

## La mémoire de l'artiste, du critique, du spectateur. Souvenir et remémoration dans les *Salons* de Baudelaire

Silvia Giudice

§I

Dans les trois textes de critique artistique que nous prenons en considération, de 1845, 1846 et 1859, des thèmes reviennent régulièrement, pour mieux être étudiés et problématisés : Baudelaire assume et revendique la nécessité, pour la bonne critique, d'« être partielle, passionnée, politique » (1846, p. 141)<sup>1</sup> et n'a de cesse d'interroger l'importance de la couleur, la souveraineté de la faculté imaginative, la caractérisation du beau, l'état contemporain de l'art et du goût, les déclinaisons possibles de la modernité. Mais il y a également des éléments et aspects de la création artistique et de la critique dont la présence, diffuse mais discrète, ne saute pas immédiatement aux yeux, et ne suscite la curiosité du lecteur qu'après plusieurs lectures. La mémoire – vaste sujet, aux déclinaisons, enjeux et fonctionnements variés – nous semble faire partie de cette seconde catégorie. En effet, mis à part la définition de l'art comme « mnémotechnie du beau » (*ibid.*, p. 189) –

---

<sup>1</sup>Concernant les trois textes du corpus primaire, les « Salon de 1845 », « Salon de 1846 » et « Salon de 1859 », nous marquons les indications bibliographiques entre parenthèses à l'aide des abréviations 1845, 1846, 1859, et en faisant référence à la pagination de l'édition des *Écrits sur l'art*, éd. F. Moulinat, Paris, Le Livre de Poche, 1992.

sur laquelle nous reviendrons –, la mémoire, le souvenir et le processus de remémoration ne font pas l'objet d'un approfondissement analytique à part entière, et en même temps sont constamment présentés comme essentiels.

§2

Nous voudrions donc analyser la conception que les trois textes critiques dessinent de cette faculté qui a partie liée à la fois avec l'intellect et les sens, la création et la réception, l'art figuratif et la poésie. Et cette entreprise nous semble d'autant plus intéressante que la critique s'est souvent penchée sur le rôle de la mémoire chez le Baudelaire poète : entre le *memento mori*, l'accablement du spleen, la reconstruction poétique de l'expérience subjective, la place du souvenir dans *Les Fleurs du Mal* et dans *Le Spleen de Paris* a stimulé de nombreux approfondissements<sup>2</sup>. Cependant, une analyse de son rôle dans la création artistique et dans la perception du critique d'art ne nous semble pas avoir été développée avant la précieuse monographie de Julien Zanetta, *Baudelaire, la mémoire et les arts* (Classiques Garnier, 2019). Sans prétendre à l'exhaustivité, ni à l'amplitude de cet ouvrage, nous voudrions relever les passages des trois premiers *Salons* qui tracent les contours de cette notion polymorphe, distinguer ses différentes formes et déclinaisons pour pouvoir mieux les interroger, et proposer des pistes de réflexion pouvant enrichir l'interprétation à la fois de la critique artistique et de la pensée baudelairiennes.

### LA MÉMOIRE DES DÉTAILS ET LE REFUS DE LA MIMÉSIS

§3

Pour renforcer sa critique, déjà très virulente, de l'« industrie photographique », progrès « uniquement matière[1] » (1859, p. 364) et donc nuisible pour l'art, Baudelaire en délimite le rôle :

Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision

<sup>2</sup>Pour approfondir le thème de la mémoire dans l'œuvre poétique baudelairienne, voir notamment : Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [1969], traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Payot, 1979; John E. Jackson, *Baudelaire et la sacralité de la poésie*, Genève, Droz, 2018; *ibid.*, « Douleur, deuil, mémoire », *La Conscience de soi de la poésie*, éd. Y. Bonnefoy, Paris, Seuil, 2008, p. 191-208; James A. Hiddleston, « Baudelaire et l'art du souvenir », *Baudelaire. Les Fleurs du Mal. L'Intériorité de la forme*, Paris, SEDES, 1989, p. 187-195; Patrick Labarthe, « Baudelaire, Paris et le "palimpseste" de la mémoire », *L'Année Baudelaire*, 18-19, 2014-2015 : *Baudelaire antimoderne*, p. 245-261; *ibid.*, « Le "Tombeau" de Jeanne. Lecture d'"Un fantôme" », *Baudelaire et les formes poétiques*, éd. Yoshikazu Nakaji, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 79-95; Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire. Lecture du Spleen de Paris*, Paris, Champion, 2003; Y. Nakaji, « Le "Tombeau" dans *Les Fleurs du Mal* », *Baudelaire et les formes poétiques, op. cit.*, p. 25-40; Antonio Prete, *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry : studi di poetica*, Milan, Feltrinelli, 1986; Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous! (*ibid.*, p. 365)

§4 Cette apparente concession à l'égard de la photographie ne fait qu'en réduire la puissance et les facultés : elle n'est et ne doit être qu'un outil, et tous ceux qui se plaisent à y voir de l'art sont des « peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux » (*ibid.*, p. 364). Du point de vue stylistique, la double énumération de subordonnées ne fait que renforcer la chute catégorique : la photographie n'a rien à voir avec l'impalpable, l'âme, l'imagination – en somme, avec l'art.

§5 Mais dans notre perspective, il est intéressant de constater qu'ici la critique évoque une dimension très concrète de la mémoire : la photographie est utile comme témoignage à la fois de tous les détails exacts dont l'être humain n'est pas en mesure de se souvenir, et de tous les objets érodés par le temps, que l'humanité serait contrainte de perdre. La conception baudelairienne de la photographie comme *ancilla artis* introduit implicitement une vision très matérielle de la mémoire, qui en souligne l'importance et en même temps les failles : le naturaliste, l'astronome, l'érudit, en tant qu'êtres humains, ont besoin d'un instrument qui puisse combler les lacunes et préciser les inexactitudes intrinsèques à leur esprit. Cette mémoire concrète, pour laquelle la photographie est un précieux outil, est celle de la conservation et du détail.

§6 Mais c'est précisément le particularisme du détail qui, dans l'art, se doit d'être aboli :

[...] l'imitation exacte gâte le souvenir. Il y a de ces misérables peintres, pour qui la moindre verrue est une bonne fortune; non seulement ils n'ont garde de l'oublier, mais il est nécessaire qu'ils la fassent quatre fois plus grosse : aussi font-ils le désespoir des amants, et un peuple qui fait faire le portrait de son roi est un amant.

Trop particulariser ou trop généraliser empêchent également le souvenir; à l'Apollon du Belvédère et au Gladiateur je préfère l'Antinoüs, car l'Antinoüs est l'idéal du charmant Antinoüs. (1846, p. 189)

§7 Dès 1846, Baudelaire explicite sa conception du rôle du souvenir chez l'artiste et des dangereuses dérives que la mimésis peut entraîner. Ici la perspective est toute autre, par rapport au point de vue adopté dans son réquisitoire contre la photographie : si l'on songe à la place de l'idéal et du modèle dans l'art, la précision du détail est nuisible. Il n'y a que les « misérables peintres » qui s'attachent à toutes les minuscules caractéristiques de leur modèle, pensant ainsi être au plus près du vrai, alors qu'en 1863 Baudelaire louera encore Guys et Daumier pour leur capacité à dessiner de mémoire<sup>3</sup> : vrais artistes, ils savent que leur geste se doit d'être mnémonique et non mimétique; parce que ce n'est pas en imitant que l'on crée : c'est en se remémorant et en reconstruisant l'idéal à partir du souvenir du modèle.

### L'ART COMME MNÉMOTECHNIE, IDÉAL ET IMAGINATION

§8 Il faut abolir non seulement l'imitation exacte, mais également les deux pôles apparemment opposés de la particularisation et de la généralisation. En effet, toutes deux empêchent le processus de remémoration capable d'abord de réveiller le souvenir et déclencher la reconnaissance, et ensuite d'entamer le parcours de *redressement* du connu vers l'idéal :

Je n'affirme pas qu'il y ait autant d'idéals primitifs que d'individus, car un moule donne plusieurs épreuves; mais il y a dans l'âme du peintre autant d'idéals que d'individus, parce qu'un portrait est un modèle compliqué d'un artiste.

