

INTRODUCTION

Le 12 juillet 1838, les collèves Louis-le-Grand et Henri-IV sont invités à Versailles par le roi Louis-Philippe pour visiter le musée de l'Histoire de France inauguré l'année précédente. Au nombre des élèves participant à l'excursion figure Charles Baudelaire, âgé d'à peine dix-sept ans. Dans une lettre à son beau-père, le général Aupick, il relate les événements de la journée, ainsi que ses « impressions » de la Galerie des batailles :

Je ne sais si j'ai raison, puisque je ne sais rien en fait de peinture, mais il m'a semblé que les bons tableaux se comptaient ; je dis peut-être une bêtise, mais à la réserve de quelques tableaux d'Horace Vernet, de deux ou trois tableaux de Scheffer, et de la *Bataille de Taillebourg* de Delacroix je n'ai gardé souvenir de rien, excepté encore d'un tableau de Regnault sur je ne sais quel mariage de l'empereur Joseph ; mais ce tableau se fait distinguer d'une toute autre façon¹.

Baudelaire poursuit :

Tous les tableaux du temps de l'empire, qu'on dit fort beaux, paraissent souvent si réguliers, si froids ; leurs personnages sont souvent échelonnés comme des arbres ou des figurants d'opéra. Il est sans doute bien ridicule à moi de parler ainsi des peintres de l'empire qu'on a tant loué ; je parle peut-être à tort et à travers ; mais je ne rends compte que de mes impressions : peut-être est-ce là le fruit des lectures de la *Presse* qui porte aux nues Delacroix² ?

On imagine sans peine l'excitation des collégiens hors de classe et la confusion régnant dans le château. Mais le point marquant tient à la découverte des peintures des collections royales. Loin des désarrois de l'élève Baudelaire, de la solitude éprouvée après un pénible semestre, les vives émotions de cette journée semblent être une accalmie, un réconfort : temps apaisé d'une immersion dans un monde autre, temps nouveau dans lequel les règles du goût s'élaborent, temps des images qui le hanteront sa vie durant ; dès son jeune âge, selon son propre aveu, « [s]es yeux remplis d'images peintes ou gravées n'[ont] pu se rassasier³ ».

Il est surtout remarquable que les observations du jeune Baudelaire soulèvent nombre de points sur lesquels ses écrits sur l'art reviendront. Au premier titre, une méthode de compte rendu. En relatant sa journée plume à la main, Baudelaire se pose une grave question qui le préoccupera à plusieurs reprises dans les années qui suivent : *quid manet* ? De ce que j'ai vu, que reste-t-il ? Une fois évanouies les impressions du jour, ce sont les peintures qui frappèrent le regard et saisirent le jeune iconophile qui émergent. Premier constat : il y en a peu. Les galeries recouvertes de dorures et de couleurs peuvent s'évanouir, seul demeure ce qui a su se frayer un chemin des yeux à la mémoire. Des noms, déjà, s'associent aux images ; noms qui sont peut-être acquis, ou qui ont excités l'imagination du lecteur de la recension dans *La Presse* – et dont l'auteur n'est autre que le futur dédicataire des *Fleurs du mal* – le poussant à vérifier, à demander, à déchiffrer les œuvres qui s'offrent à son regard étonné. Si la passion déjà établie pour Delacroix ne se démentira pas, il n'en va pas de

¹ *CPL.*, t. I, p. 58.

² *Ibid.*

³ *Salon de 1859, OC*, t. II, p. 624.

même pour Horace Vernet⁴. Le cas de Regnault, ami du père de Baudelaire, est encore différent : le fait qu'il « se distingu[e] d'une toute autre façon » tient moins à la qualité de l'œuvre qu'au lien personnel que Baudelaire retrouve.

On peut aussi reconnaître certains éléments qui ne favorisent pas la mémorisation. La froideur, qui semble émaner de la régularité, tient de la convention, de l'attendu, du sans surprise, de l'anti-bizarrie. « Les personnages échelonnés comme des arbres » traduisent bien le caractère forcé, « tout fait », complètement dénué d'originalité, bon qu'à faire bâiller l'amateur. Baudelaire nommera cela, plus tard, le poncif. Tous ces tableaux « du temps de l'empire » constituent la matière exclusive de ce « rien » dont il dit se souvenir : un oubli franc dont ne ressortent que de vagues dorures. Encore d'autres traits se dégagent. On remarque le caractère *oppositif* de Baudelaire⁵ : l'injustice, moteur même de l'émotion, le pousse à défendre le mouton noir, prendre parti pour celui qui ne récolte pas les suffrages majoritaires ; et cela, toujours sous le contrôle de ses « impressions » qui, résolument indépendantes, se défient très clairement d'un vague « on dit ».

Baudelaire parle avec sincérité. Il envisage, sans fausse modestie, de rendre compte de ses « impressions », ce qui ne peut manquer d'évoquer le parti pris autrement plus complexe de simplicité, d'« impeccable naïveté⁶ » de la recension de l'Exposition universelle de 1855 dans lequel il annonce, après les systèmes et les critères ébauchés en 1846, qu'il s'est « contenté de sentir⁷ ». L'impératif du regard neuf, affranchi de la norme et de l'avis commun conduit, dans la lettre à Aupick, à la pose de l'ignorance polie (prévenant aussi une possible réprimande) : « je ne sais rien en fait de peinture », bien qu'il vienne de lire le feuilleton de Gautier dans lequel il découvre un flamboyant éloge du Delacroix romantique. Plus tard Baudelaire, rendant hommage à Gautier, reviendra sur ses sentiments à la lecture de sa critique d'art : « [...] ses comptes rendus des *Salons*, si calmes, si pleins de candeur et de majesté, sont des oracles pour tous les exilés qui ne peuvent juger et sentir par leurs propres yeux⁸. » La lecture de Gautier lui apprend les rudiments, le métier, notamment cette condition fondamentale du salonnier, véritable principe auquel il ne saura déroger : le critique doit être les yeux de son lecteur – après avoir *lu* un salon, on devrait avoir le sentiment de l'avoir *vu*.

À qui s'adresse celui qui écrit ses « impressions » ? Baudelaire en fera l'expérience, la gamme des lecteurs et des spectateurs est large. Sans doute faudrait-il distinguer parmi plusieurs espèces, car on en croise, dans les écrits sur l'art de Baudelaire, une riche typologie : il y a bien sûr le spectateur lambda, celui qui se cache dans le « on dit » et « qui connaît son Louvre », mais aussi le spectateur à éduquer, le bourgeois de 1846, le spectateur critique dont la tâche est l'analyse et la description des tendances picturales ou encore le spectateur qui s'inspire de ce qu'il voit pour convertir ces peintures en œuvres nouvelles. La plupart des peintres – Baudelaire ne le sait que trop bien – sont avant tout des spectateurs avides d'images qui seraient susceptibles de reprendre avec la même fougue son propre *credo* : « je crois que les mondes pourraient finir, *impavidum ferient*, avant que je devienne iconoclaste⁹. » Les uns et les autres se rassemblent autour d'un dénominateur

⁴ Si l'on tient compte de la demande au général Aupick, en fin de lettre, d'une autorisation manuscrite qui permettrait au jeune Charles de jouir de permissions de sortie élargies, il est permis de supposer que ce dernier insiste sur la louange militaire.

⁵ Caractère qu'a bien analysé Ross Chambers dans son *Mélancolie et opposition*, Paris, José Corti, 1987.

⁶ *Exposition universelle (1855)*, OC, t. II, p. 578.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Théophile Gautier*, OC, t. II, p. 105.

⁹ *Salon de 1859*, OC, t. II, p. 624.

commun : le passé de l'art. L'art a existé et les traces qu'il a laissées continuent d'informer les évolutions du présent. Chacun, consciemment ou pas, en sera tributaire.

