Document generated on 10/12/2024 4:58 a.m.

Liberté

Conférence publique
Le baroque et le néo-baroque

Severo Sarduy

Volume 15, Number 6 (90), November–December 1973

Roman des Amériques : Actes de la Rencontre québécoise internationale des écrivains

URI: https://id.erudit.org/iderudit/30451ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this document

Sarduy, S. (1973). Conférence publique : le baroque et le néo-baroque. *Liberté*, *15*(6), 254–278.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1973

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Conférence publique

Le baroque et le néo-baroque

1. Le baroque

« *Il est légitime de transposer dans le domaine littéraire la notion artistique de* baroque. *Ces deux catégories offrent un parallélisme remarquable à plusieurs points de vue : elles sont également indéfinissables.* »

A. Moret,
Le lyrisme baroque en Allemagne,
Lille, 1936.

Le baroque était destiné, dès sa naissance, à l'ambiguïté, à la prolixité sémantique. Il fut la grosse perle irrégulière (en espagnol, « barrueco » ou « berrueco » ; en portugais, « barroco »), la roche, la concrétion, la densité agglutinée de la pierre (« barrueco » ou « berrueco »), peut-être l'excroissance, le kyste, ce qui prolifère, à la fois libre et lithique, tumoral, verruqueux ; peut-être le nom d'un élève des Caracci, trop sensible et même maniéré — Le Baroche ou Barocci (1528-1612) ; peut-être, philologie fantastique, un ancien terme mnémotechnique de la scolastique, un syllogisme. Finalement, pour le catalogue dénotatif des dictionnaires — amoncellement de banalités codifiées —, le baroque équivaut à « bizarrerie choquante » (Littré) ou à « excentricité, extravagance et mauvais goût » (Martinez Amador).

Nodule géologique, construction mobile et fangeuse (« barro » : boue, en espagnol), norme de la déduction ou perle, le Concile de Trente avait besoin de cette agglutination, de cette prolifération incontrôlée de signifiants, ainsi que de cet habile maniement de la pensée, pour contrecarrer les arguments réformistes. A ce besoin répondit l'iconographie pédagogique proposée par les jésuites, un art littéralement du *tape-à-l'oeil,* qui mit au service de l'enseignement et de la foi tous les moyens possibles, tout en refusant la nuance progressive du *sfumato,* pour adopter la netteté théâtrale, le brusque découpé du clair-obscur, et en écartant la subtilité sym-

bolique des saints, avec leurs attributs, pour adopter une rhétorique du démonstratif et de l'évidence, ponctuée de pieds de mendiants et de haillons, de vierges paysannes et de mains calleuses.

Nous ne suivrons pas le déplacement de chacun des éléments découlant de cet éclatement qui provoque une véritable faille dans la pensée, une coupure épistémologique[1] dont les manifestations sont simultanées et explicites : l'église complique ou fragmente son axe et renonce à un parcours préétabli, ouvrant l'intérieur de son édifice, irradié, à plusieurs trajets possibles, s'offrant en tant que labyrinthe de figures ; la ville se décentre, elle perd sa structure orthogonale, ses indices naturels d'intelligibilité (fossés, rivières, murailles) ; la littérature renonce à son niveau dénotatif, à son énoncé linéaire ; le centre unique disparaît de la trajectoire, qu'on supposait jusque-là circulaire, des astres, pour devenir double quand Kepler propose l'ellipse comme figure de ce déplacement ; Harvey postule le mouvement de la circulation sanguine et, finalement, Dieu lui-même ne sera plus une évidence centrale, unique, extérieure, mais l'infinitude de certitudes du cogito personnel, dispersion, pulvérisation qu'annonce le monde galactique des monades.

Plus que d'amplifier, irrépressible métonymie, le concept de baroque, nous aimerions au contraire le restreindre, le réduire à un schéma opératoire précis, qui ne présenterait aucune fissure, qui ne permettrait pas l'abus ou la désinvolture terminologique dont cette notion a récemment souffert, et tout particulièrement chez nous, mais qui codifierait, dans la mesure du possible, la pertinence de son application à l'art latino-américain actuel.

2. Artifice

Si à l'aide de ma meilleure grammaire en espagnol — l'oeuvre d'Eugenio d'Ors —, nous essayons de préciser le concept de baroque, nous verrons qu'une notion alimente,

(1) Il s'agit du passage d'une idéologie à une autre idéologie, et non pas du passage d'une idéologie à une science, c'est-à-dire d'une coupure épistémologique, comme celle qui se produit, par exemple, en 1845 entre l'idéologie de Ricardo et la science de Marx.

explicitement ou non, toutes les définitions, sous-tend toutes les thèses : celle du baroque en tant que retour à l'originel, en tant que *nature*. Pour d'Ors[2], Churriguera « rappelle le chaos primitif », « des cris de tourterelles, des appels de trompettes, entendus dans un jardin botanique... Il n'y a pas de paysage acoustique dont l'émotion soit plus spécifiquement baroque »... « le baroque est secrètement animé par la nostalgie du Paradis Perdu »... le baroque « recherche le naïf, le primitif, le dénudé ». Pour d'Ors, comme le remarque Pierre Charpentrat[3], « le baroque est avant tout, on le sait, liberté, confiance en une nature de préférence désordonné ». Le baroque en tant qu'immersion dans le panthéisme : Pan, dieu de la nature, préside à toute oeuvre baroque authentique.

Le festin baroque nous semble être, au contraire, avec sa répétition de volutes, d'arabesques et de masques, de chapeaux confits et de soies miroitantes, l'apothéose de l'artifice, l'ironie et la dérision de la nature, la meilleure expression de ce processus que J. Rousset[4] a reconnu dans la littérature de tout un « âge » : *l'artificialisation*. Appeler les faucons « prestes tourbillons de Norvège », les îles d'un fleuve « parenthèses feuillues/à la période (sonore) de son cours » Le Détroit de Magellan « d'argent fugitif / la charnière, quoique étroite, en laçant/ un Continent à l'autre », c'est souligner l'artificialisation, et ce processus de déguisement, d'enveloppement progressif, de dérision, est si radical, qu'il a fallu pour le « démonter » une opération analogue à celle de Chomsky a baptisée meta-métalangage[5]. Chez Gongora la métaphore est déjà, d'elle-même, métalinguistique, c'est-à-dire qu'elle élève au carré un niveau déjà élaboré de langage, celui des métaphores poétiques, qui à leur tour sont censées être l'élaboration d'un premier niveau dénotatif, « normal », du langage. Le déchiffrement pratiqué par Damaso Alonso[6] englobe à son

(2) Eugenio d'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1964.