Ainsi l'idéal n'est pas cette chose vague, ce rêve ennuyeux et impalpable qui nage au plafond des académies; un idéal, c'est l'individu redressé par l'individu, reconstruit et rendu par le pinceau ou le ciseau à l'éclatante vérité de son harmonie native.  
(*ibid.*, p. 190)

§9 Rien n'est abstrait ou générique dans l'idéal : c'est la subjectivité de l'artiste qui recrée, à partir du modèle –qui n'est qu'un des éléments de « l'infini de la variété » de « la race humaine » (*ibid.*, p. 189) –l'idéal qui lui correspond.

§10 C'est en ce sens que « le souvenir [est] le grand critérium de l'art » et que « l'art est une mnémotechnie du beau » (*ibid.*) : parce que la nature conçoit certes des types et des genres, mais l'unité n'existe pas, et ce n'est que le souvenir qui permet à chaque subjectivité de relier ce qu'elle perçoit à quelque chose de déjà connu. Et l'artiste créateur est

<sup>3</sup>Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *Le Figaro*, 26 novembre, 29 novembre et 3 décembre 1863 (dans *Écrits sur l'art*, op. cit., p. 503-552).

celui qui fait appel à sa propre mémoire pour identifier les traits qui font de son modèle le « souvenir vivant » (*ibid.*, p. 190) d'un autre être, et donc pour construire à partir de là un idéal subjectif capable de déclencher un analogue processus de remémoration chez le spectateur.

§II Au « Salon de 1859 » de préciser davantage le lien entre cette conception du beau idéal et « la reine des facultés » (1859, p. 366), non seulement à propos du portrait, mais également du paysage :

Oui, l'imagination fait le paysage. Je comprends qu'un esprit appliqué à prendre des notes ne puisse pas s'abandonner aux prodigieuses rêveries contenues dans les spectacles de la nature présente; mais pourquoi l'imagination fuit-elle l'atelier du paysagiste? Peut-être les artistes qui cultivent ce genre se défient-ils beaucoup trop de leur mémoire et adoptent-ils une méthode de copie immédiate qui s'accommode parfaitement à la paresse de leur esprit. (*ibid.*, p. 424)

§I2 Le culte du particularisme, de la « méthode de copie immédiate », est l'ennemi du souvenir et de ce processus mnémotechnique subjectif vers le beau idéal que doit être l'art. Et ce, également parce qu'il freine l'élan imaginatif qui seul est capable – surtout dans la conception que Baudelaire développe à partir des années 1850 – de fonder l'art, c'est-à-dire la perception du réel d'abord, la création ensuite et enfin la perception de l'œuvre. Encore une fois, la manie du détail de l'« esprit appliqué à prendre des notes » est un obstacle à la rêverie et à l'imagination, et l'imitation de la nature est symptomatique de cette « paresse de [l']esprit » de celui qui, ne se fiant pas à sa propre mémoire, n'est pas un vrai artiste.

§I3 À l'inverse, la grandeur de Delacroix, vrai « type du peintre-poète » (*ibid.*, p. 380), réside entre autres dans son imagination, dont Baudelaire fait un éloge approfondi qui implique sa conception du souvenir comme instrument de cette « reine du vrai » (*ibid.*, p. 368). En effet, « depuis l'adolescence », Delacroix aurait « consacré tout son temps à exercer sa main, sa mémoire et ses yeux pour préparer des armes plus sûres à son imagination » (*ibid.*, p. 381) : le pouvoir mnémotechnique est tout aussi fondamental, pour le peintre, que la maîtrise du geste et la perception visuelle en tant qu'outil de l'imagination.

