., sa femme et des amis cévenols sont dans ce film,  
à côté d'Yves Guignard

### Fiche technique

1962-1964 : Tournage sous la direction de Fernand Deligny, Anny Durand assure le script du film, Josée Manenti réalise l'image, Guy Aubert enregistre les sons.  
1968-1970 : Jean Pierre Daniel effectue la mise en film des images et des sons.  
Le tournage a été effectué dans les Cévennes  
Certaines scènes ont été tournées à la clinique de La Borde  
Jacques Allaire et Hélène Cristofol ont assisté Jean Pierre Daniel  
Le montage a été effectué à Marseille au Centre social de la Maurelette avec le soutien du Ministère de la Jeunesse et des Sports et à Paris chez Auditel  
Le travail du son a été réalisé en collaboration avec Aimé Agnel et Jean-Pierre Ruh assisté de Francis Bonfanti  
Assistant au montage Jean-Claude Bonfanti  
Le mixage a été effectué à Télé Europe par Paul Bertault  
Le travail de production a été assuré par Inger Servolin

Nous remercions tout particulièrement :  
Josée Manenti, productrice initiale, Michel Kaganski (laboratoire CTM) et Chris Marker qui ont permis à ce film d'exister  
Film restauré par les Archives du Cinéma Français et ISKRA en 2002

Et aussi Sandra Alvarez de Toledo, Jacques Allaire, Madame Morgenstern, la BIFI, les Éditions Recherches.

Les photos du *Moindre geste* ont été réalisées par Guy Jungblut pour la revue *L'Image, le monde*.

### Bibliographie

de Fernand Deligny :  
*Graine de crapule* suivi de *Les vagabonds efficaces*, Dunod, 1998.  
*A comme asile* suivi de *Nous et l'innocent*, Dunod, 1999.  
*Traces d'être et bâtisse d'ombre (La peste ou le chiendent)*, Hachette, 1993.  
"Acheminement vers l'image", in *Communication*, n°71, septembre 2001 ;  
aussi disponible sur le site de la revue *Chimères* : <<http://www.revue-chimeres.org/pdf/04chi07.pdf>>

sur Fernand Deligny et l'image :  
Sandra Alvarez de Toledo, "Pédagogie poétique de Fernand Deligny", in *Communication*, n°71, septembre 2001 ;  
aussi disponible sur le site internet très complet consacré à Deligny : <<http://perso.club-internet.fr/jlin/>>  
"Autour du Moindre geste", *L'Image, le monde* n°2, automne 2001,  
"Deligny et les enfants sauvages", *Les Cahiers du Cinéma*, n°428, février 1990.



SORTIE NATIONALE 17 NOVEMBRE 2004

Direction de la publication : Cyril Béghin.  
Conception graphique : soazig peitl.