(3) Pierre Charpentrat, *Le mirage baroque*, Paris, Minuit, 1967.

(4) J. Rousset, *La littérature de l'âge baroque en France*, Paris, 1953.

(5) Noam Chomsky, *Structures syntaxiques*, Paris, Le Seuil, 1969, Chap. I, note 4.

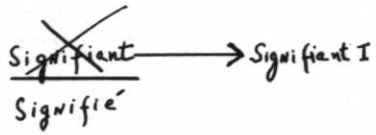
(6) Damaso Alonso, *Version en prosa de « Las Soledades » de Luis de Gongora*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956.

tour (poupées russes), en le commentant, le processus gongorin d'artificialisation. C'est ce commentaire toujours multipliable – notre texte commente aujourd'hui celui d'Alonso, un autre peut-être (qui sait !) le commentera – qui constitue le meilleur exemple de cet englobement successif d'une écriture par une autre qui est – nous le verrons – le baroque même.

L'artificialisation extrême pratiquée dans certains textes, et surtout dans des textes récents de la littérature latino-américain, suffirait donc pour y souligner l'instance du baroque. Nous distinguerons, dans cette artificialisation, trois mécanismes.

a. La substitution

Quand dans *Paradiso* José Lezama Lima appelle un membre viril « l'aiguillon du leptosomatique macrogénitome », l'artifice baroque se manifeste par l'intermédiaire d'une substitution que nous pourrions décrire au niveau du signe : le signifiant qui correspond au signifié « virilité » a été escamoté et remplacé par un autre, totalement éloigné sémantiquement de lui, et qui ne fonctionne que dans le contexte érotique du récit, c'est-à-dire *correspond* au premier dans le processus de signification. En formalisant cette opération nous pourrions écrire :



On peut remarquer un processus analogue dans l'oeuvre baroque, également au sens le plus strict du mot, du peintre René Portocarrero. Si nous observons ses tableaux de la série Flora, par exemple, et même ses dessins récents, comme celui qui illustre la couverture de *Paradiso* (édition ERA, México), nous verrons que le processus d'artificialisation par substitution opère également : le signifiant visuel qui correspond au

signifié « chapeau » a été remplacé par une corne d'abondance bigarrée, par un échafaudage floral édifié à partir d'un bateau et qui ne peut occuper la place du signifiant de « chapeau » que dans la structure graphique du dessin. Nous pourrions trouver un troisième exemple — la démarche de ces trois créateurs cubains est isomorphe — dans l'architecture de Ricardo Porro. Ici les éléments fonctionnels de la structure architectonique sont parfois remplacés par d'autres qui ne peuvent servir de signifiants, de supports mécaniques aux premiers qu'insérés dans ce contexte : un canal d'écoulement se transforme non pas en gargouille — qui est son signifiant codifié depuis le gothique et par conséquent traditionnel — mais en flûte, en fémur ou en phallus ; une fontaine revêt une forme de papaye, fruit cubain. Cette dernière substitution est particulièrement intéressante, car elle ne se limite pas à une simple permutation, mais en expulsant le signifiant « normal » de la fonction et en en mettant un autre totalement étranger à la place, elle érotise la totalité de l'oeuvre — roman, tableau ou édifice —, dans le cas de Porro moyennant l'utilisation d'une astuce linguistique — en argot cubain, « papaya » désigne également le sexe féminin.

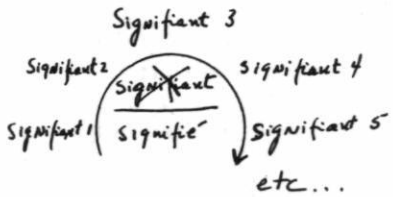
Par rapport aux mécanismes traditionnels du baroque, ces oeuvres récentes d'Amérique latine ont conservé et parfois amplifié la distance entre les deux termes du signe qui constitue l'essentiel de son langage, en opposition à l'étroite adhérence de ces termes, support de l'art classique. Ouverture, faille entre le nommant et le nommé et surgissement d'un autre nommant, c'est-à-dire métaphore[7]. Distance exagérée, tout le baroque n'est qu'une hyperbole, dont nous verrons que le « déchet » n'est pas érotique fortuitement.

b. La prolifération

Un autre mécanisme d'artificialisation du baroque est

(7) J'ai proposé les éléments d'une étude des mécanismes métaphoriques dans *Paradiso*, non pas du point de vue du signe, mais du point de vue de la phrase explicitement métaphorique, celle qui utilise le *comme*, dans « Dispersion / Falsas notas (Homenaje a Lezama) », *Mundo Nuevo*, Paris, 1968, article repris dans *Escrito sobre un cuerpo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1969. Dans « Aproximaciones a *Paradiso* », *Imagen*, No 40, Caracas, janvier 1970, Julio Ortega a analysé cette distance métaphorique d'un point de vue lexical supérieur : l'« ouverture » entre le sujet et le prédicat.

celui qui consiste à oblitérer le signifiant d'un signifié donné, en le remplaçant non pas par un autre, aussi distant soit-il du premier, mais par une chaîne de signifiants qui progressent métonymiquement et qui finissent par circonscrire le signifiant absent, en traçant une orbite autour de lui, orbite dont, après une lecture que nous appellerons lecture radiale, nous pouvons le déduire. En s'implantant en Amérique et en incorporant d'autres matériaux linguistiques – je me refère à tous les langages, verbaux ou non –, en disposant des éléments fréquemment bigarrés que lui offrait l'acculturation, le fonctionnement de ce mécanisme du baroque est devenu plus explicite. Sa présence est constante, surtout sous forme d'énumération échevelée, d'accumulation de divers modules de signification, de juxtaposition d'unités hétérogènes, de liste disparate et de collage. Au niveau du signe, la prolifération pourrait être formalisée de la façon suivante :



Ainsi, dans le chapitre III du *Siècle des Lumières,* Alejo Carpentier, pour connoter le signifié « désordre » trace autour de son signifiant (absent) une énumération d'instruments astronomiques utilisés pêle-mêle, ce qui nous conduit à conclure au chaos régnant : « Placé dans la cour, le cadran solaire s'était transformé en cadran lunaire, et marquait les heures à l'envers. La balance hydrostatique servait à vérifier le poids des chats ; le petit télescope, passé à travers la vitre brisée

d'une lucarne, permettait de voir des choses, dans les maisons voisines, qui faisaient rire de façon équivoque Carlos, astronome solitaire perché sur une armoire ».

