

Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente de Georges
Didi-Huberman

Ginette Michaud

Number 261, Summer 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/86932ac>

[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. (2017). Review of [*Ninfa profunda. Essai sur le drapé-tourmente* de Georges Didi-Huberman]. *Spirale*, (261), 56–58.

Dans l'œil du cyclone Hugo

Par Ginette Michaud

NINFA PROFUNDA. ESSAI SUR LE DRAPÉ-TOURMENTE

de Georges Didi-Huberman

Éditions Gallimard, 2017, 148 p.

Dans le prolongement de ses précédentes *Ninfas - Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002) et *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir* (2015)¹ -, cette *Ninfa profunda* est le troisième volet de la grande série que Georges Didi-Huberman a consacrée aux matières-formes du drapé dont il déploie tous les aspects sensibles, physiques et psychiques, formels et corporels, voire atmosphériques ou cosmogoniques, comme c'est ici le cas dans ces tempétueuses tourmentes hugoliennes. L'ouvrage, dont l'écriture amorcée en 2002-2003 avait fait l'objet de son enseignement à l'EHESS et d'articles, porte cette fois sur ces troublantes «formes du fond», dont la fascination tient moins, paradoxalement, à la profondeur qu'à la surface. L'hypothèse d'une esthétique *immanente* où tout se joue à même la matérialité des formes est reprise et amplifiée dans cet essai, où elle trouve tout son souffle en participant du mouvement de cette trilogie interrogeant l'image entre visible et invisible (et on doit insister sur cet *entre*, qui est ici l'énigme inlassablement analysée par l'historien de l'art : dans une note, Didi-Huberman souligne cette «nécessité philosophique de dialectiser l'opposition entre visible et invisible par le terme visuel»).

Didi-Huberman élit cette fois l'œuvre de Victor Hugo comme le lieu - le *milieu*, plutôt - exemplaire où saisir

GEORGES DIDI-HUBERMAN

Ninfa profunda

Essai sur le drapé-tourmente

ART ET ARTISTES GALLIMARD



la «*puissance de fluidification*» à l'œuvre dans l'image tant littéraire que visuelle. S'intéressant à tout ce qui est mouvement de l'onde et de l'ombre dans l'écriture et les dessins d'Hugo (ses lavis surtout, dont il trempait de manière significative le support tout entier dans des solutions pour l'imbiber avant même d'y laisser couler l'encre), Didi-Huberman prend pour point de départ de sa réflexion l'équivalence symbolique entre «regarder une femme et sombrer dans un fluide» qui traverse toute cette œuvre - «[p]oèmes, romans, pensées philosophiques et productions graphiques». Si cette analogie entre la femme et l'eau n'est pas neuve, tant s'en faut (comment éviter l'homonymie entre «mer» et «mère»?), le critique cherche plutôt à comprendre comment elle fonctionne et, surtout, ce qu'elle révèle du regard et du désir, du «*pouvoir des images et [de] leur essentielle, leur dangereuse fluidité*». Analysant *Les travailleurs de la mer* (1866) et *L'homme qui rit* (1869), de même que l'abondante production d'œuvres graphiques de l'écrivain au moment de son exil à Jersey puis à Guernesey, où Hugo s'engage pour ainsi dire dans un face-à-face primordial avec la mer, Didi-Huberman entend montrer qu'il n'y va pas ici d'un simple thème, mais de quelque chose de plus essentiel, qui atteint à «*la dignité d'une structure*» et où se trouve mobilisée une «*morphologie d'ensemble*» tressant étroitement trois motifs de la perte: l'enjeu (la femme comme objet de désir), le milieu (la mer comme lieu de la lutte) et le destin (la mort comme «*destin commun*» du milieu marin et féminin). La «*Gradiva océane*» d'Hugo, inversée en monstre, pieuvre ou hydre, Méduse, s'inscrit ainsi dans une «*ontologie de base* : "L'être, c'est le gouffre."» Une des qualités de cet essai vif et percutant consiste à vraiment prendre au sérieux les propositions philosophiques de l'écrivain et à lire cette ontologie en termes d'«*immanence*». Car d'emblée, pour Hugo, «*[l]a vérité est sombre*» : sa fascination sera toujours celle de la profondeur, l'ombre, la nuit devenant de véritables enjeux de connaissance. («*Le sublime est en bas*», selon

l'aphorisme célèbre qui dit encore de quel «*milieu de jouissance*» il en retourne dans cette «*chose sombre*».)

