

Le temps baudelairien et la fuyance de l'art romantique: entre *tempus* et *aeternitas*

Judith Spencer

Published online: 9 July 2009
© Springer Science+Business Media B.V. 2009

Abstract Heavily influenced by German aesthetic ideas with respect to the transcendental perception of the artwork, Baudelairian aesthetics, which seeks to divulge the ironic fissures embedded at the core of romantic art articulated around the inescapable dialectic between self-creation and self-destruction, would seem to posit the ironic disaggregation of the aesthetic object, 'defabricated' in the moment of its fabrication. At one and the same time an affirmation and an indictment of the powers of Art in its defiance of the ravages of Time, Baudelaire's works would seem ironically to proclaim the victory of the artist at the very moment of his capitulation to the enemy. We propose to examine the manner in which German transcendental aesthetics contributes towards the fundamental ambivalence of the poet with respect to Time, to elucidate the manner in which the demiurgic poet finally succeeds in transmuting his defeat in the face of the disintegration of his work into victory by means of the absolute control exerted by the artist over the kinetic chaos of the aesthetic object, suspended, like Zeno's arrow, in its eternal impetus towards self-realization.

Keywords Romantic irony · Aesthetics · Baudelaire · Friedrich Schlegel

L'attitude fondamentale de Baudelaire devant le Temps, ce "dieu sinistre, effrayant, impassible" (*L'Horloge*), on le sait depuis belle lurette, est celle de l'homme angoissé, névrosé devant la brutale dictature du Temps, cet "ennemi vigilant et funeste" (*La Mort*) qui "mange la vie" (*L'Ennemi*) en rendant l'individu, si nous suivons le poème en prose intitulé *Enivrez-vous*, son esclave martyrisé. En effet, la perception du Temps chez Baudelaire, appréhendé en tant que problème moral et spirituel, a longtemps été débattu par la critique baudelairienne (Poulet 1952, I; Peyre 1951; du Bos 1962; Alexander 1961)—problématique qui s'articule

J. Spencer (✉)
Humanities, Augustana Campus, University of Alberta, Camrose, AB T4V 2R3, Canada
e-mail: judith.spencer@ualberta.ca

notamment autour de la fragmentation de l'être dont la rédemption réside dans la concentration de soi et l'exercice de la volonté. Bref, il s'agit de l'autoréalisation de l'homme à travers la transcendance de l'irréparable qui affirme le pouvoir constructeur du Temps. Ce qui nous intéresse, pourtant, est moins la reconstruction existentielle de l'individu effectuée à travers son autotranscendance continue, que la façon dont le problème moral esquissé ci-dessus trouve son répondant esthétique dans l'autotranscendance de l'œuvre régie par "la loi du mouvement éternel et universel,"¹ tiraillée entre l'abolition et la fondation de soi simultanées, entre le fini et l'Infini,² entre l'Éternel et le relatif.

Derrière la perception baudelairienne du temps tragique, voire infernal où l'être humain se trouve angoissé devant l'irréparable, devant l'irréparable, devant le temps du mal, du remords, du péché, de l'horreur de vivre, se profile l'intuition baudelairienne de la dualité de l'être écartelé entre l'horreur et l'extase de la vie,³ entre ce que Baudelaire, dans *Mon Cœur mis à nu*, appelle les deux postulations simultanées: "Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan" (*OC*, I, 682). Semblable au caractère double et contradictoire de la nature humaine, la Beauté, elle aussi, s'avère double et paradoxale étant donné sa nature à la fois éternelle et transitoire ("Le beau est toujours, inévitablement, d'une composition double. [...] Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion," *Le Peintre de la vie moderne*, *OC*, II, 685). Aussi n'est-il pas sans raison que Baudelaire, dans le poème intitulé *Le Masque*, dépeigne la Beauté en termes de sa dualité en tant que "monstre bicéphale"—perception tétralogique dualiste fondée essentiellement sur le concept de l'ironie car l'œuvre littéraire, selon Baudelaire, y puise son essence véritable: "Deux qualités littéraires fondamentales: surnaturalisme et ironie. Coup d'œil individuel, aspect dans lequel se tiennent les choses devant l'écrivain, puis tournure d'esprit satanique," *Fusées* XI). Encore faudrait-il préciser en quoi consistent les deux postulations simultanées enchâssées au cœur de l'objet esthétique. Or, le surnaturalisme implique un approfondissement du temps et de l'espace: "Il y a des moments de l'existence où le temps et l'étendue sont plus profonds, et le sentiment de l'existence immensément augmenté." Comme le précise Baudelaire dans *Fusées* XI, le surnaturalisme comprend plus particulièrement la vibrativité du temps. Si le surnaturalisme implique un passage affirmatif vers la transfiguration de la réalité grâce à la perception des correspondances, l'ironie, cet autre élément constitutif de la Beauté selon Baudelaire, implique par contre la défiguration de la réalité esthétique—passage négatif effectué par la "tournure d'esprit satanique" qui entraîne la destruction contradictoire de l'œuvre au moment même de sa création. Si