L'isomorphie visuelle de ce mécanisme se retrouve dans les accumulations du sculpteur vénézuélien Mario Abreu[8]. Dans *Objets magiques,* une juxtaposition de matériaux divers — un fer à cheval, une cuiller, quatre épingles à linge, quatre grelots, une broche, un porte-clefs — tous, comme chez Carpentier, utilisés pêle-mêle, c'est-à-dire vidés de leurs fonctions, finit par nous suggérer le signifié « Calice », sans qu'à aucun moment le signifiant normal, dénoté, de « Calice » — n'importe quelle forme, aussi métaphorique soit-elle, de calice — soit présent.

D'autres fois le groupement hétérogène d'objets « vidés » ne nous conduit, pas même d'une façon subtilement allégorique, à aucun signifié précis, la lecture radiale est *décevante* au sens barthien du mot ; l'énumération se présente comme une chaîne *ouverte,* comme si un élément, qui viendrait compléter le sens ébauché et conclure l'opération de signification, devait aider à la fermer, en achevant ainsi l'orbite tracée autour du signifiant absent. De même dans *Mampulorio,* également de Mario Abreu, nous sont présentés six cuillers, un verre, peut-être une assiette... mais ce premier noyau de sens reste troublé, c'est-à-dire *déçoit* la lecture « Préparation d'un repas », par exemple, car à côté de ces objets sémantiquement cohérents apparaît un oeil surplombant une surface symétrique en forme de peau de bête. La lecture ne nous conduit qu'à la contradiction des signifiants qui, au lieu de se compléter, viennent se démentir, s'annuler les uns les autres. Ainsi « Banquet » / « Oeil prophylactique » / « Primitivisme » / « Ritualité » / etc., ne fonctionnent pas comme unités complémentaires d'un sens, aussi vaste soit-il, mais comme exécutants de son abolition qui, à chaque tentative nouvelle de constitution, de plénitude, parviennent à l'invalider, à déroger rétrospectivement le sens en bouton, le projet toujours inachevé, irréalisable, de la signification.

(8) Cf. *Zona Franca,* Caracas, IIIème Année, No 47, juillet 1967.

Les énumérations, les affleurements brusques et surprenants de « *Résidence sur la terre,* de Pablo Neruda, suscitent la même lecture, tout comme les constellations sémantiques — pulvérisation, dispersion de sens — du *Chant général :*

Guayaquil, syllabe de lance, tranchant
d'étoile équatoriale, verrou ouvert
des ténèbres humides
qui ondulent
comme une tresse de femme mouillée ;
porte de fer rudoyé
par la sueur amère
qui mouille les grappes,
qui distille l'ivoire dans les branches
et échappe à la bouche des hommes
en mordant comme un acide marin[9].

Dans l'exubérance baroque de *Diadorim,* de Joao Guimaraes Rosa, on peut détecter, comme supports oratoires, les deux procédés mentionnés ci-dessus, mais fondus dans une même opération rhétorique : le signifié « Diable » a exclu du texte toute dénomination directe — substitution — ; la chaîne onomastique qui le désigne au long du roman — prolifération — permet et suscite une lecture radiale d'attributs, et cette variété d'attributions qui le souligne enrichit, au fur et à mesure que nous la devinons, la perception que nous en avons. L'appeler d'une autre façon, c'est déjà abonder dans le sens de sa panoplie satanique, amplifier le registre de son pouvoir.

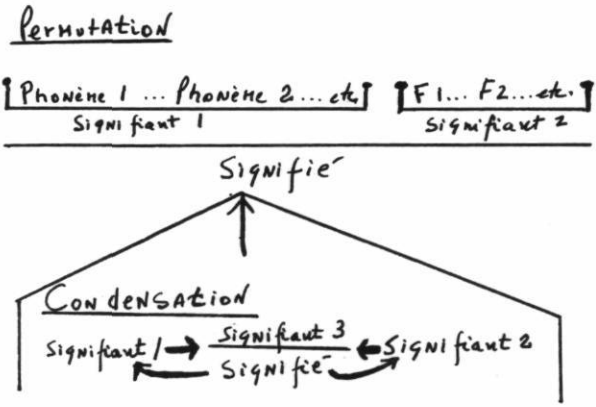
Il y a finalement dans la prolifération — opération métonymique par excellence —, la meilleure définition de ce qu'est toute métaphore, la réalisation au niveau de la praxis — du déchiffrement qu'est toute lecture — du projet et de la vocation que nous révèle l'étymologie de ce mot : déplacement, translation, trope. La prolifération, trajet prévu, orbite de similitudes abrégées, exige, pour permettre de deviner ce qu'elle oblitère, pour frôler de sa périphrase le signifiant exclu, expulsé, et pour dessiner l'absence qu'elle signale, cette translation, ce trajet autour de ce qui manque et dont le manque est l'essence ; lecture radiale qui connote, comme

(9) *Editeurs français réunis.*

aucune autre, une présence qui dans son ellipse signale la marque du signifiant absent, auquel la lecture, sans le nommer, fait référence dans chacun de ses méandres, l'expulsé, celui qui montre les traces de l'exil.

c. La condensation

Une des pratiques du baroque est analogue au processus onirique de condensation : permutation, miroitement, fusion, échange entre les éléments – phonétiques, plastiques, etc. – de deux des termes d'une chaîne signifiante, choc et condensation d'où surgit un troisième terme qui condense sémantiquement les deux premiers. Figure centrale du joycisme, de toute oeuvre ludique, blason de la descendance lewiscarrollienne, la condensation, et son acception rudimentaire, la permutation phonétique, qu'au niveau du signe nous pourrions formaliser de la façon suivante :



ont trouvé leur meilleur représentant parmi nous avec Guillermo Gabrena Infante – *Trois tristes tigres, Cuerpos divinos* – chez qui ces formes, ces distorsions de la forme constituent la trame, le canevas qui structure la prolifération fébrile des mots. « Le sens ne peut apparaître si la liberté est totale ou nulle ; le régime du sens est celui de la liberté surveillée »,

a écrit Roland Barthes[10] ; dans l'oeuvre de Guillermo Cabrera Infante la fonction de ces opérations est précisément de limiter, de servir de support et d'ossature à la production débordante des mots — à l'insertion, prolongeable à l'infini, d'une subordonnée dans une autre —, c'est-à-dire de faire jaillir le sens là où précisément tout invite au jeu pur, au hasard phonétique. Des permutations du genre « Femme folle à la messe » (Rabelais)* ; des condensations comme « maîtresclave » ou « machinécrit », pour citer les plus simples, surveillent à chaque page la liberté, aujourd'hui totale — la rhétorique a disparu —, de l'auteur et c'est à cette « mensure » que l'oeuvre de Cabrera Infante doit son sens.

