

L'immanence esthétique

Dans le texte superbe qu'il lui consacra, en 1861, Baudelaire créditait Victor Hugo de tout ce qu'on peut attendre, radicalement, d'une esthétique romantique: "exprimer par la poésie ce que j'appellerai le *mystère de la vie*". L'année suivante, Théophile Gautier rendait hommage à Hugo dessinateur dans des termes fort comparables: "La *vie cachée sous les formes* se révèle à lui dans son activité mystérieuse". Et Nietzsche, un peu plus tard: "C'est un être de la nature (un naturaliste, dit Flaubert): il a la sève des arbres dans les veines". La *rythmique* de Hugo – qu'il tienne sa plume dans un sens ou dans l'autre, qu'il décrive une tempête pour un roman ou qu'il submerge son papier d'encre brune pour un dessin – serait-elle donc l'écho fidèle d'une *psyché* "barométrique" ou "sismographique" ou *esthésique* ayant trop bien capté le pouls de la *physis* universelle?

De cette faculté d'absorption de la vie extérieure, unique par son ampleur, et de cette autre faculté puissante de méditation est résulté, dans Victor Hugo, un caractère poétique très particulier, interrogatif, mystérieux et, comme la nature, immense et minutieux, calme et agité. [...] De là ces turbulences, ces accumulations, ces écroulements de vers, ces masses d'images orageuses, emportées avec la vitesse d'un chaos qui fuit; de là ces répétitions fréquentes de mots, tous destinés à exprimer des ténèbres captivantes ou l'énigmatique physionomie du mystère.

Ainsi Victor Hugo possède non seulement la grandeur, mais l'universalité. Que son répertoire est varié! et, quoique toujours *un* et compact, comme il est multiforme! [...] En tout il met la palpitation de la vie. S'il peint la mer, aucune *marine* n'égalera les siennes. Les navires qui en rayent la surface ou qui en traversent les bouillonnements auront, plus que tous ceux de tout autre peintre, cette physionomie de lutteurs passionnés, ce caractère de volonté et d'animalité qui se dégage si mystérieusement [...]. La force l'enchant et l'enivre; il va vers elle comme vers une parente: attraction fraternelle. Ainsi est-il emporté irrésistiblement vers tout symbole de l'infini, la mer, le ciel; [...] il se meut dans l'immense. [...] Germinations, éclosions, floraisons, éruptions successives, simultanées, lentes ou soudaines, progressives ou complètes... *

A imanência estética

Georges Didi-Huberman

No magnífico texto que lhe dedicou, em 1861, Baudelaire creditava a Hugo tudo o que se pode esperar, radicalmente, de uma estética romântica: “expressar por meio da poesia o que chamarei de o *mistério da vida*”^{*}. No ano seguinte, Théophile Gautier homenageava Hugo desenhista em termos bastante comparáveis: “A *vida oculta sob as formas* a ele se revela em sua atividade misteriosa”^{*}. E Nietzsche, um pouco mais tarde: “É um ser da natureza (um naturalista, disse Flaubert): tem a seiva das árvores nas veias”^{*}. A *rítmica* de Hugo – que use sua pena num sentido ou noutra, seja descrevendo uma tempestade para um romance ou mergulhando seu papel em tinta marrom para um desenho – seria então o eco fiel de uma *psyché* “barométrica” ou “sismográfica” ou *estésica* que teria captado bem demais o pulso da *physis* universal?

Dessa faculdade de absorção da vida exterior, única por sua amplitude, e dessa outra poderosa faculdade de meditação, resultou, em Victor Hugo, um caráter poético bastante particular, interrogativo, misterioso e, como a natureza, imenso e minucioso, calmo e agitado. [...] Daí estas turbulências, estes acúmulos, estes desabamentos de versos, estas massas tempestuosas, que se vão com a velocidade de um caos que foge; daí estas freqüentes repetições de palavras, todas destinadas a expressar trevas cativantes ou a enigmática fisionomia do mistério.

Assim, Victor Hugo possui não apenas a grandeza mas a universalidade. Como seu repertório é variado! e, embora sempre *uno* e compacto, como é multiforme! [...] Em tudo ele põe a palpação da vida. Se pinta o mar, nenhuma *marinha* igualará as suas. Os navios que lhe riscam a superfície ou que lhe atravessam os turbilhões terão, mais do que os de qualquer outro pintor, esta fisionomia de lutadores apaixonados, este caráter de vontade e de animalidade que se destaca tão misteriosamente [...]. A força o encanta e embriaga; ele se dirige a ela como a um parente: atração fraterna. Assim ele é levado irresistivelmente para todo símbolo do infinito, o mar, o céu; [...] ele se move no imenso. [...] Germinações, eclosões, florações sucessivas, simultâneas, lentas ou súbitas, progressivas ou completas...^{*}

^{*} (Baudelaire, C. “Victor Hugo” (1861). Em: C. Pichois (ed.). *Œuvres complètes*, II. Paris: Gallimard, 1976: 131.)

^{*} (Gautier, T. “Dessins de Victor Hugo” (1862). Em: F. Court-Pérez (ed.). *Victor Hugo*. Paris: Honoré Champion, 2000: 209, grifo meu.)

^{*} (Nietzsche, F. *apud* Maurel, J. *Victor Hugo philosophe*. Paris, PUF, 1985: 11.)

^{*} (Baudelaire, C. “Victor Hugo”. Op. cit.: 134-8.)

Comme toujours, Baudelaire touche ici à l'essentiel: l'apparente contradiction de l'art hugolien – la dispersion et la *multiformité* d'une part, le "un compact" d'autre part – doit justement se comprendre en fonction d'une grande tentative pour dépasser les oppositions classiques entre l'universel et le singulier, le mouvement centrifuge du divers et le mouvement centralisateur de l'unité. "En tout il met la palpitation de la vie", écrit Baudelaire: comprenons, d'abord, que Hugo prend *tout*, prend "le tout" – dans son infinie variété – pour champ de son travail poétique; mais que, *en tout*, à travers tout, bat cette palpitation caractéristique qu'il faut nommer *la vie*. L'art poétique de Hugo, le rythme de ses vers, le thème de ses romans, la structure de sa pensée, l'énergie de ses dessins, tout cela appelle donc – ou s'origine dans – une philosophie de la vie.

Une *Naturphilosophie* guide constamment l'esthétique de Hugo, jusque dans ses images les plus supposément éloignées de la réalité. En cela, il est le romantique par excellence, et Baudelaire a bien raison de placer toute la tentative hugolienne sous le signe de ce qu'il nomme "l'inépuisable fonds de l'universelle analogie", à propos de quoi surgissent les noms de Byron et de Swedenborg, mais aussi de Goethe et de Lavater*. Baudelaire lui-même défendait une théorie de l'*imagination* – et de cette "faculté d'absorption de la vie extérieure" dont il crédite ici le poète des *Contemplations* – opposée à toute triviale "fantaisie" subjective: "L'Imagination est une faculté quasi divine qui perçoit tout d'abord [...] les rapports intimes et secrets des choses, les correspondances et les analogies"*. Il avait, depuis longtemps, promu l'imagination comme une faculté "scientifique", une *objectivation des ressemblances* au sein de cette "analogie universelle" qu'il devait rencontrer partout dans l'œuvre de Victor Hugo:

Il y a bien longtemps que je dis [...] que l'imagination est la plus scientifique des facultés, parce que seule elle comprend l'analogie universelle, ou ce qu'une religion mystique appelle la correspondance. Mais quand je veux faire imprimer ces choses-là, on me dit que je suis fou, – et surtout fou de moi-même, – et que je ne hais les pédants que parce que mon éducation est manquée. – Ce qu'il y a de bien certain cependant, c'est que j'ai un esprit philosophique qui me fait voir clairement ce qui est vrai, même en zoologie, bien que je ne sois ni chasseur, ni naturaliste.*

Victor Hugo fut bien plus "naturaliste" encore que Baudelaire, même si sa passion pour les sciences naturelles – notamment pour les trésors langagiers de leurs différents jargons techniques –

Como sempre, Baudelaire toca aqui no essencial: a aparente contradição da arte de Hugo – a dispersão e a *multiformidade*, de um lado, o “*uno compacto*”, de outro – deve justamente ser compreendida em função de uma grande tentativa de ultrapassar as oposições clássicas entre o universal e o singular, o movimento centrífugo do diverso e o movimento centralizador da unidade. “Em tudo ele põe a palpitação da vida”, escreve Baudelaire: compreendamos, em primeiro lugar, que Hugo toma *tudo*, toma “o tudo” – em sua infinita variedade – como campo de seu trabalho poético; mas que, *em tudo*, através de tudo, bate esta palpitação característica que é preciso chamar de *a vida*. A arte poética de Hugo, o ritmo de seus versos, o tema de seus romances, a estrutura de seu pensamento, a energia de seus desenhos, tudo isso faz apelo a – ou tem sua origem em – uma filosofia da vida.

Uma *Naturphilosophie* guia constantemente a estética de Hugo, até em suas imagens mais supostamente afastadas da realidade. Nisso ele é o romântico por excelência, e Baudelaire tem razão em pôr toda a tentativa hugoliana sob o signo do que ele chama de “o inesgotável fundo da *analogia universal*”, evocando os nomes de Byron e de Swedenborg mas também os de Goethe e de Lavater*. O próprio Baudelaire defendia uma teoria da *imaginação* – e desta “faculdade de absorção da vida exterior” que ele creditava ao poeta de *As contemplações* – oposta a qualquer “fantasia” subjetiva trivial: “A Imaginação é uma faculdade quase divina que percebe em primeiro lugar [...] as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias”*. Ele havia há muito promovido a imaginação como uma faculdade “científica”, uma *objetivação das semelhanças* no seio desta “analogia universal” que ele encontrava em toda parte na obra de Victor Hugo:

Há muito tempo que digo [...] que a imaginação é a mais científica das faculdades, porque apenas ela compreende a analogia universal, ou o que uma religião mística chama de correspondência. Mas quando quero mandar imprimir essas coisas, dizem que sou louco – e sobretudo louco por mim mesmo – e que odeio os pedantes apenas por minha educação falha. – O que há de certo, porém, é que tenho uma mente filosófica que me faz ver claramente o que é verdadeiro, até mesmo em zoologia, embora eu não seja nem caçador nem naturalista.*

Victor Hugo foi ainda mais “naturalista” do que Baudelaire, mesmo que sua paixão pelas ciências naturais – especialmente pelos tesouros lingüísticos de seus diferentes jargões técnicos –

* (Ibid.: 133.)

