

L'ART MNEMONIQUE SELON BAUDELAIRE

Dans un petit chapitre du *Salon de 1846* intitulé « De l'idéal et du modèle » où il tente de dépasser l'opposition entre idéalisme et réalisme, Baudelaire définit l'art comme « une mnémotechnie du beau »¹ : soit une méthode consistant à travailler non sur le modèle mais de mémoire, pour découvrir en chaque individu le principe de son « harmonie native »², d'une façon qui le fait échapper un peu à son destin funèbre. Il y revient dans la cinquième section du *Peintre de la vie moderne*, en 1859, sous le titre « L'art mnémonique » : les artistes authentiques dessinent « de mémoire [...] d'après l'image inscrite dans leur cerveau »³, dans une « contention de mémoire résurrectionniste »⁴ – l'art est décidément une façon de résister à la mort. De son côté, exposé à ce que le poète désigne comme une interprétation de la réalité, le spectateur se trouve engagé à une interprétation seconde : il est appelé à conserver dans sa propre mémoire l'image qui lui est léguée et qui s'offre à l'avenir.

La perspective dans laquelle s'inscrit Baudelaire est platonicienne : il pense la mémoire comme un accès à l'Idée ou à la forme, suivant le sens étymologique du mot *Idée*, d'où redescendre à la figure entendue comme un moulage indissociable du moule (la forme) d'où il procède et auquel il renvoie⁵. En pleine querelle du réalisme, Baudelaire aspire à une réarticulation harmonieuse de l'esprit et du corps, suivant un modèle vulgarisé par Lavater qui lui-même s'appuyait sur la théorie des puissances de l'âme exposée dans *Phèdre* et dans *La République*. Sous l'œil de l'expert en physiognomonie, spécialisé dans l'étude des organes apparents, des expressions et des attitudes, chaque individu peut être rapporté à son type – à condition que le détail soit gommé, que le geste de l'artiste soit abrégatif et synthétique, qu'il soit capable de grossir le trait et de creuser les contrastes comme Balzac, la plus grande

¹ Charles Baudelaire, *Salon de 1846, Curiosités esthétiques*, Michel Lévy frères, 1868 ; *Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, Gallimard, La Pléiade, 1976, t. II, p. 455.

² *Id.*, p. 456.

³ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, 1859 ; *L'Art romantique*, Michel Lévy frères, 1868 ; *Œuvres complètes*, éd. cit., t. II, p. 698.

⁴ *Id.*, p. 699.

⁵ Voir, sur cette question, Erich Auerbach, *Figura. La Loi juive et la promesse chrétienne*, trad. D. Meur, Editions Macula, 2017.

référence de Baudelaire, qui écrira que dans son œuvre « même les portières ont du génie ». Gautier a défini le type selon Balzac par un rapprochement avec la sculpture :

Les caractères sont aussi poussés à outrance, comme il convient à des types : si le baron Hulot est un libertin, il personnifie en outre la luxure : c'est un homme et un vice, une individualité et une abstraction ; il réunit en lui tous les traits épars du caractère. Où un écrivain de moindre génie eût fait un portrait, Balzac a fait une figure. Les hommes n'ont pas tant de muscles que Michel-Ange leur en met pour donner l'idée de la force⁶.

Un tel détour est suggéré dans *Le Peintre de la vie moderne*, où on lit que le geste de l'artiste véritable est non seulement « synthétique et abrégiateur »⁷ mais encore « synthétique et sculptural »⁸ au sens où il dresse une masse, que l'absence de couleurs fait tendre vers l'abstraction. La synthèse est au service de l'harmonie, elle repose sur l'accord de la physionomie, l'expression, l'attitude et le geste dans un espace ou sur un fond approprié, conformément à l'idée du type exploitée par Balzac à partir des travaux de Lavater. La démarche est désignée comme « enfantine »⁹, idée qui se rencontrait dans le précédent essai, et même comme « barbare », l'excès de civilisation condamnant les chasseurs de détails à la myopie. Le dessin déposé sur le papier est donc la projection d'un *dessein* intérieur, conformément à la légende de Dibutade qui fonde l'histoire de la peinture¹⁰ ; il manifeste l'Idée et les sujets contemporains traités de la sorte permettront que se compose une « mémoire du présent », que « toute *modernité* soit digne de devenir antiquité »¹¹, que les œuvres de Constantin Guys (« le peintre de la vie moderne ») constituent « des archives précieuses de la vie civilisée »¹², suivant la logique du futur antérieur. Voilà qui résout en outre la question lancinante du poète quant à « l'héroïsme de la vie moderne », que l'artiste doué du talent « mnémonique » permet seul d'extraire du spectacle des mœurs actuelles.