Ce même jeu de la condensation, qui dans les arts visuels était représenté classiquement par les différentes variantes de l'anamorphose, découvre aujourd'hui de nouvelles possibilités avec l'incorporation du mouvement dans l'art (peinture cinétique et cinéma proprement dit). Par un procédé d'incisions verticales dans le bois et utilisant trois couleurs différentes pour couvrir chacune de ces dépressions, Carlos Cruz-Diez réussit à composer trois tableaux différents selon que le spectateur se trouve à droite, à gauche ou en face du panneau. Le déplacement du spectateur — processus ici comparable à la lecture — condense toutes les unités plastiques dans un quatrième élément — le tableau définitif — chromatiquement et géométriquement « ouvert ».

C'est également à travers une condensation que nous avons accès au « tableau définitif » de Julio Le Parc. Les bandes métalliques flexibles qui reflètent la lumière et qui constituent le support *visible* du tableau projettent par leur mouvement plusieurs dessins lumineux sur le fond. Aucun de ces dessins instantanés, que seule la perception scinde en tant qu'unité, ne constitue l'oeuvre, qui est faite de la condensation de tous ces reflets et de leur rapport avec la bande métallique centrale, élément également animé d'un mouvement complexe qui résiste à toute réduction à des formes élémentaires. Chaque reflet est comme un diagramme éphémère,

(10) Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

* Le texte de Cabrera Infante propose : « O se me valla un gayo » (N. d. T.).

« moment » insaisissable de l'oeuvre ou de son équation ; oeuvre dont la substance même est la variation et le temps, la modulation mécanique d'un schéma X à variables multiples articulées et leur combinaison qui ne laisse découvrir à aucun moment les combinants.

Mais, évidemment, le champ idéal de la condensation est la superposition cinématographique : superposition de deux images ou plus qui se condensent en une seule — c'est la condensation synchronique — telle que la pratique fréquemment Leopoldo Torre-Nilsson, et également superposition de plusieurs séquences qui se fondent en une seule unité du discours dans la mémoire du spectateur — condensation diachronique —, procédé fréquent chez Glauber Rocha.

Il faut bien spécifier que nous ne parlons pas ici d'un simple artifice de l'écriture cinématographique, tel qu'on le rencontre plus ou moins chez tous les auteurs, mais d'un certain type délibérément stylistique d'usage de ce procédé ; chez Torre-Nilsson les figures qui se superposent ont valeur — comme chez Eisenstein — non pas de simple enchaînement, mais de métaphore ; en insistant sur leurs analogies, l'auteur crée une tension entre deux signifiants, de la condensation desquels jaillit un nouveau signifié.

Egalement, chez Rocha, il ne s'agit pas simplement d'une variation de séquences structuralement analogues — comme cela arrive dans le cinéma de Robbe-Grillet —, mais de la création d'une tension entre des séquences très différentes et très distantes qu'un index nous oblige à « connecter » de telle sorte qu'elles perdent leur autonomie et n'existent que dans la mesure où elles parviennent à la fusion.

Si dans la substitution le signifiant est escamoté et remplacé par un autre et dans la prolifération une chaîne de signifiants circonscrit le signifiant premier, absent, dans la condensation nous assistons à la mise en scène et à l'unification de deux signifiants qui viennent se réunir dans l'espace extérieur de l'écran, du tableau, ou à l'intérieur de la mémoire.

3. Parodie

En commentant la parodie faite par Gongora d'un romance de Lope de Vega, Robert Jammes conclut : « Dans la

mesure où ce « romance » de Gongora est le démarquage d'un « romance » antérieur qu'il faut lire en filigrane pour le goûter pleinement, on peut dire qu'il appartient à un genre mineur, car il n'existe qu'en référence à une autre oeuvre ». Si, rapportée au baroque hispanique cette assévération nous semblait déjà discutable, rapportée au baroque latino-américain, baroque du syncrétisme, de la variation et du brassage, nous céderions à la tentation de l'amplifier, mais en l'inversant totalement — opération baroque — et d'affirmer que c'est seulement dans la mesure où une oeuvre du baroque latino-américain sera le démarquage d'une oeuvre antérieure qu'il faudra lire en filigrane pour la goûter pleinement, que cette oeuvre appartiendra à un genre majeur ; affirmation qui sera valable chaque jour davantage, puisque les références et la connaissance que nous en avons seront plus vastes, que les oeuvres en filigrane seront plus nombreuses, elles-mêmes démarquage d'autres oeuvres.

Dans la mesure où il permet une lecture en filigrane, où il cache, sous-jacent au texte — à l'oeuvre architectonique, plastique, etc. — un autre texte, une autre oeuvre, qu'il révèle, découvre et laisse déchiffrer, le baroque latino-américain récent participe du concept de parodie, tel que le définissait en 1929 le formaliste russe Backtine[12]. D'après cet auteur, la parodie dérive du genre « sérieux-comique » antique, lequel est relié au folklore carnavalesque — d'où son mélange d'allégresse et de tradition — et utilise le parler contemporain avec sérieux, mais également il invente librement, il joue avec une pluralité de tons, c'est-à-dire qu'il parle du parler. Substrat et fondement de ce genre — dont les grands moments ont été le dialogue socratique et la *Satire Ménippée* —, le carnaval, spectacle symbolique et syncrétique où règne « l'anormal », où se multiplient les confusions et les profanations, l'excentricité et l'ambivalence, et dont l'action centrale est un couronnement parodique, c'est-à-dire une apothéose

(11) Robert Jammes, *Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Gongora y Argote*, Bordeaux, Institut d'Etudes Ibériques, 1967.

