

S'inspirer des spirales

Georges Didi-Huberman

École des hautes études en sciences sociales Paris, France

C'est inspirant, une spirale. Plus encore lorsqu'il n'y en a pas qu'une : lorsque les spirales prolifèrent manifestent, extravaguent, cherchent l'ouverture. Cela émeut la pensée, l'excite, la met en mouvement – et jamais en ligne droite, bien sûr.

Un enfant de deux ans et demi qui, par ailleurs, adore les bulles de savon (surtout quand elles sont nombreuses et de toutes tailles), prend un crayon à mine grasse et, sur une feuille de papier, fait tournoyer sa main : spirales désordonnées. Émotions graphiques. Les rires fusent à chaque tour. Comme c'est beau ! Cela revient toujours (répétition), mais ce n'est jamais pareil (différence). Cela explose de rythmes engendrés par un continu (une seule ligne pour de multiples tours) et cependant *modulés*, prenant des risques, dissemblables les uns des autres : amplitudes ici et là, resserrements ; traits appuyés ou gestes relâchés ; espaces surpeuplés (plutôt au centre du vortex) ou bien libérés (plutôt sur les bords). C'est une véritable danse dont le papier va garder, comme sur un sismographe, le tracé. Le mouvement, de rotation, est sans doute très simple. Mais, par le seul fait qu'il se nuance, se surprend lui-même constamment – plus large ou plus resserré, plus appuyé ou plus léger –, le résultat sera complexe, potentiellement infini dans sa diversité. Tout un monde se crée à travers les innombrables modulations effectives de la main, affectives du regard. Tout un monde de formes que savait si bien décrire Henri Michaux :

L'enfant [...] va sur la feuille de papier tracer désordonnement des lignes encerclantes, les unes presque sur les autres. Plein d'allant, il en fait, en refait, ne s'arrête plus. [...]



Edizioni
Ca' Foscari

Published 2021-06-30

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Didi-Huberman, J. (2021). "S'inspirer des spirales". *JoLMA. The Journal for the Philosophy of Language, Mind and the Arts*, 2(1), 35-48.

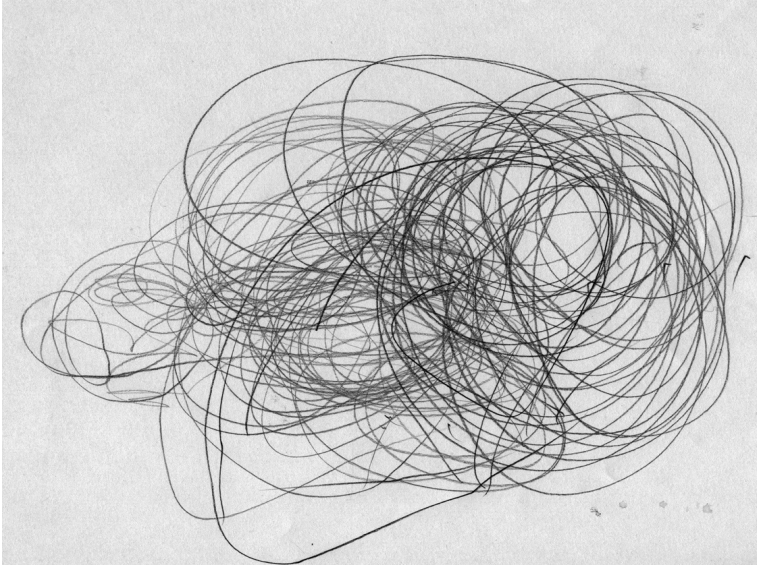


Figure 1 Dessin d'un enfant de deux ans et demi. 2020. Crayon sur papier. Photo G.D.-H

En tournantes, tournantes lignes de larges cercles
maladroits,
emmêlés,
incessamment repris
encore, encore
comme on joue à la toupie

Cercles. Désirs de circularité.
Place au tournoiement.

Ce ne sont que spirales en tous sens, même si le mouvement giratoire qui a présidé leur formation fut, plus ou moins, identique. Spirales *échelées*. Elles courent constamment hors d'elles-mêmes : *émues*, par conséquent. Rien à voir – à première vue, tout au moins – avec la spirale comprise comme figure archétypale d'une construction éternelle, cosmique. Il n'y a là ni « spirale d'Archimède », ni « spirale de Galilée », « de Bernoulli » ou « de Fermat » (chacune distincte de l'autre selon sa propre loi de régularité). C'est même beaucoup moins régulier que le pain aux raisins de la boulangère, que les coquilles d'escargot, la texture des brocolis, celle des pommes de pin, des runes ou des enluminure médiévales irlandaises. Beaucoup moins « spiralé » que les cahiers à spirales ou que les spirales anti-moustiques. Beaucoup moins nécessaire – à première vue, tout au moins – que la configuration des empreintes digitales, la structure de l'ADN ou celle des ga-

