

MARIE-PASCALE HUGLO

Montréal

JULIO CORTÁZAR, OU LE TOUR EXEMPLAIRE DE LA MODERNITÉ

Pour commencer, il y aurait «Le peintre de la vie moderne» de Baudelaire. Son modèle, «M. G.», est un artiste mineur, amateur de croquis et d'incognito. Avec le portrait de cet homme «tyrannisé par la circonstance»¹, Baudelaire donne deux définitions de «ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la *modernité*»:² «Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire». Quelques lignes plus loin, une autre définition diffère sensiblement de la première: «La modernité c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable»³. Comment concilier ces deux approches quand la première voit dans l'art moderne ce qui tend à se dégager du «plaisir fugitif de la circonstance»⁴ tandis que la seconde fait du circonstanciel la part «moderne» de l'art? La «modernité Baudelaire» (Meschonnic) se marque d'emblée par une complexité, une épaisseur que l'on ne manque pas de noter à la lecture de l'essai sur Constantin Guys. Elle donne cependant, de par son redoublement contradictoire, un poids à l'éphémère, au transitoire, à toutes les manifestations de la mode dont le poète se fait, à son tour, le peintre moraliste ou philosophe: l'est-

¹ Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», in *Oeuvres complètes, II*, Paris, NRF Gallimard, coll. «La Pléiade», 1976, p. 697.

² Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne», *op. cit.*, p. 694.

³ Ibid., pp. 694-695.

⁴ Ibid., p. 694.

hétique de la modernité serait une prise du temps, la modernité un présent qu'il faut gagner de vitesse pour le saisir dans sa vitalité. Cette course poursuit la modernité jusqu'à aujourd'hui et fait de l'art lui-même une série de modes, de courants dont les avant-gardes ont su montrer l'aspect paradoxal. C'est là, bien sûr, prendre la chose de façon bien terre à terre et les problèmes sont tout autres si l'on essaie de mesurer la pertinence de ce concept temporel au fil d'un texte littéraire. Cortázar au hasard ou, plutôt, au détour d'une première page dans laquelle l'écrivain présente son livre et en donne du même coup le mode d'emploi. C'est plusieurs sphères qu'il nous faut franchir pour aller du «Peintre de la vie moderne» au *Tour du jour en quatre-vingt mondes*, aussi n'est-ce pas d'une comparaison terme à terme dont il peut s'agir, mais plutôt de la mise en regard d'une réflexion esthétique (presque) contemporaine avec un phénomène daté tel que Baudelaire l'a conçu à ses débuts: la Modernité. De celle-ci, Cortázar ne parle pas. Il n'est question que de commencer, de partir et d'où partir. La question de l'origine se déporte dans une esthétique de l'écart et du détournement, sur une vision «cronope» apparemment fort éloignée de la quête baudelairienne. Pourtant, à se donner comme l'écriture des débuts, Cortázar articule encore, en le déplaçant, le double geste, apparemment paradoxal, de la modernité: il s'agit moins pour lui de dégager l'éternel du transitoire que de faire quelque chose «d'autre» à partir d'une matière identique, de commencer à neuf à partir d'anciens modèles. Au passage, c'est non seulement le rapport complexe de l'ancien et du nouveau qui s'affiche, mais aussi l'importance vitale du *modèle* qui se «dégage»⁵. En transitant de Baudelaire à Cortázar, la modernité apparaît sous un autre jour, celui de l'exemplaire.

Parler d'exemplarité moderne peut sembler s'inscrire à rebours de toute l'histoire de la modernité. N'est-ce pas l'exemple qui, avec l'abandon d'une conception cyclique du temps (XVIII^e siècle), se trouve chassé de l'Histoire? Nul exemple ancien ne peut plus servir de modèle aux contemporains sitôt que le temps s'accélère et que l'Histoire «avance», «progresses»⁶. L'exemplarité moderne ne saurait donc se comprendre comme un «réservoir» où puiser, et il s'agit précisément de se demander

⁵ Constantin Guy est le modèle de Baudelaire, Jules Vernes et Lester Young sont ceux de Cortázar.

⁶ Cf. Karlheinz Stierle, «L'histoire comme exemple, l'exemple comme histoire», in *Poétique*, no 10, 1972. Voir aussi Gérard Noiriel, «L'histoire comme réservoir d'exemple», in *Qu'est-ce que l'histoire contemporaine?*, Paris, Hachette, 1998.

comment concevoir la dynamique exemplaire en dehors d'une pensée traditionnelle. Cela nous permettra peut-être de revenir, par le détour de Cortázar, sur la modernité au lieu même du commencement.

