



Du « culte des images » au culte de la mémoire : relire Baudelaire critique d'art

- *Laëtitia Bertrand*

A propos de l'ouvrage :

Julien Zanetta, *Baudelaire, la mémoire et les arts*,
Paris, Classiques Garnier, « Baudelaire », 2019, 283 p.
978-2-406-09045-8



Analyser, dans la critique d'art baudelairienne, le rôle de la mémoire depuis la production jusqu'à la réception d'une œuvre artistique, tel est l'enjeu au centre de l'ouvrage de Julien Zanetta, *Baudelaire, la mémoire et les arts*. Il s'agit autant pour le lecteur actuel de se rappeler l'esthète et le critique derrière le poète des *Fleurs du mal* que pour Baudelaire de convoquer le souvenir des tableaux nécessaires à l'écriture de ses *Salons*. Cet effort commun, grâce au pouvoir des mots et des images, rend justice à la production d'un artiste témoin de la « mémoire du présent » (p. 198).

Au sein de cette belle étude, Julien Zanetta a choisi de différencier le Baudelaire poète du Baudelaire salonnier, gageant qu'une « partie du problème vient de ce que l'on a considéré comme *strictement* identique la mémoire à l'œuvre dans le corpus poétique et dans la critique d'art » (p. 25). Reconnaisant que la thématique de la mémoire a été fort étudiée dans les *Fleurs du mal* ou dans *Le Spleen de Paris*, notamment dans les analyses de Pierre Laforgue, John E. Jackson, Albert Thibaudet et Jean Starobinski, il souligne néanmoins que son rôle dans les *Salons* a été sous-estimé, alors que « ce sont là deux modes distincts de la mémoire, 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 » (p. 25). Les souvenirs mélancoliques du *je* lyrique seraient, selon lui, globalement moins créatifs que les réminiscences du peintre, conditions *sine qua non* de la



production. Bien que Julien Zanetta admette que des ponts existent entre les corpus – certains poèmes comme « Les Phares », « Les Foules », « Les Vocations », « Les Fenêtres », et bien sûr « Danse macabre » ou « Le Masque » sont évoqués –, il construit sa réflexion sur les *Salons* et en vue d'eux, étudiant dans le détail l'évolution du lien entre la mémoire et les arts de 1846 à 1863 : « si la mémoire telle qu'elle figure dans les *Fleurs du mal* continuera d'informer et de dialoguer avec la mémoire dans la critique d'art, elle devra être maintenue distincte, autant qu'il sera possible de le faire, de cette évolution » (p. 256). Dans cette perspective, les essais baudelairiens sur la peinture ne sont pas utilisés au service de la compréhension du corpus poétique mais étudiés pour leur richesse propre ; une initiative très appréciable, qui offre une lecture passionnante des *Salons*.

Cette démarche renouvelle la recherche baudelairienne avec une perspective personnelle richement argumentée, appuyée tant sur des études étrangères non traduites en français que sur des écrits d'artistes ou de critiques du XIXe siècle. Bien que centrée sur les quatre *Salons* organisant son ouvrage – *Salon de 1846*, *Exposition universelle de 1855*, *Salon de 1859* et *Le Peintre de la vie moderne* –, la réflexion de Julien Zanetta n'hésite pas à convoquer diverses productions de Baudelaire pouvant entrer en résonance avec son corpus. Sont ainsi ponctuellement cités les autres critiques d'art – le *Salon de 1845* et son *Salon caricatural*, les articles sur les caricaturistes français et étrangers –, les essais non esthétiques – *De l'essence du rire*, *Les Paradis artificiels* –, les traductions d'Edgar Allan Poe, les journaux – *Mon cœur mis à nu*, *Fusées* – et la correspondance.