¹ *Œuvres complètes*, éd. Pichois (1975–1976, II, p. 422). Toute référence ultérieure sera indiquée par l'abréviation *OC*.

² Il n'est pas inutile de se rappeler ici la formule célèbre utilisée par Baudelaire pour caractériser l'œuvre du peintre romantique par excellence, Delacroix: "C'est l'infini dans le fini. C'est le rêve" (*OC*, II, p. 636).

³ "Tout enfant, j'ai senti dans mon cœur deux sentiments contradictoires, l'horreur de la vie et l'extase de la vie" (*OC*, I, p. 703).

nous suivons l'argument avancé par Baudelaire dans sa monographie sur Pierre Dupont, force est de constater que l'essence de la Poésie réside dans son vacillement interminable entre l'être et le néant: "Elle [la Poésie] contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être" (*OC*, II, 35). En effet, l'autodestruction de la Poésie s'effectue à travers le dévoilement du mécanisme de son fonctionnement⁴ enchâssé au cœur du texte qui, en remontant le temps esthétique vers sa genèse, contribue ainsi à son autodestruction permanente. Semblable à la notion du Progrès que Baudelaire essaie de circonscrire dans l'*Exposition universelle de 1855*, la Poésie se fonde sur "une opiniâtre négation d'[elle-même]," sur ce qu'il appelle convenablement "un suicide incessamment renouvelé" (*OC*, II, 581). Tout comme le Progrès qui se définit en termes de paradoxe articulé autour de son autocancellation réitérée, la Poésie, inlassablement poussée vers sa quasi autoannihilation ironique à travers le dévoilement de son origination, implique un devenir perpétuel, devenir fondé sur les moments successifs de son autonégation. D'où l'autodestruction ironique de l'œuvre au cœur même de sa création, postulat formulé par Friedrich Schlegel en termes de la dialectique permanente entre *Selbstschöpfung* (autocréation) et *Selbstvernichtung* (autodestruction).⁵ C'est à juste titre que Poulet (1952, I, pp. 40–41) souligne la signification de l'intuition du devenir pour le XIX^e siècle, devenir fondé sur la genèse du temps et des choses.

Que l'esthétique baudelairienne soit fondée sur la nature double et contradictoire de la Beauté, personne n'en disconvierait. L'influence des idées allemandes sur la perception transcendantale enchâssée au cœur de l'œuvre baudelairienne est peut-être moins évidente. Anglophile reconnu qui s'intéressait à Carlyle, à Emerson, à de Quincey, Baudelaire démontre surtout de l'engouement pour l'œuvre de son frère spirituel, Edgar Poe, dont l'œuvre entière, de laquelle il est le traducteur attitré, s'imprègne des idées allemandes. En outre grand amateur des contes d'Hoffmann, dont l'œuvre était très à la mode dans les années 1830, Baudelaire apprécie énormément l'ironie mélancolico-farceuse de Heine, ainsi que son compatriote Jean-Paul, mentionné à plusieurs reprises dans ses œuvres critiques. De toute évidence Baudelaire, comme ses contemporains, aurait été exposé à la pensée germanique non seulement à travers les idées allemandes filtrées à travers les écrits de Poe, de Carlyle et de de Quincey reconnus comme des germanophiles confirmés, mais aussi grâce aux traductions en français d'auteurs tels Goethe, dont le *Faust* avait été traduit par Nerval en 1828, ou Jean-Paul dont la *Vorschule der Aesthetik* (1804) était synthétisé dans l'*Histoire de la philosophie allemande* de Willm publiée en 1849. D'ailleurs, il aurait facilement pu avoir accès aux interprètes des idées allemandes tels Mme de Staël (*De l'Allemagne* avait été publié en 1810), Victor Cousin, Charles Rémusat, Ancillon, et de Villers, pour n'en mentionner que quelques-uns. Baudelaire pourtant n'était pas limité aux sources françaises: avec sa parfaite connaissance de la langue anglaise, il aurait sans doute eu accès aux nombreuses traductions, revues et essais concernant la littérature allemande, parmi

⁴ Ce que Baudelaire, dans l'un des projets de préface pour *Les Fleurs du mal*, appelle "le mécanisme des trucs" (*OC*, I, p. 185).