(12) Michail Backtime, *Dostoevskij*, Turin, Einaudi, 1968. Voir le résumé de cette oeuvre par Julia Kristeva, dans *Critiques*, Paris, avril 1967.

qui cache la dérision. Les saturnales, les mascarades du XVIème siècle, le Satiricon, Boèce, les Mystères, Rabelais, évidemment, mais surtout *Don Quichotte,* sont les meilleurs exemples de cette *carnavalisation* de la littérature dont le baroque latino-américain récent a hérité. La carnavalisation implique la parodie dans la mesure où elle équivaut à une confusion et à un affrontement, à l'interaction de plusieurs strates, de plusieurs textures linguistiques, à *l'inter-textualité.* Textes qui dans l'oeuvre établissent un dialogue, un spectacle théâtral dont les porteurs de textes — les actuants dont parle Greimas — sont d'autres textes ; d'où le caractère polyphonique, stéréophonique dirions-nous, en ajoutant un néologisme qui aurait certainement plu à Backtine, de l'oeuvre baroque, de tout code baroque, littéraire ou non. Espace du dialoguisme, de la polyphonie, de la carnavalisation, de la parodie et de l'inter-textualité, le baroque se présenterait donc comme un réseau de connexions, de filigranes successifs, dont l'expression graphique ne serait pas linéaire, bidimensionnelle, plane, mais en volume, spatiale et dynamique. Dans la carnavalisation du baroque s'insère le mélange des genres, l'intrusion d'un type de discours dans un autre — lettre dans un récit, dialogue dans ces lettres, etc. — c'est-à-dire, comme le notait Backtine, que le mot baroque n'est pas seulement ce qui figure mais aussi ce qui est figuré, et c'est là le matériel de la littérature. Affronté aux langages entrecroisés de l'Amérique — aux codes du savoir précolombien —, l'espagnol — les codes de la culture européenne — s'est trouvé dédoublé, reflété dans d'autres organisations, dans d'autres discours. Même après avoir été annulés et soumis, certains de leurs éléments survécurent, que la langue espagnole a fait coïncider avec ceux qui leur faisaient écho à l'intérieur d'elle-même ; le processus de synonymisation, normal dans tous les idiomes, se vit accéléré, face à la nécessité d'uniformiser, au niveau de la chaîne signifiante, l'infinitude échevelée des noms. Le baroque, surabondance, corne d'abondance débordante, prodigalité et déferlement — d'où la résistance *morale* qu'il a suscitée dans certaines cultures de l'économie et de la mesure, comme la culture française —, dédain de toute fonctionnalité, de toute sobriété, est

du mot, à l'abondance du nommant par rapport au nommé, au débordement des mots par-dessus les choses. D'où également son mécanisme de la périphrase, de la digression et de l'écart, du dédoublement et même de la tautologie. Verbe, formes gaspillées, langage qui, par son surcroît d'abondance, ne désigne plus des choses, mais d'autres désignants de choses, des signifiants qui enveloppent d'autres signifiants dans un mécanisme de signification qui finit par se désigner lui-même, par montrer sa propre grammaire, les modèles de cette grammaire et leur production dans l'univers des mots. Variations, modulations d'un modèle que la totalité de l'oeuvre couronne et détrône, montre, déforme, dédouble, invertit, dénude ou surcharge jusqu'à remplir tout le vide, tout l'espace (infini) disponible. Langage qui parle du langage, la surabondance baroque est engendrée par le supplément synonymique, par le « doublage » initial, par le débordement des signifiants que l'oeuvre enregistre.

Evidemment, l'oeuvre sera proprement baroque dans la mesure où ces éléments — supplément synonymique, parodie, etc. — se trouveront situés aux noeuds de la structure du discours, c'est-à-dire dans la mesure où ils orienteront son développement et sa prolifération. Aussi faut-il distinguer entre des oeuvres à la surface desquelles flottent des épaves, des unités minimes de parodie, comme un élément décoratif, et des oeuvres qui appartiennent spécifiquement au genre parodique et dont la structure tout entière est constituée par le principe de la parodie, par le sens de la carnavalisation[13].

Pour échapper aux généralisations faciles et à l'application désordonnée du critère de baroque, il serait nécessaire de codifier la lecture des unités textuelles en *filigrane,* que nous appellerons *grammes* en suivant la définition proposée par Julia Kristeva[14]. Il faudra donc créer un système de déchiffrage

(13) Chez Borges, par exemple, comme l'élément parodique est central, les citations, les indicateurs extérieurs de la parodie peuvent se permettre d'être faux et peuvent être apocryphes.

(14) Julia Kristeva, « Pour une sémiologie des paragrammes », *Tel Quel,* No 29, 1967.

et de détection, une formalisation de décodification du baroque.

Nous avancerons ici quelques éléments pour une sémiologie du baroque latino-américain.

a. L'inter-textualité

Nous considérons en premier lieu l'incorporation d'un texte étranger au texte, son collage ou sa superposition à la surface de celui-ci, forme élémentaire du dialogue, sans que pour autant aucun de ses éléments ne soit altéré, sans que sa *voix* ne soit modifiée : la *citation ;* puis nous traiterons de la forme médiate d'incorporation où le texte étranger se fond dans le premier, sans qu'on puisse le distinguer, sans laisser apparaître sa marque ni son autorité de corps étranger à la surface, mais constituant les strates les plus profondes du texte récepteur, en teintant ses réseaux, en modifiant par ses textures sa géologie : la *réminiscence.*

La citation. Parmi d'autres comportements baroques, Gabriel Garcia Marquez en assume un particulièrement intéressant, dans *Cent ans de solitude,* quand, prenant le contrepied de l'homogénéité du langage classique, il reprend une phrase directement empruntée à Juan Rulfo, il incorpore au récit un personnage de Carpentier — le Victor Hugues du *Siècle des Lumières* —, un autre de Cortazar — le Rocamadour de *Marelle* —, un autre de Fuentes — Artemio Cruz de *La mort d'Artemio Cruz* — et il utilise un personnage qui appartient sans nul doute à Vargas Llosa, sans parler des multiples citations — personnages, phrases, contextes — qui dans le livre font référence aux oeuvres précédentes de l'auteur.

Les citations plastiques qu'Antonio Segui introduit dans ses panneaux récents et qui, rompant leur homogénéité, revêtent la forme de collages, d'« emprunts » ou de transpositions, procèdent de l'art graphique — typographies, calques, etc. — et les différentes signalisations urbaines — fléches, mains qui indiquent, passages cloutés, panneaux règlant la circulation, etc. Les citations qui constituent la quasi-totalité des gravures du peintre Humberto Pena procèdent d'autres espaces plastiques — ou qui dans la structure graphique fonctionnent comme tels — : planches anatomiques qui interrom-

pent le dessin d'un corps par leur excessive pertinence et leur minutieuse précision viscérale, bandes dessinées nord-américaines qui viennent souligner dans le cerveau la banalité de la phrase naissante.