À la lecture de cette lettre, on pourrait déceler sans peine la maxime flottant au-dessus de chacun de ses textes de critique d'art : « Glorifier le culte des images (ma grande, mon unique, ma primitive passion)¹⁰. » Et s'il fallait trouver une figure à qui ce culte serait dédié, nul doute que l'honneur reviendrait à Mnémosyne, mère des Muses : le culte des images ne saurait exister sans la faculté pouvant les recueillir. La mémoire, pour qui écrit sur l'art au XIX^e siècle, est un outil aussi indispensable qu'un encrier, une ressource fondamentale dont on aurait grand peine à se passer. Mais lorsqu'on parle de mémoire, de *quelle* mémoire parle-t-on exactement ?

MNÉMOSYNE ET SES DOUBLES

Tour à tour partagée, singulière, profonde, répétitive, créative, la mémoire que Baudelaire définit dans ses écrits esthétiques est à géométrie variable. On comprend à les lire qu'il y est question non pas d'une mémoire, mais de plusieurs mémoires différentes. Comment les classer ? Selon quels critères ? Il faut commencer par remarquer que la pluralité de la mémoire n'est pas une invention de Baudelaire et que s'il innove en la matière, les philosophes et les écrivains n'ont cessé, jusqu'à Proust qui vanta la puissance de l'involontaire, de distinguer *des* mémoires¹¹. Un seul terme embrasse, en effet, des *opérations* de mémoire aussi différentes que l'apparition passive du souvenir, sa recherche active, la mémorisation, la remémoration ou encore le souvenir réélaboré par l'imagination. Il est vrai que le problème du rapport entre l'activité et la passivité de la mémoire est ancien. Il y va, dans cette réflexion, de la définition des facultés, et plus précisément encore du rapport de deux d'entre elles : l'imagination et la mémoire. Pour certains celle-ci est la condition de celle-là : la mémoire enregistrerait des images que l'imagination reconstruirait à sa guise. On comprend qu'il est question ici de la liberté d'un sujet et de l'autonomie de ses facultés : si l'imagination a quelque liberté (elle serait capable de par elle-même de fabriquer des chimères par combinaison), on voudrait que la mémoire soit le simple réceptacle du sujet, exposé par ses sens à recevoir des impressions sensibles. Mais cette version est-elle tenable ? Il faut en suivre un instant l'histoire.

Platon, à plusieurs reprises, s'est arrêté sur la question. Dans le *Théétète*, il compare la mémoire à un bloc de cire que nous portons en nous, qui serait gravé par les expériences et dont la malléabilité varierait – il y a des cires fines, friables à mesure que le temps passe, ou au contraire durantes et profondément entaillées. L'empreinte dans la cire relève de la mémorisation, mais aussi dénote un moyen pour se remémorer. Platon complète cette image statique par celle du colporteur, plus dynamique, dans laquelle nos idées, à la manière d'oiseaux voletant dans leur cage, changent de place, se regroupent, n'ont pas de lieux assignés et définis. Il existe, selon lui, une mémoire spontanée dont la cire de l'âme garderait les empreintes, *et* une mémoire volontaire, selon les souvenirs que le sujet *désire* conserver¹². Baudelaire salonnier met principalement à l'épreuve la première ; on verra moins fréquemment la

¹⁰ *Mon cœur mis à nu*, OC, t. I, p. 701.

¹¹ Cf. J. Zanetta, « Will and Idleness: Proust, Reader of Baudelaire », in L. Saetre, P. Lombardo, S. Tanderup (eds.), *Exploring Text, Media, and Memory*, Arhus University Press, 2017, p. 467-492.

¹² Cf. Monique Dixsaut, « Platon et ses deux mémoires », in A. Brancacci et G. Gigliotti (dir.), *Mémoire et souvenir*, Naples, Bibliopolis, 2006, p. 18-20.

mémoire volontaire au travail¹³. La raison est simple : il n'est besoin de volonté pour se rappeler de la beauté d'une œuvre ; si elle est véritablement belle, son empreinte restera en nous nécessairement.

Mais Platon considère particulièrement la mémoire dans sa valeur répétitive. En se souvenant, on vise à retrouver une expérience, un mot ou une image, pour ainsi dire, à l'identique ; il est impératif, selon lui, « d'assigner chaque chose à son empreinte¹⁴ ». En effet, l'opération de l'anamnèse consiste bien à découvrir, retrouver et reconnaître des formes issues du monde des Idées, altérées entre autres par les déformations de la *phantasia*. Aristote pour sa part, dans le « De memoria et reminiscentia », considère également le souvenir comme une empreinte. Mais il unit plus fortement encore les opérations de la mémoire à celles de l'imagination ; loin de la dévalorisation platonicienne de la *phantasia*, Aristote affirme qu'il est impossible de penser sans images¹⁵ : « Il est donc manifeste que la partie de l'âme à laquelle appartient la mémoire est précisément celle à laquelle appartient aussi l'imagination ; les objets dont il y a imagination sont par soi des objets de mémoire¹⁶ ». Tout à la fois disposition et affection, la mémoire aristotélicienne est moins maîtresse d'erreurs que vectrice d'interaction. Le souvenir, d'après le « De memoria », n'est qu'un type particulier de *phantasma*. Les images retenues, loin d'être stables, se déforment, encourent des transformations : Aristote conçoit moins la mémoire comme seule connaissance du passé que comme processus à part entière. Baudelaire se montre, en ce sens, également aristotélicien : selon lui, l'exercice de l'imagination est inconcevable sans le concours de la mémoire. Le *Salon de 1859* mettra admirablement en pratique cette thèse. Loin de la rivalité qu'on a voulu y voir, le rapport entre mémoire et imagination donne lieu à une collaboration féconde dans laquelle les matériaux de l'une viennent assister les inventions de l'autre – aussi bien chez le critique que chez l'artiste. Le salonnier baudelairien thésaurise les images, les garde en stock pour mieux les réélaborer.

PALAIS DE MÉMOIRE, GALERIE DE TABLEAUX

John Locke, dans son *Traité de l'entendement humain*, l'avait ainsi formulé : notre mémoire est similaire à un réservoir, une « *store-house* » gardant à portée de main les « idées dormantes¹⁷ ». Pour décrire la manière dont s'organise nos idées dans la mémoire, Locke emprunte à John Donne l'image topique de la galerie de tableaux¹⁸, qui n'est autre qu'une variation sur le « sanctuaire », le « palais de la mémoire »¹⁹ infiniment rempli par des images que l'on trouve dans les *Confessions*

¹³ Selon Baudelaire, tel serait plutôt l'apanage de Victor Hugo : « Sans cesse, en tous lieux, sous la lumière du soleil, dans les flots de la foule, dans les sanctuaires de l'art, le long des bibliothèques poudreuses exposées au vent, Victor Hugo, pensif et calme, avait l'air de dire : "Entre bien dans mes yeux pour que je me souviens de toi." » *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, OC, t. II, p. 129.

¹⁴ Platon, *Théétète*, éd. et trad. de M. Narcy, Paris, GF, 1999, p. 194.

¹⁵ Cf. Pierre-Marie Morel, « Mémoire et caractère – Aristote et l'histoire personnelle », in *Mémoire et souvenir*, op. cit., p. 77. Du même auteur, cf. l'introduction aux *Petits traités d'histoire naturelle*, Paris, GF, 2000, p. 9-60.

¹⁶ Aristote, « De la mémoire et de la réminiscence », *Petits traités d'histoire naturelle*, op. cit., p. 108.

¹⁷ John Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain* [1689], trad. de P. Coste, Amsterdam, Schreuder, 1755, p. 117.

¹⁸ John Donne, dans "A Sermon of Valediction at My Going Into Germany" (1619), parle du souvenir ainsi : "we may be bold to call it the Gallery of the soul, hang'd with so many, and so lively pictures of the goodness and mercies of thy God to thee". Cf. Marie-Madeleine Martinet, « Les espaces de la mémoire créatrice en Angleterre aux XVII^e et XVIII^e siècles », in *Mémoire et création dans le monde anglo-américain aux XVII^e et XVIII^e siècles*, vol. 17, 1983, p. 59-74.

