



HAL
open science

Une nouvelle instabilité

Severo Sarduy

► **To cite this version:**

Severo Sarduy. Une nouvelle instabilité. *Alliage : Culture - Science - Technique*, 1990, 4, pp.82-87.
hal-03400815

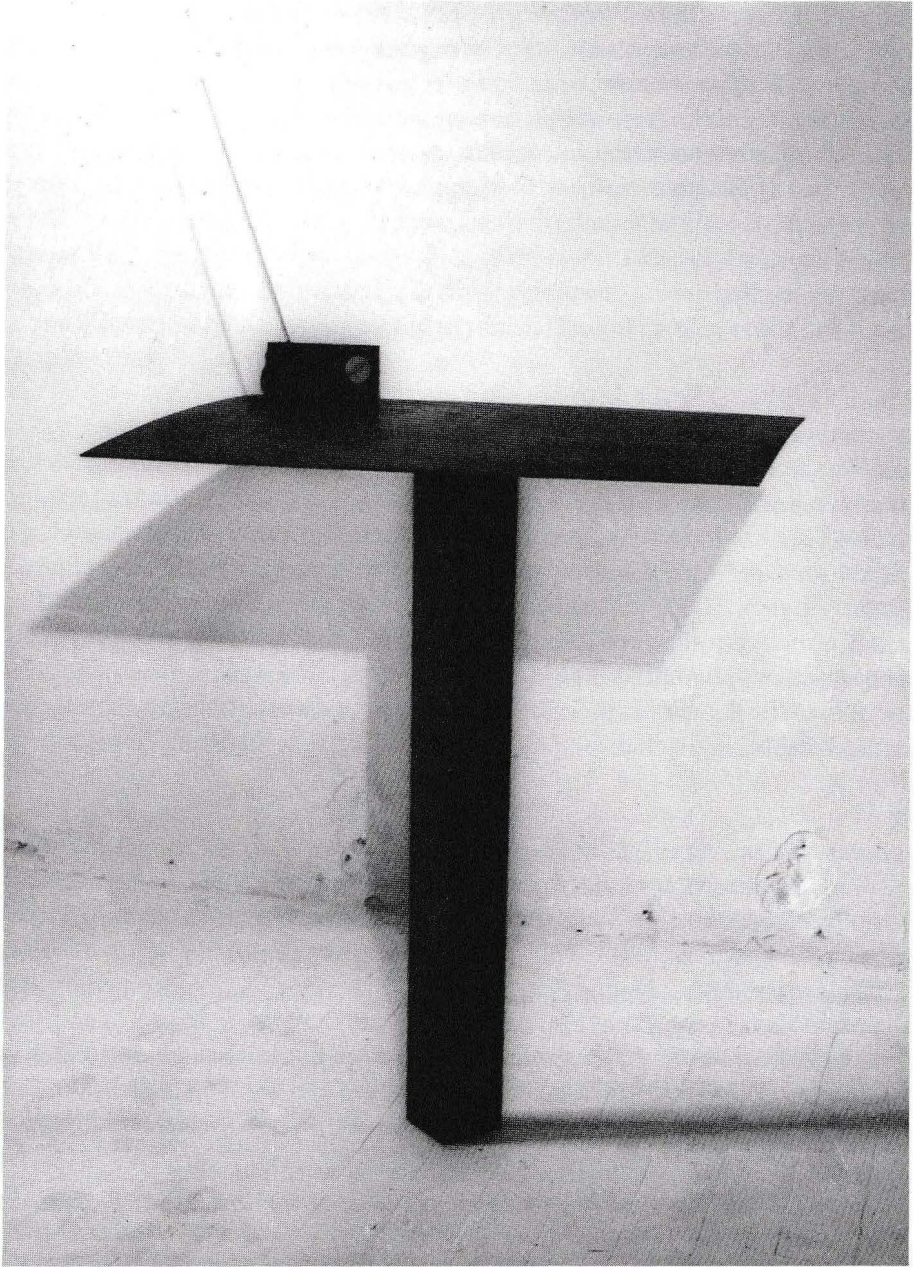
HAL Id: hal-03400815

<https://hal.science/hal-03400815>

Submitted on 25 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Brigitte Nahon, 1989

Une nouvelle INSTABILITE

Severo Sarduy

Le retour d'un art baroque, ou du moins de telle de ses formes éclatées, est aujourd'hui reconnu, et mieux : recherché. Au point qu'on prétend le voir se profiler un peu partout, même là où n'apparaît que la pâle littéralité d'un visage classique. Le discours devient pauvre, en revanche, quand il s'agit de remonter au fondement de cette nouvelle «carnavalisation» et de donner une explication cohérente de ce qui la suscite.