Dans son introduction, Julien Zanetta revient sur les définitions et les enjeux de la mémoire. Depuis Platon, Aristote et saint Augustin jusqu'à Locke et Diderot, il rappelle que l'on doit parler de *mémoires* au pluriel, en particulier dans le milieu artistique. Il y aurait, d'une part, la mémoire de la tradition, commune à l'artiste et au spectateur, compilant les souvenirs de tableaux de maîtres qui constitueraient une culture partagée ; et, d'autre part, la mémoire personnelle, qui recueille les impressions du spectateur devant une œuvre : en mêlant les souvenirs autobiographiques au surgissement présent de la contemplation, elle permet ainsi sa mémorisation. Enfin, il y aurait la mémoire de l'artiste à l'œuvre, due à la pratique et à la présence d'un « dictionnaire » intérieur que le peintre consulte à loisir. Cette mémoire facilite la vitesse d'exécution, mais aussi l'élaboration d'un idéal poétique distinct du pur mimétisme. Ces nuances terminologiques sont essentielles dans l'esthétique baudelairienne dès ses analyses inaugurales sur Delacroix, premier représentant de la



modernité, jusqu'à Constantin Guys, consacré peintre de la vie moderne.

C'est pour suivre cette progression que Julien Zanetta adopte une perspective chronologique. Le *Salon de 1846*, première recension où Baudelaire construit un système personnel, place la mémoire au sommet des facultés : c'est le « criterium du beau » à l'origine du jugement, mais aussi de la rêverie poétique, que Delacroix est seul à maîtriser. Il est intéressant de placer en regard le *Compte-rendu de l'Exposition universelle de 1855* et le *Salon de 1846*, puisque le premier remet partiellement en question les acquis du second. Cette prise de distance est due à l'essor du progrès, problématisé dans l'essai : face à cette doctrine anti-artistique, le peintre comme le critique doivent parvenir à adapter leur mémoire et leur méthode pour se renouveler. Le cosmopolitisme induit par l'Exposition universelle invite également Baudelaire à interroger les critères du Beau : le compte-rendu tend alors plus vers le traité d'esthétique que vers la recension. Quatre ans plus tard, le *Salon de 1859* se centre à nouveau sur Delacroix, artiste toujours inégalé selon Baudelaire, déçu des œuvres exposées. La photographie, autre incarnation du progrès, est un nouvel élément problématique analysé par le poète : face à elle, la mémoire doit recourir à l'imagination, nouvelle « reine des facultés », pour perdurer. Comme pour appliquer sa théorie, Baudelaire rédige son *Salon de tête*, comptant sur ses souvenirs pour convoquer les œuvres valant la peine d'être retenues. *Le Peintre de la vie moderne*, enfin, s'écarte du modèle de la recension pour s'apparenter à une monographie sur Constantin Guys, anonymisé « M. G. », qui incarne l'artiste moderne par excellence. Capable de traduire rapidement le mouvement de la ville, décor de la modernité, son « art mnémonique » construit instantanément le souvenir : il transforme le transitoire en éternel.

Le choix d'une analyse chronologique se comprend alors aisément : la mémoire, d'abord vue comme une faculté motrice dans le processus créatif et réceptif, évolue progressivement en outil de lutte contre une doctrine sophistiquée, une technique déshumanisante et un académisme mortifère. Permettant de penser le temps, mais aussi la poésie de l'image et du geste, elle est en effet centrale dans la pensée esthétique de Baudelaire. Sous cet angle, elle n'est pas éloignée d'une certaine vision de la mémoire dans le corpus poétique, si l'on veut discuter la distinction établie par Julien Zanetta dans son introduction. C'est en cela que les *Salons* peuvent s'apparenter à un art poétique, ou du moins contribuer à son élaboration, ce qui pourrait inspirer davantage d'analyses croisées avec des poèmes, nous aurons l'occasion d'y revenir.