#### LA REMÉMORATION DU CHIC ET DU PONCIF : UN ABUS DE FEUILLETONISTE

§I4 Cependant, Baudelaire insiste également sur une acception et un usage de la mémoire nettement négatifs. Située on ne peut plus loin de la mémoire comme arme de l'imagination, la « mémoire de la main » est encore une fois liée à la paresse et à l'imitation,

mais ni de la nature ni du modèle : c'est cette « monstruosité moderne » incarnée par le poncif et le chic. « Abus de la mémoire », « mémoire de la main [plutôt que] mémoire du cerveau » (1846, p. 205), le chic est pour Baudelaire un rappel mécanique et aride, dépourvu de passion, et surtout d'imagination. Le souvenir n'y prend que la forme de l'automatisme, et, qui plus est, de l'automatisme gestuel : non seulement la mémoire n'est pas au service de l'idéal, mais surtout la création se limite à être reproduction matérielle.

§15 Le poncif, au sens de cliché et donc d'« abus de la mémoire », est présent déjà en 1845, mais la fonction du souvenir y est différente. Particulièrement critique à l'égard de la « peinture africaine » d'Horace Vernet<sup>4</sup>, l'avis de Baudelaire est catégorique :

L'unité, nulle; mais une foule de petites anecdotes intéressantes –un vaste panorama de cabaret; –en général, ces sortes de décorations sont divisées en manière de compartiments ou d'actes, par un arbre, une grande montagne, une caverne, etc. M. Horace Vernet a suivi la même méthode; grâce à cette méthode de feuilletoniste, la mémoire du spectateur retrouve ses jalons, à savoir : un grand chameau, des biches, une tente, etc... –vraiment c'est une douleur que de voir un homme d'esprit patauger dans l'horrible. –M. Horace Vernet n'a donc jamais vu les Rubens, les Véronèse, les Tintoret, les Jouvenet, morbleu!... (1845, p. 61-62)

§16 Ce n'est plus la mémoire gestuelle de l'artiste qui fait de la création une reproduction froide et aride, mais sa volonté de faire appel à la mémoire du spectateur, en le guidant de manière didactique. Deux aspects nous semblent surtout révolter Baudelaire : d'un côté, la séparation artificielle et explicite des anecdotes, et de l'autre le caractère stéréotypé des éléments peints, qui réveillent la mémoire collective en plantant un décor convenu.

§17 En effet, pour Baudelaire

la véritable mémoire, considérée sous un point de vue philosophique, ne consiste, je pense, que dans une imagination très-vive, facile à émouvoir, et par conséquent susceptible d'évoquer à l'appui de chaque sensation les scènes du passé, en les dotant, comme par enchantement, de la vie et du caractère propres à chacune d'elles. (1846, p. 207 en note)

§18 Il est donc impossible de concilier le chic ou le poncif avec la nécessité de donner vie à des scènes passées à l'aide de la sensation, capable de réveiller la mémoire, et donc

<sup>4</sup>Il s'agit du tableau historique d'Émile-Jean-Horace (dit Horace) Vernet, *Prise de la Smalah d'Abd-El-Kader à Taguin (16 mai 1843)*, huile sur toile, 489 x 2139 cm, 1844, Musée National du Château de Versailles.

l'imagination. Et ce d'autant moins si le caractère automatique et stéréotypé du geste de l'artiste ou des scènes peintes côtoie une accumulation et une surenchère de détails trop précis. L'année suivante, en effet, Baudelaire n'est pas moins virulent contre Vernet, qui n'aurait « nulle passion et une mémoire d'almanach » : « qui sait mieux que lui combien il y a de boutons dans chaque uniforme, quelle tournure prend une guêtre ou une chaussure avachie par des étapes nombreuses ; à quel endroit des buffleteries le cuivre des armes dépose son ton vert-de-gris ? » (*ibid.*, p. 207-208).