¹⁹ Augustin, *Les Confessions*, trad. de J. Trabucco, Paris, GF, 1964, p. 210.

d'Augustin. Mais Locke insiste sur le caractère dynamique de cette collection d'images intérieures : « si ces images venant à se peindre dans ce cabinet obscur, pouvaient y rester, & y être placées en ordre, en sorte qu'on pût les trouver dans l'occasion, il y aurait une grande ressemblance entre ce Cabinet & l'Entendement humain²⁰. » Locke compare notre entendement à une *camera obscura* douée de mémoire : des images se peignent sur ses murs, et s'organisent comme dans un vaste musée. Commentant ce passage, l'historien d'art Pascal Griener note : « La mémoire ne se réduit pas à une instance passive de rétention. Elle organise le dépôt des connaissances visuelles²¹. » C'est cette fonction d'organisation qu'Annie Becq a pu nommer la « fonction esthétique de la mémoire²² ».

Nul mieux que Diderot la mettra en pratique. Salonnier et philosophe, il ne pouvait qu'être sensible à l'image de la galerie de l'esprit. Dans ses *Éléments de physiologie*, il la reprend et décrit le processus de remémoration d'un Salon de peinture comme une déambulation à part entière : « Tous les tableaux d'un salon ouvert il y a vingt ans, je les ai revus tels précisément que je les voyais en me promenant dans la galerie²³. » On mesure combien les images l'avaient frappé : bien que le temps ait passé depuis, la promenade mentale dans laquelle Diderot s'engage lui fait *revoir* littéralement des tableaux qui se sont profondément insinués en lui. L'insistance de ces œuvres le fait s'interroger sur l'avantage de l'image sur la lettre, ainsi qu'il l'écrivit à Grimm dans le *Salon de 1761* :

Mais dites-moi, mon ami, quand on a la composition d'un sujet par Rubens présente à l'imagination, comment on peut avoir le courage de tenter le même sujet. Il me semble qu'un grand peintre qui a précédé est plus incommode pour ses successeurs qu'un grand littérateur pour nous. L'imagination me semble plus tenace que la mémoire. J'ai les tableaux de Raphael plus présent que les vers de Corneille, que les beaux morceaux de Racine. Il y a des figures qui ne me quittent point. Je les vois. Elles me suivent. Elles m'obsèdent. [...] Comment ferais-je pour écarter ces spectres-là ? et comment les peintres font-ils²⁴ ?

Les souvenirs de peinture paraissent comme des fantômes, des forces imageantes qui l'envahissent, imposent leur évidence et leurs couleurs plus encore que les alexandrins du Grand siècle. La version du combat entre mémoire et imagination que propose ici Diderot, lecteur de Lessing, relève certainement de la comparaison entre littérature et peinture. Mais il importe moins de remarquer les traits distinguant l'une et l'autre faculté, que de comprendre leur manière d'agir sur notre esprit : il arrive que la peinture fixe des images qui s'installent en nous et sur lesquelles nous n'avons aucun pouvoir. C'est au mode d'apparition de ces images que Diderot s'attache : les vers des tragédiens, si beaux soient-ils, requièrent une trame, une construction, un développement dans la durée, un moment particulier dans lesquels ils deviennent sublimes ; leur puissance de jaillissement, en revanche, est plus faible si on les extrait de leur contexte, particulièrement lorsqu'on les compare à l'immédiateté impressionnante et énergique de l'image.

Pour Diderot, cependant, la comparaison entre littérature et peinture semble secondaire ; cette évocation de la manifestation intempestive des images repose sur une croyance autrement plus profonde, qui sera d'une importance cardinale pour

²⁰ J. Locke, *Essai philosophique concernant l'entendement humain*, op. cit., p. 117.

²¹ Pascal Griener, *La République de l'œil*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 71.

²² Annie Becq, *Genèse de l'esthétique française moderne 1680-1814*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 527.

²³ Denis Diderot, *Éléments de physiologie*, Paris, Marcel Didier, 1964, p. 242.

²⁴ D. Diderot, *Salon de 1761, Essais sur la peinture – Salon de 1759, 1761, 1763*, Paris, Hermann, 1984, p. 155-156.

Baudelaire : la croyance que rien ne peut être oublié de ce qui a frappé notre esprit. Dans ses *Éléments de physiologie*, Diderot en parlera ainsi :

Je suis porté à croire, que tout ce que nous avons vu, connu, entendu, aperçu, jusqu'aux arbres d'une longue forêt, que dis-je, jusqu'à la disposition des branches, à la forme des feuilles, et à la variété des couleurs, des verts et des lumières ; jusqu'à l'aspect des grains de sable du rivage de la mer, aux inégalités de la surface des flots soit agités par un souffle léger, soit écumeux et soulevés par les vents de la tempête, jusqu'à la multitude des voix humaines, des cris des animaux et des bruits physiques, à la mélodie et à l'harmonie de tous les airs, de toutes les pièces de musique, de tous les concerts, que nous avons entendus, tout cela existe en nous à notre insu²⁵.

Dans ce texte, tardivement retrouvé dans les papiers russes de Diderot et qui ne fut publié qu'en 1875, l'essence volatile du souvenir ne peut intégralement disparaître ; elle laisse une trace « à notre insu », sous le seuil de la conscience²⁶. Cette réflexion est elle-même une variation sur un thème de Leibniz qui affirmait avec force dès 1686, dans son *Discours de métaphysique*, qu'un être « ne peut être dépouillé de toute perception de son existence passée. Il lui reste des impressions de tout ce qui lui est autrefois arrivé²⁷ ». Il conservera l'ensemble de ses « petites perceptions », bien qu'elles puissent demeurer en lui confusément, sans qu'il soit toujours en mesure de les distinguer dans leur singularité.

LA FORME IMMORTELLE

On peut retrouver sous la plume de Baudelaire la même hypothèse d'une mémoire totale, incapable d'oublier. Au soixante dix-neuvième feuillet de *Mon cœur mis à nu*, on lit : « Toute forme créée, même par l'homme, est immortelle. Car la forme est indépendante de la matière, et ce ne sont pas les molécules qui constituent la forme.²⁸ » Baudelaire ajoute, après un tiret la séparant, cette note qui vaut comme un rappel pour exemplifier et étayer sa théorie : « Anecdotes relatives à Émile Douay et à Constantin Guys, détruisant ou plutôt croyant détruire leurs œuvres.²⁹ » La rectification que Baudelaire apporte immédiatement est importante : la « croyance » dont il fait part ne lui est pas imputable ; ce sont Douay et Guys qui sont en question. Ceux-ci croient anéantir la forme créée alors qu'en fait, selon Baudelaire, cela n'est pas en leur pouvoir. Mais entre Guys et Douay, il y a deux attitudes différentes qui motivent cette identique et brutale réaction.

Dans *Le Peintre de la vie moderne*, Baudelaire revient sur l'inhabileté dont a souffert Guys lors de ses années d'apprentissage, à cette époque où « il dessinait comme un barbare, comme un enfant, se fâchant contre la maladresse de ses doigts et la désobéissance de son outil³⁰ ». Le critique profite pour souligner, en faveur de sa démonstration, des traits dont l'artiste ne pourra plus se séparer. Concluant ce court

²⁵ D. Diderot, *Éléments de physiologie*, op. cit., p. 241.

²⁶ Le plus célèbre descendant de l'hypothèse maximaliste de la mémoire sera, au XX^e siècle, le personnage d'un conte de Jorge Luis Borges : Irénée Funes, le « mémorieux » [*el memorioso*], affligé de la tare de ne rien savoir oublier – « ce qu'il avait pensé une seule fois ne pouvait plus s'effacer de sa mémoire » (p. 116) – et qui finit par mourir sous le poids d'autant de souvenirs. Cf. Jorge Luis Borges, « Funes ou la mémoire » [1942], *Fictions*, Paris, Gallimard, 1965, p. 109-118.