⁶ Théophile Gautier, *Honoré de Balzac*, Honoré de Balzac, *Œuvres complètes*, A. Houssiaux, 1855 ; Poulet-Malassis et de Broise, 1859, p. 141-142.

⁷ *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 698.

⁸ *Ibid.*, p. 699.

⁹ *Ibid.*, p. 697.

¹⁰ Voir Plin l'Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, « La Peinture », XLIII, 12 ; trad. J.-M. Croisille, introduction et notes P.-E. Dauzat, Les Belles Lettres, Poche, 1997, p. 133. Sur cette légende et ses interprétations, voir Robert Rosenblum, « The Origins of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism », *Art Bulletin*, 39, 1957, p. 279-290.

¹¹ *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 695.

¹² *Ibid.*, p. 724.

Le mouvement de Baudelaire est dialectique, l'art mnémonique est une crête qui surplombe les deux abîmes de l'idéalité vide, rapportée à la nudité d'Eve au premier matin du monde, et du « *chic* » ou du « *poncif* » dont l'œuvre de Horace Vernet donne selon lui le plus malencontreux exemple¹³. En s'appuyant sur la mémoire tout extérieure de sa main au lieu d'exploiter sa mémoire intérieure, celle du cerveau, Vernet se soumet au détail et s'expose au désordre ; il rencontre le succès pour cette seule raison qu'il ressemble à la « foule amoureuse d'égalité absolue », qui accorde de la valeur aux objets les plus triviaux, et qu'il incarne par conséquent l'esprit démocratique du temps. « Véritable gazetier plutôt que peintre essentiel »¹⁴, doté d'une « mémoire d'almanach »¹⁵, Horace Vernet simplifie à l'excès « expressions de tête » et « attitudes », il recourt mécaniquement aux stéréotypes qui lui tiennent lieu d'idées. A l'opposé Constantin Guys puise en lui-même ; les artistes véritables doivent « exercer leur mémoire et la remplir d'images »¹⁶ ; on lit encore que chacun doit « exercer surtout sa mémoire et son imagination »¹⁷. Mémoire et imagination sont en effet sœurs, dans le système de Baudelaire, puisque la seconde consiste dans la faculté de traiter « tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée » ; alors ceux-ci « se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité ! »¹⁸. Le chapitre du *Salon de 1859* intitulé « La reine des facultés » le confirme par anticipation :

[L'imagination] décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf¹⁹.

Il est encore question dans ce salon « d'un immense magasin d'observations »²⁰, d'« un magasin d'images et de signes auxquels l'imagination donnera une place et une valeur

¹³ « Du *chic* et du *poncif* », *Salon de 1846*, *op. cit.*, p. 469.

¹⁴ *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 701.

¹⁵ *Salon de 1846*, *op. cit.*, p. 470.

¹⁶ *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 698.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 694.

¹⁹ Charles Baudelaire, *Salon de 1859, Curiosités esthétiques*, éd. cit., p. 621.

²⁰ *Ibid.*, p. 622.

relative »²¹ : d'où penser que la mémoire est comparable à un grand dictionnaire que l'imagination, à la façon d'une grammaire, mettrait en mouvement.

On a bien entendu que, dans les deux textes principaux où il présente son idée de la mémoire, Baudelaire recourt à un jargon, « mnémotechnie » et « art mnémonique », qui se rapporte à une mode du temps. Les aventures de Bouvard et Pécuchet montreront bientôt que le siècle a connu en effet une vogue des arts de la mémoire, revisités par des vulgarisateurs parfois très fantaisistes :

Feinaigle divise l'univers en maisons, qui contiennent des chambres, ayant chacune quatre parois à neuf panneaux, chaque panneau portant un emblème. Donc, le premier roi de la première dynastie occupera dans la première chambre le premier panneau. Un phare sur un mont dira comment il s'appelait : « Phar a mond », système Paris – et d'après le conseil d'Allévy, en plaçant au-dessus un miroir, qui signifie 4, un oiseau 2, et un cerceau 0, on obtiendra 420, date de l'avènement de ce prince²².

Naturellement, les deux bonshommes s'y perdent bientôt.

