

## **De Góngora à Sarduy (de l'Europe aux Caraïbes): Du pli baroque à la métaphore néo-baroque**

*El simple hecho de ser escrita  
hace, en la obra de Góngora, de  
toda figura, una potencia  
poética al cuadrado.<sup>1</sup>*

### **Introduction**

La théorie présentée au cours du congrès «Del barroco al neobarroco: barroquismos y barroqueces en el mundo hispano-transatlántico»<sup>2</sup> à l'université de McGill à Montréal en mai 2009 vise à faire des liens entre la philosophie baroque et le baroque littéraire. En outre, la question du transfert de ce contexte à la littérature du néo-baroque est abordée. Le sujet principale de cette présentation est ce que l'on nomme «le pli»: métaphore baroque qui devient néo-baroque. En d'autres termes, la question initiale de la présentation « De Góngora à Sarduy (de l'Europe aux Caraïbes): Du pli baroque à la métaphore néo-baroque » est la suivante: Quels rapports y a-t-il entre Luis Argote y Góngora (1561-1627), Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), Gilles Deleuze (1925-1995) et Severo Sarduy (1937-1993)?

Pour débiter cette présentation, le sujet du pli sera expliqué (1). Ensuite, une description de la métaphore en général et de la métaphore baroque sera donnée (2). La théorie sarduyenne de la soi-disant « potencia al cuadrado » chez le poète espagnol Góngora sera abordée sous le point 3. La partie 4 élucidera le model de la métaphore chez l'auteur cubain Sarduy.

### **1. Le pli**

Contrairement à la ligne droite du classicisme, une courbe est considérée comme le symbole du baroque. La théorie du philosophe français Gilles Deleuze sur le « pli baroque » est issue de ce symbole. Deleuze part de l'idée que l'essentiel de la philosophie et de l'art baroque est une fonction

---

<sup>1</sup> Sarduy cité par Moulin Civil, Françoise (1998), *Le néo-baroque en question. Baroque, vous avez dit baroque?*, in: *América – le néo-baroque cubain. Cahiers du CRICCAL*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 23-50, ici p.23.

<sup>2</sup> Il s'agit de: International and Interdisciplinary Graduate Conference of the Departement of Hispanic Studies and the Hispanic Baroque Project.

opératoire dénommée «pli baroque».<sup>3</sup> Dans son étude, l'œuvre du philosophe et mathématicien allemand Leibniz, plus concrètement sa théorie de la *Monadologie*, lui sert de modèle.<sup>4</sup>

Qu'est ce que ce pli? Vaste question qui mène le lecteur dans les méandres de la philosophie baroque. Par manque d'espace et de temps, il devra se contenter d'un seul exemple explicatif: celui du labyrinthe. Étant la plus petite unité d'un labyrinthe, le pli devient son symbole. On s'imagine facilement ses courbures, ses chemins non-linéaires, cachés et imprévisibles.<sup>5</sup> Pourtant, les lignes déterminent également un labyrinthe. Il s'ensuit que le pli ne substitue pas la ligne, mais qu'il l'englobe.<sup>6</sup> Le pli dessine donc une inclinaison d'un point de vue concret. Cependant, cette inclinaison se passe également sur un niveau philosophique voire métaphysique: Deleuze ainsi que Leibniz partent du principe d'un labyrinthe de la matière aussi bien que d'un labyrinthe de l'âme.<sup>7</sup> Autrement dit, l'âme et les pensées ne présentent pas de structures droites ou linéaires, mais elles sont pliées et courbées. Alors, elles ne peuvent pas être discernées et comprises facilement de façon cartésienne.

Somme toute, le pli avec sa structure courbée est donc tout aussi l'opposé du linéaire que le baroque l'est du classique.

## 2. La métaphore

Phénomène connu dans les arts, le pli trouve également sa place dans la littérature baroque et néo-baroque: le pli en tant que métaphore.

