



París (Azorín): palais de mémoire, palais de l'art

Pascale Peyraga

► To cite this version:

Pascale Peyraga. París (Azorín): palais de mémoire, palais de l'art . Histoire, fiction et mémoire , Mar 2003, Angers, France. pp.307-318. hal-01288364

HAL Id: hal-01288364

<https://hal.science/hal-01288364>

Submitted on 9 Jun 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

PARIS (AZORIN) : PALAIS DE MEMOIRE, PALAIS DE L'ART

Pascale PEYRAGA
Université de Pau

L'on partira d'un constat de base qui est aussi manifestation d'un paradoxe. *Paris*, œuvre publiée en 1945, après l'exil volontaire d'Azorín à Paris de 1936 à 1939, est théoriquement signe d'écarts : le narrateur qui s'identifie au personnage-écrivain de retour à Madrid y évoque son séjour dans la capitale française, le récit prenant alors la forme d'une vaste déambulation de l'Espagnol dans la métropole. A ce titre, l'œuvre pourrait exprimer une double distance temporelle et spatiale : à la distance qui sépare l'exilé de sa terre natale s'ajoute celle perçue par l'écrivain qui reconstruit depuis Madrid, quelques années plus tard, l'expérience vécue à Paris. Or les sentiments nostalgiques pour l'Espagne sont rares, et les émotions ne troublent guère le regard que le narrateur lance vers Paris depuis sa table d'écriture. De ce fait, le thème de la mémoire se trouve à première vue écarté en même temps que la ville de Paris est projetée sur le devant de l'écriture.

Par ailleurs, le recours au temps présent, qui envahit le texte et abolit les distances, entraîne une autre conséquence : la coexistence de deux présents affectés à une même personne en des temps et des lieux éloignés implique l'affirmation du caractère psychique de l'un d'entre eux. Le moment de l'écriture fusionne avec le parcours de la "grande ville" qui se transforme en itinéraire imaginaire et la marque de l'activité mentale ("ma pensée", "en pensée") surgit au milieu des pérégrinations dans le référent parisien, à la fois actualisé par le temps présent, par le jeu des adverbes et des déictiques. Pensée et cheminement sont clairement associés et déterminent, à l'issue du

voyage, l'image du "voyage de mes méditations", des "paysages intellectuels".¹

Or, le choix d'un espace délimité à l'intérieur de Paris, véhicule de "notre abstraction"², le caractère obsessionnel des référents spatiaux, la présence de phases de cheminement auxquelles succèdent des stations dans des lieux peuplés d'images et qui débouchent sur des digressions nous poussent à poser le postulat suivant : la ville de Paris fonctionne à l'image des palais de mémoire ; elle sert de "prétexte" à la construction d'une mémoire artificielle dont nous nous proposons d'analyser le fonctionnement.

I. Paris, architecture de l'*ars memoriae*

Je ne rappellerai que synthétiquement les caractéristiques de l'*ars memoriae*, cet instrument de rhétorique antique – principalement théorisé par Cicéron – faisant appel à la mémoire artificielle et renverrai à l'ouvrage érudit de Frances Yates, *L'art de la mémoire*³, pour ce qui est de sa fortune au cours des siècles. Le principe de l'art de la mémoire consistait à utiliser la mémoire visuelle et à bâtir en pensée une structure imaginaire, palais, théâtre... Il convenait de choisir des lieux distincts, *loci*, et d'y insérer des images mentales, *imagines agentes*, représentant une idée ou une action. L'orateur antique n'avait qu'à parcourir en imagination son bâtiment de mémoire, tirant des lieux mémorisés les images qu'il y avait placées :

Alors l'ordre des lieux conserve l'ordre des choses : les images rappellent les choses elles-mêmes. Les lieux sont les tablettes de cire sur lesquelles on écrit ; les images sont les lettres qu'on y trace.⁴

Le lecteur est surpris dès les premiers chapitres de *Paris* par la similitude de l'œuvre d'Azorín avec ces palais de mémoire. La minutie avec laquelle le regard se promène sur les lieux traversés est indissociable d'une sélection par des cadrages presque photographiques, limitation qui commence par le périmètre parisien ("limitons le désir", "en imposant des limites à notre observation") ; le narrateur dessine, au troisième des soixante chapitres, une enceinte symbolique incluant Saint-Germain et le quartier Latin, les seules

¹ Azorín, *Paris*, in : *Obras completas*, Tomo VII, Madrid, Aguilar, 1960, p. 972.