§19 Nous avons vu que la particularisation, comme la généralisation, nuit au processus de remémoration capable, à travers l'imagination de l'artiste, de construire l'idéal. Les tableaux de Vernet semblent en être un parfait exemple : que ce soit à cause de sa « méthode de feuilletoniste » ou à cause de la surenchère de détails, Baudelaire constate l'impossibilité de toute impression d'unité, qualité indispensable. En faisant l'éloge des paysages de Corot, il explique à quel point leur harmonie et la simplicité de leurs couleurs sont séduisantes : « presque toutes ses œuvres ont le don particulier de l'unité, qui est un des besoins de la mémoire » (*ibid.*, p. 223).

#### L'ŒUVRE COMME PALIMPSESTE ET LA MÉMOIRE DU SPECTATEUR

§20 L'unité est une qualité nécessaire à l'art lorsqu'elle touche à l'impression du spectateur, et lorsqu'elle s'oppose à la surenchère de détails et au disparate qui empêchent l'harmonie et la « mnémotechnie du beau ». En effet, Baudelaire loue la simplicité, déjà, dans son premier *Salon*, en faisant un « éloge violent » (1845, p. 62) du tableau de William Haussoullier<sup>5</sup>, raillé par le public et par la critique. Après avoir décrit avec précision la peinture, Baudelaire avoue que « le nom de Jean Bellin et de quelques Vénitiens des premiers temps [lui] a traversé la mémoire, après [sa] douce contemplation » : si « en sav[oir] trop long sur [son] art » est un « fléau bien dangereux », le critique encourage Haussoullier à se méfier de son érudition. Mais l'on dirait que le peintre est déjà sur la bonne voie, puisque Baudelaire affirme que son tableau « contient assez d'originalité pour promettre un heureux avenir » (*ibid.*, p. 65).

§21 L'érudition est à proscrire en tant que fin en elle-même, parce qu'elle constitue un frein à l'imagination individuelle de l'artiste, mais si l'œuvre parvient à susciter une impression d'unité tout en se construisant sciemment comme un palimpseste, son originalité peut en faire du vrai art. L'on sait à quel point Baudelaire est fasciné par la fameuse totalité de l'effet qu'il hérite des théorisations d'Edgar Allan Poe et qu'il se réapproprie

<sup>5</sup> *La Fontaine de Jouvence*, huile sur toile, 135 x 186 cm, 1844, Graham Reynolds.

à la fois en tant que critique et en tant que poète<sup>6</sup>. Patrick Labarthe parle justement de *palimpseste de la mémoire* à propos du « Cygne » dans *Les Fleurs du Mal* : si l'impression chez le lecteur est une, globale et entière, elle est produite par les souvenirs du sujet poétique, qui sont mis en abyme par les souvenirs intertextuels et mythiques qui construisent l'espace-temps du chant et de l'énonciation<sup>7</sup>. Dans cette perspective, la superposition consciente des souvenirs de l'artiste est en mesure d'enrichir l'expression et l'imagination, et, au même moment, de déclencher un analogue processus de remémoration chez le spectateur.

§22 Ce parallélisme et cette bilatéralité entre la mémoire de celui qui crée et celle de celui qui regarde sont très importants pour Baudelaire, et ce n'est pas un hasard s'il en fait l'éloge surtout à propos de Delacroix :

Pour E. Delacroix, la nature est un vaste dictionnaire dont il roule et consulte les feuilles avec un œil sûr et profond ; et cette peinture, qui procède surtout du souvenir, parle surtout au souvenir. L'effet produit sur l'âme du spectateur est analogue aux moyens de l'artiste. Un tableau de Delacroix, *Dante et Virgile*<sup>8</sup>, par exemple, laisse toujours une impression profonde, dont l'intensité s'accroît par la distance. Sacrifiant sans cesse le détail à l'ensemble, et craignant d'affaiblir la vitalité de sa pensée par la fatigue d'une exécution plus nette et plus calligraphique, il jouit pleinement d'une originalité insaisissable, qui est l'intimité du sujet. (1846, p. 160-161)

§23 L'indéniable maîtrise du geste et de l'*ars* pictural n'empêche pas « le chef de l'école moderne » (*ibid.*, p. 152) de privilégier la totalité et l'unité de l'impression : au contraire, « très soigneux des moyens matériels d'exécution » (*ibid.*, p. 160), Delacroix se situe au plus loin de la particularisation et parvient à transmettre la profondeur, l'intensité, la vitalité.