* (Baudelaire, C. “Notes nouvelles sur Edgar Poe” (1857). Em: *Œuvres complètes*, II. Op. cit.: 329.)

* (Baudelaire, C. “Lettre à Alphonse Toussenel du 21 janvier 1856”. Em: Crépet, J. (ed.) *Œuvres complètes. Correspondance générale, I. 1833-1856*. Paris: Conard, 1947: 368.)

dépassa rarement le niveau d'un encyclopédisme à la Flammation.* Mais la question *esthétique* ne peut se réduire à la maîtrise ou non de ses sources scientifiques par un poète. Ce qui compte demeure cette faculté de faire *proliférer les ressemblances* jusqu'à ce que quelque chose émerge comme un *rythme structurel* caractéristique. La prolifération des ressemblances relève du chimérique, voire de l'hallucinatoire ou de la démesure hypocondriaque; mais la reconnaissance des rythmes relève d'une sensibilité particulière aux saillances et aux prégnances, c'est-à-dire aux morphologies objectives.

C'est surtout dans les années 1860-1866 – période qui commence avec la reprise des *Misérables* et se clôt avec la publication des *Travailleurs de la mer* – que Victor Hugo a multiplié les recours au vocabulaire de l'immanence: ils viennent en droite ligne de Spinoza, évidemment, que Hugo évoquait ici et là, sans pour autant l'avoir lu, semble-t-il, dans le détail; mais ils viennent aussi de Pierre Leroux, de Proudhon ou des hégéliens de gauche ayant fui l'Allemagne pour Paris en 1843*. Selon Charles Renouvier, "l'immanence est dans le langage de Victor Hugo une force obscure, irrésistible, inhérente dans tous les temps aux êtres, et les maîtrisant". C'est donc bien le "mystère de la vie" dont parlait Baudelaire et, partant, le principe même de cette "universelle analogie" où science et poésie peuvent reconnaître leur commun objet esthétique. C'est ce "Tout solidaire" et fluide que Hugo résume si bien dans un seul vers des *Contemplations*: "À jamais! le sans fin roule dans le sans fond".

Comme souvent, Victor Hugo regarde un mot français à partir de son usage latin. Il pense donc l'immanence selon le verbe *immanere*, qui signifie rester, demeurer. Mais le poète regarde aussi l'adjectif latin qui se trouve juste à côté, dans le dictionnaire: c'est le mot *immanis*, qui signifie l'immense, le trop vaste, le monstrueux, le prodigieux, l'âpre et le farouche, bref, tout ce que Hugo prête justement aux "forces obscures" de la *physis* comme de la *psyché*, de la souveraine tourmente naturelle comme des perpétuels tourments de l'âme.

Il y eut d'autre part chez Hugo, comme chez nombre de poètes et de grands artistes, une sorte d'intuition philosophique qui le menait d'un seul geste au problème juste: il n'avait sans

raramente tenha ultrapassado o nível de um enciclopedismo à Flammarion.* Entretanto, a questão *estética* não pode ser reduzida ao domínio ou não por um poeta de suas fontes científicas. O que conta é esta faculdade de fazer *proliferarem as semelhanças* até que surja algo como um *ritmo estrutural* característico. A proliferação das semelhanças está ligada ao quimérico, e mesmo ao alucinatório ou à desmedida hipocondríaca; mas o reconhecimento dos ritmos depende de uma sensibilidade particular às saliências e às pregnâncias, isto é, às morfologias objetivas.

É sobretudo nos anos 1860-1866 – período que começa com a retomada de *Os miseráveis* e se encerra com a publicação de *Os trabalhadores do mar* – que Victor Hugo multiplica os recursos ao vocabulário da imanência: eles vêm diretamente de Spinoza, evidentemente, que Hugo evoca aqui e ali, sem, entretanto, ao que parece, o ter lido em detalhe; mas vêm também de Pierre Leroux, de Proudhon ou dos hegelianos de esquerda que fugiram da Alemanha para Paris em 1843.* De acordo com Charles Renouvier, “a imanência é, na linguagem de Victor Hugo, uma força obscura, irresistível, inerente em qualquer tempo aos seres, dominando-os”[†]. Trata-se, pois, do “mistério da vida” de que falava Baudelaire e, conseqüentemente, do próprio princípio desta “universal analogia” em que ciência e poesia podem reconhecer seu objeto estético comum. É este “Todo solidário” e fluido que Hugo tão bem resume em um único verso de *Les Contemplations*: “Para sempre! o sem fim corre no sem fundo”[‡].

Como freqüentemente, Victor Hugo considera uma palavra francesa a partir de seu uso latino. Assim, ele pensa a imanência segundo o verbo *immanere*, que significa ficar, permanecer. Mas o poeta considera também o adjetivo latino que se encontra ao lado: a palavra *immanis*, que significa o imenso, o demasiado vasto, o monstruoso, o prodigioso, o áspero e o selvagem, em suma, tudo o que Hugo empresta justamente às “forças obscuras”, da *physis* como da *psyché*, da soberana tormenta natural como dos perpétuos tormentos da alma.

Houve, por outro lado, em Hugo – como em inúmeros poetas e grandes artistas – uma espécie de intuição filosófica que o levava com um só gesto ao problema justo: ele certamente

^{*} (Cf. Albouy, P. “Raison et science chez Victor Hugo” [1952]. Em: *Mythographies*: 98-120. Sobre a importância da “ciência recreativa” no século XIX, cf. *Romantisme*, n. 65, 1989 [“Science pour tous”]).

[†] (Cf. Gohin, Y. “Sur l’emploi des mots immanent et immanence chez Victor Hugo”: 3-24. Sobre a recepção de Spinoza na França, cf. Vernière, Paul. *Spinoza et la pensée française avant la Révolution*. Paris: PUF, 1954.)

[‡] (Renouvier, C. *Victor Hugo le philosophe* (1900). Paris: Maisonneuve & Larose, 2002: 226.)

[§] (Sobre a poética hugoliana do “Todo solidário”, cf. especialmente Robert, G. “Chaos vaincu”. Em: *Quelques remarques sur l’oeuvre de Victor Hugo*. Paris: Les Belles Lettres, 1976, I: 237-48; Glauser, A. *La poétique de Hugo*: 71-104 (“Tout cherche tout”) e Gohin, Y. “Une écriture de l’immanence”. Em: *Hugo le fabuleux*: 19-36.)

doute pas remarqué que l'énoncé de l'immanence, chez Spinoza, va de pair avec un vocabulaire de la fluidité (*effluere*) et du pli (*complicare, explicare*), mais il n'en fit pas moins du monde un grand tumulte de *fluides* et de *plis*. Comme, plus tard, devait le clarifier, en termes philosophiques, une bonne partie des travaux deleuziens, depuis les commentaires de Spinoza et de Leibniz jusqu'au dernier texte publié par Gilles Deleuze, où l'immanence est précisément focalisée sur un certain concept de *vie* et de *multiplicité*, les deux notions qui avaient précisément retenu Baudelaire dans sa lecture de Hugo*.

Immanence, donc: le flux généralisé, le pli de chaque chose dans chaque chose, la vie p`rtout, la matière poreuse vouée aux turbulences. Et, avec cela, un effet critique sur la représentation, une façon de dissoudre les arpects dans les milieux. En termes esthétiques, nous solmes évidemment dans la sphère du *sublime**. Si les "marines" de Victor Hugo s'avèrent à ce point différentes d'une constructinn réaliste à la Courbet – je pense, bien sûr, aux différentes versions de *La Vague** –, c'est parce que Hugo pensait d'abord, non à définir ce qu'il voyait (aspects), mais à se noyer dans ce qu'il regardait (milieux). Il tentait donc, dans ses dessins, de fondre la "psychique" de Goya, avec ses perpétuels *tourments*, dans la physique de Turner, avec ses souveraines *tourmentes**.

Mais la question prend un nouveau visage dès lors que l'on accepte de remonter – avec Hugo lui-même – dans la généalogie du sublime: par le biais d'une ferveur particulière pour les ruines et, surtout, d'une constante involution dans le monde mythologique de l'Antiquité*, Hugo a fait de l'immanence une *puissance de métamorphose* sur toute chose et toute vie. Il a lu Ovide, il a compris que la notion de métamorphose pouvait donner la règle *poétique et philosophique* de toutes les multiformités, de toutes les analogies, des chimères comme des formes exactes, des ressemblances imaginées comme des homologues objectives... C'est en ce sens qu'il a pu jouer aussi librement, dans ses notes inédites, sur les ordres naturels, par exemple:

La vie et la végétation, la vie et la minéralisation, se rencontrent et se combinent dans certains êtres qui caractérisent les aspects les plus mystérieux de la création et quelques-unes de ses harmonies visibles. Le crocodile, l'amphibie des rochers et des eaux, est pierre autant qu'animal; le cerf, cet habitant inquiet de la forêt, porte des branches d'arbre sur sa tête.*

Et c'est là que Lucrèce resurgit: "colossale et lugubre pensée" qui fut capable, comme nulle autre, de "descendre" au plus profond

não havia observado que o enunciado da imanência, em Spinoza, está ligado a um vocabulário da fluidez [*effluere*] e da dobra [*complicare, explicare*], mas não deixou de fazer um enorme tumulto de *fluidos* e de *dobras*. Como esclareceria mais tarde, em termos filosóficos, Gilles Deleuze em uma boa parte de seus trabalhos, desde os comentários sobre Spinoza e sobre Leibniz até o último texto por ele publicado, no qual a imanência é focalizada precisamente a partir de um certo conceito de *vida* e de *multiplicidade*, isto é, as duas noções que haviam retido Baudelaire em sua leitura de Hugo.*

Imanência, pois: o fluxo generalizado, a dobra de cada coisa em cada coisa, a vida em toda parte, a matéria porosa destinada às turbulências. E, com isso, um efeito crítico sobre a representação, um modo de dissolver os aspectos nos meios. Em termos estéticos, estamos evidentemente na esfera do *sublime**. Se as "marinhas" de Victor Hugo se mostram a esse ponto diferentes de uma construção realista à Courbet – penso, é claro, nas diversas versões de *A onda** –, é porque ele pensava em primeiro lugar não em definir o que via (aspectos), mas em afogar-se no que olhava (meios). Tentava, portanto, em seus desenhos, fundir a "psique" de Goya, com seus perpétuos tormentos, à física de Turner, com suas soberanas *tormentas*.*