²⁷ Pour un développement de cette notion, cf. Émilienne Naert, « L'impossibilité de l'oubli », *Mémoire et conscience de soi chez Leibniz*, Paris, Vrin, 1961, p. 68-73.

²⁸ *Mon cœur mis à nu*, OC, t. I, p. 705.

²⁹ [Nous soulignons] *Mon cœur mis à nu*, OC, t. I, p. 705.

³⁰ *Le Peintre de la vie moderne*, OC, t. II, p. 688.

épisode, il ajoute que « quand [Guys] rencontre un de ces essais de son *jeune âge*, il le déchire ou le brûle avec une honte des plus amusantes³¹ ». L'amusement vient, bien entendu, de l'embarras saisissant l'artiste qui ne peut tolérer les traces approximatives, les « barbouillages primitifs³² » du débutant qu'il fut. Mais plus encore, il émane de l'inutilité de son entreprise. Baudelaire a vu ces « essais », il les a même chassés et collectionnés avec convoitise³³ ; ils lui ont permis de comprendre, de reconstruire l'évolution de Guys et d'établir la ligne qu'il poursuit. Même si l'artiste, dans un mouvement d'humeur, les auraient anéantis, ils n'auraient pas disparu pour autant. Il les emmène avec lui, en lui ; il dessine par eux, à *travers* eux. Il ne saurait s'en départir : chaque élément, chaque « essai » dessiné par ses soins a contribué à sa formation, et le ridicule que Baudelaire perçoit tient à l'ignorance de Guys qui, détruisant ces œuvres, pense en être libéré comme s'ils n'avaient jamais existé.

La réaction d'Émile Douay est quelque peu différente. Claude Pichois, suivant la piste de ce compositeur, rapproche le fragment de *Mon cœur mis à nu* d'un passage des *Paradis artificiels* dans lequel il est très probablement question de lui³⁴. Baudelaire y relate cette anecdote :

Un homme de génie, mélancolique, misanthrope, et voulant se venger de l'injustice de son siècle, jette un jour au feu toutes ses œuvres encore manuscrites. Et comme on lui reprochait cet effroyable holocauste fait à la haine, qui, d'ailleurs était le sacrifice de toutes ses propres espérances, il répondit : « Qu'importe ? ce qui était important, c'était que ces choses fussent créées ; elles ont été *créées*, donc elles *sont*. »³⁵

Et Baudelaire d'ajouter : « Il prêtait à toute chose créée un caractère indestructible. » Là où Guys voyait dans l'œuvre une trace, un témoignage fragile qu'il est loisible de soustraire aux yeux de l'autre, Douay considère que l'œuvre *en elle-même* ne peut être supprimable, et c'est en ceci qu'elle est envisagée comme un instrument de vengeance. Au fantasme de l'homme sans passé de Guys, pouvant d'un geste annuler ses bégaiements, répond celui de l'homme privant volontairement ses contemporains de son génie. L'holocauste de Douay vise à sanctionner « l'ingratitude et la négligence de ce siècle³⁶ », pour reprendre les termes de Baudelaire dans une lettre à Nadar ; ce mouvement d'orgueil suppose que si l'époque est à ce point arrogante et incapable de prendre soin de ses génies, elle ne mérite pas l'œuvre dont l'artiste la gratifie. La destruction de l'œuvre n'est envisageable qu'en fonction de la croyance qu'elle perdure par-delà son existence physique.

Baudelaire remarque cependant que le pari est coûteux : l'ensemble des espoirs immolés de Douay se voient sacrifiés en une action qui, *a priori*, n'a de sens que pour lui seul. Cette précision compte, car la croyance en la forme immortelle est aussi un fantasme théorique, une hypothèse dont on ne saurait faire une règle générale. Baudelaire a conscience qu'il existe *aussi* un dommage tout à fait concret et irréparable. Dans le *Salon de 1859*, lorsqu'il entreprend d'atténuer sa charge contre la photographie, il mentionne qu'un des rares avantages de cette nouvelle technique sera

³¹ *Ibid.*, p. 689.

³² *Ibid.*, p. 688.

³³ En novembre 1860, Baudelaire dit être en possession d'« une centaine de dessins » de Guys (*CPI*, t. II, p. 102). Après en avoir rassemblé « un millier » dans un « album », puis, quelques mois plus tard, « 2000 dessins », l'ensemble est saisi par les huissiers (*cf. CPI*, t. II, p. 131, 133 et 148).

³⁴ Michèle Stäuble, plus prudente que Pichois, rapproche également cet « homme de génie » de Charles Meryon, Constantin Guys ou encore Thomas de Quincey (*Cf.* son édition d'*Un mangeur d'opium*, Neuchâtel, À la Baconnière, 1976, p. 479). Baudelaire indique avoir, lui aussi, « détruit des masses de vers » à l'époque de la première édition des *Fleurs* (*CPI*, t. II, p. 344).

³⁵ *Les Paradis artificiels*, *OC*, t. I, p. 506.

³⁶ *CPI*, t. I, p. 577.

de sauvegarder « les choses précieuses dont la forme va disparaître³⁷ ». Il existe donc bel et bien une disparition des choses, des « ruines pendantes » réduites au sable, des livres et des manuscrits « que le temps dévore ». Cette attention à la précarité des objets, à leur fragilité face au passage des années, montre que le geste de Douay doit être compris comme un cas isolé, une conviction n'appartenant qu'à lui seul, aucunement généralisable. Dans le contexte du *Salon de 1859*, Baudelaire parle dans un intérêt collectif, éloigné du domaine de sa croyance propre. Mais aux yeux de Douay, puisque l'œuvre se fit, il n'est pas possible de revenir en arrière : le néant qui précède la création n'est pas identique à celui qui lui succède, il est riche d'une forme certes invisible aux yeux de tous, mais potentiellement visible ou répétable pour celui qui l'a fait naître. Cette potentialité importe dans la mesure où la confiance faite à la mémoire est totale. Quitte à ne plus la voir jusqu'à l'ultime moment de la mort, elle existe.

En tant que pensée du temps, l'immortalité de la forme paraît, de prime abord, dénuée d'accents pathétiques. Ce n'est ni la peur de l'éternité, ni l'angoisse du *memento mori*. L'aphorisme de *Mon cœur* énonce un constat péremptoire, comme une réalité dont on ne pourrait contester la validité. C'est en ce sens qu'elle prend les apparences d'une croyance : on a foi en ce principe, ou pas. Constantin Guys *croit pouvoir* supprimer la forme, alors que cela n'est pas à sa portée. L'homme *sait* créer, mais il ne *peut* pas détruire. De tout ce qu'il fait, vit ou pense, « dans le spirituel non plus que dans le matériel, rien ne se perd³⁸ » : tout cela s'accumule, s'ajoute et se stratifie. C'est une réalité qui s'adapte à ses propres dimensions : nous possédons l'ensemble des choses que nous avons créées, la totalité des événements qui nous sont arrivés. Et, si l'on s'en remet à l'expérience de Thomas De Quincey, que Baudelaire traduit alors : « Tous les échos de la mémoire, si on pouvait les réveiller simultanément, formeraient un concert, agréable ou douloureux, mais logique et sans dissonances³⁹ ».

Il faut aussi envisager la part douloureuse de l'immortalité de la forme : la « consolante » perspective de la préservation des œuvres peut être obscurcie par une certaine angoisse ; si rien ne se perd, les mauvaises actions et les sombres pensées subsistent également. Dans la continuité de l'anecdote de l'« homme de génie » lançant au feu ses partitions et prêtant « à toute chose créée un caractère indestructible », Baudelaire poursuit le raisonnement :

Combien cette idée s'applique plus évidemment encore à toutes nos pensées, à toutes nos actions, bonnes ou mauvaises ! Et si dans cette croyance il y a quelque chose d'infiniment consolant, dans le cas où notre esprit se tourne vers cette partie de nous-mêmes que nous pouvons considérer avec complaisance, n'y a-t-il pas aussi quelque chose d'infiniment terrible, dans le cas futur, inévitable, où notre esprit se tournera vers cette partie de nous-mêmes que nous ne pouvons affronter qu'avec horreur ?⁴⁰

Se dressent alors devant Baudelaire les spectres familiers du remords et des regrets. Comme Georges Poulet le remarque : « L'irréparabilité des choses, c'est l'indestructibilité du passé.⁴¹ » C'est de ce caractère définitif et fatal qu'émerge

³⁷ *Salon de 1859*, OC, t. II, p. 618.