§24 Baudelaire ne peut qu'être charmé par le principe qui fait du tableau la reproduction de « la pensée intime de l'artiste, qui domine le modèle, comme le créateur la création » (*ibid.*) : la pensée est rendue en tant que sensation, qu'impression, à travers la capacité

<sup>6</sup> L'écrivain américain théorise une conception précise de la composition poétique, fondée sur le refus de l'inspiration et sur la nécessité de construire son œuvre de manière à susciter chez le lecteur un effet précis, auquel doivent concourir tous les éléments thématiques, structurels, rythmiques, etc. Edgar Allan Poe développe sa poétique dans « The Poetic Principle » (*Home Journal*, 36, 31 août 1850), dont Baudelaire traduit tacitement des passages entiers dans ses « Notes nouvelles sur Edgar Poe », dans E. A. Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, traduit de l'anglais par Ch. Baudelaire, Paris, Michel Lévy frères, 1857.

<sup>7</sup> P. Labarthe, « Baudelaire, Paris et le "palimpseste" de la mémoire », *op. cit.*, p. 252-261.

<sup>8</sup> Il s'agit de *La Barque de Dante* (ou *Dante et Virgile aux enfers*), huile sur toile, 189 x 241,5 cm, 1822, Musée du Louvre.



à se saisir du modèle et à l'exprimer. En effet, Delacroix semble capable non seulement de comprendre, mais aussi d'utiliser ce « langage des fleurs et des choses muettes » que convoite le poète en vers<sup>9</sup>. Et ce, à travers le souvenir : la domination du modèle se fait, comme on l'a vu, à travers la réélaboration imaginative que permet la remémoration, et – parallèlement – l'œuvre ainsi conçue s'adresse au souvenir du spectateur, produit son effet et construit l'idéal surtout dans sa mémoire.

§25 Puisque c'est la mémoire du spectateur qui reçoit cette « impression profonde » et intense, ses souvenirs se font ensuite paramètre fondamental pour mesurer l'harmonie, la mélodie et l'originalité de l'œuvre d'art :

L'harmonie est la base de la théorie de la couleur.

La mélodie est l'unité dans la couleur, ou la couleur générale.

La mélodie veut une conclusion ; c'est un ensemble où tous les effets concourent à un effet général.

Ainsi la mélodie laisse dans l'esprit un souvenir profond.

La plupart de nos jeunes coloristes manquent de mélodie.

La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet si les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs. (*ibid.*, p. 1846)

§26 L'on retrouve dans ces réflexions le charme que la théorie de la composition de Poe a sur Baudelaire : comme la nouvelle ou le poème, la couleur dans l'art figuratif doit être composée en fonction du dénouement et d'un effet à la fois total et précis. Seulement ainsi la couleur peut laisser un souvenir dans l'esprit du spectateur ; et si elle en est capable, en tant que mélodie, il est inutile de chercher dans l'œuvre un sens ultérieur. Baudelaire attribue une véritable responsabilité au spectateur, dont le « répertoire des souvenirs » se fait *volens nolens* un critère de jugement, puisque « le beau s'imprime dans la mémoire d'une manière indélébile » (1859, p. 433).

### LE SOUVENIR, UT PICTURA POESIS ?

§27 Ces différentes acceptions du rôle du souvenir dans l'art nous semblent témoigner de la centralité du thème dans la pensée baudelairienne, non seulement parce que leur

<sup>9</sup>Nous nous référons aux derniers vers d'« Élévation » (*Les Fleurs du Mal*) : « Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse / s'élancer vers les champs lumineux et sereins ; // celui dont les pensers, comme des alouettes, / vers les cieus le matin prennent un libre essor, / – qui plane sur la vie, et comprend sans effort / le langage des fleurs et des choses muettes ! », v. 15-20.

présence est diffuse et leur conception complexe, mais également parce qu'elles côtoient constamment des éléments fondamentaux. Les relations complexes entre idéal et mimésis, le rôle du poncif et de sa conscience, la faculté imaginative et son pouvoir dans la création, le beau et l'harmonie, ne sauraient être conçus sans ces réflexions sur la mémoire; et l'on sait leur rôle central dans la pensée de Baudelaire, à la fois en tant que critique et en tant que poète.