Il faut néanmoins noter que cette approche chronologique risque deux écueils. Premièrement, elle pourrait amener à penser que la pensée baudelairienne va vers un perfectionnement dont *Le Peintre de la vie moderne* serait l'aboutissement, et donc établir une hiérarchie de valeurs entre les différents essais. S'il est indéniable que l'esthétique de Baudelaire s'affine et se corrige avec les années, il serait cependant malencontreux de juger les premiers *Salons* comme des brouillons imparfaits des derniers ; mais l'ouvrage de Julien Zanetta accorde à chaque *Salon* une même importance, et évite tout discours téléologique. Le second écueil possible est le risque, pour l'auteur, de se répéter, à force de faire des allers-retours entre les *Salons* pour montrer la progression de la pensée baudelairienne. La richesse des passages analysés par Julien Zanetta mène parfois à quelques redondances dans le dernier tiers de son livre : des synthèses déjà faites, des citations anticipées puis rappelées dans leur contexte quelques pages plus loin peuvent ponctuellement nuire à la concision et à la clarté de l'ouvrage. Peut-être des entrées thématiques avec, en leur sein, une progression chronologique, auraient-elle pu minimiser cet écueil. Mais la méthode adoptée par Julien Zanetta est parfaitement justifiée dans son introduction, et ces quelques redites n'enlèvent rien à la pertinence et à la justesse de ses développements.

Du « criterium de l'art » à la « plainte du progrès »

Dans le *Salon de 1846*, Baudelaire établit un système d'analyse et d'écriture de la critique d'art. Ce dernier se fonde sur une typologie des différentes mémoires, suivant l'usage qui en est fait par l'artiste et par le spectateur. Julien Zanetta construit sa réflexion en deux temps, selon le rôle conféré à la mémoire.

Dans un premier temps, « La tradition en question » (pp. 34-50), le critique étudie le rapport de l'artiste et du spectateur au passé. Il revient sur la dédicace aux bourgeois, qui rappelle que la culture artistique est un besoin fondamental : elle rend le jugement possible, et la connaissance du passé permet de comprendre le présent. Les références classiques ravivent un terreau commun, nécessaire à la conception d'un art moderne jonglant entre imitation et subversion – le romantisme : « pour Baudelaire, en 1846, un tableau est un ensemble à déchiffrer dans lequel il faut relever les traces du passé de l'art afin d'en dégager la poésie et l'originalité » (p. 35). La mémoire chez le spectateur est donc un outil de jugement et d'interprétation. Chez l'artiste, elle est un outil de



création : elle lui permet de connaître suffisamment le passé pour s'en inspirer sans le copier, afin de créer du neuf. Delacroix est le peintre le plus à même d'être à la croisée des traditions et de la nouveauté : « avec lui, la mémoire n'est plus comprise comme un effort que l'on s'évertue à accomplir afin de rejoindre la tradition : Delacroix *est* lui-même la tradition ; il l'incarne et la donne à voir, il la condense et la dépasse tout à la fois » (p. 42). Le rôle du spectateur, créateur d'une nouvelle mémoire – le souvenir de l'impression donnée par l'œuvre –, est essentiel pour établir ensuite une liaison entre le passé de la conception, le présent de la contemplation et la postérité du souvenir. C'est une mémoire au présent, qui concerne directement la vie moderne et non les grands anciens, comme certains artistes néo-classiques le souhaiteraient : « nulles lignes ne préparent mieux au *Peintre de la vie moderne* que celles qui évoquent, dès 1846, "l'éternel" et le "transitoire" de la beauté que l'on rencontre dans la vie moderne » (p. 50).