Mas a questão assume novo aspecto se aceitarmos reconstituir – com o próprio Hugo – a genealogia do sublime: pelo viés de um fervor particular pelas ruínas e, sobretudo, de uma constante involução no mundo mitológico da Antigüidade*, Hugo fez da imanência uma *potência de metamorfose* sobre qualquer coisa e qualquer vida. Leu Ovídio e compreendeu que a noção de metamorfose podia dar a regra *poética e filosófica* de todas as multiformidades, de todas as analogias, das quimeras como das formas exatas, das semelhanças imaginadas como das homologias objetivas... É nesse sentido que pôde especular tão livremente, em suas notas inéditas, sobre as ordens naturais. Por exemplo:

A vida e a vegetação, a vida e a mineralização se encontram e se combinam em certos seres que caracterizam os aspectos mais misteriosos da criação e algumas de suas harmonias visíveis. O crocodilo, o anfíbio dos rochedos e das águas, é pedra tanto quanto animal; o cervo, este habitante inquieto da floresta, carrega ramos de árvore sobre a cabeça.*

E é então que ressurge Lucrécio: "colossal e lúgubre pensamento", capaz, como nenhum outro, de "descer" na profundidade

* (Cf. Spinoza, B. *Éthique* [1675]. Tradução B. Pau-trat. Paris: Seuil, 1988 (ed. revista 1999). I, 17, "effluere" (p. 48) e I, 18, "definição da causa imanente" (p. 51); Deleuze, Gilles. *Spinoza et le problème de l'expression*. Paris: Minit, 1968: 153-69 e "L'immanence: une vie..." *Philosophie*, n. 47. 1995: 3-7. Esse último texto foi comentado por Agamben. G. "L'immanence absolue". Em: Alliez, Éric (dir.) *Deleuze: une vie philosophique*. Paris: Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le Progrès de la Connaissance, 1998: 165-88. Agradeço a Élie During a lembrança.)

* (Saint Girons, B. *Fiat Lux. Une philosophie du sublime*. Paris: Quai Voltaire, 1993: 53-110 e 154-221. Cf. também Burgard, C. & Saint Girons, B. *Le Paysage et la question du sublime*. Valence / Paris: Musée de Valence-RMN, 1997.)

* (Cf. Flécheux, C. "La Vague est-elle un paysage?". Em: *Le Paysage et la question du sublime*. Op. cit.: 137-48.)

* (Sobre as "tormentas" de Turner e sua estética dos meios fluidos difundida desde 1820 pelas gravuras de W. B. Cook, cf. especialmente Gowing, L. *Turner: peindre le rien* (1963-1966). Tradução de G. Morel. Paris: Macula, 1994; Hamilton, J. *Turner and the scientists*. Londres: Tate Gallery Publishing, 1998: 58-91 e Parris, L. (dir.). *Exploring late Turner*. New York: Salander-O'Reilly Galleries, 1999.)

* (Cf. Albouy, P. *La Création mythologique chez Victor Hugo*: 61-116 [especialmente 111-5 sobre as ninfas e Vênus e 180-208 sobre aspecto cósmico e dinâmico]; Py, A. *Les Mythes grecs dans la poésie de Victor Hugo*. Genève: Droz, 1963: 61-81 [metamorfo-ses] e 161-70 [ninfas] e Mortier, Roland. *La Poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève: Droz, 1974: 211-22.)

* (Hugo, V. "La création – La nature" (1840-1845). Em: *Océan*: 44.)

des choses. Cette pensée était *poétique et philosophique* en même temps: sens du rythme et sens du risque mêlés. "Pindare plane, Lucrèce plonge: Lucrèce est le plus risqué"* . En 1864, Hugo voulut raconter sa découverte précoce du *De rerum natura*:

Je me souviens qu'étant adolescent, un jour, à Romorantin, dans une mesure que nous avions, sous une treille verte pénétrée d'air et de lumière, j'avisai sur une planche un livre, le seul livre qu'il y eût dans la maison, Lucrèce, *De rerum natura*. Mes professeurs de rhétorique m'en avaient dit beaucoup de mal, ce qui me le recommandait. J'ouvris le livre. [...] Quelques instants après, je ne voyais plus rien, je n'entendais plus rien, j'étais submergé dans le poète; à l'heure du dîner, je fis signe de la tête que je n'avais pas faim, et le soir, quand le soleil se coucha et quand les troupeaux rentrèrent à l'étable, j'étais encore à la même place, lisant le livre immense.*

Et, dans ces pages fameuses sur ceux qu'il nomme les "hommes océans", Hugo n'explique cet *immense* du poème lucrétien par rien d'autre que par l'*immanence* porteuse de toute son entreprise:

Lucrèce, c'est cette grande chose obscure: Tout. [...] Il a vu tant d'hommes qu'ils ont fini par se confondre tous dans sa prunelle et que cette multitude est devenue pour lui fantôme. Il est arrivé à cet excès de simplification de l'univers qui en est presque l'évanouissement. Il a sondé jusqu'à sentir flotter la sonde. [...] Peut-être a-t-il parlé dans les roseaux à Oannès, l'homme-poisson de la Chaldée, qui avait deux têtes, en haut une tête d'homme, en bas une tête d'hydre, et qui, buvant le chaos par sa gueule inférieure, le revomissait sur la terre par sa bouche supérieure, en science terrible. Lucrèce a cette science. Isaïe confine aux archanges, Lucrèce aux larves. Lucrèce tord le vieux voile d'Isis trempé dans l'eau des ténèbres, et il en exprime, tantôt à flots, tantôt goutte à goutte, une poésie sombre. L'illimité est dans Lucrèce. Par moments passe un puissant vers spondaïque presque monstrueux et plein d'ombre [...]. Çà et là une vaste image de l'accouplement s'ébauche dans la forêt [...]; et la forêt, c'est la nature. Ces vers-là sont impossible à Virgile. Lucrèce tourne le dos à l'humanité et regarde fixement l'Énigme.*

Sur un petit feuillet conservé à la Bibliothèque nationale de France, Hugo a dessiné le profil sévère d'un homme barbu; une sorte de tache, devant sa bouche, semble faire office de souffle sombre, comme ce chaos "revomi sur la terre" par la gueule de l'homme-poisson. En bas, à droite, est inscrit: "Démocrite riait / Héraclite pleurait / Aristote observait". Puis, en grosses lettres: "Lucrèce songe"* . Comme dans bien d'autres

das coisas. Esse pensamento é *poético e filosófico* ao mesmo tempo: sentido do ritmo e sentido do risco mesclados. "Píndaro plana, Lucrécio mergulha: Lucrécio é quem mais se arrisca"⁷. Em 1864, Hugo quis contar sua descoberta precoce do *De rerum natura*:

Lembro-me quando, adolescente, um dia, em Romorantin, numa casinha que tínhamos, sob um parreiral verde traspassado de ar e de luz, percebi sobre uma tábua um livro, o único livro que havia na casa, Lucrécio, *De rerum natura*. Meus professores de retórica me haviam falado muito mal dele, o que o recomendava. Abri o livro. [...] Alguns instantes depois, não via mais nada, não ouvia mais nada, estava imerso no poeta; à hora do almoço, fiz sinal com a cabeça de que não estava com fome, e à noite, quando o sol se pôs e os rebanhos voltaram para o estábulo, eu ainda me encontrava no mesmo lugar, lendo o livro imenso.*

E, nestas páginas famosas sobre aqueles que chama de "homens oceano", Hugo explicita esse *imenso* do poema de Lucrécio por meio de nada menos do que a *imanência* que sustenta todo o seu empreendimento:

Lucrécio é esta grande coisa obscura: Tudo. [...] Viu tantos homens que eles acabaram por se confundir em sua pupila e que essa multidão tornou-se para ele fantasma. Chegou a este excesso de simplificação do universo que é quase seu desvanecimento. Sondou até sentir flutuar a sonda. [...] Talvez nos juncos tenha falado com Oannès, o homem-peixe da Caldéia, que tinha duas cabeças, em cima uma cabeça de homem, embaixo uma cabeça de hidra, e que, bebendo o caos pela goela inferior, o vomitava de volta à terra pela boca superior, em terrível ciência. Lucrécio possui essa ciência. Isaías confina aos arcanjos, Lucrécio às larvas. Lucrécio torce o velho véu de Ísis embebido na água das trevas e com ele exprime, ora em torrentes, ora gota a gota, uma poesia sombria. O ilimitado está em Lucrécio. Em certos momentos passa um poderoso verso espondáico quase monstruoso e cheio de sombra [...]. Aqui e ali uma vasta imagem do acoplamento se esboça na floresta [...]; e a floresta é a natureza. Esses versos são impossíveis para Virgílio. Lucrécio dá as costas à humanidade e olha fixamente o Enigma.*

Num pequeno folheto conservado na Biblioteca Nacional da França, Hugo desenhou o perfil severo de um homem de barba; uma espécie de mancha, na frente de sua boca, parece fazer as vezes de sopro sombrio, como este caos "vomitado de volta à terra" pela goela do homem-peixe. Embaixo, à direita, está inscrito: "Demócrito ria/ Heráclito chorava/ Aristóteles observava". Depois, em letras grandes: "Lucrécio sonha"⁸. Como em vários outros

⁷ (Hugo, V. "Dieu, fragments" (1856-1858), I. Em: *Chantiers*: 412 e "Promontorium somnii"(1863). Em: *Critique*: 652.)

⁸ (Hugo, V. *William Shakespeare* (1864), I, III, 4. *Critique*: 301-2.)

⁹ (Ibid., I, II, 2: 269-70.)

¹⁰ (Victor Hugo. *Lucrèce songe*, c. 1864-1869. Pena, pincel, tinta marrom e guache branco sobre papel, 19,7 x 12,3 cm. Paris, Biblioteca Nacional da França, Mss, NAF 13355, f. 14. Agradeço Marie-Laure Prévost por ter-me chamado a atenção para esse desenho.)

dessins, le visage tracé à la plume semble exhiler cette "vision" même – ou cette "science terrible" – que le lavis rend indistinct comme un tourbillon dans lequel tout est appelé à se noyer, à se fondre.

Or, Hugo revendiquait bien pour lui-même la "méthode du songeur" issue de cette vieille poésie philosophique. On reconnaît partout les caractéristiques lucrésiennes de la pensée de Hugo: dire le Tout dans un poème; rêver sur les atomes, les semences, les animalcules, les monstres de la création; tirer un trait d'union – établir la morphologie commune ou l'"analogie universelle" – entre l'infiniment petit et l'infiniment grand; réfléchir à la chute des éléments et aux bifurcations du *clinamen*; penser toute chose sous l'angle du mouvement et de l'attraction sexuelle, mais aussi de la corrosion, de la destruction, de la pulvérisation; regarder le fourmillement des êtres comme une constante germination du milieu, une *puissance de l'immanence**.