Baudelaire, lui, ne rit pas ! Sa visée n'est pas de plaquer les techniques de la « mémoire artificielle » sur l'art et la poésie mais d'identifier dans l'art et la poésie un travail de la mémoire qui permette d'habiter le présent et de faire obstacle à la mort, en tirant parti des suggestions que pouvaient faire naître en lui les écrits des successeurs de Simonide de Céos donné par Cicéron, dans *De oratore*, pour l'inventeur de cet art « si simple et connu de tous »²³. Le principe de la méthode consiste à donner forme d'images aux éléments à retenir puis à installer ces images dans un espace mental soigneusement articulé, souvent une maison ou bien une ville. Alors on peut parcourir par la pensée l'espace où elles sont conservées pour les faire ressurgir l'une après l'autre, dans l'ordre qu'on souhaite.

Les hommes du XIXe siècle avaient des raisons de s'intéresser à ce modèle ; la Révolution française ayant fracturé l'Histoire, avant que les secousses de 1830, 1848 et 1871 n'en renouvellent le traumatisme, la question de la mémoire se posait immédiatement au passant, au flâneur croisant dans la capitale bouleversée. Quelques décennies plus tôt Mercier, quand il composa son *Tableau de Paris*, publié en 1781, saisissait des images dont il pressentait qu'elles s'évanouiraient bientôt et, dans *Le Nouveau Paris*, en 1798, il prenait acte des

²¹ *Ibid.*, p. 627.

²² Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, Alphonse Lemerre, 1881 ; L. Conard, 1910, p. 152.

²³ Cicéron, *L'Orateur*, II, § LXXXVI.

phénomènes de hantise qui le guettaient à chaque carrefour, comme si la ville était désormais peuplée des spectres de l’Ancien Régime. Dans les deux ensembles, il multipliait descriptions et récits, parfois minuscules, en présentant un personnage ou une saynète sur le fond d’un quartier reconnaissable. Bien avant Baudelaire, c’est ainsi des lendemains d’une modernité embrumée, à demi plongée dans l’ombre, qu’il se préoccupait ; sous la Restauration et la monarchie de Juillet, surtout, le suivra la longue théorie des journalistes et des polygraphes qui se spécialisèrent dans ce que Walter Benjamin a appelé la « littérature panoramique » :

Il y a toute une littérature dont le caractère stylistique donne un équivalent parfait des dioramas, et autres panoramas. Ce sont les recueils composés dans l’esprit du feuilleton et les séries d’esquisses du milieu du siècle. Des œuvres comme *La Grande Ville*, *Le Diable à Paris*, *Les Français peints par eux-mêmes*. Ce sont dans une certaine mesure des dioramas moraux, non seulement proches parents des autres par leur diversité audacieuse, mais construits exactement comme eux techniquement. Le premier plan élaboré visuellement, plus ou moins détaillé, du diorama trouve son équivalent dans l’habillage feuilletonesque très profilé qui est donné à l’étude sociale, laquelle donne ici un large arrière-plan analogue au paysage²⁴.

Dans sa préface aux *Français peints par eux-mêmes*, en 1850, Jules Janin avait longuement justifié cette entreprise en invoquant la nécessité de conserver ce que Baudelaire appelle « la mémoire du présent ». Posant en moraliste, à la façon de La Bruyère mais aussi de Mercier, il entendait « laisser quelque peu, après nous, de cette chose qu’on appelle la vie privée d’un peuple » :

[...] car malgré nous, nous qui vivons aujourd’hui, nous serons un jour la postérité. Nous avons beau nous estimer au plus bas, c’est-à-dire nous estimer un peu plus haut qu’à notre juste valeur, il faudra bien qu’à notre tour nous tombions tête baissée dans ce gouffre béant qu’on appelle l’histoire, et qui finira par absorber l’éternité et Dieu avec elle. Donc, puisque nous sommes encore, à l’heure qu’il est, sur le bord de ce gouffre, prenons nos précautions pour bien tomber dans l’abîme ; le pied peut nous glisser, nous

²⁴ Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, trad. R. Tiedemann, Les Editions du Cerf, 2006, p. 547. Cette idée est venue à Benjamin d’un passage de *Contre Sainte-Beuve*, où Proust écrit à propos de Balzac : « Ce n’est pas pure illusion quand Balzac, voulant citer de grands médecins, de grands artistes, citera pêle-mêle des noms réels et des personnages de ses livres, dira : ‘Il avait le génie des Claude Bernard, des Bichat, des Desplein, des Bianchon’, comme ces peintres de panoramas, qui mêlent aux premiers plans de leur œuvre les figures en relief réel, et le trompe-l’œil du décor », *Contre Sainte-Beuve*, éd. P. Clarac, 1971, p. 268.

pouvons avoir le vertige, et alors il nous faudrait tomber comme des goujats pris de vin ou de sommeil.