³⁸ *Les Paradis artificiels*, OC, t. I, p. 507.

³⁹ *Ibid.*, p. 506.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 506-507.

⁴¹ Georges Poulet, *Études sur le temps humain*, Paris, Plon, 1949, t. I, p. 338.

l'horreur, dans des proportions exclusivement morales⁴². De fait, la récurrence d'idées sombres traduit une peur de ne pouvoir échapper à l'irréversibilité du cycle des malheurs : l'ailleurs, la *tabula rasa*, ne sont pas possibles si « l'horreur » sévit inéluctablement dans le passé. Toujours, il faudra emporter sa culpabilité sur ses épaules ; et la fuite n'y fera rien comme nous l'enseigne l'« amer savoir [...] qu'on tire du voyage⁴³ ». Une telle pensée va au rebours, par exemple, de la conclusion du « Mauvais vitrier » : « l'infini de la jouissance » que l'on extrait en « une seconde » fait fi, absolument, de « l'éternité de la damnation » qui nous attend : j'oublie savoir que le passé est indestructible, pour céder à un acte qui rompt le cours du temps et qui m'offrira, dans son suspens, un nouvel infini.

Mais une telle extraction du temps est illusoire ou intermittente : s'il existe des moments de suspens, d'infini révélé dans l'ouverture de la durée, ceux-ci s'évanouissent une fois la lucidité retrouvée, et il sera difficile de croire à nouveau au suspens dont on bénéficiera tant le poids du temps se fera insoutenable dans son retour. L'ambiguïté relative au caractère indestructible du passé se marque donc à tout instant : la part « terrible » qui donne naissance aux poèmes de la mélancolie et de la crainte, jouxte la part positive, « consolante », que suscite l'inéluctable préservation des souvenirs.

LE PALIMPSESTE

Revenons à l'histoire de « l'homme de génie » et à l'apologue auquel elle donne lieu. Afin de mieux en comprendre l'importance, il convient de préciser le contexte dans lequel elle prend place. Ce paragraphe, que l'on trouve dans *Un mangeur d'opium*, est de la plume de Baudelaire ; la liberté du traducteur, s'autorisant de la prose de Thomas De Quincey, l'insère dans le chapitre des *Visions d'Oxford* consacré au « palimpseste de la mémoire ». Sans doute l'auteur, « affreusement conversationniste et digressionniste⁴⁴ », demande-t-il à son exégète quelques remaniements, il demeure que l'ajout est introduit de manière très précise. Dans le texte original des *Suspiria de profundis*, De Quincey adopte un ton didactique pour le chapitre du palimpseste. S'adressant à sa « belle lectrice », il lui explique en quoi consiste l'objet que l'on nomme « palimpseste ». On s'en tient, au début, à la définition convenue : le palimpseste est addition de couches, recouvrement par des écritures récentes d'écritures plus anciennes. Sa particularité tient à ce que l'on puisse redécouvrir les traces passées grâce à des opérations « magiques » ou chimiques (l'une et l'autre s'équivalent chez De Quincey). Le palimpseste n'est que parchemin tant que l'on n'a pas remarqué les couches plus profondes qui en soutiennent la surface. Avant d'être support d'inscriptions, il est objet d'effacement. Il faut prendre la mesure de la double puissance du palimpseste : il relève tout à la fois du tombeau, du cimetière d'écrits anciens qui se déposent et sont enterrés sous de nouvelles couches, mais aussi d'une puissance de vie et de résurrection – le texte réapparaît miraculeusement après avoir été relégué dans les ombres de l'oubli⁴⁵.

⁴² Encore Baudelaire est-il clément dans son commentaire ; il existe une part de décision dans le verbe « se tourner ». Mais ce n'est pas toujours le cas. Le passé peut faire retour de manière bien plus inopinée, le temps peut faire irruption, sans rien demander, comme dans « La chambre double ».

⁴³ *Les Fleurs du mal*, OC, t. I, p. 133.

⁴⁴ CPI, t. I, p. 669.

⁴⁵ En 1850, on trouve un sens similaire chez Nerval avec la graphie première du mot : « Les souvenirs d'enfance se ravivent quand on a atteint la moitié de la vie. C'est comme un manuscrit palimpseste dont on fait réparaître les

De Quincey, après avoir décrit en détail la nature du palimpseste, applique à l'esprit de l'homme l'ensemble de ce qu'il vient d'exposer dans son chapitre. C'est alors que Baudelaire commence sa traduction : « Qu'est-ce que le cerveau humain, sinon un palimpseste immense et naturel ?⁴⁶ » Il suit De Quincey dans son développement : de la même manière que les plus anciennes couches tracées à la plume sur le palimpseste, tout acte accompli, toute création esquissée, achevée, balbutiée, restent inscrites sur « la *membrana* » de la mémoire⁴⁷. Rien ne peut échapper à cette loi. De Quincey l'écrit plus clairement encore dans un passage que Baudelaire ne traduit pas : « De ceci, en tout cas, je suis certain : une chose telle que l'*oubli* définitif n'existe pas ; les traces qui sur la mémoire ont été une fois imprimées sont indestructibles⁴⁸ ».

Autrement dit, la logique du palimpseste *sous-tend* celle de la forme immortelle. C'est en vertu de la conviction que rien ne disparaît de ce qui se dépose sur le vélin et que tout s'accumule strate après strate, que Baudelaire peut décréter que la forme est « immortelle ». Puisque tout est « stocké », à la manière d'une mémoire matérielle, tout est préservé. D'ailleurs, le palimpseste prend en compte aussi bien le degré matériel – l'exemple des partitions mises au feu – que le degré spirituel – l'idée ou l'action mauvaise qui ne nous laisse pas en paix. Le caractère de persistance est réaffirmé : il n'est pas de « chimie assez puissante pour brûler ces immortelles empreintes », « le palimpseste de la mémoire est indestructible⁴⁹ ». Cela nous induit à faire l'hypothèse d'une « mémoire totale » dont on peut, dans certains cas extrêmes, avoir la vision. De Quincey revient sur l'accident arrivé à une dame de sa connaissance qui, ayant échappé à une noyade qu'elle croyait fatale, a vu « en un instant, en un clin d'œil, chacun des actes, chacun des desseins de son existence passée [reprendre] vie, se disposant non pas comme une succession, mais comme des éléments faisant partie d'une coexistence⁵⁰ ». Le récit de De Quincey a d'ailleurs été de nombreuses fois cité par des études de psychologie, à la fin du XIX^e siècle, sur ce que l'on appelait l'« hypermnésie des mourants⁵¹ ».

La forme, indépendante de la matière, est préservée par la mémoire qui lui offre une perpétuation mentale ; et, même si elle encourt un endommagement physique, elle demeure essentiellement intacte. Baudelaire, faisant sienne la théorie de Thomas De Quincey, attribue cette préservation, cette indestructibilité, à la nature même de la mémoire : en retenant tout, elle est à l'image d'un palimpseste constitué par des souvenirs qui s'y sont déposés, strate après strate. Rien ne se perd, tout peut donc faire retour et revenir à la vie.

LA MÉMOIRE DES SALONS ET LA MÉMOIRE DES *FLEURS DU MAL*

lignes par des procédés chimiques. » Gérard de Nerval, *Les Faux Sauniers*, *Œuvres*, éd. de J. Guillaume et C. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, p. 57.