C'est ainsi que le monde hugolien est à comprendre comme une "ondulation universelle", un tourbillon d'atomes que domine la loi des "frottements", un rayonnement de toute substance: "Tous les corps rayonnent leur substance [et] leur image", écrit bien Hugo dans une variante attentive – l'usage transitif du verbe l'atteste – de la théorie lucrétienne des simulacres. "De tout lac il se dégage une vapeur, de toute pensée une rêverie, de toute poésie une musique"* . Bref, "tout est grand dans la création [et] le petit n'existe que dans l'ordre moral": le monde entier a sa figure dans un simple tronc d'arbre coupé, alors même que des "monstres" surgissent de ses racines. "Hé, prends ton microscope, imbécile! et frémis. Tout est le même abîme avec les mêmes ondes"* .

Ainsi remue l'immanence. Le monde fait des vagues: tel est son rythme même, sa respiration, sa vie. Les tourmentes y surviennent comme spasmes, crises, symptômes dans ce corps immense. "La création [n']est [pas] autre chose que l'onde de la plénitude", affirme Hugo. Ailleurs, il parle de "l'onde innombrable": le monde bat, respire et rayonne. Voilà pourquoi il ne faut pas s'étonner que "l'absolu [soit] monotone [et] toujours incompréhensible". Tout naît, tout se développe à partir de cette grande *respiration du milieu* – même l'écriture, dont Hugo imagine qu'elle aurait pu se former climatiquement: le Z dans l'éclair, les lettres rondes dans les nuages, et ainsi de suite* .

desenhos, o rosto traçado a pena parece exalar esta visão – esta “ciência terrível” – que a aguada torna indistinta como um turbilhão no qual tudo é chamado a se afogar, a se dissolver.

Ora, Hugo reivindicava para si o “método do sonhador” proveniente dessa velha poesia filosófica. Pode-se reconhecer em toda parte as características lucrecianas da poesia de Hugo: dizer o Todo em um poema; sonhar a respeito dos átomos, das sementes, dos animálculos, dos monstros da criação; pôr um traço-de-união – estabelecer a morfologia comum ou a “analogia universal” – entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande; refletir sobre a queda dos elementos e as bifurcações do *clinamen*; pensar todas as coisas sob o ângulo do movimento e da atração sexual, mas também sob o da corrosão, da destruição, da pulverização; olhar o formigamento dos seres como uma constante germinação do meio, uma *potência da imanência*.*

É nessa perspectiva que o mundo hugoliano deve ser compreendido como uma “ondulação universal”, um turbilhão de átomos dominados pela lei dos “atritos”, por uma irradiação de todas as substâncias: “Todos os corpos irradiam sua substância [e] sua imagem”, escreve Hugo em uma variante atenta – o uso transitivo do verbo o atesta* – da teoria lucreciana dos simulacros. “De todo lago desprende-se um vapor, de todo pensamento um devaneio, de toda poesia uma música”*. Em suma, “tudo é grande na criação [e] o pequeno existe apenas na ordem moral”: o mundo inteiro tem sua figura em um simples tronco de árvore cortado, “monstros” surgem de suas raízes. “Ei, pegue seu microscópio, imbecil, e trema. Tudo é o mesmo abismo com as mesmas ondas”*.

Assim move a imanência. O mundo faz ondas: tal é seu próprio ritmo, sua respiração, sua vida. As tormentas chegam como espasmos, crises, sintomas nesse corpo imenso. “A criação [não] é outra coisa senão a onda da plenitude”, afirma Hugo. Em outro texto, ele fala da “onda inumerável”: o mundo bate, respira e se irradia. Eis por que não é possível espantar-se com o fato de que “o absoluto [seja] monótono [e] sempre incompreensível”. Tudo nasce, tudo se desenvolve a partir desta grande respiração do meio – até mesmo a escrita, sobre a qual Hugo imagina que poderia se ter formado climaticamente: o Z no raio, as letras redondas nas nuvens, e assim por diante.*

* (Cf. Marquet, J.-F. “Victor Hugo et l’infiniment petit”. *Poésie*, n. 31, 1984: 59-77.)

* (N. do T.: o uso do verbo francês *rayonner* é sempre intransitivo, diferentemente do português *irradiar*, que admite normalmente os usos transitivo e intransitivo.)

* (Hugo, V. “Philosophie prose” (1840, 1854 e 1860). *Océan*: 64, 69 e 109; “Science – Questions relatives à la forme sphérique” (1843). *Océan*: 130-1 e “Critique” (1840 ?). *Océan*: 148.)

* (Hugo, V. “Unité” (1844-1846). *Toute la lyre*, II, 46: 236; “La création – La nature” (c. 1850). *Océan*: 44 e “Dieu, fragments” (1856), I. *Chantiers*: 506.)

* (Hugo, V. “La création – La nature” (1859-1860 e c. 1870). *Océan*: 46 e 51-2; “Philosophie prose” (c. 1870). *Océan*: 71 e “Voyons, d’où vient le verbe ?...” (non daté). *Dernière Gerbe*, XXIV: 828-9.)

On comprend mieux pourquoi la mer, en ses grands mouvements de flux et de reflux, d'étendues et de profondeurs, a pu constituer le paradigme même de l'immanence selon Hugo. On comprend mieux, *philosophiquement*, pourquoi tout retourne *poétiquement* à la mer. Pourquoi le temps et l'être sont un océan vivant; pourquoi la femme est une mer et la mer un immense impersonnel féminin où se combattent, intriqués l'un dans l'autre comme serpent sur serpent, pli sur pli, pan sur pan, vague sur vague, Éros (l'érotique des fluides où naître et se lover) sur Thanatos (la menace des fluides où se perdre et se noyer).

Mais comment reconnaître, comment nommer ou dessiner, comment connaître cela? Hugo observe d'abord que, *morphologiquement*, la mer délivre toute une dynamique de plis en mouvement – "le pli mystérieux et noir du tourbillon", dit-il au milieu de ses fragments sur *Dieu*, là même où il est question de la mer et de l'immanence selon Spinoza* –, et qu'à ce titre, elle apparaît comme un tissu vivant qui serait *surface pliée, dépliée, repliée* sans cesse: c'est-à-dire une draperie, une surface aux aspects multiples recelant des profondeurs multiples. "La mer est patente et secrète; elle se dérobe, elle ne tient pas à divulguer ses actions. Elle fait un naufrage, elle le recouvre; l'engloutissement est sa pudeur"* . L'immanence est bien comme un fluide, mer ou atmosphère: en elle tout ondoie, tout remue, tout s'interpénètre et s'échange, tout coule et s'écroule, tout resurgit toujours...

Toute la nature est un échange. [...]

Les phénomènes s'entrecroisent. N'en voir qu'un, c'est ne rien voir. La richesse des fléaux est inépuisable. Ils ont la même loi d'accroissement que toutes les autres richesses, la circulation. L'un entre dans l'autre. La pénétration du phénomène dans le phénomène engendre le prodige.

Le prodige, c'est le phénomène à l'état de chef-d'œuvre. Le chef-d'œuvre est parfois une catastrophe. Mais dans l'engrenage de la création, prodigieuse décomposition immédiatement recomposée, rien n'est sans but. [...]

C'est une quantité qui se décompose et se recompose. Cette quantité est dilatable; l'infini y tient. [...]

Sur cette rêverie plane l'ouragan.

On est réveillé de l'abstraction par la tempête. [...] Il y a des prises de force jusque dans le point géométrique. Aucune mesure, aucun rêve, ne peut donner l'idée de cette propagation de vitalité par voisinages grandissants ou décroissants, poussée vertigineuse de l'indéfini dans l'infini. [...]

Compreende-se melhor por que o mar, em seus grandes movimentos de fluxo e de refluxo, de extensão e de profundidade, pôde constituir o próprio paradigma da imanência segundo Hugo. Compreende-se melhor, *filosoficamente*, por que tudo retorna *poeticamente* para o mar. Por que o tempo e o ser são um oceano vivo; por que a mulher é um mar e o mar um imenso impessoal feminino onde lutam, intrincados um no outro como serpente sobre serpente, dobra sobre dobra, lado sobre lado, onda sobre onda, Eros (a erótica dos fluidos onde nascer e enrolar-se) e Thanatos (a ameaça dos fluidos onde perder-se e afogar-se).

Como, porém, reconhecer, como nomear ou desenhar, como conhecer isso? Hugo observa primeiramente que, *morfologicamente*, o mar livra toda uma dinâmica de dobras em movimento – “a dobra misteriosa e negra do turbilhão” diz ele no meio de seus fragmentos sobre *Deus*, ali onde também está presente a questão do mar e da imanência segundo Spinoza* –, e que, nesse sentido, ele também aparece como um tecido vivo que seria superfície incessantemente *dobrada, desdobrada, redobrada*: isto é, um drapeado, uma superfície de aspectos múltiplos que encobre profundidades múltiplas. “O mar é patente e secreto; ele se esquiva, não se preocupa em divulgar suas ações. Faz um naufrágio e o recobre; a engolição é seu pudor”¹. A imanência é exatamente como um fluido, mar ou atmosfera: nela tudo on-deia, tudo se move, tudo se interpenetra e se permuta, tudo mana e desmorona, tudo sempre ressurgue...

Toda a natureza é uma permuta. [...]

Os fenômenos se entrecruzam. Ver apenas um fenômeno é não ver nada. A riqueza dos flagelos é inesgotável. Eles têm a mesma lei de crescimento que todas as outras riquezas, a circulação. Um entra no outro. A penetração do fenômeno no fenômeno engendra o prodígio.

O prodígio é o fenômeno em estado de obra-prima. A obra-prima é por vezes uma catástrofe. Mas na engrenagem da criação, prodigiosa decomposição imediatamente recomposta, nada é sem objetivo. [...]

É uma quantidade que se decompõe e se recompõe. Essa quantidade é dilatável; o infinito resiste. [...]

Sobre esse devaneio, paira o furacão.

A tempestade desperta da abstração. [...] Há movimentos de força até mesmo no ponto geométrico. Medida alguma, sonho algum pode dar idéia desta propagação de vitalidade por vizi-nhanças crescentes ou decrescentes, germinação vertiginosa do indefinido no infinito. [...]