§28 En effet, si le souvenir a une place importante dans la poétique des *Fleurs du Mal* et du *Spleen de Paris*, c'est parce qu'il a partie liée avec la polarité la plus intrinsèque à l'être humain : celle du spleen et de l'idéal. Entre le *memento mori* et le *carpe diem*, l'irruption du souvenir est porteuse, dans de nombreux poèmes, du parfum, du rêve et du lointain, et en même temps de la réalité, du choc, de l'expérience aliénante de la modernité. Nous n'entendons pas tomber dans le piège téléologique de vouloir lire la critique artistique de Baudelaire à la lumière de sa poétique, mais nous nous permettons d'émettre une réserve sur la polarisation, proposée par Zanetta, entre « deux modes distincts » de la mémoire dans la critique et dans la poésie, « l'un brassant, cherchant, synthétisant la masse des souvenirs qu'il a accumulés, l'autre cédant sous cette masse et ressassant infiniment un passé paralysant<sup>10</sup> ».

§29 En effet, certaines occurrences des processus propres à la mémoire côtoient, dans le chant, une dimension explicitement artistique et nous semblent par là témoigner des différentes formes et acceptions que les trois *Salons* évoquent. L'on connaît le célèbre quatrain d'« Une charogne » qui explicite la transfiguration de la carcasse en une scène à la fois onirique et artistique :

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<sup>11</sup>.

§30 Dès l'incipit du poème, la contemplation de la charogne se fait sur le mode de l'injonction : la destinataire du poème est sommée de *se rappeler* l'épisode qu'elle a vécu avec le sujet poétique, et le lecteur est lui aussi, en quelque sorte, contraint à se faire spectateur de la scène.

§31 Si l'on a très souvent parlé d'*ekphrasis* à propos d'« Une charogne », cela nous paraît d'autant plus pertinent à la lumière de notre approfondissement des conceptions de

<sup>10</sup>J. Zanetta, *op. cit.*, p. 25.

<sup>11</sup>« Une charogne » (*Les Fleurs du Mal*), v. 29-32.

la mémoire dans la création artistique. Le sujet poétique construit le poème en suivant exactement le processus que le Baudelaire critique théorise pour la peinture : la mimésis est refusée en faveur d'une mnémotechnie qui part des impressions et des sensations engendrées par le modèle et le redresse vers un idéal à l'aide de la faculté imaginative. C'est pourquoi le quatrain que nous venons de citer n'est pas seulement une métaphore, mais une mise en abyme du processus de composition du poème lui-même.

§32

L'excipit du poème présente une autre conception de la mémoire en lien avec l'art, qui seul serait capable de « garde[r] la forme et l'essence divine<sup>12</sup> » de ce qui autrement ne deviendrait que vermine. Et si le sujet peut affirmer à l'exclamative qu'il aura été capable de rendre pérenne le souvenir, c'est justement parce qu'il l'a chanté. Cette acception de la mémoire dans l'art, plus attendue, est présente également en explicite du « Portrait », quatrième et dernier poème du polyptyque « Un fantôme », où le sujet s'adresse au Temps personnifié :

Noir assassin de la Vie et de l'Art,  
Tu ne tueras jamais dans ma mémoire  
Celle qui fut mon plaisir et ma gloire!<sup>13</sup>

§33

Encore une fois, dans ce poème composé une dizaine d'années après « Une charogne », la mémoire intervient en lien étroit avec l'art figuratif, non seulement parce que le titre est « Le Portrait », mais également parce que le poème précédent dans le polyptyque – « Le Cadre » – s'ouvre sur une comparaison explicite :

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,

Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure,  
S'adaptèrent juste à sa rare beauté;  
Rien n'offusquait sa parfaite clarté,  
Et tout semblait lui servir de bordure.<sup>14</sup>

§34

<sup>12</sup> *Ibid.*, v. 47.