⁴⁶ Dans son exemplaire des *Paradis artificiels*, Baudelaire note une précision dans la marge : après la phrase « Mon cerveau est un palimpseste... », il ajoute l'adjectif « textuel ». Cf. Jean-Paul Avice, « Note sur l'exemplaire des *Paradis artificiels* annoté par Baudelaire pour ses conférences à Bruxelles en mai 1864 », *L'Année Baudelaire*, n°11-12, 2009, p. 244.

⁴⁷ On a remarqué le caractère précurseur de la métaphore de l'esprit comme palimpseste. Un peu moins d'un siècle plus tard, en 1925, Freud allait emprunter une image très proche pour qualifier le fonctionnement de la mémoire : le « bloc-notes magique ». Cf. Sigmund Freud, « Notes sur le "bloc-notes magique" », *Huit études sur la mémoire et ses troubles*, Paris, Gallimard, 2010, p. 133-141.

⁴⁸ Thomas de Quincey, *Les Confessions d'un mangeur d'opium anglais*, Paris, Gallimard, 1962, p. 216.

⁴⁹ *Les Paradis artificiels*, OC, t. I, p. 507.

⁵⁰ *Suspiria de profundis*, op. cit., p. 343.

⁵¹ Cf. Georges Poulet, « Bergson – Le thème de la vision panoramique des mourants et la juxtaposition », *L'espace proustien*, Paris, Gallimard, 1982, p. 167-205.

C'est avec cette idée d'une mémoire totale, conviction rassurante, souhaitée, mais dont on ne saurait avoir la certitude, que l'on peut envisager avec plus de précision les différents usages que Baudelaire fait de la mémoire dans sa critique d'art. Mais avant cela, on doit répondre à une question qui a fréquemment induit la critique en erreur : lorsque l'on parle de mémoire chez Baudelaire, pense-t-on à une mémoire unique ou peut-on découvrir certaines différences importantes ? Plutôt : en quoi la mémoire telle qu'elle est décrite, exploitée, sur laquelle le critique d'art peut s'appuyer, est-elle différente de celle que l'on peut observer dans *Les Fleurs du mal* ? Il est un usage de la mémoire propre à la critique d'art, mais il est inévitable que cet usage particulier que Baudelaire réserve à ses écrits esthétiques entretienne des liens avec l'œuvre poétique. À ce titre, Pierre Laforgue remarque avec justesse : « la peinture sert [à Baudelaire] de truchement, sa poétique se théorisant en empruntant les voies de l'esthétique⁵² ». De fait, il n'est jusqu'aux pièces les plus canoniques des *Fleurs du mal* qui parlent de mémoire. Et l'impression que l'on en garde, ainsi que John Jackson l'affirme, fait penser que « les poèmes de ce recueil semblent ignorer l'avenir⁵³ ». Mais le poète du souvenir, celui qui « paraît vivre dans une paramnésie continuelle⁵⁴ », pour reprendre une expression d'Albert Thibaudet, n'est-il pas le même qui décrit « l'art mnémonique » de Delacroix ? 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. Une même faculté préside au souvenir ; pourquoi devrait-on les distinguer ? D'autant plus si on pense, selon Jean Starobinski, qu'avec Baudelaire la critique « devient enfin *l'égle* de l'œuvre poétique⁵⁵ ». Qu'elle soit considérée comme une « tentative d'évasion »⁵⁶ ou comme « ouverture de l'horizon rétrospectif⁵⁷ », la mémoire des *Fleurs* reste attachée au sombre blason du spleen ; on pense alors, parmi de nombreux exemples, à la mélancolie de l'exilé dont la pensée est tenaillée par les souvenirs de sa patrie, au temps qui semble ne pas s'écouler dans le second *Spleen*. Jean Starobinski l'a bien montré, et de manière admirable, dans ses études sur la mélancolie : le poète dont la bile s'est épaissie voit le passé prendre intégralement possession de son présent. Le temps ne passe plus, et il « sent qu'il retarde dans sa réponse au monde⁵⁸ ». Quelle différence avec la mémoire du peintre, qui montrera une qualité exactement opposée. Rien n'est plus éloigné du peintre en action que l'asthénie de la mélancolie : ce sont là deux modes distincts de la mémoire, l'un brassant, cherchant, synthétisant la masse des souvenirs qu'il a accumulé, l'autre cédant sous cette masse et ressassant infiniment un passé paralysant.

Il est difficile, on le voit, de ne pas tenir compte du contexte dans lequel prennent place les remarques de Baudelaire sur la mémoire. Il ne saurait être question de la même mémoire si l'on évoque celle qui se laisse bercer par « le vert paradis des amours enfantines » ou celle qui restitue sur le papier ce qu'elle vient de voir dans la rue, la « mémoire fertile » du *Cygne* et l'« art mnémonique » de Constantin Guys. Bien entendu, tous les cas ne sont pas aussi tranchés, et il n'est qu'à penser aux emblématiques « Phares » pour voir scellée l'union de la peinture et de la poésie dans

⁵² Pierre Laforgue, « "L'austère filiation du romantisme". À propos du "Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle" », in *L'Année Baudelaire*, n°18-19, 2014-2015, p. 124.

⁵³ John Jackson, *Mémoire et Création poétique*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 127.

⁵⁴ Albert Thibaudet, « Baudelaire » [1921], *Intérieurs*, Paris, Gallimard, 2010, p. 53.

⁵⁵ [Nous soulignons] Jean Starobinski, « De la critique à la poésie » [1968], *Les Approches du sens – Essais sur la critique*, Genève, La Dogana, 2013, p. 59.

⁵⁶ [Notre traduction] Luca Pietromarchi, « Introduzione », *I Fiori del Male*, trad. de G. Caproni, Venise, Marsilio, 2008, p. 34.

⁵⁷ Patrick Labarthe, « Baudelaire et "le dieu de l'Utile" », *L'année Baudelaire*, n°16, 2012, p. 100.

⁵⁸ Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Paris, Julliard, 1997, p. 64.

un acte évocatoire mêlant l'un et l'autre. Il est aussi vrai que certains terrains sont communs : la mémoire de la tradition qui exerce son influence aussi bien chez le poète que chez le peintre, par exemple. Bien entendu, il arrive aussi que l'idée du poème germe au Salon et revienne hanter certains lieux des *Fleurs* ; John Jackson peut ainsi écrire : « Ce que Baudelaire a en esprit, en même temps que les tableaux exposés au Salon, c'est l'image qu'il se fait de son propre projet poétique⁵⁹ ». Les travaux de Starobinski et Jackson que nous avons déjà cités, ainsi que ceux d'Yves Bonnefoy⁶⁰, ont couvert avec précision les différentes modalités de la mémoire dans le champ poétique. Toutefois, la critique a considéré plus sommairement le cas spécifique de la mémoire dans la critique d'art. Quelques exceptions notables méritent d'être soulignées ; on pense aux articles de Katherine Elkins⁶¹, de Patrizia Lombardo⁶², ou encore aux travaux importants de Wolfgang Drost dont l'édition du *Salon de 1859* constitue, pour ainsi dire, un bréviaire de la pensée baudelairienne de l'art. Michael Fried, dans un article de 1984⁶³, est peut-être celui qui s'est appliqué à suivre avec le plus de rigueur le développement de la notion de mémoire dans le *Salon de 1846* ; nous consacrerons à ces analyses une partie de notre premier chapitre.