* (Hugo, V. "Dieu, fragments" (1856), I. *Chantiers*: 514-9.)

¹ (Hugo V. *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 1: 194.)

Ce qu'est cette adhérence, ce qu'est cette immanence, impossible de se le figurer. [...] Ici, [elle] travaille par antithèse, là par identité. Rien de plus sublime. [...] Ici exubérance d'harmonie, là excès de chaos. [...] Les ondulations de la vitalité sont aussi illimitées et aussi indéfinies que les moires de l'eau. Elles s'emmaillent, se nouent, se dénouent, se renouent. Les zones de la réalité universelle se tordent, au dessus et au dessous de notre horizon, en spirale sans fin. [...] Tout se tient. Tout adhère.*

Il ne faut pas s'étonner, dès lors, que la mer ait été, pour Hugo, bien plus qu'une occasion de multiplier les métaphores poétiques*, voire de créer un personnage de roman à part entière, fût-il paradoxal dans son impersonnalité. Si le grand texte de 1860 intitulé *Philosophie – Commencement d'un livre* s'ouvre lui-même, à peu de pages près, sur une description de la mer, c'est bien que l'immanence – "masse toujours remuée", "toute cette profondeur remue" – pose un problème fondamental pour la connaissance, qu'il faut aborder en termes morphologiques privilégiant, à titre de "chefs-d'œuvres", les *catastrophes* en milieux fluides. Dans *Les Travailleurs de la mer*, Hugo consacra tout un chapitre aux "perfections du désastre". Sans doute "la logique du désastre nous échappe", surtout lorsque nous la subissons. Mais elle est créatrice de formes par les forces antagonistes qu'elle déchaîne: alors, "l'extrême touche l'extrême et le contraire annonce le contraire"*.

La forme élémentaire – ce qui ne veut pas dire qu'elle soit simple – de ce remuement de l'immanence est la *vague*. Ce n'est pas un hasard si Hugo l'a dessinée en 1867, somptueusement et dans toute sa puissance, pour en faire l'emblème de son propre destin, ce remous de temps psychique (Fig. 1-2). C'est une vague immense: une seule boucle occupe tout le champ de l'image. La plume a tracé et retracé autant de fois que nécessaire le grand mouvement impérieux. La boucle – presque une bouche – est si grande ouverte qu'elle crée, dans la nuit ambiante, un appel de luminosité. Tandis que, là où elle se ferme, le lavis noie tout dans l'indistinction du milieu. Des paquets de gouache blanche s'accrochent et flottent sur la crête: c'est l'écume arrachée au mouvement lui-même. Au milieu de tout cela, le navire – le sujet soumis au temps, selon l'allégorie indiquée en toutes lettres par Hugo – est littéralement courbé par la force souveraine. "Pas de vision comme les vagues", écrit superbement Hugo dans *L'Homme qui rit*:

É impossível figurar o que é essa aderência, o que é essa imanência. [...] Aqui, [ela] trabalha por antítese, ali por identidade. Nada mais sublime. [...] Aqui exuberância de harmonia, ali excesso de caos. [...] As ondulações da vitalidade são tão ilimitadas e tão indefinidas quanto os reflexos da água. Elas se esmaltam, se enlaçam, se desenlaçam, se reenlaçam. As zonas da realidade universal se torcem, acima e abaixo de nosso horizonte, em espiral sem fim. [...] Tudo resiste. Tudo adere.*

Não pode, pois, espantar, a partir daí, que o mar tenha sido, para Hugo, muito mais do que uma oportunidade de multiplicar as metáforas poéticas* e até mesmo de criar um personagem de romance autônomo, ainda que paradoxal em sua impessoalidade. Se o grande texto de 1860 intitulado *Filosofia – Começo de um livro* se abre com uma descrição do mar, é justamente porque a imanência – “massa sempre movida”, “toda esta profundidade move” – põe um problema fundamental para o conhecimento, que é preciso abordar em termos morfológicos, privilegiando, a título de “obras-primas”, as catástrofes em meios fluidos. Em *Os trabalhadores do mar*, Hugo dedicará um capítulo inteiro às “perfeições do desastre”. Decerto que “a lógica do desastre nos escapa”, sobretudo quando estamos a ela submetidos. Mas ela é criadora de formas por meio das forças antagônicas que desencadeia: então, “o extremo toca o extremo e o contrário anuncia o contrário”*.

A forma elementar – o que não quer dizer que seja simples – deste movimento da imanência é a *onda*. Não é mais um acaso que Hugo a tenha desenhado em 1867, suntuosamente e em toda a sua potência, para fazer dela o emblema de seu próprio destino, este remoinho do tempo físico (Fig. 1 e 2). É uma onda imensa: apenas um meandro ocupa todo o campo da imagem. A pena traçou e retrçou tantas vezes quanto necessário o grande movimento imperioso. O meandro – quase uma boca – é tão aberto que cria, na noite ambiente, um apelo de luminosidade. Ao que, ali onde ele se fecha, a aguada afoga tudo na indistinção do meio. Uma massa de guache branco se agarra à crista e flutua sobre ela: é a espuma arrancada ao próprio movimento. No meio de tudo isso, o navio – o tema submetido ao tempo, segundo a alegoria indicada com todas as letras por Hugo – está literalmente curvado pela força soberana. “Não há visão como as ondas”, escreve magistralmente Hugo em [*O Homem que ri*]:

* (Hugo, V. “La mer et le vent” (1865). *Critique*: 680-90. Cf. igualmente *L’Homme qui rit*, I, II, 1: 399-401 (“Les lois qui sont hors de l’homme”).

* (Cf. notadamente Hugo, V. “Le feu du ciel” (1828). *Les Orientales*, I: 418; “Oceano Nox” (1836). *Les Rayons et les ombres*, XLII: 1.034-35 e “Gros temps la nuit” (1854). *Toute la lyre*, II, 20: 213-5.)

* (Hugo, V. *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 2: 196-8 e II, III, 1: 253-4.)

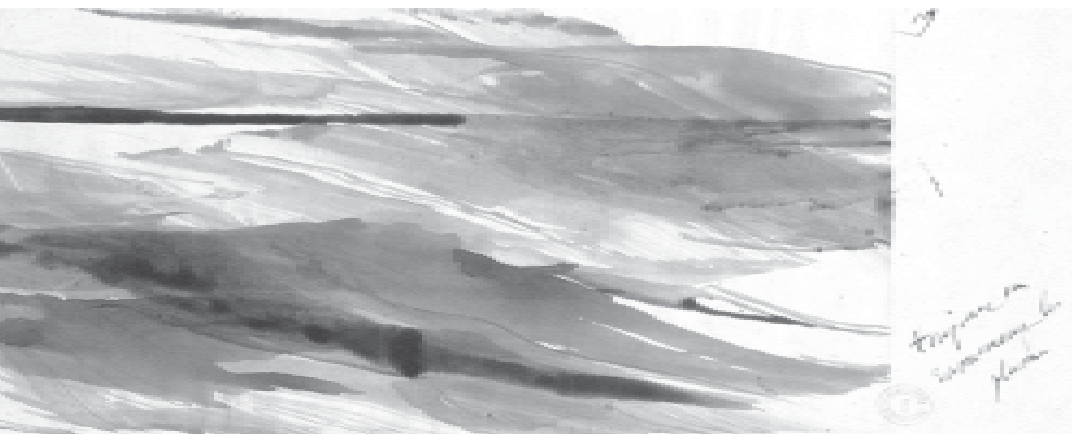


Figura 1. *Sempre trazendo a pena*, c. 1856. 10,5 x 28 cm.
Tinta marrom e aguada, utilização de barbas de pena sobre papel bege.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss, NAF 13351, f. 19.

Rien n'est logique et rien ne semble absurde comme l'océan. Cette dispersion de soi-même est inhérente à sa souveraineté, et est un des éléments de son ampleur. Le flot est sans cesse pour ou contre. Il ne se noue que pour se dénouer. Un de ses versants attaque, un autre délivre. Pas de vision comme les vagues. Comment peindre ces creux et ces reliefs alternants, réels à peine, ces vallées, ces hamacs, ces évanouissements de poitrails, ces ébauches? Comment exprimer ces halliers de l'écume, mélangés de montagne et de songe? L'indescriptible est là, partout, dans la déchirure, dans le froncement, dans l'inquiétude, dans le démenti personnel, dans le clair-obscur, dans les pendentifs de la nuée, dans les clefs de voûte toujours défaites, dans la désagrégation sans lacune et sans rupture, et dans le fracas funèbre que fait toute cette démente.*

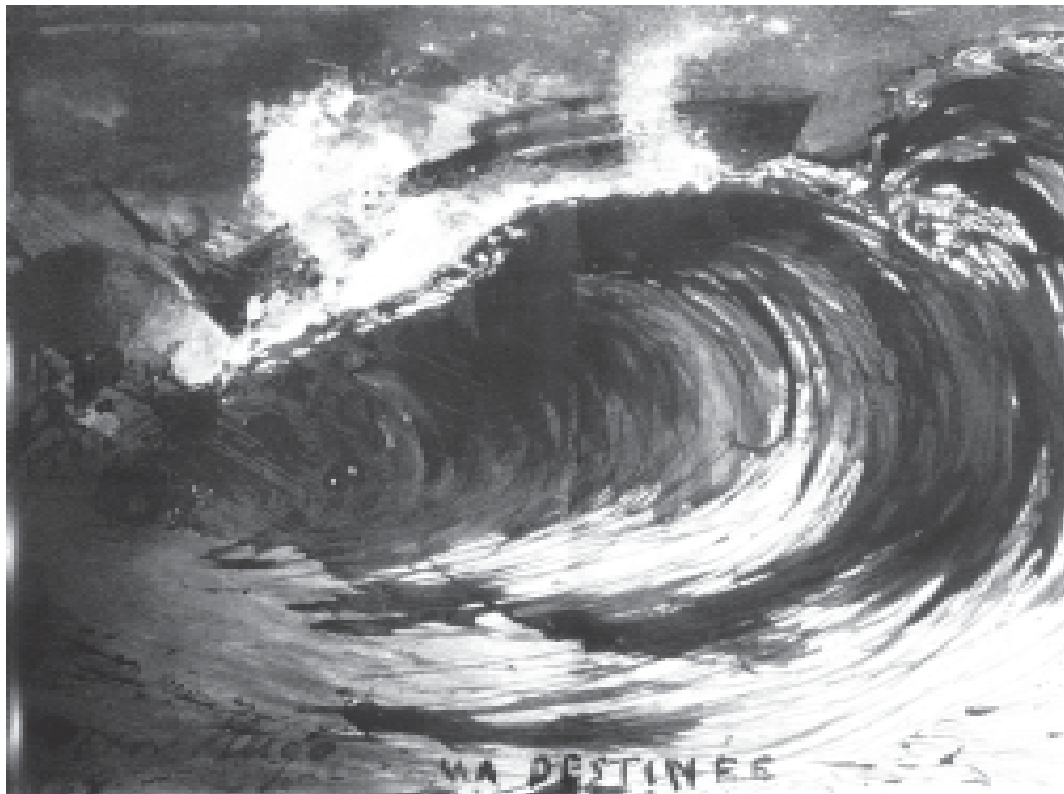


Figura 2. *Meu destino*, 1867. 17,4 x 25,9 cm.
Pena, aguada de tinta marrom e guache sobre papel velino.
Paris, Maison de Victor Hugo (Inv. 927).