Oui, songeons-y, un jour viendra où nos petits-fils voudront savoir qui nous étions et ce que nous faisons *en ce temps-là* ; comment nous étions vêtus : quelles robes portaient nos femmes ; quelles étaient nos maisons, nos habitudes, nos plaisirs ; ce que nous entendions par ce mot fragile, soumis à des changements éternels, la beauté ? On voudra de nous tout savoir : comment nous montions à cheval ? comment nos tables étaient servies ? quels vins nous buvions de préférence ? Quel genre de poésie nous plaisait davantage, et si nous portions ou non de la poudre sur nos cheveux et à nos jambes des bottes à revers ? Sans compter mille autres questions que nous n'osons pas prévoir, qui nous feraient mourir de honte, et que nos neveux s'adresseront tout haut comme les questions les plus naturelles. C'est à en avoir le frisson cent ans à l'avance.

Le ton est plaisant, comme toujours chez Janin, mais le propos n'en est pas moins mélancolique. Il s'agit de retenir, du bord du gouffre de l'Histoire et de la mort, quelque chose même d'infime qui perpétue le présent en en conservant le souvenir – sous la forme de petites scènes, d'anecdotes et de menus propos – ; au moins d'arracher quelques lambeaux au tissu du temps, dans l'idée que la *modernité* peut en effet devenir un jour antiquité. Baudelaire, qui contribuera au genre de sa manière ironique et intempestive, en composant *Le Spleen de Paris*, ne se tient pas si loin.

La huitième section du *Salon de 1859* s'ouvre par un éloge de la sculpture, presque un poème adressé à un lecteur doublé d'un flâneur, où il écrit :

Vous traversez une grande ville vieillie dans la civilisation, une de celles qui contiennent les archives les plus importantes de la vie universelle, et vos yeux sont tirés en haut, *sursum, ad sidera* ; car sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyre. Les uns montrent le ciel, où ils ont sans cesse aspiré ; les autres désignent le sol d'où ils se sont élancés. Ils agitent ou contemplent ce qui fut la passion de leur vie et qui en est devenu l'emblème : un outil, une épée, un livre, une torche, *vitai lampada* ! Fussiez-vous le plus insouciant des hommes, le plus malheureux ou le plus vil, mendiant ou banquier, le fantôme de pierre s'empare de vous pendant quelques minutes, et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre.

Tel est le rôle divin de la sculpture.

Qui peut douter qu'une puissante imagination ne soit nécessaire pour remplir un si magnifique programme ? Singulier art qui s'enfonce dans les ténèbres du temps, et qui déjà, dans les âges primitifs, produisait des œuvres dont s'étonne l'esprit civilisé ! Art, où ce qui doit être compté comme qualité en peinture peut devenir vice ou défaut, où la perfection est d'autant plus nécessaire que le moyen, plus complet en apparence, mais plus barbare et plus enfantin, donne toujours, même aux plus médiocres œuvres, un semblant de fini et de perfection²⁵.

Ainsi des statues, autant d'allégories, appréhendées comme des fantômes qui conservent le souvenir de « pompeuses légendes » et tiennent une place intermédiaire entre la terre et le ciel comme entre le passé et l'avenir : on a saisi que Baudelaire pense la sculpture comme un art du passage qui suppose une facture synthétique et abrégative, un art plus barbare et plus enfantin, comparable à celui du « peintre de la vie moderne » – manifestement une « mnémotechnie » qui compose la ville à la façon d'un réseau de « confuses paroles » données à l'interprétation du poète.