⁵ *Athenäum*, Fragment 51, *Kritische Ausgabe*, éd. Eichner (1967, II, p. 172). Toute référence ultérieure sera indiquée par l'abréviation KA.

lesquelles la traduction de E. J. Millington des œuvres complètes de Friedrich Schlegel publiée en 1849. Nombreuses en effet sont les voies par lesquelles Baudelaire aurait été exposé aux idées allemandes (Monchoux 1953).

Avant de procéder à l'analyse du moment ironique enchâssé au cœur de l'esthétique baudelairienne, il n'est pas sans intérêt de se rappeler que celle-ci s'inspire indéniablement des idées philosophiques de Friedrich Schlegel (Spencer 2007). Il est donc nécessaire, à ce stade, de faire précéder notre propos d'une brève définition de l'ironie romantique dont Schlegel est le soi-disant père, même s'il faut admettre que la délimitation d'un phénomène qui implique la réfutation de tout absolutisme et qui pose comme principe de base sa propre négation ironique, entre difficilement dans les structures rationnelles du discours. Or, tout en reconnaissant que l'ironie romantique est essentiellement un phénomène paradoxal fondé sur une négation à l'infini, on peut néanmoins affirmer que l'ironie romantique propose un mode d'expression esthétique révolutionnaire où la représentation mimétique se trouve remplacée par une *re*-présentation esthétique: l'objet esthétique autoréflexif se proposant comme allégorie de l'écriture de ses propres principes de fonctionnement, tente dès lors un méta-commentaire sur son propre texte. En d'autres termes, avec l'ironie romantique la réalisation de l'objet esthétique est mise en doute par l'autoréflexion d'un texte à la recherche de soi-même qui cherche à divulguer son procédé de fabrication, à afficher, par la révélation de son autogenèse, le rapport dialectique qui existe entre le produit esthétique et le processus de sa production. Ainsi l'ironie romantique, en tant que parabase permanente, s'articule-t-elle autour du moment dialectique entre ce que Schlegel appelle le produit de la fiction ("Dargestellte") et celui qui en est le producteur ("Darstellende," *Athenäum*, Fragment 238, KA, II, p. 204). L'ironie romantique articule, en fin de compte, le moment funambulesque où l'objet esthétique vacille de façon interstitielle entre l'autocréation ("Selbstschöpfung") et l'autodestruction ("Selbstvernichtung"). De cette manière, elle met sans cesse en question la finitude de l'objet esthétique en tant que forme pétrifiée devenue, avec l'ironie romantique, l'oxymore de la pétrification fluide qui ne fait que traduire, suivant la formule de Schlegel, la nécessité et l'impossibilité de la communication intégrale dans un cosmos organique voué au chaos (*Lyceum*, Fragment 108, KA, II, p. 160).

Nous prenons comme point de départ pour notre analyse du fondement ironique de l'esthétique baudelairienne le poème en prose intitulé *Le Confiteur de l'artiste*, où Baudelaire décrit sans ambages la défaite de l'artiste dans sa lutte interminable avec la Beauté: "L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu." Or, la déconfiture de l'artiste trouve son origine dans la structure intentionnelle de la conscience esthétique fondée sur une dialectique entre le sujet et l'objet, entre la conscience et la matière: d'où l'échec héroïque de l'art qui ne peut aucunement incarner, avec permanence, l'objet de la réflexion. Qu'on se rappelle ici la définition célèbre de l'art romantique proposée par le critique dans *L'Art philosophique*: "Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même" (*OC*, II, 598). Le postulat de l'objet esthétique fondé sur le moment dialectique entre le sujet et l'objet, entre la conscience réfléchie et la conscience réflexive, se trouve reformulé dans *Le Désir de peindre*, où l'on constate