On s'est jusqu'à présent contenté d'une simple constatation, d'une facile appréciation stylistique : repérant ici ou là, à propos ou mal à propos, des «symptômes» du baroque ; après quoi, le baroque nouveau, le néo-baroque, manque d'une épistémologie propre, d'une lecture attentive de son substrat : d'un travail sur les signes.

Si, avec le recul du temps, le premier baroque nous paraît immédiatement déchiffrable et ses figures intelligibles, à tel point qu'on peut situer entre elles et celles qui les ont précédées - disons : entre l'ellipse et le cercle - les lignes de clivage, les fractures, le drame des formes, le baroque d'aujourd'hui ne nous renvoie, dans ce qui s'en dit, que des images brouillées, sans source apparente, ni destinataire ; nous ne savons pas de quoi ses œuvres, avec leur caractère propre de résidu ou de surplus opaque, sont l'emblème diffus, la retombée ⁽¹⁾.

Or nous pouvons constater, entre les deux baroques, ou entre les contextes où ils ont surgi et qu'à leur manière ils représentent, au sens le plus théâtral du mot, au moins des analogies ; dût-on nous accuser de céder, par cette constatation, à quelque démon de la symétrie. Si la référence fut jadis astronomique, et si elle est aujourd'hui cosmologique - toute observation, avec les moyens actuels, renvoyant à l'origine de l'Univers -, c'est simplement qu'on est là dans la dimension où la science (même colorée, comme elle le fut à ses débuts, par l'imaginaire astrologique) a une vocation manifestement totalisante, une pulsion de synthèse, et que ses postulats et ses démarches y sont comme le modèle du savoir d'une époque, ou son reflet le plus exhaustif.

L'homme du premier baroque, même si ses connaissances scientifiques explicites sont nulles, et s'il ne reçoit les modèles astronomiques que de façon très

médiatisée, déformés par les grimoires astrologiques, est un homme qui se sent glisser ; le monde de certitudes que lui avait assuré l'image d'un univers centré sur la Terre ou même encore-Copernic-sur le Soleil, a, tout d'un coup, basculé. Plus d'orbites platoniciennes et parfaites, autour du Soleil, plus de cercles ; tout s'est élargi, déformé, anamorphosé pour se reporter dans le tracé monstrueux des ellipses - et dans leur double rhétorique, qui rend la poésie illisible, contournée, comme ces amas de lignes où les figures n'apparaissent que *de biais*.

Cet homme, l'homme du premier baroque, est le témoin d'une vacillation, le modèle keplérien de l'Univers lui semble dessiner une scène aberrante, instable, inutilement excentrée.

La genèse des formes

Or, il en va de même pour l'homme d'aujourd'hui. A la croyance newtonienne et kantienne en un Univers stable, de forces équilibrées, dont les lois reflètent la pérennité, fugacement renforcée par la théorie de l'état stationnaire, laquelle n'a eu que quelques années de vraisemblance, «succède» l'image - sans retours, ni repères pour la pensée - d'un Univers parti d'une première explosion et, à partir de là, en expansion violente, sans limites, sans forme possible : une course folle de galaxies vers nulle part, à moins que ce ne soit vers leur propre extinction «hors» de l'espace et du temps.

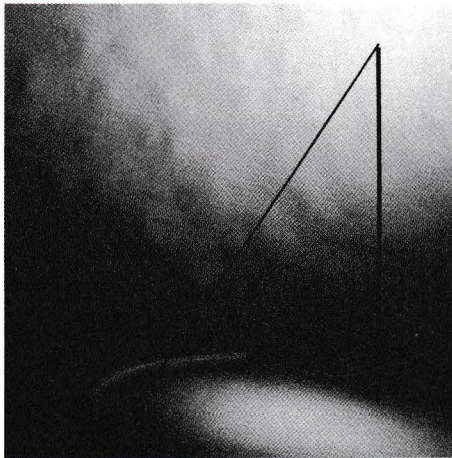
Si l'idée, à peine rassurante - juste pour ses résonances bibliques -, d'une explosion initiale a pu, pendant quelques années, mitiger le sentiment d'instabilité proposé par la cosmologie du xx^e siècle, les dernières hypothèses et constatations de celle-ci n'ont cessé d'aggraver le vertige ; l'univers auquel on se voit confronté est désormais «*un véritable patchwork où les galaxies tissent une merveilleuse tapisserie de motifs complexes au milieu de gigantesques espaces vides*»⁽²⁾.