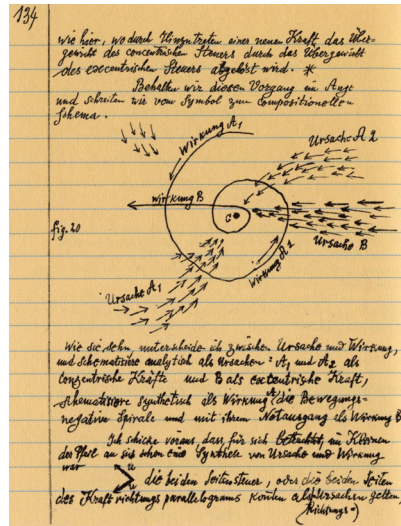
laxies... C'est un monde néanmoins. Comme une petite, une minuscule galaxie en formation : voilà qu'elle *surgit*, se montre et *se démonte* à la fois, telle une tempête dans son remuement inchoatif. Elle n'aura pas d'ordonnement final. En elle tout n'arrête pas de commencer.

Ce n'est donc pas une « forme formée », une forme élevée à la noblesse d'un être fini, intouchable, défini. Ce qu'on voit sur la feuille n'est en rien « définitif » : seulement suspendu ou interrompu par ce qui s'improvisera comme le prochain jeu de la main. C'est une *forme en formation* : une forme indéfinie et, potentiellement, infinie. Ce n'est pas une *Gestalt* mais une *Gestaltung*, comme le disait Paul Klee à l'orée de ses *Éléments fondamentaux de la théorie de la forme*, dessinant le couple d'un gribouillage et d'une spirale pour mieux réfléchir sur le rapport originaire qui se trame entre le « chaotique » et le « cosmique ». Ces mêmes réflexions de Klee qui auront, plus tard, donné l'occasion à Henri Maldiney de développer toute une « esthétique des rythmes » où quelque chose comme un vertige des spirales était suggéré dès le départ, pensé comme un « automouvement du chaos ».

Ou bien ce serait un *imagement*, comme Jean-Christophe Bailly a voulu, récemment, traduire le mot *Bildung*, « formation ». Cela, en effet, se forme et se reforme, se *réimage* sans cesse. Et pourquoi cela n'arrête-t-il pas de commencer ? Parce que cela procède, avant toute chose, d'un *geste*. Une puissance du corps tout entier à partir de la main qui expérimente, qui va et revient, qui tâtonne dans l'espace, qui interroge la durée et qui recommence derechef. Un geste pour retracer, donc, pour faire traces et non pas pour représenter quelque chose. Antonio Machón, dans sa grande étude sur le dessin d'enfant, lui aura consacré un chapitre entier rempli d'exemples très proches. Voici donc un geste pour *recommencer en boucles* plurielles, à l'infini si c'était possible : geste pour effectuer, pour jeter sur le papier des *tourbillons d'origine*.

Paul Klee, dans ses merveilleux cours de 1921-22 au Bauhaus de Weimar - intitulés *Contributions à la théorie de la forme picturale* -, ne cessa pas d'interroger ce genre de geste. C'est pourquoi on trouve partout, dans ces notes pédagogiques, des dessins de spirales, de vortex, de tourbillons, de mouvements giratoires contraires. Par exemple, aux folios 132 à 134 de ses notes manuscrites, figurent des mouvements circulaires qui se différencient et, même, s'opposent dramatiquement : d'un côté des dynamiques de capture, de l'autre des dynamiques de libération. D'un côté une « spirale hostile au mouvement », « spirale de mort où la courbe de mouvement se rétrécit de plus en plus », comme dans un entonnoir où tout va disparaître ; d'un autre côté, ce qu'il nomme la « chance de salut [qui] ouvre une porte quelque part » grâce à une « nouvelle force » émancipatrice, de nature *excentrique*, et qui n'obéit plus, tout à coup, à la règle centripète du mouvement de base. C'est une échappée qui crée à la fois une différence et une possibilité de « recommencer la boucle »... en sortant

Figure 2 Paul Klee, *Chaotique et cosmique* (en évolution). 1921. Dessins illustrant les « Éléments fondamentaux de la théorie de la forme », trad. S. Girard, *La Pensée créatrice. Écrits sur l'art*, 1, éd. J. Spiller, Paris, Dessain & Tolra, 1973, p. 2. Photo G.D.-H.



de la boucle par un jeu de conflits multiples – cette multiplicité étant fondamentale, puisque c’est elle qui fait *tourbillon* – entre « causes » (*Ursachen*) contradictoires et « effets » (*Wirkungen*) hétérogènes.