Hors même les statues, la ville parle spontanément, elle est en elle-même une mémoire tissant son réseau parce qu'elle noue inextricablement le principe de mélancolie avec celui d'allégorie, lequel repose sur le descellement des images saisies comme l'âme volatile des choses (*psyché, imago*), afin que celles-ci se perpétuent un peu – c'était déjà le principe de la fameuse ouverture de *La Fille aux yeux d'or*, qui décrit Paris à la façon de l'enfer de Dante. Car c'est déjà Balzac, où Baudelaire a toujours puisé, qui sait ; dans *La Cousine Bette*, on trouve une suggestive évocation de ce qui fut le quartier légendaire de la bohème de Nerval et Gautier, où le romancier commence par se justifier au moyen d'arguments naguère exploités par Mercier et récemment par Janin :

Ce ne sera certes pas un hors-d'œuvre que de décrire ce coin de Paris actuel, plus tard on ne pourrait pas l'imaginer ; et nos neveux, qui verront sans doute le Louvre achevé, se refuseraient à croire qu'une pareille barbarie ait subsisté pendant trente-six ans, au cœur de Paris, en face du palais où trois dynasties ont reçu pendant ces dernières trente-six années, l'élite de la France et celle de l'Europe²⁶.

Suit la description elle-même, dominée par l'image d'un grand cimetière :

²⁵ Salon de 1859, op. cit., p. 670.

²⁶ Honoré de Balzac, *La Cousine Bette*, 1846 ; *Œuvres complètes*, Gallimard, éd. P.-G. Castex, Gallimard, La Pléiade, 1977, t. VII, p. 99.

Enterrées déjà par l'exhaussement de la place, ces maisons sont enveloppées de l'ombre éternelle que projettent les hautes galeries du Louvre, noircies de ce côté par le souffle du Nord. Les ténèbres, le silence, l'air glacial, la profondeur caverneuse du sol concourent à faire de ces maisons des espèces de cryptes, des tombeaux vivants. [...] Henri III et ses mignons qui cherchent leurs chausses, les amants de Marguerite qui cherchent leurs têtes, doivent danser des sarabandes au clair de la lune dans ces déserts dominés par la voûte d'une chapelle encore debout, comme pour prouver que la religion catholique si vivace en France, survit à tout. Voici bientôt quarante ans que le Louvre crie par toutes les gueules de ces murs éventrés, de ces fenêtres béantes : Extirpez ces verrues de ma face ! On a sans doute reconnu l'utilité de ce coupe-gorge, et la nécessité de symboliser au cœur de Paris l'alliance intime de la misère et de la splendeur qui caractérise la reine des capitales²⁷.

On est alors en 1846 ou 1847, les convulsions de l'époque exigent l'amnésie et entraînent par conséquent la hantise, ce que les travaux de Haussmann aggraveront. Voilà au moins un quartier qui, à la veille de disparaître, parle, « symbolise » quelque chose, suivant le mot de Balzac : ombre, ruines, tombeau, fantômes... Les couleurs se sont dissoutes dans la grisaille et le Doyenné est devenu une image plate. Toute allégorie n'en vient-elle pas, à la fin, à révéler la danse macabre qu'elle était depuis le début ?

Quelques années plus tard, à l'automne 1859, Baudelaire traverse le même quartier, devenu « le nouveau Carrousel » : après Juin 1848 et après que Haussmann a œuvré, voilà la confusion d'un chantier et de ruines qui provoque un choc, un soubresaut, une remontée du passé. Le poème prend place dans la section des *Tableaux parisiens*, lointainement issue des œuvres de Mercier et Rétif comme de promeneurs solitaires avant lui, et il est dédié (ainsi que « Les Petites Vieilles » et « Les Sept Vieillards ») au grand exilé, Victor Hugo dont on reconnaît la signature dans la mention d'un cor, à travers lequel « Un vieux Souvenir souffle à plein ».

« Le Cygne » s'ouvre brutalement sur une exclamation surgie d'un choc mnémonique, le petit fleuve au bord duquel Andromaque plaint sa douleur dans l'*Enéide* ayant « fécondé soudain²⁸ [sa] mémoire fertile », au gré d'une errance dans la capitale, et suscité la pensée antique de la veuve d'Hector – la même peut-être qui se retrouve dans « A une Passante », également « majestueuse », endeuillée, antique (« agile et noble, avec sa jambe de statue »),

²⁷ *Ibid.*, p. 100.

