

Ninfa Fluida. Essai sur le drapé-désir de Georges
Didi-Huberman

Ginette Michaud

Number 256, Spring 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/82618ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Michaud, G. (2016). Review of [*Ninfa Fluida. Essai sur le drapé-désir* de Georges Didi-Huberman]. *Spirale*, (256), 10–12.

Forma fluens : à une passante revenante

Par Ginette Michaud

NINFA FLUIDA. ESSAI SUR LE DRAPÉ-DÉSIR

de Georges Didi-Huberman
Gallimard, coll. « Art et artistes », 214 p.

Dans le sillage de son grand livre *L'Image survivante* paru en 2002 et consacré à l'historien de l'art Aby Warburg (évoquant le motif du drapé au cœur du présent essai, Georges Didi-Huberman suggère lui-même qu'il en est en quelque sorte la « traîne »), *Ninfa fluida* consiste en une relecture minutieuse et inspirée de la thèse que publia le jeune Warburg en 1893 (il avait alors vingt-sept ans), étude qui portait sur les deux chefs-d'œuvre de Botticelli, *Le Printemps* (1482-1485) et *La Naissance de Vénus* (1484-1485). Cette nymphe aux mouvements émouvants, figure fluide du désir et de la beauté donnant lieu à une profusion d'images fugitives entre évaporation et cristallisation, Didi-Huberman l'élit ici, à l'instar de la *Mnémosyne* de Warburg, comme un véritable « personnage théorique » porteur d'une « profonde leçon de méthode » : « bien plus qu'un simple motif iconographique », elle apparaît comme un « paradigme » permettant de saisir les « rapports entre l'image et le désir, l'image et le temps psychique en général ».

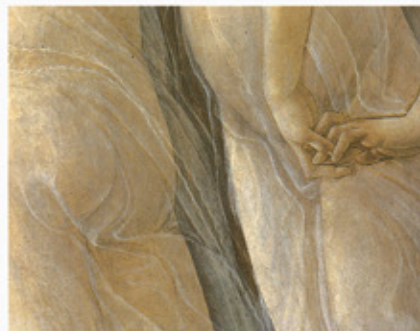
La thèse de Warburg, traduite en français dans *Essais florentins* (Klincksieck, 1990), fut le seul travail universitaire de l'historien de l'art qui,

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Ninfa fluida

Essai sur le drapé-désir

ART ET ARTISTES GALLIMARD



rappelle Didi-Huberman, « échoua à son "habilitation" et, par la suite, refusa tout poste académique ». Warburg adresse d'entrée de jeu les questions les plus stimulantes à la discipline en interrogeant les singularités formelles de l'image à d'autres fins que celles alors en vigueur, encore subordonnées au modèle philologique des sources. Dans ce travail séminal sur la *Ninfa fiorentina* (qui restera largement ignoré par ses successeurs), il ouvrirait la voie royale d'une autre histoire de l'art, remettant en question à toutes fins utiles non seulement les moyens descriptifs de la discipline mais aussi ses visées théoriques et interprétatives, en l'examinant d'un point de vue culturel et anthropologique plus large.

En tentant d'analyser la figure énigmatique de cette jeune fille qui le fascinait dans les tableaux de Botticelli et dont il voyait la forme passer et revenir en d'innombrables représentations occidentales, en cherchant à cerner ce qui composait « son aura fondamentale – grâce corporelle, puissance psychique, évidence poétique et nécessité anthropologique mêlées », Aby Warburg sera en effet amené à repenser toute son approche du tableau tant les sources se révélèrent, dans le cas de ces deux chefs-d'œuvre, « multiples, hétérogènes, pullulantes » (Ovide, Dante, Boccace, Politien, Lucrèce, pour n'en nommer que quelques-unes). Leur agencement est d'une telle complexité – ou surdétermination, en termes freudiens – qu'il dut s'engager dans une autre façon d'écrire l'histoire de l'art, « en théorie comme en pratique ».

Toutefois, l'historien de l'art se rend aussi à l'évidence que la nouvelle démarche iconologique, fondée sur l'« identification philologique des sources textuelles » et l'« identification iconologique des symboles », qui s'impose à lui devant ces tableaux ne suffit pas, tout en étant nécessaire, à les expliquer, encore moins à pénétrer leur réelle signification. Elles-mêmes fluides,

« infiltrables partout, transformables à l'infini », les sources « ne sont ni l'élément originaire, ni la "clé" ultime où toute réalité du tableau viendrait s'épuiser », pas davantage que les idées (le néoplatonisme, l'épicurisme, par exemple), mobilisées au plus haut niveau par le tableau qui leur garde une « flexibilité presque illimitée », selon l'expression de Panofsky.