Créer des tourbillons ou des « spirales échevelées » ce serait donc créer des mouvements inchoatifs : des origines. On voit surgir quelquefois, dans les notes de Paul Klee – dans ses dessins et, même, dans ses tableaux –, des figures de perturbations dans les cours d’eau, ce qu’il pouvait nommer, à l’occasion, « source dans le courant ». Souvenir, qui sait, des représentations par Léonard de Vinci du déluge, ce *tourbillon originaire* dans le récit de la Genèse. Comment, alors, ne pas reconvoquer la notion d’« origine » (*Ursprung* : le « saut » ou le « bond » initial) en tant que « tourbillon », telle qu’elle apparaît dans les écrits du jeune Walter Benjamin, soit dans les mêmes années 1920 ? Il en parlait d’une façon qui fut alors très énigmatique aux yeux de ses contemporains : « L’origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir (*der Ursprung steht im Fluß des Werdens als Strudel*), et elle entraîne dans son rythme (*seine Rythmik*) la matière de ce qui est en train d’apparaître (*Entstehungsmaterial*) ».

Et Benjamin de préciser – aspect crucial de la question – que tout cela, cette apparition tourbillonnante ou cette *rythmique*, « ne peut être perçue que dans une double optique (*Doppeleinsicht*). Elle demande à être reconnue d’une part comme une restauration, une restitution (*als Restauration, als Wiederherstellung*), d’autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert (*Unvollendete, Unabgeschlossene*) ». La « compréhension dédoublée » (*Doppeleinsicht*) qu’exigeait ici Benjamin augure, évidemment, de tout ce

qu'il devait énoncer, plus tard, de la *dialectique*. Dans l'économie de son texte, cependant, c'est à la notion de *rythmique* qu'est référée une telle compréhension : la « restitution » d'un côté, à savoir une puissance de la *répétition*, et l'« ouverture inachevée » de l'autre, à savoir une puissance de la *différence*. Cela va et vient, sans cesse, entre le « re » et le « commencer » du même geste pour « recommencer ».

Or n'est-ce pas cela exactement que l'enfant de deux ans et demi instaure dans son dessin ? Une « restitution » giratoire (déjà cosmique) du trait qui revient sur lui-même et une « ouverture inachevée » (encore chaotique) du même trait qui va se perdre aux extrémités ? Un geste ample qui soudain se resserre, puis se libère à nouveau ? Un trait appuyé qui sait se moduler, se relâcher, griffant la surface puis la caressant à peine ? Une occupation de l'espace qui semble, ici vouloir boucher des trous et, là, vouloir faire de la place, libérer de l'espace ? Une forme tout à la fois circulaire (en retour sur soi) et extravagante (en fuite hors de soi) ? Systématique et néanmoins démontée ? Telle serait, peut-être, la spirale des origines : en suivant le fil du labyrinthe, on ne sait jamais si l'on s'est trop approché de l'ombilic ou si l'on s'en est irrémédiablement éloigné. À chaque instant, donc, on se trouve *entre une proximité et un éloignement*, un contact et un retrait, une force de gravitation et une force de libération. Et cela peut se dire aussi temporellement : à chaque *maintenant* je suis en prise et en déprise - rythmiquement, mon esprit saisissant et se dessaisissant - avec tous mes *autrefois*.

Que fait donc cet enfant avec son crayon au bout des doigts ? Il s'amuse à alterner sans relâche, par pulsations ou par décisions aussi souveraines que soudaines, le geste pour éloigner et le geste pour rapprocher. Quand les mouvements giratoires s'amplifient, un lointain se dessine, aussitôt contredit par des mouvements resserrés dans lesquels une proximité peut advenir. L'enfant instaure donc une rythmique, si ce n'est une dialectique, du *départ* (fuite vers l'ailleurs) et du *retour* (reconduite vers l'intérieur). Ou alors, pourrait-on imaginer, de la possession et de la dépossession : de la *perte* ou déprise centrifuge et de la *prise* ou maîtrise centripète. Voilà qui ressemble fort à une version graphique du jeu enfantin décrit par Freud en 1920 dans son article « Au-delà du principe de plaisir ». Dans les deux cas il s'agit d'un jeu ; dans les deux cas il faut commencer par l'interroger selon ce que Freud nommait la « considération du gain de plaisir (*Rücksicht auf Lustgewinn*) » ; dans les deux cas, encore, il s'agit d'une transformation réciproque - dialectique et rythmique, par geste interposé - de l'éloignement en la proximité, ou de la perte en ressaisissement.