Comment s'est opéré le passage de l'unité de l'explosion première à la diversité irréductible dans la distribution de la matière, telle qu'on l'observe aujourd'hui ? Nulle explication, pour le moment, à la formation des structures de l'univers, au passage d'un état initial informe à la richesse des formes. Simuler un univers sur ordinateur, imaginer pour en rendre compte de nouvelles particules, plus hypothétiques les unes que les autres, ce n'est jamais que dresser les protocoles d'un nouveau basculement, les marques d'une nouvelle incertitude quant à ce qui «soutient» la réalité telle qu'ordonnée nous la pensons.

Aucun modèle, donc, ne peut expliquer la complexité actuelle de l'Univers ; pour expliquer les structures observées, l'astrophysique doit supposer des irrégularités initiales, des fluctuations de densité dans le noyau d'hypermatière du Big Bang ou dans l'agglomération des neutrons aux protons au terme des

300 000 premières années de l'Univers, moment où celui-ci devient transparent, où surgit la première lumière : ces photons qui constituent aujourd'hui le rayonnement cosmique et qui sont la marque fossile la plus vieille de l'Univers. Même si un jour une solution peut être trouvée à tous ces problèmes, l'astrophysique, comme le remarque Trinh Xuan Thuan, ne sera pas au bout de ses peines: après la formation des premières structures, il lui faudra encore comprendre comment s'est effectuée la différenciation des types de galaxies - spirales et elliptiques - qu'on observe maintenant dans l'Univers. Comment des agglutinations informes au début, peuvent-elles donner naissance à des dessins aussi exquis que les bras en forme de spirale d'une galaxie ?

L'espace est peuplé de *formes* que l'œil ne peut pas expliquer, dont on ignore la genèse : les plus grandes structures de matière connues, par exemple, sont les superamas de galaxies ; or, ceux-ci ne sont pas sphériques mais ont une forme de crêpe très aplatie. Comment de telles formes ont-elles pu surgir des fluctuations de densité initiale de la matière ? Tel est le genre de questions auxquelles on reste confronté : il s'agit, on le voit, non seulement, comme pour Képler, de fournir une explication cohérente du visible, de sauver les apparences, mais - et la cosmologie est, par définition, le cadre de ce drame -, de trouver un lien avec l'origine, une déduction à partir du point zéro, un crédible progrès de la structuration.



Brigitte Nahon, "Kereimein C20", 1988
fer, p.v.c. (185 x 85 x 122)

Le baroque du xx^e siècle a là ses coordonnées propres : *pas d'écriture de la fondation* - l'origine à la fois affirmée et perdue, effacée -, *pas de déploiement cohérent de la forme*, susceptible d'en expliquer les irrégularités manifestes. Déceler la retombée d'une cosmologie pour laquelle l'origine est une quasi-certitude et la mise en forme qui l'a suivie un saut que nous ne saurions accomplir, dépister les œuvres qui en portent, même de la façon la moins directe, l'empreinte : telle est la tâche du *curioso* de nos jours.

Quelles sont les œuvres où se reflètent, et comment, les diverses maquettes de l'origine ? Où sont les multiples chambres d'écho de cet éclatement à jamais audible ? Où sont les ombres projetées par ce rayon de lumière noire dont l'intensité est la même en tous les points de l'espace ? Où et comment se donnent à voir des formes dont la genèse échappe - dans l'espace exposé - à toute déduction, dont l'anomalie demeure obstinément résistante ?

On évitera de fabriquer des analogies à l'ancienne, où la seule complexité, le seul jeu des courbes ou le seul flottement du centre définiraient une langue baroque.

La fuite des signes

Ainsi, les œuvres tautologiques, les mises en abîme, toutes les structures symboliques dont la source ou l'engendrement seraient explicites, comme un générateur visible au sein de la surface signifiante, seront exclues, de par leur définition même, de la retombée néo-baroque. De même que l'ellipse, en ses deux versants - géométrique et rhétorique -, comme retombée de l'astronomie de l'époque, a constitué le signifiant maître du premier baroque - Le Bernin, Borromini et Gongora suffiraient à l'illustrer -; de même, la matière phonétique et graphique *en expansion accidentée*, constitue celui du second. Une expansion en irrégularité dont le principe s'est perdu et dont la loi est inassignable ; davantage donc qu'une représentation de la dispersion effectuée telle qu'on la trouve dans l'œuvre de Tobey, dans certains calligrammes, voire dans la poésie concrète du groupe brésilien Noigrandes,⁽³⁾ dans ses premières manifestations, pour me limiter à des exemples négatifs. Néo-baroque ou éclatement, où les signes tournent et fuient vers les limites du support sans qu'une formule permette d'en suivre la production vers les limites de la pensée : à l'image d'un Univers qui éclate jusqu'à l'épuisement, jusqu'aux cendres. Ou qui s'arrête et s'effondre peut-être sur lui-même.