de nouveau la façon dont l'expression consommée de l'art se réalise à travers son autoconsommation ironique. Notons tout d'abord le trait d'union de l'incipit qui sépare *pouvoir* et *être* ("Malheureux peut-être l'homme, mais heureux l'artiste que le désir déchire!"); le trait d'union, selon notre compréhension de l'art romantique en tant que matière cinétique, scripte littéralement dans le texte le moment interstitiel entre l'essence et la potentiation qui fonde l'œuvre ténue. Autrement dit, la virtualité du texte qui prend forme, qui peut être, est transformée en forme ténue (peut-être), le glissement sur le plan sémantique ne faisant que traduire, sur un plan symbolique, la déchirure ontologique de l'homme. De cette façon, l'ironie redoublée de l'incipit laisse prévoir la déchirure esthétique qui constitue la thématique du poème en prose: appréhendé en tant qu'allégorie esthétique, le poème n'enregistre pas tellement l'objet que désire peindre le poète, mais plutôt le moment interstitiel qui sépare la désidération de la réalisation, le fait de poser le désir intimant en sourdine la réfutation de la réalisation véritable de l'objet esthétique. Le poème en prose enregistre, plus spécifiquement, l'autoconsommation du désir, le désir en soi, suivant l'ordre naturel des choses, étant dévoré par le grand adversaire de l'homme, notamment le Temps: "Chaque instant te dévore un morceau du délice/ À chaque homme accordé pour toute saison" (*L'Horloge*). Ainsi, l'œuvre n'articule pas tant la réalisation de l'objet du désir, mais pose plutôt l'incommensurabilité ironique entre le concept et la conceptualisation, entre la conception et la réalisation: "Je brûle de peindre celle qui m'est apparue si rarement et qui a fui si vite, comme une belle chose regrettable derrière le voyageur emporté dans la nuit." Autrement dit, l'objet esthétique ne peut naître qu'à travers la transcription de la modalité fluide de sa réalisation, à travers l'exposition de sa fuyance. D'où la confession de la déchirure esthético-ontologique de l'incipit, et la disposition fugitive de l'objet de la conception ("celle [...] qui a fui") figé momentanément à travers la transcription de sa constitution cinétique ("narines mobiles"). Manifestement, quand le poème s'articule autour du dévoilement de la non-réalisation de l'objet du désir, l'objet de conceptualisation ne peut se poser qu'en termes de l'inconnaissable, de l'impossible, et de l'ineffable ("... au bas de ce visage inquiétant, où des narines mobiles aspirent l'inconnu et l'impossible, éclate, avec une grâce inexprimable, le rire").

Notons tout particulièrement le fait que le fondement de l'objet ineffable de la conceptualisation caractérisé par son incommensurabilité aporétique trouve sa transposition rhétorique dans la figure de l'oxymore, figure traditionnellement interprétée comme l'une des branches de l'ironie. L'objet de la conceptualisation se trouve ainsi représenté en tant que soleil noir virtuel ("Je la comparerais à un soleil noir, si l'on pouvait concevoir un astre noir versant la lumière et le bonheur"); l'expression hypothétique enregistrée à travers la modalité conditionnelle n'est pas à négliger dans un poème dont la thématique s'articule autour de la réalisation de l'œuvre à travers sa déréalisation ironique. On remarquera en outre que la métaphore du soleil noir est préfigurée par la description de la noirceur resplendissante de l'objet de la conceptualisation ("En elle le noir abonde: et tout ce qu'elle inspire est nocturne et profond. Ses yeux sont des antres où scintille vaguement le mystère, et son regard illumine comme l'éclair: c'est une explosion dans les ténèbres"). L'oxymore, selon notre compréhension de l'esthétique

baudelairienne en contrepoint, nous fournit la transcription symbolique du moment funambulesque au cœur du clair-obscur de la création esthétique, quand l'idée à peine perçue se trouve illuminée par l'étincelle de l'imagination créatrice devenue un objet de la conceptualisation. D'où la perception tragique de l'œuvre appréhendée en tant que travestie de l'idée originale qui fait de l'artiste un bouffon ridicule: "Combien faut-il de fois secouer mes grelots/Et baiser ton front bas, morne caricature?" (*La Mort des artistes*). Qu'on se rappelle ici que *La Mort des artistes* était le poème terminal de l'édition princeps des *Fleurs du mal* (1857).