À travers la rythmique du « o-o-o-o » et du « da » - c'est-à-dire du « parti ! » (*fort*) et du « voilà ! » (*da*) - Freud aura vu le jeu de l'enfant à la bobine sous l'angle d'une situation structurale, complète : c'est un « jeu complet [de] disparition et retour (*komplette Spiel, Verschwinden und Wiederkommen*) ». Or ce jeu n'est « complet » que parce

qu'il est dialectique : il montre des rapports conflictuels qu'aussitôt il retresse l'un avec l'autre pour les *remettre en œuvre*. D'un côté le jeu répète une expérience pénible, le départ de la mère (« partie ! »), d'un autre il instaure le plaisir neuf, imaginé, maîtrisé, recommencé, de son retour (« voilà ! »). « L'enfant a transformé son expérience (*Erlebnis*) en jeu (*Spiel*) [...] Il était passif, à la merci de l'événement ; mais voici qu'en le répétant, aussi déplaisant qu'il soit, comme jeu, il assume le rôle actif ». Le « gain de plaisir » - ou la transformation de la déprise angoissante en reprise joyeuse - est directement lié, insiste Freud, à la puissance de *répétition*.

Or la répétition, pour autant qu'elle sache jouer, se moduler, donc créer de la différence, n'est autre qu'une forme : une *forme du temps*. Elle transforme l'expérience subie (comme *Erlebnis*) en expérience jouée (comme *Experiment*) où se développe justement un véritable « travail » de la forme, producteur de joie expérimentale. Rien d'étonnant, dans ces conditions, à ce que Freud ait terminé son analyse pour évoquer, comme en passant, que sa petite observation pourrait éventuellement servir de paradigme pour une future « esthétique d'orientation économique (*ökonomisch gerichtete Ästhetik*) ». En produisant d'un seul trait, tout à la fois « chaotique » et « cosmique », ses spirales échevelées, l'enfant dessinaient jeu, lui aussi, sur la dialectique, la dynamique ou l'économie du « parti ! » et du « voilà ! ». Au milieu de ses cris de joie accompagnant le tracé des spirales, il lâche en effet, l'un avec l'autre, ses deux mots de prédilection, les plus anciennement et les plus innombrablement prononcés : « *paëi !* », qui signifie, dans l'idiome maternel, « parti ! » (au cours de jeux plus récents avec les bulles de savon, il s'exclame désormais d'une formule répétée, lorsque les bulles disparaissent sous ses yeux : « Trop tard ! ») - et « *gaga !* », qui contracte le signifiant de la lune, mais qui désigne chez lui tout ce qui luit bénéfiquement : tout ce qui apparaît. « Voilà ! ».

Il est fascinant que le geste le plus simple (ici giratoire), le trait le plus élémentaire (ici un gribouillage en spirales approximatives) puissent véhiculer une telle complexité *dialectique*. Ce dernier mot pourra sembler exagéré en un tel contexte, à tout le moins prématuré. Cependant je l'emploie à raison du fait qu'il fut non seulement associé par Walter Benjamin à l'idée de *rythmique* (dans le contexte de sa réflexion sur l'origine comme tourbillon), mais encore à celle d'*elliptique*. Dans une lettre à Gershom Scholem du 12 juin 1938, par exemple, Benjamin parlait de la dialectique kafkaïenne en utilisant l'image d'une « ellipse dont les foyers [sont] très éloignés l'un de l'autre ». On aura remarqué, dans le dessin de notre enfant, que les spirales ne sont jamais circulaires, mais bien elliptiques : cela signifie qu'il y a des « foyers », des « centres », partout ou bien nulle part. Et qu'il serait vain, en tout cas, d'y chercher un seul centre d'où - comme dans les spirales classiques - tout procéderait.

Il est aussi fascinant (quoique de façon symétrique) que Walter Benjamin, le 22 mai 1934 exactement - à l'âge de quarante-deux ans, donc -, ait tracé puis conservé dans ses papiers ce qu'on doit, d'une certaine manière, considérer comme un de ses *dessins d'enfant*. Le dessin, à l'encre, apparaît dans une série de notes prises au cours d'expériences sur les drogues menées, épisodiquement, depuis 1927. Ce jour-là, son ami le médecin Fritz Fränkel lui administre vingt milligrammes de mescaline et consigne méticuleusement le déroulement de l'expérience. Benjamin commence donc par « régresser », comme on dit (mais qu'est-ce d'autre sinon une façon élémentaire de *Recherche du temps perdu* ? Ou bien une façon de plainte rituelle, de lamentation ?) : il « se met à larmoyer, il gémit sur lui et son état ». Il invoque ce qu'il nomme le « monde brumeux des affects (*Nebelwelt der Affekte*) ». Fränkel précise : « [Il] veut dire par là qu'à un stade antérieur de la vie, les affects ne sont pas encore franchement différenciés, et ce qu'on désigne plus tard du nom d'ambivalence (*Ambivalenz*) est la règle ».