Nuit d'encre : il n'y va pas ici d'une banale métaphore. Mais comme le souligne Didi-Huberman, cette profondeur se donne moins comme un fond en retrait dont la chose assombrie se détache que comme une «*surface d'inscription*», sans fond justement, d'où elle émane dans une immanence matérielle qu'Hugo dessine ou peint dans son imminence ou son évanouissement - et, qui plus est, d'une même plume, car son double geste graphique plonge dans la même encre, Hugo utilisant souvent les barbes de sa plume-pinceau dans l'acte de dessiner pour mêler forme et fond. Didi-Huberman accorde donc toute son attention à cet élément fluide et à la notion de «*milieu*», qu'il définit comme «*une matière-lieu en mouvement*», «*une intensité en dispersion [...] où prolifèrent les plis, les vagues, les tourbillons*». Et bien entendu, dans ce milieu où l'on ne peut que sombrer et se noyer dans le fluide agité de la tourmente, la mort est au rendez-vous, mais aussi l'érotisme, constamment prégnant dans le «*remue-ménage du milieu*» où tout est en fusion et en tensions, où tout est sexuel : «*Tout ce flot d'être vit, fait l'amour et se baise*», comme l'écrit Hugo.

Poétique du milieu et turbulences formelles

La lecture menée par Didi-Huberman dans cette *Ninfa profunda* intéresse autant la critique littéraire que l'histoire de l'art, la ligne rouge de son argument prenant également en compte, et toujours avec finesse, les figures de la poétique hugolienne et les aspects formels de ses dessins, qui procèdent tous deux, quoiqu'avec des moyens distincts, d'une «*même dynamique*», puisque les dessins ne sont pas seulement «*précurseurs*» ou «*parallèles*», encore moins marginaux : ils mettent visuellement en mouvement la «*conflagration ténébreuse*» (expression de Gaëtan Picon) qui hante poèmes et romans. La «*psychique des fluides*» est

donc ici ce qui lie la question initiale (que se passe-t-il «*entre voir une femme et sombrer dans un fluide?*») à sa reformulation en termes morphologiques et métapsychologiques : «*[Q]ue se passe-t-il, pour Hugo, entre la psyché du mot tourment et la physis du mot tourmente?*» Car c'est sa propre pensée que le poète éprouve aussi «*comme un liquide agité de courants et de souffles terribles*», évoquant une «*tempête sous un crâne*», alors que ses pensées lui reviennent comme des «*choses naufragées*» ou des «*épaves d'oubli*». À ce milieu-là, on n'échappe donc pas, on s'y engouffre et y coule, on s'y délaye (en sept ans, précise Hugo pour Gwynplaine, le héros de *L'homme qui rit*) -, «*on ne fait que s'y transformer*», au sens fort de la *forma formans* ou... *fluens*.

Deuil et mélancolie, les «*colères graphiques*» d'Hugo

Qu'est-ce qui retient l'attention de Didi-Huberman dans les *Marines* ou les *Taches* d'Hugo (car bien avant Rorschach, qui en tirera son célèbre test, l'écrivain aura reconnu dans celles-ci une dimension secrète de sa psyché)? D'abord, la manière démesurée de la poématique hugolienne, qui consiste justement à «*déconstruire l'échelle de toutes choses*», et sa capacité à créer une matrice en expansion où les phénomènes - des «*phasmes*», précise le critique - apparaissent obscurément (oxymore romantique oblige) dans une «*formidable dilatation*» produisant aussitôt «*sa propre dispersion, sa dissolution*». Didi-Huberman est aussi admiratif de l'obstination, voire de l'obsession compulsive qui pousse Hugo à traduire «*l'implacable pouvoir du milieu sur toute chose et sur toute volonté*» : chaos, rugissement des vagues, déferlante des formes et des visions, spasmes et convulsions ; autrement dit, la fascination et la terreur suscitées par un désastre défiant toute description. Or, que faire devant l'indescriptible, demande Didi-Huberman, sinon le réitérer 100 fois en étant sûr d'échouer, comme le fera Goya ou encore, dans un autre

registre, Beckett? Il faut recommencer l'infinie, l'épuisante tâche que commande l'infini (au double sens du mot), et c'est bien ce que fera aussi Hugo après sa première tempête, en 1836, «*seule attitude cohérente en face de l'indescriptible*», observe Didi-Huberman, dont on retrouve ici l'injonction éthique fondamentale, développée dans *Essayer voir* (2013) et ailleurs dans son œuvre.