Les citations détectables dans les calcographies d'Alejandro Marcos possèdent une instance tautologique, en plus de l'instance comique. C'est le code plastique lui-même qui sert ici de champ d'extraction, de matière à citer : la perspective, l'opposition de la lumière et de l'ombre, la géométrie, tous les signes qui dénotent conventionnellement l'espace et le volume et que déjà la coutume — décodification — a naturalisés au cours des siècles, sont ici utilisés, mais uniquement en tant que pur simulacre formel, pour en souligner l'arbitraire. Citations qui s'inscrivent précisément dans la sphère du baroque, car en parodiant, en vidant, en employant inutilement ou à titre de faux-fuyant le code auquel elles appartiennent, elles ne renvoient qu'à leur propre facticité. Ni la distance, ni l'échelonnement des objets en perspective, ni le volume : tout « échoue » ici, seuls se détachent les procédés faussement naturels que nous employons pour faire illusion, pour tromper, en faisant passer l'espace plan, bidimensionnel, de la toile pour une « fenêtre », c'est-à-dire pour l'ouverture sur une profondeur. L'utilisation parodique du code auquel appartient une oeuvre, son apothéose et sa dérision — le couronnement et la destitution de Baktine — à l'intérieur de l'oeuvre même, sont les meilleurs moyens pour révéler cette convention, cette tromperie.

Signalons enfin les citations par lesquelles Natalio Galan brise la syntaxe sérielle de ses compositions musicales en y introduisant, de façon inattendue, quelques mesures empruntées à des contre-danses, à des « habaneras » et à des « sones »[15].

La réminiscence. Sans affleurer à la surface du texte, mais toujours latente, déterminant la tonalité archaïque du texte visible, les chroniques coloniales cubaines, les rapports et informations de l'époque, les livres et les documents — le travail d'hémérothèque — sont présents sous forme de réminiscence — un espagnol sec, récemment implanté en Amé-

(15) Danses populaires cubaines (N. de T.).

rique, aux vocables classiques –, dans certains poèmes de Lezama. C'est également la réminiscence des arabesques, des vitraux et de la ferronerie baroque coloniale qui structure les natures mortes d'Amelia Pelaez ; l'armature, l'ossature du tableau sont déterminées par les volutes des grilles créoles et les cercles des arcs de plein cintre sans qu'à aucun moment ceux-ci apparaissent sur la toile autrement que par une réminiscence formelle qui oriente les volumes, accentue ou éteint les couleurs suivant les courbes du vitrage, divise ou superpose les fruits.

b. L'intra-textualité

Nous groupons sous cette incise les textes en filigrane qui ne sont pas introduits dans la surface apparemment plane de l'oeuvre en tant qu'éléments allogènes – citations et réminiscences –, mais qui, intrinsèques à la transcription scripturale, à l'opération de chiffrage – de tatouage – qui constitue toute écriture, participent, consciemment ou non, de l'acte même de la création. Grammes qui se glissent, ou que l'auteur glisse, entre les tracés visibles de la ligne, écriture entre l'écriture.

Grammes phonétiques. Sur le même plan que les lettres qui instaurent un sens dans le trajet linéaire, fixe, « normal » de la page, mais en formant d'autres constellations possibles de sens, prêtes à se soumettre à d'autres lectures, à d'autres déchiffrages, à laisser entendre leurs *voix* à qui voudra les écouter, d'autres organisations possibles de ces lettres existent. Les lignes typographiques, parallèles et régulières – déterminées par notre sens linéaire du temps – offrent à qui voudra les transgresser leurs phonèmes pour d'autres lectures radiales, éparses, fluctuantes, galactiques : lecture de grammes phonétiques dont la pratique idéale est l'anagramme, opération par excellence de cache-cache onomastique, de satire déguisée et perceptible pour l'initié, de rire herméneutique ; mais également le calligramme, l'acrostiche, le bustrofédon et toutes les formes verbales et graphiques de l'anamorphose, des points de vue doubles et incompatibles, du cubisme ; formes dont la pratique trompeuse serait l'allitération. L'allitération qui affiche et déploie, qui exhibe le canevas d'un certain phonétique, mais dont le résultat n'aboutit qu'à mon-

trer son propre travail. Rien, aucune autre lecture ne se cache nécessairement sous l'allitération, sa piste ne renvoie qu'à elle-même et ce que son masque cache c'est précisément le fait de n'être qu'un masque, un artifice et un divertissement phonétique qui sont sa fin véritable. Opération, donc, dans ce sens, tautologique et parodique, c'est-à-dire baroque.

Le chromatisme, le jeu tranchant de textures du portugais, qu'a exploré le poète gongorin Gregorio de Matos, ont servi de base aux mosaïques phonétiques du *Livro de Ensaios-Galaxias* de Haroldo de Campos, allitérations qui s'étendent au long de pages mobiles et qui ne renvoient qu'à elles-mêmes, tant est faible la « vertèbre sémantique » qui les unit.

Dans *Trois tristes tigres,* dont le titre est déjà une allitération et dont un des personnages porte précisément le nom de Bustrofédon, l'impulsion de l'écriture jaillit de l'attention que l'on prête aux grammes phonétiques. Si cette oeuvre — comme celle de Queneau — réussit à être humoristique, c'est justement parce qu'elle prend le travail sur les grammes au sérieux. Le palindrome : DABALE ARROZ A LA ZORRA EL ABAB a été cité par Cabrera Infante [16]. Nous nous rappelons son commentaire d'un autre, populaire à Cuba : ANITA LAVA LA TINA.

Grammes sémiques. Le gramme sémique est déchiffrable sous la ligne du texte, mais ni la lecture transgressive de ses phonèmes ni une combinaison quelconque de ses marques, de son corps sur la page ne nous conduiront à lui ; le signifié auquel se réfère le discours manifeste n'a pas laissé remonter ses signifiants jusqu'à la surface textuelle : *idiom* réprimé, phrase mécaniquement taillée dans le langage oral et qui par là même peut-être n'a pas accès à la page, rejetée, incapable d'émerger dans la nuit d'encre, au cube blanc, qui l'exclut, au volume du livre, mais dont la latence trouble ou enrichit toute lecture innocente. Herméneutique du signifié, *manteia* du sème, détection de l'unité de sens.

« On se souvient encore dans le pays du jour où vous avez, Rey Lulo et toi, extrait le mal de mort qui s'était abattu

(16) Le traducteur français, Albert Bensoussan, a fait appel au palindrome français ÉLU PAR CETTE CRAPULE (N. de T.).

sur un veau, mal que l'un de ceux qui portent malheur en faisant des éloges avait perpétré »[17].