²⁸ Je souligne.

une « fugitive » apparition (« Un éclair... puis la nuit ! ») née de la ville moderne (« la rue assourdissante autour de moi »), susceptible pourtant de réunir lointainement le poète à « l'éternité ». L'Andromaque du « Cygne » est quant à elle l'analogue du poète exposé à la disparition du « vieux Paris », puisqu'il est dit que « Paris change » sans que rien en lui, en son cœur, ait changé. De même Andromaque devenue « femme d'Hélénus » pleure-t-elle Hector devant un cénotaphe (un « tombeau vide »), au bord d'un « petit fleuve » que Virgile, à qui Baudelaire empruntait dans une première version du poème l'épigraphe « *falsi Simoentis ad undam* », désignait comme l'imitation du Simoïs véritable, qui coule non loin de Troie. Son cœur est resté le même quand le décor a changé, se dressant désormais comme le simulacre et le signe du lieu authentique. Dès lors la vue du poète aussi se dédouble, à ne voir :

[...] qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Où se mêlent le quartier ancien avec le nouveau, les ruines et le chantier de naguère, jusqu'à dessiner ce qui, dans la seconde partie du poème, est explicitement désigné comme une allégorie, l'effet d'un déplacement mental :

Paris change ! mais rien dans ma mélancolie
N'a bougé ! palais neufs, échafaudages, blocs,
Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie,
Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.

La mémoire s'accroche donc à un lieu bouleversé, métamorphosé et même renommé (il s'appelle, depuis 1854, « place Louis-Napoléon » en l'honneur de l'Empereur, ce qui n'est pas rien), qu'il désigne par le pronom répété : « Là [...] ; Là ». Le souvenir du cygne a surgi, mêlé à l'image toute contemporaine d'un flot d'ouvriers traversant la ville, à un instant précis qui appartient au passé :

Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

Un cygne qui s'était évadé de sa cage.

C'est l'heure où, on le lit dans « Crépuscule du matin », « Une mer de brouillards baignait les édifices », ce qui s'annonce quand la négresse cherche l'Afrique « Derrière la muraille immense du brouillard » : l'allégorie tient aussi de la fantasmagorie, elle suppose un fond sur lequel se

projettent les images (retour du panorama) et elle est associée à l'idée de revenance ou de ressouvenance.

Or cette vision se fait bientôt actuelle, non plus « je vis » mais « Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal » ; le souvenir est plus lourd que les rocs et les blocs, si lourd que son « image m'opprime ». La place du Carrousel est désormais le carrefour de tous les exilés : Andromaque, le cygne, « la négresse, amaigrie et phtisique », « Quiconque a perdu ce qui ne se retrouve », avec Hugo enfin, associé à tant de « matelots oubliés dans une île » – chacun immobilisé dans une attitude qui l'allégorise : le cygne « Sur son cou convulsif tendant sa tête avide », Andromaque « en extase courbée », la négresse « Piétinant dans la boue et cherchant, l'œil hagard ». Le lieu est devenu même « la forêt où mon esprit s'exile », « forêt de symboles » certainement, d'où sortent de mystérieuses paroles audibles à la seule oreille du poète, Baudelaire lui-même absent à la grande ville dont la vision l'a soudain « fécondé », à la manière d'un grand palais de mémoire. La condition de la poésie, comme de la peinture « de la vie moderne », est cet exil intérieur, au fond d'une mémoire hantée par ce que tout engage à appeler, de son vrai nom, « le signe » autant que « le cygne ». On se trouve au principe de la « revivance » (*Nachleben*) et de la « fonction mémorative des images » selon Aby Warburg.

Rodin n'avait pas besoin d'un intermédiaire pour accéder à la pensée de Baudelaire et l'on sait comme il a lu *Les Fleurs du mal*. Cependant ces deux essais relatifs à l'art mnémonique peuvent faire surgir le nom de Horace Lecoq de Boisbaudran, à qui l'on doit une méthode intitulée *Education de la mémoire pittoresque* et qui eut sa part dans la formation du sculpteur. Lecoq de Boisbaudran résistait au *chic* et au poncif qui menacent tout élève des Beaux-arts en privilégiant le modèle en mouvement, furtivement aperçu de façon que l'artiste en dégage une vision synthétique et rapide puis, au moyen de calques, le réduise à l'armature – il a pu connaître Baudelaire par l'entremise de Fantin-Latour et sa pensée n'est pas si éloignée. Cet enseignement auquel Rodin rend hommage en 1913, à l'occasion de la réédition de la méthode, a pu déterminer à sa mesure une pratique singulière du dessin de mémoire, qui elle-même a engendré quelques aspects de la conception de *La Porte de l'enfer* et des pièces nombreuses qui en dépendent : dessin, découpage, collage, montage relèvent d'un exercice de mémoire active. Synthèse et abréviation.