Il n'est pas sans importance de souligner le fait que la non-réalisation de l'objet esthétique—ironique en soi étant donné la réalisation tangible du poème—occasionnée par le fondement de l'objet de la conceptualisation dans son incommensurabilité ironique, culmine dans l'explosion du rire ("... au bas de ce visage inquiétant [...] éclate [...] le rire"). Or, le rire baudelairien trouve son origine dans l'incommensurabilité ironique redoublée: du point de vue théologique le rire, comme conséquence de la Chute, enregistre l'interstice qui sépare l'homme de Dieu; du point de vue sociologique, le rire trouve également son origine dans l'interstice qui sépare l'homme de son semblable.⁶ La structure interstitielle redoublée du rire se trouve donc en apposition symbolique à l'interstitialité esthétique qui constitue la thématique du poème qui ne cherche pas tant l'expression du désir de l'artiste de surmonter l'interstice ironique qui sépare la conceptualisation de la réalisation, que l'affirmation ironique de celui-ci à travers l'articulation de la nature cinétique, oxymorique de l'objet esthétique perçu en termes de sa fuyance.

On remarquera tout particulièrement que l'interstitialité ironique qui fonde l'objet esthétique trouve son analogue, sur le plan existentiel, dans la constitution oxymorique de l'artiste qui s'extasie devant la déchirure esthétique ("heureux l'artiste que le désir déchire!"), tout en étant déchiré, étant donné son appartenance à la condition humaine, devant la réalisation impossible du désir ("Malheureux peut-être l'homme"). Aussi la proclamation de la déchirure de l'artiste trouve-t-elle son analogue symbolique dans la narration de sa déchirure de la part de l'objet esthétique désarticulé en conséquence du dévoilement de sa modalité cinétique. D'où l'affirmation de l'objet esthétique à travers l'exposition de l'interstice mobile qui sépare *mimesis* et *poiesis*: la transcription continue de la dialectique entre sujet et objet entraîne, en fin de compte, l'autoconsommation ironique de l'objet esthétique réalisé à travers son ouroboricité. De toute évidence, le "désir de peindre" doit être appréhendé en termes d'ironie et de paradoxe étant donné le fait que la réalisation de l'objet d'art trouve son origine dans sa déréalisation ironique: l'objet esthétique n'est pas tant fondé sur la réalisation de l'objet désiré, que sur l'assertion simple du désir en tant que tel; il ne trouve pas son origine dans la représentation de l'objet de la conceptualisation, mais dans l'articulation de la fuyance, de l'incompréhension et de l'ineffabilité de celui-ci. Bref, l'art romantique trouve son origine dans l'interstice ironique qui sépare l'être du devenir: il trouve son expression consommée dans l'affirmation paradoxale de sa désagrégation, dans l'articulation désabusée de son autocontestation ironique, bref son autoconsommation ouroborique. Ce n'est certes pas sans raison que Baudelaire, dans sa

⁶ Cf. Nancy (1988).

monographie sur Pierre Dupont, conçoit l'art en termes de sa constitution utopique ("C'est une grande destinée que celle de la Poésie! Joyeuse ou lamentable, elle porte toujours en soi le divin caractère utopique. Elle contredit sans cesse le fait, à peine de ne plus être," *OC*, II, 35). En fin de compte, l'impératif catégorique de l'artiste romantique, dont le but principal est d'élucider "la matière ayant conscience d'être,"⁷ réside dans le dévoilement de la genèse de l'Art. À travers le dévoilement des mécanismes de son fonctionnement, l'art romantique, fondé sur la désagrégation antinomiale de l'œuvre au moment même de sa création, semblerait abroger l'adage antique qui propose la soi-disant conquête esthétique du Temps sur la fragilité de l'être: *Ars longa vita brevis*. Dans *Le Guignon*, on se rappelle, cette devise s'articule en termes de l'héroïsme tragique de l'artiste frustré, pleinement conscient de son but contradictoire qui consiste en la réalisation réitérée de l'œuvre à travers sa déréalisation ironique ("Pour soulever un poids si lourd, /Sisyphé, il faudrait ton courage!/Bien qu'on ait du cœur à l'ouvrage,/L'Art est long et le Temps est court").