Ça commence comme ça

C'est à mon homonyme que je dois le titre de ce livre et à Lester Young la liberté de l'avoir transformé sans vouloir offenser la saga planétaire de Phileas Fogg esq. Un soir que Lester emplissait de fumée et de pluie la mélodie de *Three Little Words*, j'ai senti plus que jamais ce qui faisaient les grands du jazz, cette invention qui demeure fidèle au thème qu'elle combat et transforme et irise. Qui pourrait oublier l'entrée impériale de Charlie Parker dans *Lady, be good?* Lester à présent choisissait le profil, presque l'absence de thème, l'évoquant comme l'anti-matière évoque peut-être la matière et j'ai pensé à Mallarmé et à Kid Azteca, un boxeur que j'ai connu à Buenos Aires dans les années quarante et qui, face au chaos de l'adversaire, construisait ce soir-là une absence parfaite à base d'imperceptibles esquives, dessinant une leçon de creux où allaient se défaire les volées pathétiques des huit onces adverses. Sans compter qu'avec le jazz je débouche toujours sur l'ouvert, je me libère du crustacé de l'identique pour atteindre l'éponge et la simultanéité poreuse, une participation qui, en ce soir de Lester, était déjà un va-et-vient d'étoiles, de palindromes et d'anagrammes qui m'apportèrent inexplicablement le souvenir de mon homonyme, et soudain il y eut Passe-partout et la belle Aouda, ce fut le tour du jour en quatre-vingts-mondes parce que l'analogie fonctionne en moi comme en Lester le thème mélodique qui l'amenait au revers du tapis, là où les mêmes fils et les mêmes couleurs se composent autrement⁷.

«Ça commence comme ça», par un intitulé déictique et circulaire où le «commence» renvoie phonétiquement au «comme» et où le ça renvoie au ça. Pareil titre ne décrit ni n'annonce rien. Il déclare le texte ouvert au moment même où, effectivement, on commence à le lire, dédoublant par là ce qui va de soi. C'est en commençant qu'il réfléchit et performe le fait même de commencer. Il nous renvoie du même coup à tout ce qui suit, «comme ça», en bloc, et c'est seulement au fil de la lecture que peut se délier ce qui, dans pareil titre, reste tourné sur soi.

⁷ Julio Cortázar, *Le tour du jour en quatre-vingts mondes*, Paris, Gallimard, 1980, p. 9. Ce titre n'apparaît pas dans l'édition en espagnol, mais Cortázar ayant eu connaissance de la traduction française, on peut s'y référer.

Pour (re)commencer, donc, voici le titre, mais le titre de l'ouvrage, cette fois. Une double filiation le lie aux mondes hétérogènes de Jules Verne et de Lester Young. Au premier revient la dette, c'est-à-dire l'emprunt du titre, mais aussi l'identité du nom, l'homonymie. Au second revient l'altérité, l'altération du titre. Par le redoublement de la filiation, on passe de l'un à l'autre et on instaure une sorte de révolution sans offenser personne, sans rompre aucunement avec la sphère de l'origine mais en la doublant. Les sources ainsi établies, c'est par une histoire que «ça» continue, histoire qui semble s'éloigner de son point de départ (le titre) par le biais d'un seul des éléments: Lester. D'abord subjective et ponctuelle («*Three little words*», «un soir», «par Lester Young») l'expérience se généralise («les grands du jazz») et se répand («Qui pourrait oublier...»). Dans ce mouvement des particuliers qui renvoie au général, on reconnaîtra ce qui fait du récit un exemple. Mais un *exemple* de quoi? La musique de Lester Young ne représente-t-elle pas cette inventivité qui engage des rapports de lutte et de fidélité avec le thème qu'elle interprète? La référence à Charlie Parker «suffit» pour autoriser l'expérience et valider l'exemple. Mais ce que Cortázar désigne par là, cette liberté circulaire de la création musicale, il ne l'explique pas. Comment, en effet, est-il possible de combattre et de transformer une chose tout en y restant fidèle? La métaphore de l'irisation permet peut-être d'en donner une idée. L'irisation est ce moment éphémère de couleur et de luminosité que l'on capte, par exemple, dans un prisme. C'est aussi un processus, la production des couleurs de l'arc en ciel par décomposition de la lumière. Si on voit bien en quoi cette faculté d'irisation peut tenir de l'épiphanie, on voit mal en quoi elle se rapproche du processus de l'invention. La musique de jazz serait-elle, pour filer la métaphore, une production de couleurs (*the blue note*) par décomposition d'un même thème?