Tel serait le tourbillon psychique originaire : nos affects sont indifférenciés comme dans une pelote de fils qui se défont et se rembobinent, comme dans un gribouillage de spirales irrégulières. Ils partent dans tous les sens pour, continuellement, revenir à leur propre inhérence ou ambivalence. Benjamin évoque alors une « première expérience (*erste Erfahrung*) que l'enfant fait du monde [: ce] n'est pas que les adultes sont plus forts, mais qu'ils ne peuvent pas être des magiciens (*nicht zaubern kann*) ». Or, remarque Fränkel, « pendant ce temps se développe [chez Benjamin], avec une intensité toujours croissante, une incroyable [ou, même, effrayante] sensibilité (*eine ungeheure Empfindlichkeit*) aux excitations acoustiques et optiques »... puis tactiles. « B[enjamin] est terriblement sensible au moindre contact ». Il parle surtout du chatouillement, cet « accès multiplié par mille à une personne », que ce soit ou pas dans une crise de fou-rire, comme on le fait si souvent avec les enfants. Puis, le thème du contact se développe lui-même du côté de la *caresse* (« le véritable règne de la mère »), du *peignage* (mais « le peigne commence par retirer les rêves des cheveux ») et de l'*effilochage*. Benjamin, alors, éprouve la sensation qu'il « effiloche [lui-même] les franges des expériences vécues, [qu']il les tresse ».

Avec cette sensation d'effilochage et ce thème des franges surgit donc, impérieux, un *motif graphique*. Il y a des lignes partout (comme dans certains dessins de Paul Klee, soit dit en passant). « En fermant très fort les yeux, B[enjamin] [...] voit de l'ornemental, qu'il décrit comme une ornementation fine comme des cheveux (*als eine haarfeine Ornamentik*) ». S'il entend le refrain d'une chanson, c'est sur le modèle d'un travail avec des fils : un « modèle d'ourlet ». Il refuse les images du test de Rorschach avant de les réclamer. Puis il prend lui-même la plume. Il écrit des mots, des bouts de phrases. Surtout, « il écrit comme un enfant (*sie kindlich schreibt*) ». Et ce qu'il écrit - en

deux séries de bouts de phrases – lui revient de souvenirs, de vieilles ritournelles, de chansons enfantines :

Le petit mouton lit
Fais dodo mon petit mouton fais dodo
Le cadre est-il une chanson d'écriture est-ce une image
Écris mon petit mouton écris

Mouton mon dodo mouton
Mouton mon dodo mouton
Mouton
Mon dodo mouton
Fais dodo mon petit enfant fais dodo
Endors-toi bien fais bien dodo
Il faut dormir

La première série de mots est écrite de façon, non seulement enfantine, mais encore extrêmement ornementée : bien plus, sans doute, que tout ce qu'on demande à l'école lors de l'initiation des enfants à la calligraphie. Les *S* ou les *B*, par exemple, commencent ou se terminent par de grandes spirales. La seconde série englobe lettres et spirales dans une grande ellipse elle-même retournée, chantournée sur son propre tracé. Benjamin en fait aussitôt « remarquer la forme d'embryon (*Embryo-Form*) à l'intérieur [de laquelle] se trouvent plusieurs [autres] formes d'embryon ». Bien loin de toute inférence théorique de l'espace à partir de la séquence « point-ligne-plan », par exemple, Benjamin suggère ici une inférence de son propre corps actuel à partir de la séquence « ligne-spirale-ellipse-embryon »... Séquence à laquelle les lettres elles-mêmes, ces véhicules du langage et de la pensée, seraient capables de revenir comme à leur condition native.

La suite de cette séance restera dominée par le motif des lignes, resserrées ou non : « les mains resserrent un filet [...]. Être ou ne pas être ? Filet ou manteau, voilà la question. [Benjamin] explique que le filet (*Netz*) vaut pour le côté nocturne et tout ce qui fait frissonner dans l'existence. Le "frisson" (*Schauer*), explique-t-il, est l'ombre du filet sur le corps ». Quand les enfants « musardent » – c'est-à-dire *prennent leur temps* hors de toute utilité sociale –, « ils effrangent les expériences vécues, les tressent ». Or c'est exactement ce qui se passe dans l'expérience présente : la main du dessinateur-scripteur y « musarde » à sa façon, gagnant un maximum de « plaisir » (*Lust*) à partir de sa propre divagation « catatonique » : « Au minimum de changement dans l'innervation [elle] associe le maximum de changement, de retournement (*Wechsel*) dans les représentations. Cette économie est son plaisir. C'est comme un dessinateur qui a donné forme au contour de son dessin et en tire à présent des images sans cesse nouvelles (*immer neue Bilder*) ».