Si les sources ne sont qu'alluvions, tourbillons, transformations, comme le laissent bien voir les admirables dessins fluviaux de Léonard tout en turbulences et « directions contrariées », il faut donc questionner le privilège qui leur est accordé, d'autant que, dans ces deux tableaux de Botticelli, elles sont si ramifiées, déplacées et souterraines que leur « influence » en devient « littéralement invisible ». Dès lors, ce sont, comme le souligne à juste titre Didi-Huberman, « les notions mêmes de tradition et de transmission historiques », bouleversées par l'analyse de Warburg, qui le conduiront à inventer un autre cadre théorique capable de rendre compte des processus formels dynamiques et des temporalités complexes condensés dans l'image : ce seront la notion de « survivance » (*Nachleben*), les « formules de pathos » où viennent s'intensifier ces formes revenantes et l'« empathie esthétique », ou participation, qui étayeront cette nouvelle façon de lire le tableau comme la mise en forme dialectique de courants et de forces conflictuels.

Regarder ce qui se passe à la bordure des corps

Mais qui est cette *Ninfa*, sœur ou cousine de la *Gradiva* de Freud, « étrange créature dont on serait bien en peine d'établir une identité, de retracer une iconographie ou de reclore une histoire » ? « Ni personnage tout à fait, ni allégorie tout à fait », elle est toujours fuyante, apparaissant et disparaissant, forme évanescence mais insistante, laissant trace de son passage

partout et sous toutes les formes – sarcophages antiques, frises, tableaux renaissants, tapisseries, sculptures baroques, photographies ou images cinématographiques contemporaines. Elle se représente d'ailleurs moins qu'elle ne sème des indices de sa présence-absence gracieuse, donnant à lire ses formes fluentes dans les volutes, échappées, longues chevelures dénouées et pourtant soignées flottant au vent, drapés soulevés par une « brise imaginaire », selon la belle expression de Warburg longuement commentée par Didi-Huberman.

La lecture de Warburg opérera d'ailleurs à cet égard un déplacement radical en accordant toute l'attention à ces « accessoires en mouvement », choses et objets qui se trouvent soudain animés, et souvent à contresens, d'une intensité insolite. Warburg remarque en effet, en une géniale intuition proche de la psychanalyse, la disjonction entre les figures impassibles des personnages de Botticelli, qui donnent une « impression globale d'immobilité », et ces choses supposément inanimées, voiles et chevelures, parcourues « de frissons, de frémissements, de souffles qui passent », de sorte que, à leur image même, le tableau est lui aussi « libre et attaché en même temps ». Dans ce vent qui passe, cette robe tourbillonnante, « ces mouvements de l'air », il ne s'agit donc pas seulement de motifs iconologiques ou de sources transposées avec subtilité mais de tout autre chose : des « restes survivants d'un monde presque mythique », de « modèles en deuil de visibilité [...] mais aussi en attente de visibilité », telles cette servante canéphore qui fait son entrée dans la grande peinture religieuse, avec le tondo de Filippo Lippi, *Vierge à l'Enfant*, et surtout cette *Ninfa fiorentina* de Ghirlandaio, fraîche jeune fille porteuse de fruits qui surgit dans la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, figure anachronique, à la fois « signe du passé » et « index du présent », « survivante païenne » dont l'aura, l'excessive

énergie, signale, comme le voit bien Warburg, l'« esprit élémentaire » des « déesses en exil ».

La chance de fleurir encore

En suivant le « *pas léger de la servante* », cette jeune fille qu'on pourrait décrire, en écho au titre de Susanna Mati, comme l'épiphonie d'une divinité en fuite, Didi-Huberman prolonge la réflexion élaborée dans *L'Image survivante* où il s'agissait, à partir des hypothèses de Warburg, non seulement de réfléchir sur la tâche de l'historien de l'art mais de relancer la « fécondité heuristique » de ses propositions, « d'en suivre la trace et d'en tenir la direction » – ce que Didi-Huberman a effectivement concrétisé dans ses propres travaux sur l'empreinte, la sculpture en cire, les *Gestes d'air et de pierre* et autres *Phalènes*, la lecture de Warburg frayant inlassablement chez lui « de nouvelles problématiques et de nouvelles façons de voir », comme s'il n'y avait en fait qu'à relire, dit-il : « Lire, c'est relire. Relire, c'est prolonger et se donner une chance de faire fleurir encore. C'est encore affaire de survivance. »