L'expression populaire *mal de ojo* (mauvais oeil) — maléfice provoqué chez la victime par la louange que l'inconscient détenteur du mal fait d'elle — se « cache » sous cette phrase de *Paradiso.* A cet *idiom* conduisent deux indicateurs sémantiques : *mal de mort* et *portent malheur en faisant des éloges.* La « répression » que pratique fréquemment Lezama nous semble exemplaire : toute la littérature baroque pourrait se lire comme la prohibition ou l'exclusion de l'espace scriptural de certains sèmes — chez Gongora, par exemple, le nom de certains animaux supposés maléfiques — et que le discours codifie en faisant appel à la figure typique de l'exclusion : la périphrase. L'écriture baroque — antipode de l'expression parlée — posséderait parmi ses supports la fonction d'occultation, ou plutôt l'utilisation de noyaux de signification tacites, « indésirables » mais nécessaires, et vers lesquels convergent les flèches des indicateurs. L'anagramme (auquel nous conduit une sémiologie de grammes phonétiques) et *l'idiom* réprimé (auquel nous conduit une sémiologie de grammes sémiques) sont les deux opérations périphrastiques les plus aisément décelables, mais peut-être toute opération de langage, toute production symbolique conjure-t-elle et cache-t-elle, car nommer n'est plus signaler mais désigner, c'est-à-dire signifier l'absent. Parler serait déjà participer au rituel de la périphrase, habiter ce lieu — sans limites comme le langage — qu'est la scène baroque.

Grammes syntagmatiques. Le discours comme enchaînement syntagmatique implique la condensation de séquences qu'opère la lecture, déchiffrements partiels et progressifs qui avancent par contiguïté et qui nous renvoient rétrospectivement à leur totalité en tant que sens clos. Ce noyau de signification entre guillemets qu'est le sens de la totalité, se présente dans l'oeuvre baroque comme la spécification d'un espace plus vaste, agglutination d'une matière nébuleuse et infinie qui la soutient en tant que catégorie dont l'oeuvre affiche la gram-

(17) Traduction de Didier Caste, Le Seuil, 1971, pp. 35, 36 (N. de T.).

maire comme procédé de garantie, comme emblème d'appartenance à une classe constituée et « majeure ».

La pratique réduite de cette tautologie est celle qui consiste à signaler l'oeuvre dans l'oeuvre en répérant son titre, en la recopiant en réduction, en la décrivant, en employant n'importe quel procédé connu de la « mise en abîme ». Ces tautologues oublient que si ces procédés furent efficaces chez Shakespeare ou chez Velazquez, c'est précisément parce qu'à leur niveau ils n'apparaissaient pas comme tels. Il s'agissait, comme le note Michel Foucault, de la représentation d'un contenu plus vaste que celui explicitement figuré, particulièrement dans le cas des Ménines[18]. L'oeuvre dans l'oeuvre, le miroitement, la « *mise en abîme* » ou la « poupée russe » se sont transformés de nos jours en une astuce grossière, en un jeu formel qui ne révèle plus qu'une mode et qui n'a rien conservé de sa signification initiale.

La forme de tautologie représentée par les grammes syntagmatiques est moins évidente. Ici les « indicateurs », présents dans l'enchaînement des séquences ou dans les articulations intérieures de celles-ci, dans les unités majeures et massives du discours, ne font référence à aucune autre oeuvre, ni évidemment — tautologie ingénue — à l'oeuvre elle-même, mais à la grammaire qui la soutient, au code formel qui lui sert de fondement, d'appui théorique, à l'artifice reconnu qui la supporte comme pratique d'une fiction et qui lui confère ainsi son « autorité ». Dans *Adan Buenosayres,* Leopoldo Marechal souligne, en modulant les unités les plus vastes du discours selon que celle-ci les informe, leur appartenance à la catégorie « écriture odyssée ». La structure séquentielle primaire sera ici, évidemment, celle postulée par Joyce, dont l'« autorité » en tant que modèle renvoie à toute la tradition homérique ; tradition d'un récit dont les axes orthogonaux seraient « livre comme voyage/voyage comme livre ». Mais la catégorie ne devient jamais explicite ; seuls sont soulignés ses réseaux les plus vastes, un univers en expansion dont les points événementiels (qui déterminent la reprise des séquences

(18) Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 31.

et leur coordination) dessinent des parcours possibles : lecture d'une ville, d'un jour entier, d'un livre entier qui en s'écrivant instaure ce sens « en sous-main » : tout sens est parcours. Ce sont également les grandes unités du discours théâtral qui dans les mises en scène d'Alfredo Rodriguez Arias — *Goddess* de Javier Arroyuelo ou *Dracula* de Rodriguez Arias lui-même — fonctionnent comme indices d'un espace extérieur à la représentation et la garantissant à partir de leur éloignement et de leur priorité. Mais dans ce cas le code de l'autorité — qui serait constitué par les situations théâtrales explicites — est signalé négativement. Si dans ces mises en scène la suspension des gestes vient souligner certaines situations-clés — celles qui constituent le lexique du « théâtral » dans la tradition bourgeoise : déclarations d'amour par lettres, personnages qui entrent en scène quand on annonce qu'on les attend, calamités en chaîne, nouvelles qui conduisent de façon abrupte au « happy end » —, c'est précisément pour en souligner la vacuité ; on les gonfle jusqu'au risible en leur appliquant la technique du ralenti ou on les « perturbe » par un accompagnement musical contradictoire — les messages de Dracula sont lus sur un fond de musique pop — pour les utiliser de nouveau en tant que noyaux énergétiques théâtraux, en tant que terminologie sûre, institutionnellement historionique. Le code est ici employé en tant que lieu commun, ses signes se convertissent ainsi en modèles que la parodie récupère en les critiquant. Il ne s'agit donc pas d'un théâtre de boulevard, mais de la mise en termes explicites d'une grammaire dont l'énonciation parodique, en la montrant dans son hyperbole, en la déformant, se sert d'elle, tout en la censurant ,en la couronnant et en la détrônant dans l'espace, carnavalesque pour Rodriguez Arias, de la scène ; c'est-à-dire qu'elle l'emploie pour pratiquer son apothéose et en même temps pour la tourner en dérision, comme tout artiste baroque fait avec le lexique qui le précède.

4. Conclusion

a. Erotisme

L'espace baroque est celui de la surabondance et du dé-

chet. Contrairement au langage communicatif, économique, austère, réduit à sa fonctionnalité — servir de véhicule à une information —, le langage baroque se complaît dans le supplément, dans la démesure et dans la perte partielle de son objet. Ou mieux : dans la recherche, frustrée par définition, de *l'objet partiel.* « L'objet » du baroque peut être précisé ; c'est celui que Freud, mais surtout Abraham, appellent *l'objet partiel :* sein maternel, excrément — et son équivalence métaphorique : *or,* matière constituante et support symbolique de tout baroque —, regard, voix[19], *chose* à jamais étrangère à tout ce que l'homme peut comprendre, assimiler de l'autre et de lui-même, résidu que nous pourrions décrire comme l'(a)ltérité[20], pour marquer le concept du sceau de Lacan, qui appelle précisément cet objet (a).