Généralement, une métaphore fonctionne comme l'image d'un contexte. Elle est un symbole ou une allégorie. Dans ce sens, la métaphore périphrase un signifiant au lieu de le décrire. Elle produit une rupture entre signifiant (articulation/*verbum*) et signifié (le nommé/*res*): un écart. Cet écart rend le discours artificiel. Par surcroît, il peut produire plusieurs significations ou possibilités d'interprétation. De cette multiplication des significations résulte l'épaississement de la langue.<sup>8</sup>

Pour l'écrivain cubain Severo Sarduy, la métaphore est à l'encontre des ordres habituels et le signe est ainsi carnavalesqué.<sup>9</sup> La carnavalesque implique la mascarade: la métaphore peut fonctionner comme

---

<sup>3</sup> «Le trait du Baroque, c'est le pli qui va à l'infini.» Selon Deleuze (et Leibniz), l'infini a quasiment deux étages: les plissements de la matière et de l'âme (cf. Deleuze, Gilles (1988), *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Paris: Éd. de Minuit, p.5).

<sup>4</sup> Pour la théorie de la *Monadologie* cf. Leibniz, Gottfried Wilhelm (1880), *La Monadologie – édition annotée par Émile Boutroux*, reproduction de 1994, Paris: Delagrave, pp.141-193.

<sup>5</sup> Le labyrinthe est une métaphore qui symbolise la quête de l'homme.

<sup>6</sup> Sur la philosophie baroque de Leibniz et cette condition de ligne dans le pli (dans la monade), cf. Deleuze 1988:38

<sup>7</sup> Cf. Deleuze 1988:5.

<sup>8</sup> Cf. Sarduy, Severo (1975), *Barroco*, Paris: Seuil, p.135. Cela mène à une distance entre le langage métaphorisé et le langage pur naturel.

<sup>9</sup> Cf. Sarduy Severo (1982) *El barroco y el neobarroco*, in: Moreno, César Fernández (dir.), *América Latina en su Literatura*, México: Siglo 21, pp. 167-184, ici pp.183s; cf. Sarduy 1975:135 et cf. Guerrero, Gustavo (2001), *Góngora, Sarduy y el neobarroco*, in: *Cuardenos Hispanoamericanos*, Nr.613/614, Salamanca: Varona, pp. 141-154, ici p.145.

une mascarade qui est étroitement liée à l'illusion et à la métamorphose. Cela mène à une distance entre le langage métaphorisé et le langage pur et naturel.

La transformation de la métaphore en pli sera approfondie dans la partie suivante.

### 3. Góngora et le pli baroque (la métaphore au carré)

L'écrivain espagnol Góngora est le maître du discours compliqué. Dans son œuvre, il emploie des métaphores qui sont difficiles à interpréter, donc obscures et ambiguës, des allusions et des intertextualités (de la mythologie romaine par exemple). Il construit son discours complexe avec des néologismes et des latinismes.<sup>10</sup> Les métaphores de Góngora cachant un autre sens ou un deuxième contexte plus complexe, Sarduy les appelle des « métaphores au carré ». Selon Sarduy, le premier degré d'énoncé linéaire et évident disparaît chez Góngora. Si la métaphore en général est rhétorique, la « métaphore au carré » a donc un niveau supra-rhétorique. En d'autres mots, à la première lecture le texte reste incompréhensible. En outre, la « métaphore au carré » peut être comprise comme une réversion de la métaphore simple.<sup>11</sup> Il se manifeste une sorte de prolifération de la substance métaphorique et un renvoi – un mouvement *boomerang* selon Sarduy – ou bien un plissement. Pour illustrer ce plissement, Deleuze choisit l'image du papillon: le pli est « comme le papillon plié dans la chenille et qui se dépie. »<sup>12</sup> D'après Sarduy, ce contexte équivaut à la multiplication des poupées russes: on y trouve une poupée dans une autre poupée et ainsi de suite.<sup>13</sup>

Cette illustration dépeint bien le plissement du sujet baroque: il se plie et se dépie, ou bien est reflété jusqu'à l'infini. À l'inverse, le dépli n'est ni le contraire du pli, ni son effacement, mais son extension.<sup>14</sup> De la même façon qu'un miroir multiplie l'image et que l'image est ainsi « étendue », le pli s'étend avec ses mouvements d'inclinaison.

Le pli est symbolisé par le labyrinthe évoqué antérieurement. Pareillement, la mascarade et le miroir symbolisent le pli infini.<sup>15</sup>

#### *Exemple du pli gongorin*

Un exemple littéraire d'une multiplication du pli gongorin, est une métaphore très baroque: la métaphore « or » qui fait non seulement allusion à l'Age d'Or, mais aussi à plusieurs signifiants parmi

---

<sup>10</sup> Référant au dernier, cela peut être une syntaxe qui est caractérisée par les hyperbates, c'est-à-dire qu'il imite la syntaxe et l'ordre des mots latine.