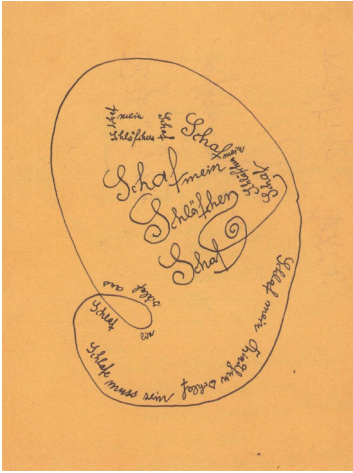


Figure 3 Paul Klee, *Concentrique-Excentrique*.
1922. Dessins illustrant le Cours du Bauhaus,
Weimar 1921-22, folios 132-3. Photo DR

Cette dernière impression – qui est, aussi, une authentique pensée de ce qui est en train de lui arriver – se retrouve chez Benjamin comme un leitmotiv de toutes ses expériences avec les drogues. Les « images sans cesse nouvelles » émergent de configurations embrouillées, comme des pelotes, des bobines ou des *écheveaux* dont on pourrait tirer des fils en plusieurs sens. Dès septembre 1928, à Marseille, Benjamin écrivait : « Pour approcher de plus près l'énigme du bonheur de l'ivresse (*Rätsel des Rauschglücks*), on doit encore une fois songer au fil d'Ariane. Quel plaisir dans ce simple acte : dérouler une pelote. Et ce plaisir est très profondément apparenté à celui du plaisir de l'ivresse et du plaisir de créer, de faire (*Schaffenlust*) ». C'est comme si le chaos ou le labyrinthe des spirales embrouillées les unes dans les autres appelaient le mouvement expansif de libres lignes capables, écrivait Benjamin, de « produire de véritables rafales d'images (*eine stürmische Bildproduktion*) ». En juin 1930, il évoquera ainsi une vision de danseuse : « Lorsqu'elle dansait je buvais chacune des lignes (*als sie tanzte, trank ich jede Linie*) qu'elle mettait en mouvement ». Dans un protocole non daté, Benjamin écrira, en français (version « écorchée » d'une phrase de Paul Klee) : « Je brousse les images » – dans l'ambivalence d'un acte d'incorporation (brouter) et d'une sensation d'être soi-même perdu, mangé dans la « brousse » des chaos spiralés.

Or, dans cette grande broussaille de lignes, surgissent également, de toutes parts, des pléiades de *bifurcations*. Le motif de la pelote va ainsi se déplier en « digressions constantes (*ständigen Abschweifungen*) » et en un « phénomène de colportage de l'espace (*Kolportagephänomen des Raumes*) ». Tout bifurque, pullule et se met à migrer de ci, de là. Toute ambivalence palpite du « va-et-vient (*Hin und Her*)

[de] la chose et [de] son contraire (*Teil und Gegenteil*) ». Dans un protocole écrit par Fritz Fränkel, en avril 1931, on lit que, pour Benjamin en état d'ivresse haschichique, « deux termes d'une représentation se séparent pour accueillir dans leur écartement toute la masse des images d'une nouvelle phase. On a pour ainsi dire affaire à un "Sé-same ouvre-toi" adressé à la représentation. La représentation se divise elle-même et donne libre accès à de nouveaux trésors d'images (*die Vorstellung selber tritt auseinander und gibt den Zugang zu neuen Bilderschätzen frei*) ». Par exemple : « Toutes les couleurs partent de la neige (*alles Farben gehen aus dem Schnee fort*) ».

Que toutes les couleurs soient ainsi capables de « partir de la neige », cela signifie enfin que, dans ce type de processus, les bifurcations incessantes – issues de pelotes chaotiques et embrouillées – sont douées d'une énergie centrifuge, irradiante. Surgit alors le motif de l'*aura* qui ne désigne, ici, rien de religieux, et qui fait même bon ménage avec le rire enfantin et le plaisir d'ivresse : « Tous les présents s'irisent de comique (*alle Anwesenden irisieren ins Komische*). En même temps on se pénètre de leur aura ». Benjamin rappelle que c'est là une façon de « jouer avec les espaces (*mit Räumen zu spielen*) [alors même qu'il se produit des égarements du sens de l'orientation (*Verführungen Orientierungssinnes*) ». Pour finir, l'*aura* authentique (*die echte Aura*) apparaît sur toutes les choses [et] se modifie de fond en comble à chaque mouvement que fait la chose dont le mouvement est l'*aura* ». Cette aura – dont on connaît les fameuses définitions benjaminienne comme trame singulière d'espace et de temps, de proche et de lointain – reconfigure donc sa « trame » à chaque nouveau geste qui la met en mouvement (et dont elle constitue le mouvement). Le contexte de l'ivresse haschichique permet aussi de comprendre que tout ce qu'énonce Benjamin du *visuel* doit aussi se comprendre comme expérience *temporelle* : à savoir comme trame singulière de l'instant et de l'origine dans le même tourbillon de l'expérience.

Nous connaissons aussi – grâce au *Benjamin-Archiv* de l'Académie der Künste de Berlin qui l'exposa en 2006 – un schéma daté de 1930, remarquable par sa double forme elliptique.