Mais voilà qu'un second exemple vient aussitôt relayer le premier, renouant avec Lester Young et le travail du thème. A présent c'est en creux que le musicien opère, jouant du «profil», de la «presque absence de thème». Le profil, c'est l'évitement du face à face, de ce corps à corps dans la lutte pour la transformation: c'est également ce qui se dessine non par des traits pleins mais par un contour, une bordure. Le profil se marque au tracé d'une limite. La presque absence de thème, par contre, est une énigme, une étrangeté. Comment concevoir ce qui, dans l'absence, s'affirme et comment modaliser ce qui n'est pas? L'absence de thème «à la limite», la *presque* absence reste un paradoxe insaisissable. Les analogies avec la science et le sport permettent alors sinon d'expliquer, du moins de déplier l'énigme. Le rapprochement dissymétrique

avec l'anti-matière fait de l'absence de thème un revers ou le terme d'une opposition, là où le négatif correspond au positif. L'absence de thème n'est plus un vide mais un creux auquel correspond, inversement, le plein de la matière musicale. Ainsi déplacée, elle perd son caractère paradoxal et gagne une sorte d'existence. Mais l'anti-matière touche aussi à l'imaginaire collectif du gouffre, du néant. Sorte de «leçon d'abîme», l'anti-matière est déjà du Jules Verne et encore du Cortázar⁸.

L'analogie ne s'arrête pas là et le texte poursuit le cours associatif des idées. De Lester à Kid Azteca en passant par l'anti-matière, aucune halte, aucun temps d'arrêt. Les mondes divers se succèdent en douceur sur fond de jazz, mais des rapprochements brusques tels celui de Mallarmé et de Kid Azteca en font soudain sentir toute l'hétérogénéité. A l'instar de Jules Verne, Mallarmé est évoqué ponctuellement, sorte de contrepoint établi permettant de juger à sa juste valeur un «Kid» qui, pour être grand, ne reste pas moins confiné dans l'art mineur de la boxe. C'est pourtant lui qui prend le pas sur Lester Young et devient l'exemple à suivre. Kid Azteca est un maître: là où s'envolent les coups de l'attaquant, il se retire virtuellement du jeu et voue ainsi toute tentative adverse à l'échec. «L'absence parfaite» prend ici la forme d'un corps léger, rapide, vif, un corps qui ne se perçoit que dans *l'im-perceptible* mouvement de son retrait. L'esquive ainsi conçue fait de la défense une sorte de stratégie gagnante qui inverse la règle du jeu: l'attaque devient chaos et les «huit onces adverses» ne sont plus que lourdeur. Le creux prend le dessus sur le plein et l'absence devient, là encore, le lieu d'une inversion, d'un retournement, autrement dit, le lieu d'une opération que l'on pourrait appeler palindromique.

C'est alors que se boucle notre passage dans une longue phrase qui nous ramène au point de départ – le titre – et marque l'avènement soudain du «tour du jour en quatre-vingt mondes». Ce surgissement inexplicable est désormais possible parce qu'il est pris dans le mouvement d'un texte qui vient précisément de figurer les procédés exemplaires de l'anagramme et du palindrome. Car de l'anagramme et du palindrome Lester Young et Kid Azteca ne sont-ils pas les figures, l'un

⁸ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 95. Je renvoie ici à la citation de Jules Verne par Cortázar dans le texte dédié à Lezama Lima: «Enfin, mon oncle me tirant par le collet, j'arrivai près de la boule. "Regarde, me dit-il, et regarde bien! il faut prendre des leçons d'abîme!"» (*Voyage au Centre de la Terre*). Pour l'anti-matière, voir l'usage quasi inversé qu'il en fait dans «Jules en action»: «La proposition harmonieuse selon laquelle l'anti-matière est le reflet exact de la matière crève comme un ballon. Que va-t-il advenir de nous?» (p. 23).