<sup>11</sup> Cf. Sarduy, 1975: 135s.

<sup>12</sup> Cf. Deleuze 1988:13.

<sup>13</sup> Cf. Sarduy 1975:136 et 1982:169, de plus cf. Guerrero 2001:142. Pour Sarduy aussi « la obra en la obra », cf. Sarduy 1982:180.

<sup>14</sup> Cf. Deleuze 1988:50.

<sup>15</sup> Cf. Deleuze 1988:5, 9.

lesquels « soleil » est au centre de l'intérêt. Le pli verbal est le suivant: « Or est soleil est Or est soleil est Or.... »

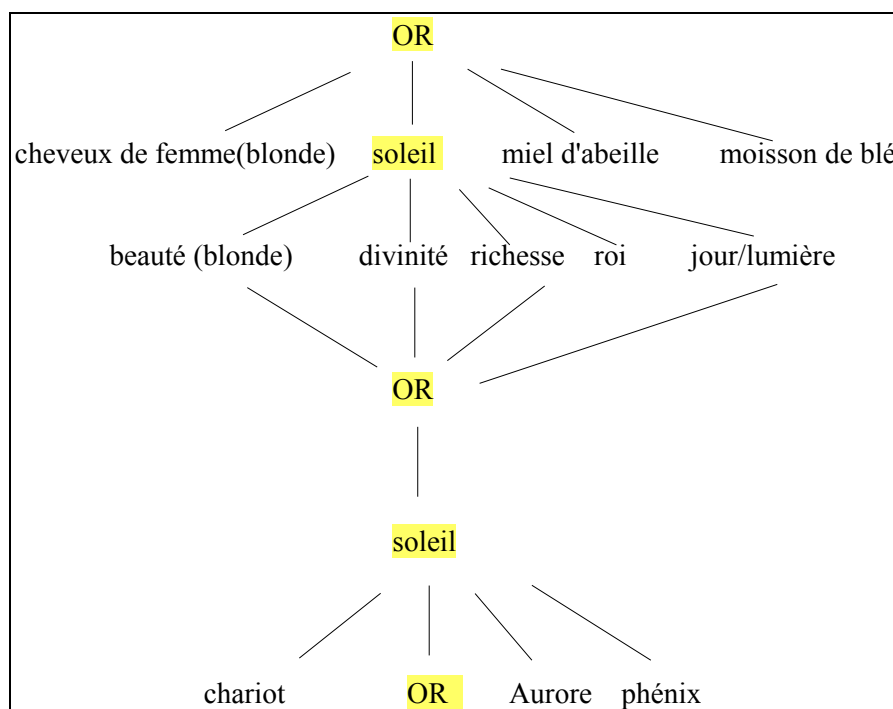
Un diagramme sert à illustrer le plissement de cette métaphore:<sup>16</sup>

Le signifiant « or » se déplie en plusieurs signifiés, dont « soleil ».

« Soleil » se déplie en plusieurs signifiés qui se replient en « or ».

« Or » peut être métaphorisé par « soleil »  
(*mouvement boomerang*)

Soleil est métaphorisé par plusieurs signifiés, dont « or »<sup>17</sup>



Or » se plie en « soleil » qui se replie en « or », on aperçoit facilement le *mouvement boomerang* du pli d'après Sarduy. Cet exemple démontre les différents signifiés possible d'un signifiant (d'une métaphore) et leurs rapports avec un savoir de la culture romaine plus profond: le chariot, le phénix, l'aurore et l'or indiquent l'intertextualité avec la mythologie romaine chez Góngora.<sup>18</sup> Ces rapports et ces niveaux sous-entendus des métaphores constituent le caractère que Sarduy nomme « au carré » .

#### 4. Sarduy et la métaphore au carré

Avant tout, le langage néo-baroque de Sarduy sert à plaire. Son discours est un véritable excès d'artifice. Pour cela, Sarduy crée une prolifération étouffante: une démesure, une luxuriance et surabondance verbale, une véritable «dépense inutile».<sup>19</sup> Sarduy joue avec les signifiants pour multiplier le texte et les possibilités de l'interprétation (*leer en filigrana*). De cette manière, il crée

<sup>16</sup> Figure faite par l'auteur de cette présentation.