Benjamin y mettait en relation « Éros et langage », ou bien « sensualité et esprit » : tout cela tournant, retournant comme dans une trajectoire de planètes. Tout cela faisant retour et révolution à chaque tour. Les deux termes écrits en gros caractères sur le dessin, comme s'il s'agissait des deux pôles principaux de ces mouvements elliptiques, étaient désignés comme le « Démonique » (*Dämonische*) et la « Dialectique » (*Dialektik*). Ce qui fait penser aux grandes pulsations anthropologiques telles que le Dionysiaque et l'Apollinien imaginés par Nietzsche ou bien – contemporains de Benjamin – le Chaotique et le Cosmique chez Paul Klee, les *monstra* de la pulsion et les *astra* de la pensée chez Aby Warburg...

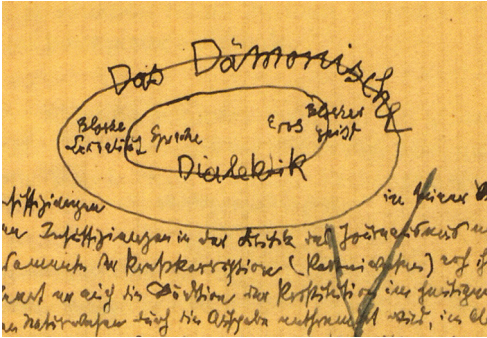


Figure 4 Paul Klee, *Effets-Causes*. 1922. Dessin illustrant le Cours du Bauhaus, Weimar 1921-22, folios 134. Photo DR

Mais ce qui compte, ici, c'est que de tels termes n'étaient pas purement et simplement opposés, arc-boutés de part et d'autre d'une frontière infranchissable. Au contraire, ils ne cessaient pas de se mouvoir et de se transformer l'un avec l'autre dans la rotation ou *révolution* suggérée par la double ellipse. La question se pose donc de savoir dans quelle mesure une même expérience – griffonner des spirales en désordre sur une feuille de papier, par exemple – peut être à la fois, pulsativement, « chaotique » et « cosmique », « démonique » et « dialectique », « monstrueuse » et « astrale ». *L'émotion graphique* de l'enfant serait-elle donc à comprendre selon la « double optique » dont parlait Benjamin à propos du tourbillon ? Mais de quelle façon comprendre cette double optique ? Avec quelle notion, avec quel mot pour une telle rythmique ?

La réponse sera donnée par l'enfant lui-même. Malgré son langage en formation, il va énoncer la chose avec une merveilleuse précision. Car, avant même de connaître tous les mots, il a compris que chacun d'eux possède son aura, son irisation, sa puissance de jeu, sa force expansive. Il va donc s'exclamer : « *gaga !* ». Et tout sera dit. Encore me reste-t-il à comprendre ce qu'il a, lui, déjà compris dans cette expression. Il me faut donc écouter, regarder encore un peu. Le voilà devant sa feuille : il se lance, le crayon à pleine main. On va faire une spirale mais, s'il faut en faire une, autant faire fuser des dizaines de spirales irrégulières en un seul geste, les superposer, les faire tourner aussi vite et puissamment que possible : les faire *jouer au chaos*. Qu'elles fassent réellement – et non pas seulement qu'elles représentent – un tourbillon de forces multiples à l'échelle d'une feuille de papier. Peupler l'espace, embrouiller les choses et, en même temps, les délivrer comme elles le font quand elles sont en train de naître.

Le geste est donc, en premier lieu, effusif, explosif. C'est celui d'une *mise en désordre* instantanée : « chaotique » ou « démonique ». Et le grand cri de joie qui le double l'est aussi : « *gaga !* ». Ce mot, exclamé triomphalement dans l'instant même du geste, accompagne sans médiation les « rafales d'images » que la main trace à toute vi-

tesse. Il exprime donc une pure joie liée au *phénomène* : « Voilà ! Cela apparaît ! Cela luit et irradie de toutes parts depuis l'énergie de mon propre geste, de mon corps, de mon imagination et de cette opération merveilleuse qui consiste à *faire apparaître* beaucoup de choses en un instant avec un simple crayon à papier ». Or, à ce mot lancé dans l'instant du geste va succéder le même mot, prononcé après coup, une fois que la main s'est arrêtée et que l'enfant considère - contemple un moment - ce qu'il vient de faire. Il regarde donc ses spirales en désordre et il répète, mais sur un ton bien différent désormais, qui semble étonné, songeur, presque admiratif : « *gaga !* ».