Nada é tão lógico e nada parece tão absurdo quanto o oceano. Esta dispersão de si mesmo é inerente a sua soberania e é um dos elementos de sua amplidão. A torrente é incessantemente a favor ou contra. Ela só se enlaça para se desenlaçar. Uma de suas vertentes ataca, uma outra entrega. Não há visão como as ondas. Como pintar estes vazios e estes relevos que se alternam, quase irreais, estes vales, estas camas, estes desvanecimentos de peitorais, estes esboços? Como exprimir estes matagais da espuma, mesclados de montanha e de sonho? O indescritível está ali, em toda parte, no rasgo, no franzir, na inquietude, no desmentido pessoal, no claro-escuro, nos pingentes da nuvem, nas pedras angulares sempre desfeitas, na desagregação sem lacuna e sem ruptura, e no estrondo fúnebre que toda essa demência faz.*

* (Hugo, V. *L'Homme qui rit*, I, II, 6: 416).

Ce qui semble "absurde" dans la vague et qui, pourtant, relève bien de quelque "logique" souveraine, peut être appréhendé sous l'angle d'une *composition de forces antagonistes*: "L'éternel tumulte dégage de ces régularités bizarres. Une géométrie sort de la vague", remarque Hugo dans *Les Travailleurs de la mer**. Or, cette géométrie est une dialectique: pas de vague en mer ("gouffre d'en bas") sans les souffles dans l'air ("gouffre d'en haut"); pas de direction affirmée sans direction biaisée "par le travers", voire brutalement contrariée par un mouvement inverse; pas de déferlement sans obstacle (d'où l'attention extrême apportée aux écueils); pas de remous en surface qui ne soit affecté par la résultante complexe d'autres remous en profondeur: "La vague est un problème extérieur, continuellement compliqué par la configuration sous-marine"*.

La vague sans cesse extravague. Elle est "errante et souple", façon de nommer sa fluidité absolue. C'est un "chaos" pour trembler, mais ce sera un "ordre" pour penser. Lorsqu'elle est "énorme", Hugo la fait rimer avec le mot "informe". La vague – qu'il faut comprendre dans sa durée propre, dans son mouvement d'amplitude quasi sculpturale puis d'évanouissement dans le milieu océan – serait donc *entre l'informe et la forme*. Hugo affirme, on s'en souvient: "L'indescriptible est là [...], impossible de se le figurer. [...] Pas plus que l'immanence de la création, le travail dans cette immanence n'est imaginable"*.

Que fait l'artiste devant l'indescriptible? Il fait mieux que décrire. Que fait-il devant l'inimaginable? Il imagine quand même, et un peu plus encore. Il trouve tous les biais pour se retrouver dans l'œil de "la" cyclone, c'est-à-dire au centre du problème. La vague est insaisissable? Qu'à cela ne tienne, le poète véritable *sera vague et fera des vagues*. Les grands, toujours – c'est-à-dire les *hommes océans* –, "extravagent", dit Hugo: "*Vagant extra*"*. Mot à mot: ils cheminent, quitte à errer, et se répandent dans l'ouvert qui est toujours un excès:

Ces ondes, ce flux et ce reflux, ce va-et-vient terrible, ce bruit de tous les souffles, ces noirceurs et ces transparences, [...] ces furies, ces frénésies, ces tourmentes, ces roches, ces naufrages, ces flottes qui se heurtent, ces tonnerres humains mêlés aux tonnerres divins, [...] ce tout dans un, cet inattendu dans l'immuable, ce vaste prodige de la monotonie inépuisablement variée, [...] cet infini, cet insondable, tout cela peut être dans un esprit, [...] et c'est la même chose de regarder ces âmes ou de regarder l'Océan.*

O que parece “absurdo” na onda e que, no entanto, depende de alguma “lógica” soberana pode ser apreendido sob o ângulo de uma composição de forças antagônicas: “O eterno tumulto exala destas regularidades estranhas. Uma geometria sai da onda”, observa Hugo em *Os trabalhadores do mar*^{*}. Ora, essa geometria é uma dialética: não há onda no mar (“abismo de baixo”) sem os sopros do ar (“abismo de cima”); não há direção afirmada sem direção enviesada “pelo través”, ou mesmo brutalmente contrariada por um movimento inverso; não há rebentação sem obstáculo (daí a extrema atenção aos escolhos); não há remoinho na superfície que não seja afetado pela resultante complexa de outros remoinhos nas profundezas: “A onda é um problema exterior, continuamente complicado pela configuração submarina”^{*}.

^{*} (Hugo, V. *Les Travailleurs de la mer*, II, I, 4: 200.)

A onda é incessantemente extraonda, extravagante. Ela é “errante e flexível”, maneira de nomear sua fluidez absoluta. É um caos para tremer, mas será uma “ordem” para pensar. Quando ela é “enorme”, Hugo a faz rimar com a palavra “informe”. A onda – que é preciso compreender em sua duração própria, em seu movimento de amplidão quase escultural e depois de desvanecimento no meio oceano – estaria, pois, entre o informe e a forma. Hugo afirma, como nos lembramos: “O indescritível está ali [...], [é] impossível figurá-lo. [...] Assim como a imanência da criação, o trabalho nesta imanência não é imaginável”^{*}.

^{*} (Ibid., I, I, 6: 64 e II, III, 3, p: 257.)

O que faz o artista diante do indescritível? Faz mais do que descrever. O que faz ele diante do inimaginável? Imagina mesmo assim, e até um pouco mais. Encontra todos os vieses para se reencontrar no olho “do” ciclone, isto é, no centro do problema. A onda é inapreensível? Pouco importa, o poeta verdadeiro *será* onda e *fará* ondas. Os grandes – isto é, os homens oceano – sempre “extravagam”, diz Hugo: “*Vagante extra*”^{*}. Palavra por palavra, eles caminham, ao risco da errância, e se espraiam no aberto que é sempre um excesso:

^{*} (Hugo, V. *L'Homme qui rit*, I, II, 6: 416 e “La mer et le vent” (1865). *Critique*: 685.)

Estas ondas, este fluxo e este refluxo, este vaivém terrível, este rumor de todos os sopros, estas negridões e estas transparências, [...] estas fúrias, estes frenesis, estas tormentas, estas rochas, estes naufrágios, estas frotas que se chocam, estas tempestades humanas misturadas às tempestades divinas, [...] este todo em um, este inesperado no imutável, este vasto prodígio da monotonia inesgotavelmente variada, [...] este infinito, este insondável, tudo isso pode estar em, [...] e é a mesma coisa olhar essas almas ou olhar o Oceano.*

^{*} (Hugo, V. “Critique” (1840-1842). *Océan*: 152.)

^{*} (Hugo, V. *William Shakespeare* (1864), I, I, 2. *Critique*: 247-8.)

Être vague, faire des vagues: autre façon de dire la poétique de l'immanence qui caractérise toute cette œuvre. Quand Hugo dit "je travaille", il explique qu'il prend "du papier sur [sa] table, une plume", et qu'avec de l'encre il "songe" – "Je fais ce que je puis pour m'ôter du mensonge" –, afin que surgisse "le gouffre obscur des mots flottants". Comme si *travailler* équivalait, strictement, à faire monter en soi (par la pensée flottante, par l'encre marine, dans la plume aérienne et jusque sur le papier lui-même) le *travail de la mer*. Et, quand il appréhende le futur de sa tâche, le poète écrit: "Le travail qui me reste à faire apparaît à mon esprit comme une mer, [un] entassement d'œuvres flottantes où ma pensée s'enfoncé", entassement qui aura fini par prendre *Océan* pour titre générique*. Plus encore, l'activité artistique – activité rythmique par excellence, sismographique ou "barométrique" – sera éprouvée par Hugo comme une mer en tant même que *mouvement d'immanence*:

L'art, en tant qu'art et pris en lui-même, ne va ni en avant, ni en arrière. Les transformations de la poésie ne sont que les ondulations du beau, utiles au mouvement humain. [...]

Ce mouvement est le travail même de l'infini traversant le cerveau humain.

Il n'y a de phénomènes vus que du point culminant; et, vue du point culminant, la poésie est immanente. Il n'y a ni hausse ni baisse dans l'art [...]; l'eau ne descend sur un rivage que pour monter sur l'autre. Vous prenez des oscillations pour des diminutions. Dire: il n'y aura plus de poètes, c'est dire: il n'y aura plus de reflux.

La poésie est élément. Elle est irréductible, incorruptible et réfractaire. Comme la mer, elle dit chaque fois tout ce qu'elle a à dire; puis elle recommence avec une majesté tranquille, et avec cette variété inépuisable qui n'appartient qu'à l'unité. Cette diversité dans ce qui semble monotone est le prodige de l'immensité.