Dans un second temps, « Le criterium de l'art » (pp. 51-77), Julien Zanetta se penche plus précisément sur le processus de mémorisation d'une œuvre durant sa contemplation. Baudelaire défend l'idée que l'harmonie d'un tableau est ce qui rend possible sa conservation dans la mémoire : elle est due à la force des couleurs, à son unité de composition et à sa capacité à être appréciée à distance. Cette harmonie est facilitée par le tempérament de l'artiste, suffisamment original pour renouveler la peinture sans dérouter le spectateur. L'œuvre d'art permet ainsi de mémoriser le beau, dont elle donne un aperçu : c'est pourquoi le souvenir est le « criterium de l'art » et l'art « une mnémotechnie du beau », selon Baudelaire. Pour que la peinture soit réussie, l'artiste doit également entraîner sa mémoire lors de la composition : à l'aide d'un « dictionnaire » établi à force de pratique, il est capable de créer avec rapidité et fluidité, traduisant fidèlement une image intérieure plutôt que d'avoir à recopier fadement un modèle. Baudelaire met en garde contre une mémoire facile, automatique, contraire au génie artistique : elle rend le « chic » et le « poncif », favorise l'excès de détails et atrophie l'imagination. Alors qu'Horace Vernet fait usage d'une « mémoire d'almanach », Delacroix, par la subtilité de sa peinture, crée une reconnaissance entre ses souvenirs personnels et ceux du spectateur : il fait appel à une « mémoire transitive » (p. 68), qui mélange l'image aperçue à des réminiscences intérieures, proches de la correspondance. S'ensuit alors un sentiment de familiarité entre le peintre, sa peinture et le spectateur : celui-là parvient à traduire ce que celui-ci pensait déjà avoir vu, ce qui crée une sensation de reconnaissance



devant l'objet représenté. La poésie, après s'être éveillée chez l'artiste, se transmet au public.

L'Exposition universelle de 1855, créée pour vanter la grandeur de la France auprès des autres pays, est vectrice de l'idéologie du progrès. La présence d'œuvres étrangères met à mal la rigueur du système de 1846 : la tradition ne peut plus être un moyen d'appréciation de l'art quand le spectateur contemple une création dont il méconnaît tous les codes : « les critères qui définissaient le beau doivent être étendus » (p. 80). L'artiste comme le public ont à s'adapter, et le rôle de la mémoire est à revoir à l'aune du progrès et du cosmopolitisme : l'artiste génial de 1846 conciliait la tradition et son tempérament ; le peintre cosmopolite de 1855 mélange, quant à lui, le savoir du passé aux nouvelles formes de beauté qu'amène le présent » (p. 128). L'anti-progressisme de Baudelaire n'est pas un refus du présent, au contraire : il défend le nouveau et les métamorphoses de la modernité face à une doctrine immobilisée par la promesse du « mieux ».

Dans une première partie, « La complainte du progrès » (pp. 80-92), Julien Zanetta explicite les critiques que Baudelaire formule envers le progrès comme doctrine philosophique. Selon lui, la vision positiviste est néfaste tant du point de vue artistique que moral. Cette pensée du temps serait une manière d'oublier la responsabilité de l'être humain dans l'Histoire : croire qu'il se dirige vers une forme de perfection reviendrait à nier la faute première, le péché originel qui prouve que l'état de nature n'est pas pur. Pour Baudelaire, l'Homme n'est pas naturellement bon ; il ne peut donc pas tendre vers un « mieux ». La mémoire et la poésie ont pour rôle de lutter contre cette recherche de l'oubli du passé. Ayant perdu ses illusions politiques après 1851, Baudelaire commente avec sarcasme le progrès appliqué à la littérature : le message porté par Hugo et par les tenants de l'art utile ne fait qu'alimenter la croyance vaine d'une possible disparition du malheur et des inégalités, alors que ceux-ci font partie intégrante de la vie humaine :

Le malheur est une condition nécessaire à la vie de l'homme sur terre, il ne peut y échapper, et se complaire dans l'idée que son éradication demeure possible relève d'une erreur pure et simple. (...) puisque la misère est *toujours* présente, il y aura *toujours* des solutions neuves pour la combattre, comme il existera *toujours* une certitude pour que ces solutions ne puissent parvenir à leur fin. Le "mieux" promis par le progrès établit une constante dont la permanence, l'immutabilité est, pour Baudelaire, simplement



impossible (p. 85).

Or, un « mieux » immobile équivaut au « même » ; et ce « même » est le premier pas vers la mort de l'art, par absence de renouvellement. La poésie permet de sauver l'Homme du progrès grâce à son lien avec la mémoire ; elle offre un recul conscient sur le présent grâce aux souvenirs du passé.