Ce n'est pas son « œuvre » qu'il admire alors, encore moins sa propre capacité « artistique » (ce ne sont là que des problèmes pour les vieux). Ce qu'il admire - qui le laisse songeur et lui fait prononcer son plus doux « *gaga !* » - semble être la capacité insoupçonnée du réseau graphique lui-même à faire naître, sans que personne n'ait voulu les représenter, de nouvelles images. Tout à coup il a vu ce que je ne vois pas encore. Je ne pourrai le voir que grâce à son *mot qui voit* - son joli petit mot de « *gaga !* ». Qui veut donc dire « la lune » (c'est une abréviation du grec *phengari*, φεγγάρι). Il désigne, chez cet enfant, non seulement l'apparition lumineuse en général, le *phénomène-lune* étendu à tout ce qui luit dans l'obscurité, mais encore la *forme-lune*. Or l'enfant sait bien que cette forme prend plusieurs formes : elle se transforme d'une nuit à l'autre, depuis la pleine lune jusqu'aux croissants de plus en plus fins. Il la voit même dans le contour de la bouche lorsque quelqu'un sourit. Il n'a donc pas fixé le mot « *gaga* » sur une seule chose, un seul phénomène ou une seule forme, et c'est déjà là comme un *Urphänomen*, une forme originaire de poésie par la *mise en puissance irradiante* d'un seul mot.

Ainsi, lorsqu'il dit « *gaga !* » pour la seconde fois, en considérant son propre dessin, c'est comme s'il m'invitait à mieux regarder ses spirales échevelées : à m'approcher de ce qu'il fallait voir aussi, par-delà le désordre lui-même. Je découvre alors cette évidence laissée au rebut de mon observation préalable : dès que deux lignes courbes se croisent, cela donne, en effet, le contour d'un croissant. Le mouvement giratoire et spiralé du crayon a disséminé un trésor de « *gagas* », à savoir ces multiples formes évoquant des croissants de lune qui prolifèrent dans toutes les directions et dans toutes les dimensions, sans qu'il se soit jamais agi, bien sûr, de représenter quelque chose du genre : « La lune dans un paysage nocturne ». Il s'agissait de faire beaucoup plus : de faire naître, de se donner à voir, mille et une lunes possibles.

On dit souvent que les enfants « demandent la lune », pour signifier qu'ils désirent l'impossible. On oublie de voir qu'ils savent la ramener à eux avec une facilité déconcertante, une vitesse de geste imprévisible, une imagination démultipliante et une puissance d'observation extraordinaire. Voilà donc qu'au moment même de *jouer*

au chaos, cet enfant aura envisagé son gribouillage comme une façon, aussi, de jouer au cosmos par spirales inspirées – tout cela dans la simple de joie de tracer à l'aventure. Et sans perdre son temps, du coup, à prêter attention aux stériles jugements esthétiques qui voudraient trancher une fois pour toutes entre ce qui est « forme » et ce qui est « informe ».

Bibliographie

- Henri Michaux, « Essais d'enfants, dessins d'enfants » [1972], *Œuvres complètes*, vol. 3, éd. R. Bellour, Y. Tran et M. Cardot, Paris, Gallimard, 2004, p. 1327.
- Paul Klee, « Éléments fondamentaux de la théorie de la forme » [1921-1925], *La Pensée créatrice. Écrits sur l'art*, vol. 1, éd. J. Spiller, trad. S. Girard, Paris, Dessain & Tolra, 1973, pp. 2-3.
- Henri Maldiney, « L'esthétique des rythmes » [1967], *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1973, p. 150.
- Jean-Christophe Bailly, *L'Imagement*, Paris, Le Seuil, 2020, pp. 9-10.
- Antonio Machón, *Los dibujos de los niños. Génesis y naturaleza de la representación gráfica. Un estudio evolutivo*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2009, p. 113-95.
- Paul Klee, *Cours du Bauhaus, Weimar 1921-1922. Contributions à la théorie de la forme picturale [1921-1922]*, trad. C. Riehl, Strasbourg-Paris, Éditions des musées de Strasbourg-Hazan, 2004, pp. 164-6.
- Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand [1928]*, trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, pp. 43-4.
- Sigmund Freud, « Au-delà du principe de plaisir » [1920], trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1981, p. 51-5.
- Walter Benjamin, *Correspondance*, vol. 2, 1929-1940, éd. G. Scholem et T. W. Adorno, trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier Montaigne, 1979, p. 248.
- Walter Benjamin, *Sur le haschisch et autres écrits sur la drogue [1927-1934]*, trad. J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1993, pp. 88-100 ; pp. 49, 58 et 62 ; pp. 18-19 et 75-6 ; pp. 9, 13 et 56.
- Ursula Marx, Gudrun Schwarz, Michael Schwarz et Erdmut Wizisla [dir.] [2006], *Walter Benjamin, archives. Images, textes et signes*, trad. P. Ivernel, Paris, Klincksieck, 2011, pp. 245 et 254.
- Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995 [éd. augmentée, 2019], pp. 422-80).