Ce qui retient au premier chef l'essayiste dans *Ninfa fluida*, ce sont donc les motifs, phantasmes et fantômes, affects du désir liés à cette figure à la limite de l'invisible, intimement liée à l'imaginaire de l'air, des souffles, et à toute une poétique des flux et des mouvements qu'il poursuit depuis longtemps. Il faut peut-être d'ailleurs commencer par le quatrième chapitre intitulé « Post-scriptum : le ressac des images » pour mieux comprendre l'écriture en deux temps de cet essai. On remarque en effet une certaine différence de tonalité entre les trois premiers chapitres, rédigés il y a une douzaine d'années¹, et le tout dernier, écrit en novembre 2014, Didi-Huberman tentant de reprendre le « fil rompu » d'une recherche d'érudition savante brusquement interrompue par la polémique déclenchée par *Images*

malgré tout (Minuit, 2003), où il analysait les photographies des membres du *Sonderkommando* d'Auschwitz-Birkenau en interrogeant le statut historique de l'image (cette réflexion sur la place de l'imagination au cœur de la question éthique a par la suite été élaborée dans la série « L'œil de l'histoire », dont le sixième tome paraîtra en 2016). Le plan initial de *Ninfa fluida* devait comporter trois temps (« humaniste », « romantique » et « moderne »), mais ce mouvement fut brisé, ou plutôt il bifurqua de manière imprévisible et urgente, Didi-Huberman devant, tout comme Warburg avant lui, « construire une certaine position sur les rapports mêmes des images à l'historicité en tant que telle ». Plutôt que de laisser

par Didi-Huberman, on passe ainsi dans ce dernier chapitre des « images de fluidité » à la « fluidité des images », à leur écoulement en toute chose, « vents ou vagues, ciels ou mers », où le personnage de *Ninfa* se dissout en « un milieu fluide de biomorphismes en tout genre et de flueurs organiques » et où, pure *forma fluens*, elle se délie dans la houle qui l'a vue naître. Désormais défigurée et métamorphosée, à peine reconnaissable en ce « perpétuel ressac d'images », *Ninfa*, écrit Didi-Huberman, « ne nous est si antique que parce qu'elle sait traverser notre contemporain. Et elle ne nous est si contemporaine que parce qu'elle ne cesse jamais de revenir de loin ».

Dans ce travail séminal sur la *Ninfa fiorentina* [...], il ouvrait la voie royale d'une autre histoire de l'art

le livre « *flotter* dans l'inaccompli », Didi-Huberman a choisi d'esquisser dans cette dernière partie de l'essai l'histoire poétique de cette *Ninfa*, qui se transforme toujours de la fin du XIX^e siècle jusqu'à nous, grâce à certaines techniques qui accentueront « des effets de fluidification généralisée » (et une pansexualisation érotique, pourrait-on ajouter), qu'il s'agisse des chorégraphies de Loïe Fuller ou d'Isadora Duncan, de la fascination pour les caractères morphologiques de la vague et du motif fluide en général dans la peinture (*Baigneuses*, *Nymphéas*, brumes et écumes optiques de toutes sortes), dans « l'« intelligence liquide » de la photographie », la « « poétique des fluides » du montage cinématographique » ou l'« « inquiétude figurale » de l'image vidéo. Selon la méthode dialectique privilégiée

Conjoignant l'enchantement et la hantise, éros et thanatos, *Ninfa* figure ainsi à travers les arts, en chacun d'eux, la tension « entre prise et déprise de la forme ». Toujours « à contre-rythme de l'ordonnement social – et formel –, où elle surgit par le bord », elle passe et, de son pas aérien touchant à peine le sol, impulse son énergie à tous les matériaux, à tous les médiums. Mieux : elle est l'élément vital du milieu même, figure toujours « doublement fluide : labile et proliférante comme la vie, épidémique et insaisissable comme la mort. Psychique dans tous les cas. Et c'est ainsi qu'il faudra comprendre ce vent qui, si étrangement, porte – nous apporte – *Ninfa* ». ■

¹ Un chapitre de l'ouvrage est paru en 2002 : *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (Paris, Gallimard).

**Mais qui est cette *Ninfa*,
sœur ou cousine de la *Gradiva* de Freud,
« étrange créature dont on serait bien en peine
d'établir une identité, de retracer une iconographie
ou de reclore une histoire » ?**