Dans les deux parties suivantes (« Du progrès en peinture – I. Histoires », pp. 92-97, et « Du progrès en peinture – II. La bizarrerie du beau », pp. 98-105), Julien Zanetta se penche cette fois sur l'exécution de la doctrine du progrès dans la peinture. Dans sa critique, Baudelaire montre les biais des doctrinaires voulant appliquer leur système en art : le Beau étant changeant et imprévisible, il serait incompatible avec la vision positiviste qui prévoit le futur. De fait, un âge d'or artistique est rarement pérenne : sa décadence nie la dynamique positiviste. Le poète introduit ensuite la notion de « bizarrerie », condition *sine qua non* du beau. Ingres et Delacroix sont présentés comme deux peintres dont l'originalité, longtemps considérée comme « bizarre », va à l'encontre du progrès, quoiqu'ils aient tous deux un rapport opposé au beau : le premier le fige dans l'éternel, le second le fait évoluer avec le temps. Baudelaire invite alors son lecteur à « désapprendre ses leçons pour réapprendre à "sentir" » (p. 105). En se désaccoutumant du convenu et de la tradition, il pourra ensuite découvrir et apprécier ce que la mémoire méconnaît.

La dernière partie de ce chapitre sur l'*Exposition universelle* de 1855, « Idée d'une beauté universelle d'un point de vue cosmopolitique » (pp. 105-128), prend l'exemple de Machiavel pour illustrer l'attitude nécessaire à l'appréciation du « bizarre ». L'auteur du *Prince*, capable de sortir de son milieu et de circuler dans l'échelle sociale, est un bon modèle de cosmopolitisme ; Delacroix partage les mêmes compétences, et Constantin Guys, « homme du monde, homme des foules et enfant », en sera le meilleur représentant. La naïveté, qui est leur point commun, est la seule forme positive d'oubli. En laissant derrière lui ses préjugés, l'artiste est apte à accueillir le neuf. Il sait se fondre dans différents cercles, prendre un « bain de multitude » et atteindre un certain degré d'universalité dans ses œuvres en mêlant sa subjectivité au monde : « sans chercher à l'amender, en n'évitant aucune de ses aspérités, il se confronte à la réalité en s'effaçant ; il demeure dans l'entre-deux, mêlant l'impersonnel du point de vue au subjectif de la représentation » (p. 125). Ce



cosmopolitisme, qui n'est pas éloigné de l'art poétique baudelairien de la dépersonnalisation – ce en quoi quelques parallèles plus appuyés avec le corpus poétique auraient été possibles –, postule une nouvelle relation au temps : l'artiste parvient à s'harmoniser avec le rythme de la société, en constante mutation. Il est alors possible de contempler la double nature du beau : la représentation du mouvement permet de voir les liens entre l'éternel et le transitoire, remettant ainsi en question la beauté unique et immuable des « modernes professeurs-jurés d'esthétique ».

De la « reine des facultés » à « l'art mnémonique »

La réflexion de Julien Zanetta sur le *Salon de 1859* se découpe en trois grands temps, qui s'arrêtent chacun sur une thématique forte de l'essai.

Le premier, « Un salon de tête » (pp. 131-141), se centre sur la méthode d'écriture particulière de Baudelaire pour ce compte-rendu : l'ayant rédigé depuis Honfleur après une seule visite, il l'écrit de mémoire, avec pour unique aide le livret comprenant le nom des œuvres. S'il lui sert de guide pour déambuler dans son palais de mémoire mental, il témoigne aussi du ridicule des « titres-rébus », propices au fantasme interprétatif. En se fiant avant tout à ses souvenirs, le poète n'évoque que les œuvres qui l'ont profondément affecté, en particulier lorsqu'elles s'apparentent à une allégorie. Cette figure permet en effet de marquer la mémoire tout en stimulant l'imagination, à la croisée des chemins entre transposition fidèle et reconstitution personnelle :

Une figure allégorisée conserve un sens qui lui est propre, mais qui peut s'infléchir en fonction de la situation dans laquelle elle est disposée, à la confluence de la mémoire et de l'imagination. Tandis que l'une s'occupera de lui trouver une référence, l'autre, s'en remettant à sa rêverie, en exploitera le caractère suggestif (pp. 140-141).