On se limitera à citer trois études auxquelles nous reviendrons dans la suite de ce travail. Tout d'abord celle de Fabrice Wilhelm qui, dans *Baudelaire : l'écriture du narcissisme*, consacre un chapitre à ce qu'il nomme « le travail du souvenir⁶⁴ ». La synthèse qu'il fait des différentes mémoires à l'œuvre dans la critique d'art se révèle efficace. Distinguant justement le souvenir de l'anamnèse, la « mnémotechnie du beau » de l'impression, Wilhelm suit les modulations du terme avec exactitude et concision – au risque d'estomper parfois le contexte dans lequel prennent place ces différentes conceptions. Alexandra Wettlaufer s'est également essayée à dégager les liens unissant la mémoire à l'imagination chez Baudelaire⁶⁵. Sa thèse, s'occupant principalement de la comparaison entre poésie et peinture, se concentre sur l'effet qu'exerce la « prose visuelle » de Baudelaire sur le souvenir de son lecteur. Les belles pages qu'elle consacre à la métaphore de l'esprit comme un palimpseste ou du dictionnaire de la nature se tournent moins vers la pratique picturale que sur ce qu'elle appelle le « *visual impulse* » des peintures auquel répondent les essais de Baudelaire. Citons encore Karlheinz Stierle qui, dans son maître-livre *La Capitale des signes*, fait grand cas de la mémoire⁶⁶. Sa description de l'« art mnémonique » de Constantin Guys est magistrale à plus d'un titre : le contexte urbain et les dessins de Guys, loin d'être disjoints, apparaissent comme unis dans le processus herméneutique de lire la modernité de la grande ville.

Mais Stierle, tout comme Wilhelm ou Wettlaufer, considèrent la mémoire non pas comme une faculté fondamentale dans l'esthétique de Baudelaire, mais comme

⁵⁹ John Jackson, *Baudelaire*, Paris, Le Livre de poche, 2001, p. 14.

⁶⁰ Yves Bonnefoy, *Baudelaire et la tentation de l'oubli*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2000 ; *Sous le signe de Baudelaire*, Paris, Gallimard, 2012.

⁶¹ Katherine Elkins, « Middling Memories and Dreams of Oblivion: Configurations of a Non-Archival Memory in Baudelaire and Proust », *Discourse*, 24, 3, 2002, p. 47-66.

⁶² Patrizia Lombardo, « Baudelaire et le beau mensonge de la peinture », in M. Bakkali-Yedri et A. Zeggaf (dir.), *Le beau mensonge*, Rabat, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, 1997, p. 63-86 ; « Baudelaire, l'imagination et la rapidité d'exécution », in J. Waeber (dir.), *La note bleue – Mélanges offerts au Professeur Jean-Jacques Eigeldinger*, Peter Lang, 2006, p. 227-240.

⁶³ Michael Fried, « Painting Memories: On the Containment of the Past in Baudelaire and Manet », *Critical Inquiry*, vol. 10, n°3, 1984, p. 510-542.

⁶⁴ Fabrice Wilhelm, *Baudelaire : L'écriture du narcissisme*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 281-304.

⁶⁵ Alexandra K. Wettlaufer, *In the Mind's Eye – The Visual Impulse in Diderot, Baudelaire and Ruskin*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2003, p.

⁶⁶ Karlheinz Stierle, *La Capitale des signes*, trad. p. M. Rocher-Jacquín, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2001.

une pièce parmi d'autres d'un problème plus général. De fait, leurs commentaires prennent place au sein d'une réflexion globale : Stierle s'occupe avant tout de la question de la ville qu'il développe chez d'autres auteurs comme Balzac, Hugo ou Nerval ; chez Wettlaufer, les comparaisons avec Diderot et Ruskin, pour éclairantes qu'elles soient, font néanmoins jouer à la mémoire spécifiquement baudelairienne un rôle mineur ; quant à Wilhelm, le portrait de Baudelaire, accordant une large place à la psychanalyse, fait ressortir la dominante mélancolique de poète, le souvenir s'apparentant au travail du deuil. Quant au livre de James Hiddleston, *Baudelaire and the Art of Memory*, il tente une synthèse globale de l'esthétique baudelairienne sous le signe de la « reconnaissance⁶⁷ » entre le poète et l'œuvre des artistes. Cependant, tout en annonçant que la mémoire est fondamentale à l'intelligence du système, Hiddleston ne s'astreint pas à en suivre la variété des usages ; elle ne fait son apparition qu'épisodiquement, en tant qu'adjuvant plutôt que moteur.

TYPES DE MÉMOIRE

Nous sommes convaincus qu'en nous attachant à suivre les seules variations du thème de la mémoire dans la critique d'art, il est possible de faire entendre la place fondamentale qui est la sienne, et dégager une cohérence propre à l'ensemble des écrits esthétiques. Nous visons à restituer le pluriel qui devrait accompagner toute évocation de la mémoire chez Baudelaire, l'indispensable pluriel qui détermine les fonctions qui appartiennent à cette faculté.

On pourrait en dessiner le relief et distinguer trois catégories dans l'ensemble de ses opérations :

a) La mémoire de la tradition, tout d'abord, surgit de manière concomitante chez le spectateur et chez l'artiste (qui doit être en mesure, à son tour, de l'utiliser à nouveau pour sa propre création). Elle constitue le cadre initial et le fondement des jugements que le critique propose au lecteur réclamant un guide dans les Salons. À ses extrêmes, cette mémoire oscillera entre la nostalgie, ainsi que dans le *Salon de 1859*, et le regret profond de ne pas voir ce que l'on veut, l'irréparable constat de la faiblesse du niveau de l'époque.

b) Plus personnelle, la mémoire de ce que le spectateur ou le critique retient, ce qui laisse en lui, après l'avoir frappé, une trace profonde et compose son grand « magasin d'images ». Elle veille à savoir ce qui reste à l'esprit, ce qui parvient à s'inscrire en résistant au déferlement d'autant de peintures. Essentiellement platonicienne, cette mémoire recueille les impressions gravées sur la tablette de cire de notre esprit, et permet à Baudelaire de défendre Delacroix, de mesurer et d'établir sa supériorité ; c'est grâce à l'indélébile empreinte de sa peinture sur l'esprit du poète que la rêverie peut être relancée. Tel est l'effet de cet *incitamentum* qui « rappell[e] à la mémoire le plus de sentiments et de pensées poétiques déjà connus, mais qu'on croyait enfouis pour toujours dans la nuit du passé⁶⁸ ». C'est alors une mémoire qui est réveillée en soi, qui était déjà là mais attendait de pouvoir être complétée par une œuvre essentielle, désormais partagée.

c) Une troisième catégorie de mémoire prend uniquement en compte l'artiste à l'œuvre, bien que le critique reste sans cesse au-dessus de son épaule. Maîtrisant la vitesse de la création, elle ramène en tête les différents matériaux collectés et les rassemble pour façonner son propre dictionnaire, véritable glossaire du visible. Bien

⁶⁷ James A. Hiddleston, *Baudelaire and the Art of Memory*, Oxford, At the Clarendon Press, 1999, p. VIII.

⁶⁸ *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, OC, t. II, p. 745.

entendu, elle est soumise, elle aussi, à des changements en fonction de l'artiste que Baudelaire consacre, de Delacroix à Constantin Guys. Elle peut montrer la tempérance, la maîtrise, la juste mesure de ce dont on veut se souvenir et qui vient ensuite se fondre à l'imagination. Ou, au contraire, l'excès, la trop grande attention portée au détail qui ruine la représentation. *Le Peintre de la vie moderne* offre un exemple particulier : il reste le seul que l'on voit à l'œuvre, non seulement dans la rue, dardant son regard d'enfant sur toute nouveauté, mais après encore, dans l'atelier, « s'escrimant avec son crayon⁶⁹ ». Mentionnons encore qu'à ces trois catégories viennent s'adjoindre d'autres types de mémoire plus particuliers. Que l'on pense aux confusions qu'entraîne le livret du *Salon de 1859* ; aux souvenirs, peintures et idées, que le critique charrie d'exposition en exposition ; à l'archive d'images qu'apporte la photographie ; ou encore à la difficulté à se rappeler la dimension et de la profondeur spatiale des sculptures.