pour cette transformation fidèle qui passe par la décomposition de ses éléments (l'irisation), l'autre pour le «revers du tapis», l'inversion d'un ordre? Et l'avènement du *Tour du jour* ne s'opère-t-il pas par permutation anagrammatique du titre de Jules Verne? Cortázar ne fait rien d'autre, pour finir, que de revenir à son point de départ, repliant le texte pas à pas jusqu'à son homonyme. Mais il y a eu anagramme entre temps, il y a eu cette irisation soudaine (le va-et-vient d'étoiles?) qui marque le commencement de ce que nous sommes déjà en train de lire, de ce dont nous sommes témoins. L'histoire de l'origine et de la filiation est d'abord un acte, un acte de naissance. Reste l'inexplicable auquel l'explication finale («parce que...») n'enlève rien: la jonction de Lester, du «thème mélodique» et du «revers de tapis» rassemble à nouveau ce qui était déjà là et, dans un geste synthétique, réunit toute chose suivant le fil d'une analogie que le texte, par ailleurs, n'a pas cessé d'exemplifier.

A désigner l'objet d'un propos qu'il résorbe ensuite dans un mouvement de figures, l'incipit entraîne le lecteur dans son propre mouvement qui est celui d'une interprétation. Interprétation du narrateur, pour commencer, qui raconte comment un morceau de jazz l'a amené à «transformer» le titre initial de son homonyme, mais aussi interprétation - musicale cette fois - qui transforme la mélodie de *Three Little Words*. Le récit de l'un réfléchit le récit de l'autre, et c'est à partir de cette réflexion qu'un tel propos signifie. Il faut cependant être attentif au traitement temporel de cette séquence. L'histoire de Lester se pose comme le récit fondateur, son temps est celui du prétérit. Le passé composé du narrateur s'y rapporte dans une sorte de temps second, le temps de la réflexion. Sur cette base, il greffe le passé simple et les présents qui concluent le passage. Ces manipulations ont pour effet de produire une certaine accélération qui à la fois *rend momentanément présent* pour le lecteur l'instant décisif du récit («et soudain il y eut Passepartout et la belle Aouda, ce fut le tour du jour en quatre-vingt mondes parce que l'analogie fonctionne en moi comme en Lester le thème mélodique») et rapporte le récit à un présent non déterminé dit de généralité. Ce dernier se rattache toutefois au narrateur qui, pour embrayer d'une vitesse à l'autre, s'inscrit dans le temps de l'énonciation. Ce sont les «sans compter que», les «parce que» qui ramènent le temps du récit dans le temps d'un discours où finit par se *réaliser* une performance analogue à celle qu'il raconte, par concrétiser ce passage du «tour du monde» au «tour du jour» dans le temps d'une lecture. Ce que le texte n'explicite pas, il l'effectue sous nos yeux. De là finalement cette «simultanéité» des temps du récit, de l'énonciation et de la lecture qui mar-

quent l'horizon du propos. «Tout ce qui suit» participe de ce mouvement, de cette «respiration de l'éponge où vont et viennent perpétuellement les poissons du souvenir, les alliances foudroyantes de temps, d'états et de matières»⁹.

On comprend mieux alors la circularité d'un titre qui ne signale rien d'autre que sa propre opérativité. Cet essai lui-même se veut parfaitement circulaire, épousant par là la forme sphérique de sa matrice (la terre). Il fait partie de ces petits textes «en bulle» que Cortázar commente ainsi dans son essai sur le conte bref:

Cette notion du «petit cercle» définit la forme fermée du conte, ce qu'ailleurs j'ai appelé sa sphéricité: mais, à cette notion, s'en ajoute une autre également significative: le narrateur pourrait être un de ses personnages, c'est-à-dire que la situation narrative en elle-même doit naître et se donner à l'intérieur de la sphère, en travaillant de l'intérieur vers l'extérieur, sans que les limites soient tracées comme lorsqu'on modèle une boule d'argile¹⁰.

On trouve là, si l'on veut, une transposition esthétique du performatif dont notre passage marque bien la nécessité interne. Cette esthétique vise toutefois à quelque chose de vivant que le performatif peut capter. Le performatif est cette capacité réflexive de l'acte créateur même, cette perfection circulaire de l'essai ou du conte qui permet de «représenter un présent» ou, pour suivre l'exemple de Cortázar, de reproduire ce «risque implicite dans l'exécution»¹¹. L'exemple des *takes* (c'est-à-dire des «enregistrements successifs d'un même thème au cours d'une séance d'enregistrement» commentés par Cortázar dans «Take it or Leave it») montre assez bien la valeur accordée à l'acte de création avec tout ce qu'il comporte de ratés, de risques, d'imperfection et d'expérimentations¹². Sorte de *Work in Progress*, le *take* est, comme le croquis, un pris sur le vif auquel toucherait le meilleur de la littérature. La création «in vitro» du texte circulaire permet alors d'opérer parfaitement, au sein de l'atelier littéraire, l'alchimie des commencements. Elle représente, de par son opérativité même, ce «risque implicite dans l'exécution» qui est celui des *takes* mais aussi des débuts.