Flot sur flot, vague après vague, écume derrière écume, mouvement puis mouvement.*

"Mouvement puis mouvement", ou bien vague sur vague: telle est la vaste "monotonie inépuisamment variée" du rythme poétique hugolien en général. Tous les grands lecteurs du poète l'ont remarqué: André du Bouchet, Gaétan Picon, Michel Butor, Henri Meschonnic ...*

Mais le dessinateur? Que fait-il devant l'indescriptible vague? Il fait d'abord comme le poète qu'il est: il travaille. Il prend du papier sur sa table, une plume et de l'encre (et d'autres ingrédients pour toute une cuisine, si nécessaire). Il ne *décrit* pas cette vague qu'il échoue à imaginer exactement. Mais il la *fera naître*, cette

Ser vago, fazer ondas: outro modo de dizer a *poética da imanência* que caracteriza toda essa obra. Quando Hugo diz “eu trabalho”, explica que põe “papel sobre [sua] mesa, uma pena”, e que com tinta “sonha” – “Faço o que posso para me tirar da mentira” – a fim de que surja “o abismo obscuro das palavras flutuantes”*. Como se *trabalhar* equivallesse, estritamente, a fazer elevar em si (por meio do pensamento flutuante, da tinta marinha, na pena aérea e até mesmo sobre o próprio papel) o *trabalho do mar*. E, quando apreende o futuro de sua tarefa, o poeta escreve: “O trabalho que me resta a fazer aparece em minha mente como um mar, [um] acúmulo de obras flutuantes em que meu pensamento se embrenha”, acúmulo que termina por tomar *Oceano* como título genérico*. Mais ainda, a atividade artística – atividade rítmica por excelência, sismográfica ou “barométrica” – será experimentada por Hugo qual um mar, tomado propriamente como *movimento de imanência*:

A arte, como arte e tomada por si mesma, não vai nem adiante nem para trás. As transformações da poesia não são senão as ondulações do belo, úteis ao movimento humano. [...]

Esse movimento é o próprio trabalho do infinito atravessando o cérebro humano.

Só há fenômenos vistos do ponto culminante; e, vista do ponto culminante, a poesia é imanente. Não há alta ou baixa na arte [...]; a água só desce numa margem para subir na outra. Tomais oscilações por diminuições. Dizer não haverá mais poetas é dizer: não haverá mais refluxo.

A poesia é elemento. Ela é irredutível, incorruptível e refratária. Como o mar, ela diz a cada vez tudo o que tem a dizer; depois recomeça com uma majestade tranqüila, e com esta variedade inesgotável que pertence apenas à unidade. Essa diversidade no que parece monótono é o prodígio da imensidão.

Torrente sobre torrente, onda após onda, espuma atrás de espuma, movimento depois de movimento.*

“Movimento depois de movimento”, ou bem onda sobre onda: tal é a “monotonia inesgotavelmente variada” do ritmo poético hugoliano em geral. Todos os grandes leitores do poeta o notaram: André du Bouchet, Gaétan Picon, Michel Butor, Henri Meschonnic...*

Mas e o desenhista? O que ele faz diante da indescritível onda? Faz primeiro como o poeta que é: trabalha. Põe papel sobre sua mesa, uma pena e tinta (e outros ingredientes para toda uma cozinha, se necessário). Ele não *descreverá* essa onda que não consegue imaginar exatamente. Mas a *fará nascer*, o

* (Hugo, V. “Je travaille” (1874). *Toute la lyre*, V, 15: 351.)

* (Hugo, V. “Manuscrit 24 787” (1846). *Océan vers*: 917.)

* (Hugo, V. *William Shakespeare* (1864), I, III, 3 e 5. *Critique*: 295 e 302.)

* (Bouchet, A. du. “L’infini et l’inachevé” (1951). *L’Œil égaré dans les plis de l’obéissance au vent*. Paris: Seghers, 2001: 71-4 e 88; Picon, G. “Le soleil d’encre” (1963). *Victor Hugo, dessins*. Paris: Gallimard, 1985: 11; Butor, M. *Répertoire II*. Paris: Minuit, 1964: 224-9 e *Répertoire III*. Paris: Minuit, 1968: 218; Meschonnic, H. *Pour la poétique, IV. Écrire Hugo*. Paris: Gallimard, 1977, I: 181, 187, 206 e II: 14-19, 31, 127-7. Cf. igualmente Aguezzant, L. *Victor Hugo, poète de la nature (1898-1914)*. Paris: L’Harmattan, 2000: 217-26 e 301-2; Huguet, E. *Le Sens de la forme dans les métaphores de Victor Hugo*. Paris: Hachette, 1904: 269-97; Émery, L. *Vision et pensée chez Victor Hugo*. Lyon: Audin, 1939: 42 (“o poeta dos fluidos”); Gaudon, J. *Le Temps de la contemplation*. Paris: Flammarion, 1969: 381 (“mimar o real em seu próprio movimento”) e Glauser, A. *La Poétique de Hugo*. Paris: Nizet, 1978: 243-79.)

vague, ce qui est bien mieux. Il la fera jaillir, presque à l'aveugle, dans l'abandon au matériau et *dans le milieu même* qui est le sien: une table pour croûte terrestre, une feuille pour surface de flottaison, de l'encre extravagante pour "pli mystérieux et noir du tourbillon", le souffle de l'artiste lui-même pour vents du large. Est-ce là *représenter* une vague ou une tempête? Pas exactement, pas simplement, puisqu'il s'est agi de la *produire*, c'est-à-dire de provoquer son réel surgissement, de la *présente* en acte... mais en miniature, naturellement. Tempête réelle – fluide, accidentée, faisant des dégâts – sur une table de travail.

Sans doute Hugo a-t-il hérité d'un "art de la tache" qui, au XVIII^e siècle, avait acquis la dignité d'une "méthode pour secourir l'invention" du dessinateur de paysages, selon l'expression d'Alexander Cozens*. Mais la tache ne fut pas simplement un "secours" pour Hugo, voire le moment initial d'une composition destinée à s'achever en peinture de chevalet. Elle fut le début et la fin, le mouvement même d'une *immanence figurale*, parce qu'elle constituait, pour Hugo, la forme élémentaire de toute chose fluide mise en mouvement: mouvement d'une *immanence structurale*, on oserait presque dire *fractale**, puisque l'éclaboussure d'encre à la surface d'un lavis répond plus ou moins aux mêmes lois morphologiques qu'une éclaboussure d'écume à la surface des eaux.

Or c'est cela, exactement, que Baudelaire visait dans sa notion d'"analogie universelle". Lorsqu'il écrivit, dès 1859, qu'"une magnifique imagination coule dans les dessins de Victor Hugo comme le mystère dans le ciel", ne cherchait-il pas à nommer cette loi morphogénétique aussi obscure dans ses ressorts qu'évidente aux yeux d'un poète, qu'il s'agît de Goethe en Allemagne ou de Hugo en France*? Les images *coulent* chez Hugo, mais *s'écroulent* tout aussi bien, parce qu'en ces états la forme est au "point culminant" de sa force, de sa "vie mystérieuse": moments où elle naît, enfle et *se forme*, moments où elle meurt, explose et *se dissout*.

L'originalité des procédures graphiques de Victor Hugo – l'utilisation des barbes de plume, du marc de café, des frottages, toute cette cuisine qui allait, semble-t-il, jusqu'à plonger entièrement les dessins dans des milieux liquides, selon une technique dite des "écrans solubles"* –, cette heuristique des turbulences avait bien pour enjeu la *vague comme procès* autant et plus encore que la *vague comme aspect*. Devant un lavis "océan"

que é bem melhor. Ele a fará jorrar, quase às cegas, abandonando-se ao material e *no próprio meio* que é o seu: uma mesa como crosta terrestre, uma folha como superfície de flutuação, tinta extravagante como “dobra misteriosa e negra do turbilhão”, o sopro do próprio artista como vento largo. Isso significa *representar* uma onda ou uma tempestade? Não exatamente, não simplesmente, uma vez que se tratou de *produzi-la*, isto é, de provocar seu real surgimento, de *apresentá-la* em ato... mas em miniatura, naturalmente. Tempestade real – fluida, acidentada, fazendo estragos – sobre uma mesa de trabalho.

Hugo certamente herdou uma “arte da mancha”, que, no século XVIII, adquirira a dignidade de um “método para auxiliar a invenção” do desenhista de paisagens, segundo a expressão de Alexander Cozens*. Mas a mancha não foi simplesmente um “auxílio” para Hugo, ou o momento inicial de uma composição destinada a acabar-se como pintura de cavalete. Ela foi o início e o fim, o próprio movimento de uma *imanência figural*, porque constituía, para Hugo, a forma elementar de qualquer coisa fluida posta em movimento: movimento de uma imanência estrutural, ousaríamos quase dizer *fractal**, uma vez que o salpico de tinta na superfície de uma aguada responde mais ou menos às mesmas leis morfológicas que um salpico de espuma na superfície das águas.

Ora, é a isso, exatamente, que Baudelaire visava com sua noção de “analogia universal”. Quando escreveu, já em 1859, que “uma magnífica imaginação flui nos desenhos de Victor Hugo como o mistério no céu”, ele não buscava justamente nomear esta lei morfogenética tão obscura em sua força motriz quanto evidente aos olhos de um poeta, que se tratasse de Goethe na Alemanha ou de Hugo na França*? As imagens *fluem* em Hugo, mas também *desabam*, pois nesses estados a forma está no “ponto culminante” de sua força, de sua “vida misteriosa”: momentos em que ela nasce, infla e *se forma*, momentos em que ela morre, explode e *se dissolve*.

A originalidade dos procedimentos gráficos de Victor Hugo – a utilização de barbas de pena, de resíduo de café, das esfregas, toda essa cozinha que, ao que parece, chegava a ponto de mergulhar inteiramente os desenhos em meios líquidos, segundo uma técnica dita das “telas solúveis”*, esta heurística das turbulências, tinha por desafio a *onda como processo*, tanto e mais ainda do que a *onda como aspecto*. Diante uma aguada “oceano”

* (Cf. Sloan, K. *Alexander and John Robert Cozens. The Poetry of Landscape.* New Haven / Londres: Yale University Press, 1986 e Lebensztejn, J.-C. *L'Art de la tache. Introduction à la Nouvelle méthode d'Alexander Cozens.* Paris: Limon, 1990.)

* (Cf. Mandelbrot, B. *Les Objets fractals. Forme, hasard et dimension* (1975). 2^e éd. Paris: Flammarion, 1984: 124-33 (“La géométrie de la turbulence”).)

* (Baudelaire, C. “Salon de 1859”. Em: *Œuvres complètes, II.* Op. cit.: 668. Passagem a que Hugo respondeu por meio de uma carta, em 29 de abril de 1860 (: 1.409): “[...] estou feliz e muito orgulhoso do que o senhor quer achar das coisas que chamo de meus desenhos a pena.”)

* Segundo tese inédita de V. Tebar.

de l'époque guernesiaise, Pierre Georgel a bien noté "l'analogie du sujet et de la technique": "Le dessin est devenu un lieu liquide, indéfini, où la rêverie peut susciter et anéantir des linéaments de formes", de la même façon que, devant l'océan lui-même, Hugo avait remarqué comment "les aspects se désagrègent pour se recomposer" sans cesse*.