<sup>17</sup> Chez Góngora et en général: or, Aurore (en matin), chariot (*ardiente coche del sol, carro febeo, luminosos tiro*)

<sup>18</sup> Cf. Seringe, Philippe (1988), *Les symboles dans l'art, dans les religions et dans la vie de tous les jours*, Genf: Helios, p.146.

<sup>19</sup> Cf. Abbate, Florencia/ Parés, Diego (2003), *Literatura latinoamericana para principantes*, Buenos Aires: Era naciente, p.68 et Sarduy 1982:184. En plus, cf. Moser, Walter (2000), *Résurgences baroques*, in: Küpper, Joachim/ Wolfzettel, Friedrich (dir.), *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt*, München: Wilhelm Fink Verlag, pp. 655-681, ici p.672.

ses poupées russes: la *metáfora al cuadrado*.<sup>20</sup> La métaphore chez Sarduy sert à cacher voire à déguiser. C'est ainsi que ce style poétique rompt avec la linéarité et avec les normes canoniques.<sup>21</sup> Sarduy utilise plusieurs «métaphores» pour subvertir, redoubler et transformer ses protagonistes et leurs identités, comme les mascarades et le travestissement.<sup>22</sup> Le travestissement est dans un sens moderne du pli baroque un plissement de l'individu. Discuté antérieurement, le sujet baroque se plie et déplie. De la même façon, l'individu se plie et déplie jusqu'à son auto-construction.<sup>23</sup> Pour illustrer le processus de la mise en métaphore (ou bien du plissement de l'individu), des extraits de deux des romans de Sarduy sont cités en exemple: *Cobra* (1972) et *Colibrí* (1984).<sup>24</sup>

### *Travestissement*

Quant à la métaphore du travestissement, il est indispensable de souligner son importance dans l'œuvre de Sarduy.

Le protagoniste du roman *Cobra*, Cobra, est à l'origine un homme. Déguisé en femme, Cobra devient un travesti. Le travesti travaille comme acteur dans un théâtre de guignol où il joue le rôle d'une reine. En d'autres termes, l'homme déguisé en femme se déguise en reine. Ici opère le même mécanisme que celui du papillon: une mascarade sur une autre, une métaphore sur une autre. Le protagoniste Cobra est ainsi exagéré « au carré »: il ne se transforme pas seulement en femme, mais également en reine voire en déesse, car devenir déesse est son désir le plus profond.<sup>25</sup> Des transformations et mascarades de Cobra culminent avec la métamorphose d'un deuxième protagoniste du roman: le protagoniste grotesque Pup, un nain, devient miniature de Cobra, quasiment son reflet ou sa copie. Dans ce sens, les personnages du roman *Cobra* s'étendent comme le pli baroque.

### *Le miroir*

Une autre source principale des « métaphores au carré » est le miroir. Le miroir sert à refléter, doubler, multiplier et métamorphoser des contextes, éléments et individus. Il donne un portrait, une image inversée ou bien une caricature d'un modèle. Par conséquent, il devient un trompe l'œil ou une

---

<sup>20</sup> Cf. Sarduy 1982:174s; sur la multiplication, cf. Sarduy 1975:135 et cf. Sánchez, Figueroa Rafael Cristo [ca. 1993], *Barroco criollo y neobarroco latinoamericano: encubrimiento y artificio*, in: *Letras Capitales* 5, Santafé de Bogota: Biblioteca Nacional de Colombia, S. 3-22, ici pp.19s.

<sup>21</sup> Cf. Sarduy 1975:109, 115. Du baroque de la révolution (cubaine), cf. Duno-Gottberg 1998:309f, 315.

<sup>22</sup> Cf. Machover, Jacobo (1998), *Conversación con Severo Sarduy: „La máxima distanciaci3n para hablar de Cuba”*, in: *América – le néo-baroque cubain. Cahiers du CRICCAL*, Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 62-78, ici p.71.

<sup>23</sup> Cf. Moraña, Mabel (1998), *Mímica, carnaval, travestismo: Máscaras del sujeto en la obra de Sor Juana*, in: Schumm, Petra (dir.), *Barrocos y Modernos – Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Frankfurt: Vervuert, pp. 99-107, ici p.100.

<sup>24</sup> Sarduy, Severo (1972), *Cobra*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana Sociedad Anónima et Sarduy, Severo (1984), *Colibrí*, Barcelona: Argos Vergara.