Cette remarque pourrait là aussi inspirer quelques mises en regard avec le corpus poétique de Baudelaire, au-delà des *ekphraseis* d'Ernest Christophe évoquées.

Le second temps, « Les progrès de l'image » (pp. 141-167), s'arrête sur la photographie, nouvelle invitée du *Salon* et source d'inquiétude chez le poète. Cette technique moderne met en relief les défauts du courant réaliste, qui copie la nature à l'aide de poncifs aliénant l'imagination.



Transformant la capacité à étonner en stratégie publicitaire plutôt qu'en appel à la rêverie, les réalistes comme les photographes usent de la crédulité de leur public pour vendre un faux réel, fondé sur le mimétisme et non sur la perception intérieure. Trop dense, fourmillant de détails, la photographie empêche l'œil de l'artiste comme du spectateur de choisir un élément à même de stimuler l'imagination, ce que seule la peinture parvient à faire. Julien Zanetta rappelle comment, selon Baudelaire, la photographie pourrait collaborer avec la mémoire : en jouant le rôle d'archive, et non en s'improvisant œuvre d'art.

Le troisième et dernier temps, « Le gouvernement de l'imagination » (pp. 168-190), s'intéresse plus précisément à cette « reine des facultés » qui doit lutter contre les affres de la photographie. Comparée à une apparition fantomatique, à un surgissement quasi surnaturel proche de la sensation de l'opium, elle est l'outil qui crée l'idéalisation intérieure magnifiant le réel. Or, cette idéalisation « est un fait, une condition inéluctable de la mémorisation de la nature » (p. 185) : Julien Zanetta démontre ainsi à nouveau en quoi la mémoire est une pierre de touche de l'esthétique baudelairienne. L'imagination permet également de réhabiliter la peinture de paysage et la sculpture, auparavant dédaignées par le poète, grâce à la puissance de rêverie induite dans les nuages d'Eugène Boudin pour la première et à la majesté immobile du marbre pour la seconde – expression de la beauté éternelle nécessaire à l'art.

Enfin, *Le Peintre de la vie moderne*, dernier chapitre de l'ouvrage, rappelle et intègre les éléments des *Salons* précédents, qui ont pu préparer les ultimes considérations esthétiques de Baudelaire. Autour de la figure de Constantin Guys, le poète parachève sa vision bipartite du Beau et du Temps, entre ancien et nouveau, éternel et transitoire :

Le neuf ou le transitoire ne peuvent s'établir qu'en fonction d'un ancien ou d'un éternel qui les précèdent. Autrement dit, il y aura inévitablement du banal dans le nouveau : le banal, c'est-à-dire l'ancien intégré au neuf, la part du beau qui a traversé les âges et s'est mêlée au changement jusqu'à en être le terreau à partir duquel il s'élabore (p. 253).

Julien Zanetta se donne également pour objectif, dans ce chapitre, de réhabiliter la part d'éternel dans le Beau, souvent oubliée au profit du transitoire chez les critiques baudelairiens. Cette



décision, cohérente au regard de l'importance accordée à la mémoire, est défendue au fil de trois parties.

La première, « Portrait de la modernité » (pp. 193-206), explicite la raison pour laquelle Baudelaire a choisi de consacrer Constantin Guys peintre de la vie moderne : la caricature, par définition, représente la double nature du beau, en servant de témoignage à long terme d'une actualité éphémère. Reprenant ses conclusions développées précédemment, Julien Zanetta établit une typologie précise des mémoires convoquées par l'artiste : la mémoire-palimpseste et la mémoire artistique, elle-même subdivisée en mémoire d'observation et en mémoire de dessin, également partagée en mémoire « résurrectionniste » (p. 202) et en mémoire synthétique.