Il est un point commun à l'ensemble de ces types : de manière générale, dans son fonctionnement même et dans sa définition initiale, la mémoire procède sans cesse d'une dislocation du temps, une reprise ultérieure de ce qu'elle a déjà vu. Elle est avant tout, si l'on suit les analyses de Baudelaire dans sa critique, une faculté qui permet de *dédoubler* l'énorme afflux d'images auquel il doit faire face, afin de mieux le saisir et l'examiner dans un second temps. Sitôt quittée la contemplation d'un tableau, une séparation s'opère entre deux éléments : l'œuvre restée au mur du Salon, intangible, et l'œuvre établie dans la mémoire du spectateur, soumise à l'imagination. De même, à chaque fois que l'on tâche de se souvenir d'un tableau contemporain ou appartenant au passé de l'art, d'une situation ou d'un visage pour les dessiner plus rapidement, lors de toutes ces occurrences, la perception se voit redoublée. On envisage tout à la fois la situation présente, dans laquelle on est plongé (fût-ce devant un tableau ou une feuille de papier), et une situation passée, rappelée comme une image mentale qui nous apparaît plus ou moins nettement. Cette scission a pour Baudelaire une importance capitale, que l'on peigne ou que l'on dessine, que l'on contemple ou que l'on décrive. À plus forte raison, après avoir envisagé un art accompli au-dehors, loin des galeries du Louvre et des circonstances annuelles des Salons, Baudelaire est confronté au nouvel univers qui s'expose aux yeux l'artiste ; il se heurte aux métamorphoses urbaines, aux incessants changements de la ville moderne. Pour remédier à cette fuite intervient alors l'opportun secours de la mémoire. Dans la diversité des chemins qu'elle emprunte, tous s'acheminent vers ce point que le Peintre de la vie moderne dessine, ce point inatteignable de la « mémoire du présent ».

Notre réflexion se divise en quatre parties, qui marquent les différents paliers de la réflexion de Baudelaire. Le *Salon de 1846*, d'abord, établit un système intégralement fondé sur la mémoire. Placée au sommet de la hiérarchie des facultés, la mémoire constitue le « criterium du beau » à l'aune duquel tout jugement prend sa source. Il incombe au critique de retenir les images vues au cours du Salon, de les confronter et de les comparer au passé de l'art, aux « illustres aïeux » qui en ont fait l'histoire. D'autre part, rassemblant formes et couleurs, la mémoire revitalise la rêverie poétique en offrant à celle-ci un appui ou un détonateur. Tout comme le critique, l'artiste doit en faire un emploi similaire ; mais il devra ajouter, lors de la création, la marque de son tempérament propre, lui permettant de s'écarter de la tutelle de ses modèles. Que ce soit en référence à l'art du passé, à l'imitation de la tradition ou à l'harmonie qu'il fait régner dans la composition d'un tableau, il doit à

⁶⁹ *Le Peintre de la vie moderne*, OC, t. II, p. 693.

tout instant mettre ses souvenirs au travail, de l'esquisse à la réalisation. Plus son recours à la mémoire se fera fréquent, plus le spectateur gardera, en symétrie, l'empreinte de son œuvre. L'exemple d'Eugène Delacroix permet à Baudelaire d'arrêter une norme de perfection alliant son excellente connaissance de l'histoire de la peinture et son invitation à la rêverie. De cette invitation se dessine alors une lisière indécise qui porte la mémoire à s'approcher de l'imagination, jusqu'à s'y confondre complètement.

Le compte rendu de l'Exposition universelle de 1855 remet en question les acquis de 1846 et revient sur la position de l'artiste et du critique. Baudelaire insiste sur un effort qui incombe au critique : il doit être en mesure de savoir s'adapter à de nouvelles formes de beauté, hors du canon occidental. Baudelaire se dresse contre la doctrine normative du progrès qui promet une « amélioration » de l'art, et enjoint l'artiste à ne pas céder aux appâts d'une beauté calibrée par les « professeurs-jurés d'esthétique ». Pour le critique, il est impératif que l'artiste sache s'arracher à son milieu, se défaire des enseignements restrictifs de sa formation et accueille des incitations nouvelles, là où il ne les attend pas. Mais ce travail dépend de la lente adaptation de sa mémoire.

Le *Salon de 1859* développe ce parti pris. Déçu de la piètre qualité des œuvres exposées, Baudelaire modère ses injonctions et se résout à louer une fois encore Delacroix pour sa méthode, sa rapidité d'exécution et son incitation à la rêverie. Face à un art contemporain qu'il estime « ignorant » et dénué de génie, il considère le recours à la tradition comme dernier garant d'importance, dernière réserve d'imagination encore préservée. Ce rappel est d'autant plus notable que la peinture n'est plus seule à régner sur le Salon : la sculpture, monumentale, trop épaisse pour être contenue dans les archives du souvenir, et la photographie, reproduisant mimétiquement une froide réalité dénuée de fantaisie, ont rejoint le Palais des Expositions. Et Baudelaire, écrivant son texte hors de Paris, doit se remémorer, avec l'aide du livret consignait l'ensemble des œuvres visibles aux murs du Palais des Beaux-arts, son unique visite au Salon de cette année.

Enfin, dans *Le Peintre de la vie moderne*, la matière change : la ville, le mouvement, la faculté de mémoire demandant de s'adapter, mais aussi de considérer de nouveaux matériaux. Pour saisir la rapidité du rythme de la rue, Guys met en pratique ce que Baudelaire nomme un « art mnémonique » : une manière de peindre rapidement, ayant sous les yeux de l'esprit le sujet qu'il a observé peu auparavant. L'aptitude à la traduction immédiate du souvenir, générée par l'habitude du geste, vient jouer un rôle fondamental dans la récolte des images de sa flânerie, les conservant un temps et les restituant sur la toile, plus tard, en l'absence de modèle.

Il faut ajouter, en dernier lieu, une apostille méthodologique. Lorsque le commentateur s'affronte à la critique d'art de Baudelaire, deux routes s'ouvrent à lui : soit, venant de l'univers poétique des *Fleurs du mal* ou du *Spleen de Paris*, il entreprend de trouver des points de jonction entre un domaine et l'autre ; soit il vient, au contraire, de l'histoire de l'art où Baudelaire a plus mauvaise presse, et rejoint de temps à autre l'œuvre poétique. Daniel Ternois a pu remarquer combien les interventions de Baudelaire dans le domaine de la critique se sont révélées de véritables entraves :

Par ses partis pris, par sa partialité affirmée comme le devoir fondamental du critique, par le prestige de sa pensée et de son style, [Baudelaire] porte une part de la responsabilité dans le discrédit et, par suite, la disparition ou même la destruction d'une grande partie de

la peinture française du XIX^e siècle : il a rendu bien difficile la tâche de l'historien de l'art⁷⁰.

Cette mise en garde demande de nous positionner. Notre travail n'est pas celui d'un historien de l'art, bien qu'il s'appuie sur un matériau qui dépend pour une large part de l'histoire de l'art. Quitte à tomber dans les travers jadis blâmés par Jean-Paul Bouillon – « l'inévitable et fastidieux parcours qui conduit de l'Exposition Universelle de 1855 au Salon de 1859⁷¹ » –, nous pensons qu'il est nécessaire de suivre les essais, articles et salons au fil de la chronologie afin de saisir l'intelligence de la démarche baudelairienne. Il s'agira surtout de comprendre le texte de Baudelaire dans sa singularité historique, dans la manière qu'il a de se placer à la charnière du siècle. Dans le labyrinthe de propositions que la critique d'art baudelairienne a construit et dont l'architecture a plus d'une fois changé au gré des ans, la mémoire sera notre fil d'Ariane. Fil ténu, multiple et constant, fil fondamental si l'on considère qu'il est tressé des propositions les plus denses comme les plus éluives.

Julien Zanetta

Classiques Garnier, Paris, 2019

⁷⁰ Daniel Ternois, « Baudelaire et l'Ingrisme », in *The Artist and the Writer in France – Essays in Honour of Jean Seznec*, U. Finke (éd.), Manchester, 1972, p. 40.

⁷¹ Jean-Paul Bouillon, « Mise au point théorique et méthodologique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, novembre-décembre, 1980, p. 895.