Mais il y a plus encore dans cette relecture de la tourmente des formes (vague monstrueuse, «*bouches de la nuit*», cyclone qu'Hugo écrit d'ailleurs au féminin) qui hante l'écriture et la production graphique de l'écrivain. «*Dans l'ombre infinie et indéfinie, il y a quelque chose, ou quelqu'un, de vivant ; mais ce qui est vivant là fait partie de notre mort. [...] Jamais cette proximité de l'inconnu n'est palpable que dans les tempêtes de mer*», écrit-il dans *L'homme qui rit*. À partir de ces lignes magnifiques, si clairvoyantes, Didi-Huberman met en relief une modernité insoupçonnée, ou demeurée inaperçue du Maître du romantisme, à savoir l'«*informe anthropomorphe exigé par l'expression hugolienne*». Il nous presse de lire à nouveaux frais cette idée reçue au sujet de son anthropomorphisme et de son animisme, en saisissant au contraire, dans les

«*hyperesthésies*» qui exacerbent ses perceptions sensorielles – et notamment son acuité visuelle –, tout un élan pour penser, avec une énergie peu commune, les forces qui prennent forme dans la «*figure*» afin de penser cette «*chose*», vivante jusque dans l'inanimé. Car, contrairement au poncif, la tourmente hugolienne ne va jamais sans un «*mouvement de l'âme [...] qui ne connaît plus les frontières du "subjectif" et de l'"objectif"*», tout phénomène étant pour lui «*intérieur aussi bien qu'extérieur, destinal aussi bien que climatique, humain aussi bien que naturel*». D'où cet appel tant dans sa prose ou ses vers que dans ses dessins aux «*images, dont la fonction est gnoséologique autant que – ou parce que – poétique*». L'image n'est pas ici simple imagerie, mais *morphologie* au sens fort du terme, c'est-à-dire «*structure fondamentale de l'être et du monde*». Par cette nouvelle façon de penser l'anthropomorphisme, Didi-Huberman engage la pensée d'Hugo du côté de l'impersonnalité, de «*l'informe "hurlant"*» dans toute forme, comme en font foi les descriptions de rochers dans *Les travailleurs de la mer* – «*de la côte informe, surgissent toutes les formes imaginables*». De même, le style graphique d'Hugo, écrit Didi-Huberman, est simultanément «*un*

matériau d'animation, une matière d'âme et un milieu d'obscurité» où la «*tourmente figurale*» vient bouleverser «*nos idées triviales sur le "réalisme", qu'il soit visuel ou textuel*». Hugo ne se contente en effet jamais de la représentation, ne cherchant pas «*à définir ce qu'il voit (aspects), mais à se noyer dans ce qu'il regard[e] (milieux)*». C'est en cela que sa règle, passant outre à la limite des genres et des arts, est poétique et philosophique à la fois : cette «*puissance de métamorphose*» lui permet de «*"descendre" au plus profond des choses*», le plaçant au plus près de Lucrèce, qui prend, lui aussi, à la manière de ces «*hommes océans*», le risque de plonger et de «*regarder[re] fixement l'Énigme*», comme le disent le poème lucrézien et le fort dessin d'Hugo, «*Lucrèce songe*». En sondant pour Hugo la portée de l'«*évidence noire*», Didi-Huberman montre non seulement comment la nymphe fluide est fabuleusement pensée par le poète, son organe secret «*élarg[il] aux dimensions d'une mer en mouvement*»; il donne aussi «*un sens philosophique à [la] terreur hypochondriaque*» du penseur de cette «*présence informe de l'Inconnu*». ■

¹ Voir ma recension «*Forma fluens : à une passante revenante*», *Spirale*, n° 256, printemps 2016, p. 10-13.

**Didi-Huberman élit cette fois
l'œuvre de Victor Hugo
comme le lieu – le *milieu*, plutôt – exemplaire
où saisir la «*puissance de fluidification*»
à l'œuvre dans l'image
tant littéraire que visuelle.**