Dans le poème intitulé *Un Fantôme*, on constate encore l'ambivalence fondamentale du poète devant le Temps qui s'exprime dans l'affirmation et le réquisitoire simultanés de l'adage antique. Si, d'un côté, le poème semble affirmer la Victoire du Temps sur l'Art ("... le Temps [...]Noir assassin de la Vie et de l'Art"), cette affirmation est niée par le fait que le poème articule, de façon chiasmique, la conquête de l'Art sur le Temps ("Tu ne tueras jamais dans ma mémoire/Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!"). Cependant, la frustration du Temps par l'Art est elle-même frustrée quand l'Art incorpore dans son être les traits saillants du Temps, c'est-à-dire sa capacité de destruction. Ce postulat s'exprime, de façon symbolique, à travers l'allégorisation de l'autogenèse de l'Art qui déjoue la pétrification esthétique de la forme et de la mémoire. Si, d'un côté, l'Art est doté du pouvoir de dépasser le Temps, il possède aussi la capacité de se dépasser lui-même, son autotranscendance impliquant du même coup son autoconsommation ironique. Tout comme le poète qui s'insinue dans le rôle de l'*héautontimorouménos* ("Je fais bouillir et je mange mon cœur"), l'objet esthétique est voué à sa propre autoconsommation grâce à l'exposition de la dialectique entre sujet et objet enchâssée au cœur même de l'œuvre: la rêverie hallucinatoire du poème est déconstruite non seulement par l'adresse directe au lecteur ("Lecteur, as-tu quelquefois respiré/Avec ivresse et lente gourmandise/Ce grain d'encens qui remplit une église./Ou d'un sachet le musc invétéré?"), mais aussi par l'encadrement volontaire de la vision ("Comme un beau cadre ajoute à la peinture,/Bien qu'elle soit d'un pinceau très vanté,/Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté/En l'isolant de l'immense nature...").⁸ De cette manière, la pétrification de la vision poétique, dont le but manifeste est la frustration du Temps ("Charme profond, magique, dont nous grise dans le présent le passé restauré!"), culmine dans l'asphyxie ironique de celle-ci. Bref, la conclusion emphatique du poème qui affirme, de façon péremptoire, le

⁷ S. Mallarmé, cité par Poulet (1952, II, p. 337). On pourrait également citer, dans ce contexte, la conférence d'Oxford-Cambridge de Mallarmé de 1894 : "L'acte d'écrire se scruta jusqu'en l'origine" (Mondor et Jean-Aubry 1945, p. 645).

⁸ Il est presque impossible de traduire, en français, le double-entendre inhérent au mot *framing* en anglais.

pouvoir de l'Art de contredire les ravages du Temps, est indéniablement minée par le fait que l'Art lui-même se laisse vaincre par la déconstruction opérée par le Temps. L'Art, cependant, en imitant la décomposition du Temps à travers sa modalité esthétique, va frustrer la fonction du Temps grâce à son incarnation matérielle. Ceci faisant, l'Art affirme ironiquement sa conquête sur le Temps au moment même de sa capitulation devant l'ennemi. Ce postulat paradoxal, on s'en souvient, est réitéré dans *Une Charogne*, où le poète affirme non seulement le triomphe de l'homme sur le Temps grâce à la transcendance esthétique de la décomposition physique (“... j'ai gardé la forme et l'essence divine/De mes amours décomposés!”), mais aussi la déconfiture de la victoire supposée de l'Art, car l'objet esthétique, non moins que la forme physique, est également susceptible à la décomposition étant donné l'autospécularité du texte perçu en tant que *work-in-progress*, en tant qu'ébauche en train de se réaliser (“Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve./Une ébauche lente à venir./Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève/Seulement par le souvenir”). Ainsi l'objet esthétique, décomposé à travers la recomposition de sa genèse, ne se mesure plus contre la décomposition physique mise en valeur dans le poème; les deux modalités de décomposition se reconstituent plutôt en termes d'apposition symbolique. D'où le *coincidentia oppositorum* ironique opéré par le poème—hypothèse qui serait sans doute confirmée par la façon dont l'interlocuteur angélique (“mon ange”) se superpose brutalement, dans le creuset de l'imagination poétique, sur la charogne pourrie (“cette ordure”). Force est de constater ici que l'ironie dans le poème corrosif de Baudelaire se dirige non seulement contre l'interlocuteur du poète, mais plus particulièrement contre le poète lui-même qui déconstruit le véhicule par lequel il aurait voulu consacrer sa conquête sur le Temps.⁹