C'est un fait que les dessins "océans" présentent souvent, au premier abord, un grand désordre de composition et une véritable *confusion des aspects*. Mais la confusion se révèle toujours, si l'on y regarde à deux fois, comme une subtile – fût-elle violente – *participation des aspects au milieu qui les détruit*. Une sorte de "colère graphique" surgit ici (Fig. 3): or, la rage est celle des éléments eux-mêmes, la plume utilisée à rebours – par les barbes trempées dans l'encre – créant un hérissément de toute figure, une turbulence aiguë dans laquelle l'aspect du navire tend à disparaître optiquement. Et il ne sombre, comme aspect, que parce qu'il *fait figuralemment naufrage* dans le milieu d'encre agité par la main véhémement du dessinateur. Dans un dessin des années 1860 intitulé *L'Épave*, les passages énergiques du pinceau noient tout le travail à la plume dans une tourmente généralisée où les mouvements de l'air – quand le pinceau se soulève un instant du support – sont aussi bien suggérés que les mouvements de l'eau (Fig. 4).

Cette technique – faire ondoyer le pinceau verticalement, *par-dessus* la feuille, aussi bien qu'horizontalement, à *travers* son plan d'inscription – est poussée aux limites dans un dessin de l'époque des *Travailleurs de la mer*; intitulé *Barque à la voile gonflée* (Fig. 5). Le ressac transversal du pinceau déploie un mouvement fluide qui semble contredire l'orientation de la voile dessinée à la plume. L'ondoiement vertical, lui, laisse de larges réserves qui imposent l'impression d'une draperie vue de très près. Il y a donc, dans ce même dessin, trois mouvements sinusoïdaux différemment orientés venant se heurter ensemble et se mélanger: définition même, morphologiquement parlant, d'une surface océane agitée de turbulences.

Tel est bien le sens radical d'une *esthétique de l'immanence*: elle se désire geste et non représentation, *Darstellung* et non *Vorstellung*, procès et non aspect, contact et non distance. Elle est théâtre: elle tente de jouer, de rejouer à son échelle minuscule – une table, une feuille de papier, de l'encre et une plume – le grand jeu du "mystère de la vie".

da época de Guernesey, Pierre Georgel bem observou “a analogia entre o tema e a técnica”: “O desenho tornou-se um lugar líquido, indefinido, onde o devaneio pode suscitar e aniquilar contornos de formas”, do mesmo modo que, diante do próprio oceano, Hugo notara como “os aspectos se desagregam para se recompor” incessantemente.*

É um fato que os desenhos “oceano” apresentam com frequência, numa primeira abordagem, uma grande desordem de composição e uma verdadeira *confusão dos aspectos*. Mas a confusão se revela sempre, se os olharmos duas vezes, como uma sutil – ainda que violenta – *participação dos aspectos no meio que os destrói*. Uma espécie de “cólera gráfica” surge aqui (Fig. 3): ora, a raiva é a dos próprios elementos, e a pena utilizada às avessas – com as barbas umedecidas na tinta – cria um eriçamento de toda a figura, uma turbulência aguda na qual o aspecto do navio tende a desaparecer oticamente. E ele só não afunda, como aspecto, porque *naufraga figuramente* no meio de tinta agitado pela mão veemente do desenhista. Em um desenho dos anos 1860 intitulado *O destroço*, as paisagens enérgicas do pincel afogam todo o trabalho a pena em uma tormenta generalizada na qual os movimentos do ar – quando o pincel se ergue um instante do suporte – são tão sugeridos quanto os movimentos da água (Fig. 4).

Esta técnica – ondular o pincel verticalmente, *por cima* da folha, tanto quanto horizontalmente, *através* de seu plano de inscrição – é levado ao limite em um desenho da época de *Os trabalhadores do mar*, intitulado *Barco a vela inflada* (Fig. 5). A ressaca transversal do pincel produz um movimento fluido que parece contradizer a orientação da vela desenhada a pena. A ondulação vertical, por sua vez, deixa largas reservas que impõem a impressão de um drapeado visto de muito perto. Há, portanto, nesse mesmo desenho, três movimentos sinusoidais diferentemente orientados que vêm chocar-se e misturar-se: a própria definição, morfológicamente falando, de uma superfície oceano cheia de turbulências.

Este é o sentido radical de uma *estética da imanência*: ela se deseja gesto e não representação, *Darstellung* e não *Vorstellung*, processo e não aspecto, contato e não distância. Ela é teatro: ela tenta encenar, reencenar em sua minúscula escala – uma mesa, uma folha de papel, tinta e uma pena – o grande jogo do “mistério da vida”.

Tradução: Marcelo Jacques de Moraes

* (Georgel, P. *Dessins de Victor Hugo*. Villequier / Paris: Musée Victor Hugo-Maison de Victor Hugo, 1971: 140 e *Les Dessins de Victor Hugo pour Les Travailleurs de la mer de la Bibliothèque nationale*. Paris: Herscher, 1985: 33. Cf. Hugo, V. *L'Archipel de la Manche* (1865), VI: 8. A propósito da ideia de uma “liquefação” dos aspectos nos desenhos de Hugo, cf. Siccard, M. “L'onde et l'ombre ou l'idéologie dans les dessins de Victor Hugo”. Em: Amiot, A.-M. (dir.). *Idéologies hugoliennes*. Nice: Faculté des Lettres / Serre, 1985: 133-41.)



Figura 3. *Veleiro na tempestade*, c. 1864-1869. 22,2 x 14,5 cm.
Pena, utilização de barbas de pena, tinta marrom e aguada sobre papel bege.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss, NAF 13355, f. 91.



Figura 4. *O destroço*, 1864-1865. 22,2 x 14,5 cm.
Pena, pincel, tinta marrom e aguada, reservas sobre papel bege.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss, NAF 24745², f. 314.

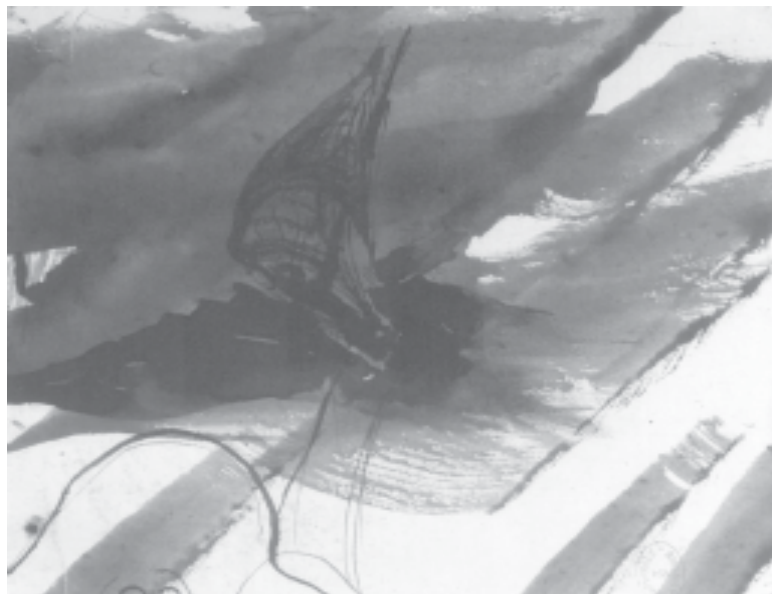


Figura 5. *Barco a vela inflada*, c. 1866-1869. 12,2 x 16 cm.
Pena, utilização de barbas de pena, tinta marrom e aguada sobre papel bege.
Paris, Bibliothèque nationale de France, Mss, NAF 13351, f. 21.

Georges Didi-Huberman

É filósofo, crítico de arte e professor da École de Hautes Études en Sciences Sociales, em Paris. Publicou, entre vários outros títulos, *La Peinture incarnée, suivi de Le chef-d'oeuvre inconnu par Honoré de Balzac* (Paris: Minuit, 1985), *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (Paris: Minuit, 1990), *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Minuit, 1992), *La Ressemblance de l'informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille* (Paris: Macula, 1995), *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (Paris: Minuit, 2000) e *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris: Minuit, 2002).

Palavras-chave

crítica de arte
estética da imanência
Victor Hugo

Keywords

art criticism
immanence aesthetics
Victor Hugo

Resumo

O autor propõe-se a mostrar que a aparente contradição da arte de Victor Hugo – a dispersão e a *multiformidade*, de um lado, o “*uno compacto*”, de outro – deve ser compreendida em função de uma grande tentativa de ultrapassar as oposições clássicas entre o universal e o singular, o movimento centrífugo do diverso e o movimento centralizador da unidade. A originalidade dos procedimentos gráficos de Hugo em seus desenhos aponta para uma *estética da imanência*, que se deseja gesto e não representação, *Darstellung* e não *Vorstellung*, processo e não aspecto, contato e não distância. Ela é teatro: ela tenta encenar, reencenar em sua minúscula escala – uma mesa, uma folha de papel, tinta e uma pena – o grande jogo do “mistério da vida”.

Abstract

The author tries to show that the apparent contradiction in Victor Hugo's art – dispersion and *multiformity*, on the one hand, and compact unity, on the other – must be understood as a great attempt to overcome the classical oppositions between the universal and the singular, the centrifugal movement of the different and the centralizing movement of unity. The originality in Hugo's graphic procedures in his drawings points to an immanence aesthetics, one of the gesture instead of representation, *Darstellung* instead of *Vorstellung*, process instead of aspect, contact instead of distance. It is a theater: it tries to enact and re-enact in minute scale – a table, a sheet of paper, ink and a feather – the great play of the "mystery of life".

Résumé

L'auteur se propose de montrer que l'apparente contradiction de l'art de Victor Hugo – la dispersion et la *multiformité* d'une part, le "uncompact" d'autre part – doit se comprendre en fonction d'une grande tentative pour dépasser les oppositions classiques entre l'universel et le singulier, le mouvement centrifuge du divers et le mouvement centralisateur de l'unité. L'originalité des procédures graphiques de Hugo dans ses dessins relève d'une *esthétique de l'immanence*, qui se désire geste et non représentation, *Darstellung* et non *Vorstellung*, procès et non aspect, contact et non distance. Elle est théâtre: elle tente de jouer, de rejouer à son échelle minuscule – une table, une feuille de papier, de l'encre et une plume – le grand jeu du "mystère de la vie".

Recebido em
28/02/2003

Aprovado em
07/03/2003