<sup>25</sup> « ¿por qué me hiciste nacer si no era para ser absolutamente divina? » (Sarduy 1971:11).

illusion. Le miroir fonctionne alors comme un simulacre ou bien – pour reprendre un terme du carnaval – comme une mascarade opaque.<sup>26</sup> Ce pli-miroir est réalisé dans un texte par des jeux de mots, des répétitions ou encore des intertextualités, réflexions de mots ou contextes déjà existants.

En outre, dans les romans de Sarduy des réflexions linguistiques figurent le miroir: par exemple des anagrammes retrouvés dans *Cobra*. Le titre de ce roman, le mot *cobra*, dévoile des anagrammes suivants:

- *cobrar* (couvrir)
- *barroco*
- *Córdoba*, la ville natale du poète Góngora<sup>27</sup>.
- l'acronyme de *Copenhagen*, *Bruxelles*, *Amsterdam* qui renvoie à un groupe de peintres du mouvement artistique CoBrA<sup>28</sup>

D'un point de vu moins concentré sur le signe linguistique, on découvre le serpent (ou bien l'illusion d'un serpent, introuvable dans le texte) et comme expliqué antérieurement: un humain (en quête de devenir déesse), une déesse dans une reine, dans une femme, dans un homme, dans lequel la femme dans l'homme etc.

Dans le deuxième roman qui est étudié par le présent dossier, *Colibrí*, le protagoniste Colibrí est un trompe l'œil: premièrement, le lecteur n'apprend, tout comme dans *Cobra*, pas le vrai nom des protagonistes. Ensuite, Colibrí est tout le contraire d'un oiseau fin et petit: il est grand voire immense, très fort, athlétique et très masculin. Toutefois, il est décrit avec des attributs d'un oiseau ou d'un petit animal faible.<sup>29</sup> En plus, un colibri est à la fois un trompe l'œil du protagoniste et de l'oiseau: ses ailes battent si vite que l'homme ne les voit pas. En général, on perçoit l'oiseau comme paralysé devant une fleur. Le colibri bouge alors sous le masque de l'immobilité. En ce sens, le signifié «colibrí» devient une «métaphore au carré». Il s'y cache donc deux illusions ou bien deux voies d'interprétation.

En outre, «colibrí» n'est pas seulement un simulacre du protagoniste mais plutôt son anamorphose, son image contraire. D'où s'ensuit que les trompes l'œil évoqués servent aussi en tant qu'anamorphoses. Une autre anamorphose de la figure Colibrí se trouve dans la figure du japonais qui est le «pendant grotesque» de Colibrí selon Sarduy.<sup>30</sup> Avant tout, le japonais se distingue *per se*

---

<sup>26</sup> Cf. Shouse, Corey (1998), *Barroco, neobarroco y transculturación*, in: Schumm, Petra (dir.), *Barrocos y Modernos – Nuevos caminos en la investigación del Barroco iberoamericano*, Frankfurt: Vervuert, pp. 321-335, ici p.328.

<sup>27</sup> Cf. Macé, Anne-Marie (1992), *Severo Sarduy*, Paris: L'Harmattan. p.97. Sur le miroir, cf. Sarduy 1982:183.

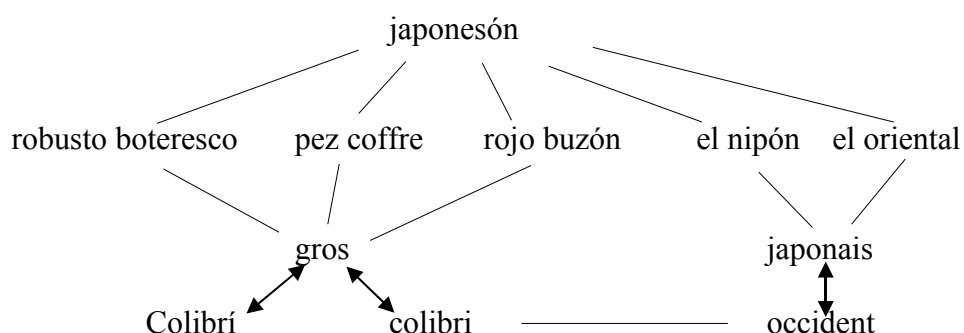
<sup>28</sup> Cf. Sarduy 1972:20. Cobra est l'acronyme des noms des villes de résidence de la plupart des membres fondateurs. Le serpent Cobra est un symbole pour la progressivité avec laquelle les artistes critiquent les normes de la vie sociale et académique, cf. CoBrA, in «Connaissance des arts» n° 666, décembre 2008, p. 117.