Figé dans le mouvement de son repli perpétuel sur soi, l'objet esthétique romantique en voie d'achèvement n'est plus qu'un simulacre dérisoire, une “morne caricature” à travers laquelle l'Art, appréhendé en termes de son ironie fondamentale, se détruit, s'exécute au moment même de son exécution, comme le démontre Baudelaire dans la fable allégorique d'*Une Mort héroïque*. Ainsi l'érosion, le démantèlement de l'art romantique équivaut-il à l'acte opéré par les Parques—“tant l'écheveau du temps lentement se dévide” (*De Profundis clamavi*). Comme le Temps circonscrit par saint Augustin en termes de sa propension paradoxale vers l'autoconsommation,¹⁰ vers le non-être, l'art romantique, fondé sur la dialectique entre l'autocréation et l'autodestruction, ne peut être qu'à travers l'articulation de son non-être : comme le souligne Baudelaire dans sa monographie sur Pierre Dupont, la création poétique ne peut s'articuler qu'à travers son autoconsommation,

⁹ Il n'est pas sans intérêt de considérer ici la transposition plastique d'*Une Charogne* créée par le sculpteur hongrois, Imre Varga; à travers l'antithèse paradoxale de la forme ondulatoire et linéaire qui rappelle sans doute *Le Thyrses*, Varga réussit à traduire, de façon symbolique, la déconstruction ironique de l'univers matériel, désagrégation opérée à la fois sur le plan cosmique et esthétique.

¹⁰ “Therefore, if the present, so as to be time, must be so constituted that it passes into the past, how can we say that it will cease to be? Does it not follow that we can truly say that it is time, only because it tends towards non-being?” (Ryan 1960, p. 288). L'autoconsommation du Temps définie par saint Augustin trouve en fait sa transcription plastique dans le tableau de Goya intitulé *Saturne dévorant son fils* (1820–1823).

son autoannihilation ironique. Son exposition de l'origination poétique articulée autour de la descente du poète dans le tourbillon vertigineux de la conscience esthétique révèle, en fin de compte, "la vorace Ironie" (*L'Héautontimorouménos*) enchâssée au cœur même de l'art romantique. Elle dévoile, tout particulièrement, la manière par laquelle le texte, en tant que mise en abyme fondée sur l'acte accompli réalisé à travers l'acte d'accomplissement, se déroule comme allégorie esthétique articulée autour de la genèse de la poésie. Celle-ci, grâce à l'exposition du procédé cinématique qui la détermine, ne peut que s'appréhender en termes de ce que Schlegel appelle la Poésie de la Poésie. Vacillant interminablement entre l'autocréation et l'autodestruction, entre Alpha et Omega, l'art romantique cherche à narrer la fable de sa genèse à travers l'insinuation, dans l'œuvre posée, des rythmes mêmes des procédés de sa propre fabrication. En s'efforçant d'articuler le moment ironique quand l'Infini se dévoile à travers le fini, quand l'éternel s'incarne dans le relatif, l'art romantique, figé, comme la flèche de Zénon, dans son impulsion éternelle vers l'autoréalisation, sera à jamais suspendu entre *tempus* et *aeternitas*.

Bibliographie

- Alexander, I. (1961). The consciousness of time in Baudelaire. In L. J. Austin, G. Rees, & E. Vinaver (Eds.), *Studies in modern french literature presented to P. Mansell Jones* (pp. 1–17). Manchester: Manchester University Press.
- du Bos, C. (1962). Meditation on the life of Baudelaire. In H. Peyre (Ed.), *Baudelaire: A collection of critical essays* (pp. 38–66). Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Eichner, H. (Ed.). (1967). *Friedrich Schlegel, kritische Ausgabe*. Munich-Paderborn-Vienna: Schöningh.
- Monchoux, A. (1953). *L'Allemagne devant les lettres françaises de 1814 à 1835*. Toulouse: Fournié.
- Mondor, H., & Jean-Aubry, G. (Eds.). (1945). *Mallarmé, œuvres complètes*. Paris: Gallimard.
- Nancy, J.-L. (1988). Le Rire, la présence. *Critique*, 44, 41–60.
- Peyre, H. (1951). *Connaissance de Baudelaire*. Paris: Corti.
- Pichois, C. (Ed.). (1975–1976). *Baudelaire, œuvres complètes*. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.
- Poulet, G. (1952). *Études sur le temps humain*. Plon, I et II: Paris.
- Ryan, J. K. (1960). *The confessions of St. Augustine*. New York: Doubleday et Cie.
- Spencer, J. (2007). *Of fools, fops and funambulists: Baudelaire and the myth of poetic origination* (2 Vols). Edmonton: Alta Press.