NOTES

(1) *Retombée* : voir Severo Sarduy, *Barroco*, essai (Éditions du Seuil), 1975, et *La Doublure*, essai, 1982 (Flammarion, coll. Barroco, 1982).

J'ai appelé *retombée* une causalité achronique : la cause et la conséquence d'un phénomène peuvent ne pas se succéder dans le temps, mais coexister ; la «conséquence» peut même précéder la «cause» : elles se battent comme les cartes d'un jeu. *Retombée* est aussi une similitude ou une ressemblance dans le discontinu : deux objets distants et sans communication ou interférence peuvent se révéler analogues ; l'un peut fonctionner comme le double ou la doublure de l'autre : aucune hiérarchie de valeur entre un modèle et une copie.

(2) La bibliographie cosmologique n'est pas aussi vaste que l'Univers qu'elle décrit. J'utilise ici particulièrement Trinh Xuan Thuan, du département d'astronomie de l'université de Virginie, «La formation de l'Univers», in *La Recherche* n°174, février 1986, p 172, vol 17. Il est bien entendu que la théorie du Big Bang, du moins dans ses grandes lignes, est désormais connue, et même populaire (n'oublions pas qu'une de ses premières moutures, celle de l'abbé Lemaître, date du début du siècle). La nouveauté de l'approche de Trinh Xuan Thuan consiste en ceci, qu'il s'interroge sur les irrégularités initiales susceptibles d'expliquer que la vision en profondeur de l'Univers soit elle-même si irrégulière.

Plaçons notre galaxie à la pointe, correspondant à zéro année-lumière, d'un triangle inversé. Et observons de ce point de vue la totalité de l'Univers. Un groupe de galaxies formant l'amas de Coma, qui se déplace à environ 7 000 km/s, est éloigné de nous à une distance de 315 millions d'années-lumière ; il fait lui-même partie d'un superamas qui, par caprice figural du «créateur», a la structure d'une crêpe aplatie : il est beaucoup plus «large» qu'«épais». Et ce n'est pas tout : il y a deux autres amas dans la ligne de visée de Coma, l'un à 20 millions d'années-lumière et l'autre à 180 millions d'années-lumière ; mais ils sont inexplicablement séparés par de grands vides dont la dimension est comparable à la «largeur» des superamas, c'est-à-dire plusieurs centaines de millions d'années-lumière. Comment tout cela - ces dissymétries, ces ruptures - a-t-il pu sortir d'un état ponctuel ? Pour expliquer ces structures, Trinh Xuan Thuan fait appel à deux types possibles de fluctuations de densité de la matière qui se seraient succédé.

Un premier scénario, où matière et radiation varient corrélativement, suppose que les structures qui émergent d'abord sont de la taille caractéristique d'un superamas de 10^{16} masses solaires et ont déjà la forme de crêpes aplaties. Ces superamas se fragmenteront ensuite pour former des structures plus petites. Second scénario où la matière seule varie : si les structures résultant du premier scénario ont seulement la dimension d'amas globulaires contenant 10^6 masses solaires, les plus grandes structures - galaxies normales, amas et superamas - se reformeront ensuite, par un processus de *regroupement* gravitationnel hiérarchique.

(3) Le héros caldéronien, première manifestation d'un drame pas encore psychologique, mais déjà individuel, revit en lui-même, dont l'axe n'est nulle part, le décentrement du monde baroque ; et le décor allégorique qui l'entoure, fait de trompe-l'œil, d'illusion, de rêve, de discours chiffrés, n'est qu'une scénographie de son drame, la scène étant assimilée à l'Univers. C'est non plus son point de stabilité, mais l'*être continu* du sujet qu'il faudrait remettre en question, pour donner à voir l'instabilité selon la pensée cosmologique au point où elle en est. Il faudrait donc imaginer un art sans émetteur assignable, ou dont l'émetteur ne fonctionne que comme bruitage initial : un art répétitif et irrégulier, numérique et rompu, éclaté dans le gris.