<sup>29</sup> Il est décrit en tant que *zun-zún* (cf. Sarduy 1984:21. Un *zun-zún* est le plus petit colibri de Cuba), comme un petit animal imprudent (ibid. p. 19) et comme un lapin (ibid. p.18).

<sup>30</sup> Cf. ibid.p.49. «... denada se depende más que de un *pendant grotesco*...» (en italique par l'auteur).

d'un colibri: surtout par sa taille et son poids; il est très gros.<sup>31</sup> En plus, adversaire de combat de Colibrí, le japonais devient l'anamorphose du protagoniste: il porte ses cheveux noirs d'une manière très ordonnés en forme de pyramide alors que les cheveux de Colibrí sont d'un blond très clair et peu coiffés.<sup>32</sup> Tandis que Colibrí est décrit comme un lapin («conejo»), le japonais est un sanglier («jabalí»). En plus, le japonais symbolise l'orient, le Colibrí blond l'occident.<sup>33</sup>

Par analogie avec le diagramme arboresque sur les plis du signifiant «or», le « plissement défiguré» dans le roman *Colibrí* sera illustré par la suite. Le signifiant «japonais» se «plie» en au moins cinq signifiés: ici trois pour décrire le fait d'être« gros », deux pour faire une périphrase de « japonais ». <sup>34</sup>



Tous ces contraires montrent bien l'ambiguïté baroque et sa persistance, mais aussi l'éclatement néo-baroque.

## 5. Conclusion: le pli diffracté et polyphone

### *Métaphore néo-baroque*

Étudiant les différences entre ces deux illustrations, il se révèle que leur «plissement» est différent: il est « multiplié » chez la deuxième figure.

Les personnages Colibrí et Cobra ne sont donc pas des métaphores simples ou claires, mais obscures et complexes comme les plis gongorins. L'écart entre signifiant et signifié est très grand comme dans la poésie de Góngora. Toutefois, Colibrí et Cobra surpassent les « métaphores au carré » ou les plis baroques. Il s'agit des métaphores plutôt néo-baroques que baroques: des reflets fragmentés, comme

<sup>31</sup> Sur un peu moins de trois pages, on trouve des accumulations de différentes expressions qui servent à le décrire. Le discours de Sarduy est alors aussi d'une densité énorme.

<sup>32</sup> Description de Colibrí: «un pelo inmenso y engrifado, resplandeciente, albino más que rubio, abriéndose en cámara lenta y en volutas encadenadas...» et «oro excesivo», cf. *ibid.* pp.13s,18.

<sup>33</sup> Cf. *ibid.* pp.18s.

<sup>34</sup> Cf. *ibid.* pp.18-20.

des « métaphores au carré » qui se plient et déplient en éclatant dans plusieurs sens.<sup>35</sup> Ainsi, Sarduy les fait éclater dans plusieurs voies d'interprétation par pure plaisir néo-baroque. Cette métaphore peut donc être considérée comme diffractée.

### *Développement du pli baroque au pli néo-baroque*

Le pli du baroque historique en tant que « métaphore au carré » selon Sarduy s'est alors développé. D'après Deleuze, avec le néo-baroque il y aura un développement dans le monde: il évoluera d'une clôture harmonique à une ouverture sur la polyphonie.<sup>36</sup> D'où s'ensuit que la métaphore néo-baroque perd l'harmonie de la « métaphore au carré » et devient une métaphore polyphone ou bien éclatée. Toutefois, la métaphore diffractée reste baroque puisqu'elle continue à se plier et à se déplier. Elle a seulement trouvé de nouvelles manières de le faire.<sup>37</sup> De nouvelles manières qui servent à décrire et à comprendre plus adéquatement le monde d'aujourd'hui.

Pour conclure il reste à souligner que ni la théorie du pli baroque ni sa philosophie ne perdent leur actualité.

---

<sup>35</sup> Sarduy 1982:183: «Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está „apaciblemente“ cerrado sobre sí mismo».

<sup>36</sup> Cf. Deleuze 1988:113.

<sup>37</sup> Sur le caractère baroque dans le monde et les nouvelles manières de se plier, cf. *ibid* p.189.