⁹ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰ Julio Cortázar, *op. cit.* p.173.

¹¹ Julio Cortázar, *op. cit.*, p. 147.

¹² Ibid.

La genèse de l'œuvre vise moins le retour aux origines que la simultanéité d'un présent qui *englobe* le va et vient du texte (d'où il vient et où il va). Ce mouvement s'effectue au cours de la performance, dans la valeur exemplaire de cette performance. L'histoire des commencements présente le programme esthétique de l'ouvrage: modèle figuratif d'un passage, le commencement est exemplaire du reste du livre dans son entier. Les figures de Lester Young et de Kid Azteca en sont les modèles à suivre dans tous leurs tours et détours. Ils ont en effet ceci de particulier qu'ils n'incarnent rien d'autre que des tournures d'événements et de discours, la figure renvoyant à la figure. A l'instar de Kid Azteca, le discours se dérobe, il fait rebondir les événements les uns sur les autres et en reporte le sens jusqu'à revenir, circularité oblige, au point de départ.

L'exemple serait alors un élément stabilisateur de ce trajet fluctuant, bloquant le sens momentanément sur une figure pour la remettre aussitôt en circulation. Mais ce faisant, l'exemple se donne aussi comme figure momentanée du sens. Chaque cas est pris dans une instabilité, dans le battement d'un constant va et vient: loin de nous guider, «Kid» et «Lester» nous égarent. De cet égarement même découle le principe à suivre. L'exemple est un raisonnement de type analogique, et c'est par l'exemple que Cortázar représente le principe créateur du texte. A le faire retomber sans cesse d'une analogie l'autre, Cortázar imprime à celui-ci une sorte de torsion dynamique qui lui permet, dans un geste auto-réflexif, de signaler sa propre opération. De sa nature exemplaire, le performatif tire sa capacité à «commencer» dans le temps vif d'une double lecture, celle de Cortázar et la nôtre.

Chez Aristote, l'exemple rhétorique se distingue des raisonnements de type inductif (de la partie au tout) et déductif (du tout à la partie) de la façon suivante: «L'exemple ne présente les relations ni de la partie au tout, ni du tout à la partie, ni du tout au tout, mais seulement de la partie à la partie, du semblable au semblable, lorsque les deux termes rentrent dans le même genre, mais que l'un est plus connu que l'autre: [...]»¹³. Cette simple définition soulève deux problèmes de taille. D'une part, elle entre en contradiction avec la similitude établie entre exemple et induction (l'exemple comme «induction de la rhétorique»¹⁴) d'autre part, elle confond l'exemple et l'analogie en donnant la partie et le semblable pour équivalents. La première question, difficile à démêler, touche

¹³ Aristote, *Rhétorique*, Livre I, Paris, Les Belles lettres, 1960, 1357b 26.

¹⁴ Aristote, *op. cit.*, 1356b.

à la dynamique même de l'opération exemplaire. Cette opération, qu'Aristote étudie de manière plus élaborée dans les *Premiers analytiques*, repose sur deux conditions simultanées: l'un des deux termes doit être *déjà connu* et, par suite, le lien générique qui rapproche les semblables doit être *évident*. Ainsi le lien de la partie à la partie passe nécessairement par le général, mais il tient plus de l'évidence que de la démonstration. Il faut que les rapprochements aillent de soi sous peine de ruiner la force persuasive de l'exemple. Dans cette mesure, le relais du général n'empêche nullement de comprendre l'exemple tel qu' Aristote le définit: comme une relation *immédiate* allant de la partie à la partie. L'immédiateté, c'est l'évidence d'un rapport qui ne peut se concevoir hors d'une économie discursive: à la faiblesse de la démonstration correspond la force et l'évidence d'un reconnu, sans compter, bien sûr, le plaisir de l'analogie.