La deuxième partie, « Nomenclature du banal » (pp. 206-232), revient sur les méthodes d'apprentissage et de pratique du dessin pour constituer un « dictionnaire », un répertoire de gestes permettant une exécution rapide. L'artiste doit éviter la banalité : elle favorise le hasard et la copie au détriment de l'originalité. Mais la mémoire du banal permet d'acquérir par mimétisme des patrons facilitant la rapidité du dessin. Le poncif, qui est un vice de répétition, peut lui aussi être transformé en outil positif. Il apprend à l'artiste les conventions, et donc en creux les moyens d'en dénoncer les codes ; il est aussi synthétique, réduit à l'essentiel : « Le poncif est l'art de l'ouvrier sans l'imagination, mais il est aussi celui du philosophe » (p. 212). Baudelaire rêve de créer un poncif pour immortaliser une figure, ce qui reviendrait à l'inscrire dans l'éternité. Le poncif, comme le proverbe, peut ainsi offrir une vérité sur l'Homme en se transformant en type. A l'instar des physiologies, les silhouettes dessinées par Constantin Guys recensent les modifications quotidiennes de la mode, des corps, du bestiaire parisien, dégageant une histoire du présent sans cesse en évolution. La comparaison entre le croquis et la prise de notes pour la composition poétique s'impose : Julien Zanetta l'évoque, et un prolongement vers les *Tableaux parisiens*, par exemple, serait intéressant – le lien entre peinture et écriture étant donné dès le titre de cette section des *Fleurs du mal*.

La dernière partie, « L'art mnémonique » (pp. 233-254), développe cette notion créée par Baudelaire à propos de la manière de Constantin Guys. Incapable de ressentir l'ennui, le peintre est constamment fasciné et curieux ; en pleine observation, il sait se faire oublier pour transcrire ses impressions : « faisant revivre la foule en lui, le Peintre devient foule à son tour tandis qu'il la



représente » (p. 244). A nouveau, il est ici difficile de ne pas songer à l'art poétique de Baudelaire lui-même, répondant à la crise du lyrisme par un effacement du *je* derrière l'universalité de l'expérience. En outre, le duel intérieur entre la volonté de tout voir et celle de synthétiser une silhouette est le même chez l'aquarelliste et l'amateur de sonnets.

Julien Zanetta conclut élégamment son chapitre en proposant l'existence d'un « hors-temps » (p. 252) du présent, d'un interstice entre observation immédiate et mémoire en action. Cet espace, nécessaire à la survie de l'artiste, est un appel d'air dans cette temporalité moderne rapide et métamorphe qui, à force de se projeter dans un avenir vendu par les promesses du progrès, en oublie de s'arrêter pour contempler l'éphémère ou se remémorer l'éternel.

L'ouvrage de Julien Zanetta est une étude très riche et précise de la critique esthétique baudelairienne : en faisant appel à des analyses non francophones comme à de nombreux extraits de journaux, lettres et articles d'artistes ou de philosophes ayant pu influencer Baudelaire, l'auteur prouve la pertinence de son approche, tout en apportant une lecture personnelle et originale dans une partie encore peu exploitée de ce champ de recherche. Le choix d'un corpus restreint offre des réflexions en profondeur sur des textes qui ont souvent été uniquement lus en marge des poèmes. Si cela peut parfois amener à regretter qu'il n'y ait davantage de ponts entre la théorie esthétique et l'art poétique de Baudelaire, cette approche spécifique a cependant permis à l'auteur de traiter spécialement d'un corpus et d'une thématique qui, jusqu'ici, n'avaient que très peu été associés de manière exclusive.

Ce nouvel éclairage sur les essais artistiques baudelairiens ouvre la porte à de possibles prolongements sur la critique musicale du poète. Les écrits sur Wagner sont ponctuellement cités par Julien Zanetta, qui souligne d'ailleurs à quel point les métaphores musicales sont convoquées par le poète pour expliciter ses analyses picturales. Comment le rôle de la mémoire dans la création et la réception des images serait-il transposable dans un contexte musical, où le fugitif, l'improvisation et le souvenir immédiat sont encore plus présents ? Nul doute que les outils mis en place dans *Baudelaire, la mémoire et les arts* seraient précieux pour aborder les textes du poète sur le quatrième art.