<sup>13</sup> « Un fantôme », IV : « Le Portrait » (*Les Fleurs du Mal*), v. 12-14.

<sup>14</sup> « Un fantôme », III : « Le Cadre » (*Les Fleurs du Mal*), v. 1-8.

Il nous semble que l'on retrouve ici la surenchère de détails qui, décrite dans la critique artistique, peut assumer un caractère positif si elle est bien canalisée : le cadre permet de sciemment isoler l'œuvre, pour que le spectateur puisse en percevoir l'unité et l'harmonie, et que ses éléments, au lieu de se faire simples poncifs, déclenchent un processus imaginatif orienté vers le beau idéal.

§35 Ce rôle du cadre est d'autant plus intéressant qu'il est en accord avec la conception de la forme dont Baudelaire témoigne dans sa lettre à Armand Fraisse : en parlant du sonnet, le poète affirme que « parce que la forme est contraignante, l'idée jaillit plus intense<sup>15</sup> ». Et ce n'est pas un hasard si ce polyptyque est constitué de quatre sonnets – forme métrique des plus contraignantes, du point de vue à la fois formel et traditionnel – présentant tous un lien avec l'art figuratif : dans le premier le sujet poétique se compare à un peintre condamné à créer dans les ténèbres, sans couleurs, et le deuxième peint une scène d'intérieur intime et sensuelle qui évoque celle décrite, un an après, au début de « La Chambre double », avant que le souvenir fasse irruption dans la rêverie du sujet.

§36 Dans ce poème en prose, le souvenir tel qu'il est mis en scène est porteur d'horreur et du choc du retour à la réalité, mais la composition globale de l'œuvre dans son ensemble témoigne – dès le titre – de l'ambivalence intrinsèque au rôle de la mémoire dans le processus imaginatif et créatif. Dans « La Chambre double » comme dans les poèmes en vers analysés, il nous semble alors que Baudelaire joue avec les liens entre art figuratif et poésie : en suivant une démarche propre à la création artistique, il construit un chant qui met en scène la peinture et les formes et fonctions que la mémoire y assume.

§37 Les réflexions de Baudelaire sur le langage et la création poétique semblent s'opposer à l'expression horatienne d'*ut pictura poesis*, que nous nous sommes permis d'utiliser sous forme interrogative. Non, les matériaux et les instruments de la poésie et de la peinture ne sont pas les mêmes, et Baudelaire n'encourage pas d'influence mutuelle entre les deux arts. Mais nous croyons avoir montré que les trois premiers *Salons* de Baudelaire dessinent une pluralité de conceptions de la mémoire et du souvenir et que ce thème polymorphe demeure un des fondements de sa conception et de sa pratique de la création.

<sup>15</sup>Lettre à A. Fraisse du 18 février 1860, dans Ch. Baudelaire, *Correspondance*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1973, tome I, p. 196-197.

**Quelques mots à propos de : Silvia Giudice**

Silvia Giudice est agrégée de Lettres modernes, doctorante en littérature comparée à l'Université Paris-Nanterre, et ATER à l'Université Polytechnique des Hauts-de-France. Ses recherches, sous la direction de William Marx, portent sur les liens entre poésie et philosophie et sur la poésie italienne et française des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles –notamment sur l'œuvre de Giacomo Leopardi, Charles Baudelaire, Paul Valéry et Eugenio Montale. Elle a étudié la poétique baudelairienne dans une dizaine de contributions scientifiques –parues ou à paraître –, approfondissant ses dimensions poétique, linguistique et philosophique.

**Pour citer cet article**

Silvia Giudice, « La mémoire de l'artiste, du critique, du spectateur. », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation 2024 », n° 25, automne 2023, mis à jour le : 06/12/2023, URL : <https://revues.univ-pau.fr:443/opcit/index.php?id=748>.