L'objet (a) en tant que quantité résiduelle, mais également en tant que chute, perte ou décalage entre la réalité (l'oeuvre baroque visible) et son image fantomatique (la saturation sans limites, la prolifération étouffante, l'horreur du vide) préside à l'espace baroque. Le supplément — autre volute, cet « autre ange de plus !» dont parle Lezama — intervient comme constatation d'un échec : celui que signifie la présence d'un objet non représentable qui se refuse à franchir la ligne de l'Altérité (A : corrélation biunivoque de (a)), *(a)lice* qui irrite *Alice* parce que cette dernière ne parvient pas à la faire passer de l'autre côté du miroir.

Le constat d'échec n'implique pas la modification du projet, mais au contraire la répétition du supplément ; cette répétition obsessive d'une chose inutile (puisqu'elle n'a pas accès à l'entité idéale de l'oeuvre) est ce qui détermine la baroque en tant que *jeu,* en opposition avec la détermination de l'oeuvre classique en tant que travail. L'infaillible exclamation que provoque toute chapelle de Churriguera ou de l'Aleijadinho, toute strophe de Gongora ou de Lezama, tout

(19) *Regard et voix :* aux objets partiels déjà désignés par Freud, Lacan ajoute ces deux derniers. Cf. Cours sur l'objet (a), inédit, de l'Ecole Normale de Paris.

(20) Sur l'(a)ltérité et les rapports entre A et (a), cf. Moustafa Safouan, dans *Qu'est-ce que le structuralisme ?*

acte baroque, qu'il appartienne à la peinture ou à la pâtisserie : « Que de travail ! », m'implique un adjectif à peine voilé : Que de travail *perdu,* quel jeu et quel gâchis, que d'effort privé de fonctionnalité ! C'est le surmoi de l'*homo faber,* l'être-pour-le-travail qui intervient ici pour s'en prendre à la délectation, à la volupté de l'or, au faste, à la démesure, au plaisir. Jeu, perte, déchet et plaisir, c'est-à-dire érotisme en tant qu'activité qui est toujours purement ludique, qui n'est qu'une parodie de la fonction de reproduction, une transgression de l'utile, du dialogue « naturel » des corps.

Dans l'érotisme l'artificialité, le culturel se manifestent dans le jeu avec l'objet perdu, jeu dont la finalité est en lui-même et dont le propos n'est pas l'acheminement d'un message — celui des éléments reproducteurs dans le cas présent — mais son gaspillage en fonction du plaisir. Comme la rhétorique baroque, l'érotisme se présente comme la rupture totale du niveau dénotatif, direct et naturel du langage — somatique —, comme la perversion qu'implique toute métaphore, toute figure. Ce n'est pas un hasard si Saint Thomas, au nom de la *morale,* plaidait pour l'exclusion des figures dans le discours littéraire.

b. Miroir

Si quant à son utilité le jeu baroque est nul, il n'en est pas de même pour sa structure. Celle-ci n'est pas un simple paraître arbitraire et gratuit, un déraisonnement qui n'exprime que lui-même, mais au contraire un reflet réducteur de ce qui l'enveloppe et la transcende ; reflet qui répète sa tentative — être à la fois totalisateur et minutieux, mais qui ne parvient pas, comme le miroir où se concentre et se résume le portrait des époux Arnolfini, de Van Eyck, ou comme le miroir gongorin « fidèle quoique concave », à capter l'ampleur du langage qui le circonscrit, l'organisation de l'univers : quelque chose en elle lui résiste, lui oppose son opacité, lui refuse son image.

Mais cet être incomplet de tout baroque au niveau de la synchronie n'empêche pas (au contraire, par le fait de ses constants réajustements il facilite) la diversité du baroque de fonctionner comme un reflet signifiant d'une certaine diachro-

nie : ainsi le baroque européen et le premier baroque latino-américain s'offrent comme images d'un univers mobile et décentré, mais encore harmonique ; ils se constituent porteurs d'une consonance : celle qu'ils entretiennent avec l'homogénéité et le rythme du logos extérieur qui les organise et les précède, même si ce logos se caractérise par son infinitude, par le côté inépuisable de son déploiement. La *ratio* de la cité leibnisienne est dans l'infinité des points à partir desquels on peut la regarder ; aucune image ne peut épuiser cette infinitude, mais une structure peut la contenir en puissance, l'*indiquer* comme puissance — ce qui ne veut pas dire la supporter en tant que résidu. Ce logos marque de son autorité et de son équilibre les deux axes épistémiques du siècle baroque : le dieu — le verbe à la puissance infinie — jésuite, et sa métaphore terrestre, le roi.

Au contraire, le baroque actuel, le néo-baroque, reflète structuralement la discordance, la rupture de l'homogénéïté, du logos en tant qu'absolu, la carence qui constitue notre fondement épistémologique. Néo-baroque du déséquilibre, reflet structural d'un désir qui ne peut atteindre son objet, désir pour lequel le logos n'a mis en place qu'un écran, qui cache la carence. Le regard n'est plus seulement infini ; en tant qu'objet partiel, il s'est transformé en objet perdu. Le parcours — réel ou verbal — ne saute plus seulement par-dessus des divisions innombrables, nous savons qu'il vise un but qui constamment lui échappe, que ce trajet est divisé par cette absence même autour de laquelle il se déplace. Néo-baroque : reflet nécessairement pulvérisé d'un savoir qui sait qu'il n'est plus « tranquillement » refermé sur lui-même. Art de la destitution et de la discussion.

c. Révolution

Syntactiquement incorrecte à force de recevoir des éléments allogènes, à force de multiplier jusqu'à « en perdre le fil » l'artifice sans limites de la subordination, la phrase néo-baroque — la phrase de Lezama — montre dans son incorrection (fausses citations, « greffes » ratées d'autres langages), dans le fait de ne pas « retomber sur ses pieds » et dans sa perte de la concordance, notre propre perte de l'*ailleurs* uni-

que, harmonieux, concordant avec notre image, théologique en somme.

Baroque qui dans son basculement, dans sa chute, dans son langage parfois strident, bigarré et choatique, métaphorise l'agression contre l'entité logocentrique ; baroque qui récuse toute instauration, qui métaphorise l'ordre discuté, le dieu jugé, la loi transgressée. Baroque de la Révolution.

SEVERO SARDUY