Sitôt que les liaisons entre les parties se complexifient, comme dans la fable où la parabole, elles requièrent, comme l'écrit Aristote, une «faculté de voir les analogies»¹⁵. Évidente ou non, *l'analogie* se situe au cœur de la dynamique exemplaire et sa proximité brouille quelque peu les cartes. Perelman reconnaît la possibilité d'un flottement entre les deux modes de raisonnements, mais il dessine toutefois une frontière entre les deux: lorsque thème et phore appartiennent à des domaines différents, il y a analogie. Lorsque les deux rapports appartiennent à un même domaine, «l'analogie fait place à un raisonnement par l'exemple ou l'illustration, thème et phore fournissant deux cas particuliers d'une même règle»¹⁶. Cela conduit à trouver dans le texte de Cortázar plus un fourmillement d'analogies qu'une stricte exemplarité. Si, pour Aristote, le mouvement du particulier au particulier ne fonctionne qu'à être subsumable sous un genre et ne se légitime que par une commune appartenance à un même genre, il n'est pas évident qu'il en aille de même dans la modernité. Le flottement entre analogie et exemple dans le texte de Cortázar ne peut se résoudre hors d'une considération historique, c'est pourquoi il est nécessaire de revenir encore une fois à Baudelaire et à l'exemple dans «Le peintre de la vie moderne».

L'un des visages de notre modernité est celui du changement, de la vitesse. Baudelaire, avec «le peintre de la vie moderne», problématise l'aspect fugitif de la modernité, et ce d'un point de vue esthétique. Il est

¹⁵ Aristote, *Rhétorique*, Livre II, Paris, Les Belles lettres, 1973, 1394a 4.

¹⁶ Chaïm Perelman, *Traité de l'Argumentation: la nouvelle rhétorique*, Bruxelles, Institut de sociologie, 1970, p. 502.

frappant de voir que pour ce faire, il fonde son essai sur la figure exemplaire de Constantin Guys. L'essai sur la modernité est un essai moderne qui, dans sa quête d'une définition, participe de l'esthétique en question. Il semble que Baudelaire court, lui aussi, après une modernité qui échappe à la saisie théorique. Or l'un des gestes réflexifs qui lui permet de représenter ce «quelque chose» de nouveau est le *geste exemplaire*. Afin de ressaisir le concept dans son émergence, il fait appel à l'exemplarité la plus forte, la plus hiératique, opérant une série d'arrêts sur images. Rien de fluctuant dans l'essai de Baudelaire, la quête est heurtée, hachée, divisée en une série de vignettes qui se recoupent et se contredisent. D'où, étonnement, la difficulté d'arrêter ce texte sur un sens, d'en replier la cohérence sur toutes ses parties. La figure exemplaire majeure est ici M. G., peintre de mœurs dont l'anonymat que l'on se plait à maintenir marque d'autant mieux la valeur générique ou, en termes plus baudelairiens, la valeur universelle. Le peintre se transforme en modèle dont les poses ressaisissent déjà la modernité représentée. Il est ce flâneur qui non seulement, comme l'a montré Benjamin, participe des développements de la vie parisienne du dix-neuvième siècle, mais qui, de par sa capacité d'extension (ou de *déplacement*), rassemble les qualités mêmes de la modernité¹⁷. Dandy, homme du monde curieux de toute nouveauté et dont la jouissance est «d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini», ce «moi insatiable de *non moi*»¹⁸ est déjà une figure de la modernité qu'il cherche à définir. Miroir exemplaire ou, plutôt, kaléidoscope¹⁹, la figure de M. G. permet à Baudelaire de réfléchir la modernité à partir d'une «succession rapide et changeante» de vignettes. Le travail de Constantin Guys permet en effet de réunir un nombre important de portraits variés qui sont autant d'aspects de «l'esthétique du temps». Des «Annales de la Guerre» aux «voitures», pour s'en tenir aux grands tableaux, s'opère une sorte de glissement que ne peut contenir le simple renvoi descriptif à l'activité du peintre. Autant les épopées de la guerre illustrent la valeur d'archive d'une esthétique de la modernité à partir d'un commentaire des compositions de Constantin Guys, autant les figures du militaire, du dandy ou de la femme galante dépassent l'activité circonstancielle du peintre pour devenir, chacune, autant d'échantillons de la beauté

¹⁷ Cf. Walter Benjamin, «Le flâneur» et «La modernité», in *Charles Baudelaire: un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1974, pp. 55-99 et 99-145 respectivement.

¹⁸ Baudelaire, *op. cit.*, p. 691 et 692 respectivement.

moderne. On peut alors mieux saisir la double approche de la modernité proposée par Baudelaire. D'une part, il *illustre* son caractère circonstanciel à partir de la description circonstanciée des chroniques de M. G. D'autre part, il représente son caractère essentiel à partir de figures exemplaires qui en fixent les traits hors de toute circonstance. Ce double mouvement s'établit dans une sorte de dynamique, de relais: après «la femme» et «l'éloge du maquillage», qui constituent un exemple frappant de la beauté moderne, Baudelaire enchaîne sur «les femmes et les filles» et, reprenant la série des portraits de Constantin Guys, diversifie à tel point la collection des femmes que leurs variations relativisent, ou plutôt circonstancient l'esthétique qu'elles sont censées représenter. Est-ce à dire que l'exemplarité se retrouve seulement du côté de l'essence et de l'universel? Ce serait contraire à sa définition même. Si l'exemple intervient pour représenter tant le caractère essentiel de la modernité que ses circonstances les plus instables, c'est justement parce que l'essence de la modernité se joue au niveau même des circonstances. Ce double mouvement recoupe la double définition de la modernité, tantôt uniquement préoccupée du fugitif, et tantôt cherchant à extraire «l'éternel du transitoire». L'exemplarité est en définitive ce qui permet de faire le lien entre ces deux définitions puisque l'éternel, pour se figurer, doit faire de tel ou tel fugitif un exemple, et que le fugitif n'apparaît qu'à force de rester en place suffisamment longtemps, à force d'être stabilisé par sa saisie comme exemple.

Pour comprendre cela il suffit de bien voir la différence qu'établit Baudelaire entre ces collections de variables et l'esthétique qu'elles représentent: les contenus ne cessent de changer, mais l'opération esthétique perdure. Si nous avons pu repérer chez Cortázar un flottement entre analogie et exemple, c'est que l'exemple ne fonctionne plus dans la modernité comme chez Aristote: les contenus sont pris d'une vocation du nouveau, de l'hétérogène, de l'altérité. La vie moderne, dans sa valorisation du fugitif, voudrait se renouveler sans cesse. La notion même de genre ne peut plus alors être entendue de la même manière et on sait combien, chez Baudelaire, voire chez tout auteur moderne, est important le mélange des genres: cela ne vient pas d'un simple désir iconoclaste, mais du fait que, au générique de la modernité, on n'inscrit que des hétérogènes.

Comment l'exemple opère-t-il alors la saisie d'un concept du nouveau, comment l'ordre du même vient-il légitimer l'ordre de l'autre? N'y a-t-il pas une contradiction flagrante entre cette fixation de l'exemplaire et cette course, cette quête mouvante de la modernité? Il faut inverser le

problème et soutenir que la modernité nous invite à une *autre* expérience de l'exemplaire où ne cesserait de s'exhiber, à chaque fois, l'exemplarité d'une altérité. L'objet moderne doit sans arrêt se constituer comme autre que celui-là qui le précède. La modernité ne peut user de cette sorte d'arrêt qu'est l'exemple qu'en se lançant à corps perdu dans l'autre: c'est l'altérité qui donne du mouvement à l'exemple. Autrement dit, ce n'est plus le contenu qui se fixe comme dans les réservoirs traditionnels *d'exempla*, mais l'opération elle-même de l'exemplarité. Au moment où les contenus ne cessent de se mouvoir vers l'autre, la pratique discursive de l'exemplarité ne cesse de se reproduire. Cela bien sûr force chaque manifestation de la modernité à s'exemplifier elle-même comme exemplaire, à produire nouveau manifeste sur nouveau manifeste afin de s'établir à chaque fois dans une autre altérité. Les contenus peuvent faire l'objet de «dépassement», mais le geste lui-même ne saurait être renouvelé, il ne peut être que réitéré. Telle est sans doute une raison de l'intérêt que la plupart des auteurs modernes vouent aux opérations discursives elles-mêmes.

Afin de commencer, il ne faut surtout pas en finir, et le texte inaugural de Cortázar lutte contre sa propre clôture, il cherche à se définir sans pour autant se contenir et s'enfermer dans sa propre définition. D'où l'importance des exemples dont le foisonnement procure à la «thèse» (terme sans doute exécration aux yeux de Cortázar, mais néanmoins applicable à l'exposé de son esthétique) une mobilité essentielle. S'il faut en effet arrêter ses positions, il ne faut surtout pas perdre le sens du mouvement et de la respiration. Affirmer la valeur du composite en composant avec lui devient le seul mode tenable d'un tel manifeste, et si la consistance du texte repose sur une structure redondante, elle vit des analogies, des variantes, de la diversité des formes, des thèmes et des tons. Le même se trouve sans cesse bousculé, déplacé et, dans ce

¹⁹ Le terme de kaléidoscope vient de Baudelaire: «On peut aussi le comparer, lui, à un miroir aussi immense que cette foule: à un kaléidoscope doué de conscience, qui, à chacun de ses mouvements, représente la vie multiple et la grâce mouvante de tous les éléments de la vie» (*op. cit.*, p. 692). Une définition de l'instrument me paraît ici nécessaire dans la mesure où son mode opératoire évoque, d'une certaine façon, l'opération discursive de l'exemple chez Baudelaire, mais aussi, bizarrement, chez Cortázar. Il s'agit, indique le *Petit Robert I*, d'un «petit instrument cylindrique, dont le fond est occupé par des fragments mobiles de verre coloré qui, en se réfléchissant sur un jeu de miroirs angulaires disposés tout au long du cylindre, y produisent d'innombrables combinaisons d'images aux multiples couleurs». Au figuré, le kaléidoscope signifie une «succession rapide et changeante».

déplacement même, il trouve sa légitimation. L'exemple apparaît alors moins dans une hiérarchie discursive que dans le relais d'un cas (ou d'une figure) à une autre. Cette structure humoresque mobilise sa vocation générale dans le mouvement même du discours, dans ses figures hétérogènes. C'est en faisant du transitoire un exemple que Cortázar se lance dans les quatre-vingt mondes de son livre. Dans son usage performatif de l'écriture, c'est toute la dimension d'un présent que Cortázar cherche à ressaisir. Ce présent réside essentiellement dans une *représentation* qui touche à l'opération même de l'écriture, au passage d'un monde à l'autre. A *faire*²⁰ de ce passage un exemple, Cortázar nous donne un mode d'emploi non seulement de son propre ouvrage, mais aussi de l'exemplarité moderne.

JULIO CORTÁZAR CZYLI WZORCOWY OBJAZD NOWOCZESNOŚCI

Streszczenie

Niniejszy artykuł rozpatruje znaczenie wzorca (przykładowości) w nowoczesności. Punktem wyjścia oraz obszarem literackim służącym niniejszej analizie komparatystycznej jest porównanie przeprowadzone między tekstem Baudelaira *Malarz życia nowoczesnego* a początkiem („incipitem”) powieści Cortázara *Objazd dnia w ciągu osiemdziesięciu światów*. Mimo tego, iż niniejsze teksty oddalone są od siebie w czasie i należą do dwóch różniących się zasadniczo rodzajów literackich, związane są w sposób zasadniczy z dynamiką dyskursu literackiego polegającą na posługiwaniu się oraz rozpatrzeniu statutu wzorca w nowoczesności.

Historycznie rzecz biorąc, nowoczesność wiąże się z upadkiem znaczenia przykładu-wzorca. Przyjmując za punkt wyjścia trudność widoczną zarówno u Baudelaira, jak i u Cortázara, nadania znaczenia nowoczesności tutaj, w chwili obecnej (Baudelaire) oraz tam (Cortázar) opierając się na estetyce „cronopistycznej” („cronopos” jako istota groteskowa wymyślona przez Cortázara W. K.), mamy zamiar rozpatrzeć funkcje przykładowości w nowoczesności. Nie nadając stabilności znaczeniom poprzez wpisanie tychże w jakieś modele z góry ustalone, przykład nowoczesny stawia zagadnienie różnorodności modeli realizujących się poprzez nieustającą dynamikę dyskursu. Artykuł proponuje definicję przykładowości nowoczesnej oraz analizę dynamiki przykładowości opierając się na pewnych elementach specyficznych rozpatrywanych tekstów.

²⁰ Thomas Bernhard, dans «Un exemple» (*L'imitateur*, trad. de l'allemand par Jean-Claude Hémery, Paris, Gallimard, 1978, p. 28) met magistralement en scène l'impact dramatique qu'on trouve à faire (plutôt qu'à citer) un exemple.