² *Op. Cit.*, p. 831.

³ A. Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, 434 p.

⁴ Cicéron, *De l'orateur* : *De oratore*, II, Paris, Garnier, 1932, p. 52.

incursions sur la rive droite englobant des lieux tous porteurs d'une charge historique ou littéraire. À partir de cette sélection de lieux variables, peu éloignés les uns des autres, ainsi que le conseille Cicéron, le récit se construit sur la base de l'alternance entre les lieux de transition, rues et quais, et les lieux clos auxquels ils conduisent, propices à l'activité mentale. En effet, les verbes de déplacement sont associés à trois verbes faisant appel au sens visuel et à la méditation ("voir", "observer", "contempler"), combinaison qui instaure une hiérarchie entre les "espaces de liaison", qui n'ouvrent pas sur un dépassement du "voir", le regard glissant le long des façades, et les *loci* où le promeneur s'attarde pour évoluer vers un "méditer" provoqué par la présence indispensable d'une image frappante.

Malgré la parfaite identification de ces lieux avec leur référent réel et la variété qu'ils présentent, empêchant le narrateur de les confondre et facilitant leur mémorisation, tous obéissent à une taxinomie : fondamentalement, est privilégiée la notion de lieu clos ou reclus ("cette petite enceinte", "l'enceinte du square"), délimité par une structure géométrique. Respectant les normes antiques, ces *loci* sont de taille réduite ("cinq petites pièces", "des cabines de bateau") et isolés ("silence de la galerie", "lieu paisible") pour intensifier les impressions. S'ajoutent quelques lieux totalement fermés, dont le point commun est d'entretenir un rapport explicite avec des références artistiques et historiques : ainsi se justifie le choix de salles du Louvre, de librairies, de l'atelier de Delacroix...

Les représentations qu'ils contiennent – éléments d'architecture, statues, œuvres picturales – liées à l'Histoire et aux Arts, s'imposent au regard par leur volume, leur beauté, leur capacité à frapper l'esprit. Or, la nature de ces *imagines agentes* n'est pas indifférente à la réflexion produite. Le rapport logique entre image et discours est donné par le narrateur comme le fruit d'une élaboration réfléchie :

Quelle relation pourrions-nous établir entre Montyon, Charlemagne et Jean Chénier ? Peut-être une relation entre l'effort symbolisé par l'empereur, la charité représentée par le philanthrope, et la ferveur qu'incarne le curé ?⁵

Par les relations suggérées, ce sont les figures rhétoriques de signification qui sont clairement convoquées, et qui permettent de dériver de l'image visuelle vers la méditation et le discours. Ces liens entre *imagines agentes* et productions mentales sont de deux types, synecdoques et métonymies. Ces dernières permettent d'aller de l'image de base vers plusieurs parties de discours, par exemple :

⁵ *Op. Cit.*, p. 850.

– du lieu à la personne (de la Chapelle Expiatoire à Louis XVI).

– d'une représentation artistique d'un thème à une autre représentation de ce même thème (du tableau des *Trois Parques* de Rubens au *Poème à la jeune Parque*, des *Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt à ceux de Titien).

La synecdoque est moins fréquente mais elle débouche sur une vision plus ample et synthétise le fonctionnement global de l'œuvre, nous transportant du livre à la littérature, de la boutique du naturaliste à la Nature.

En bout de méditation, chaque chapitre aboutit à des livres parfaitement référencés (titre de l'œuvre, auteur, édition, date et lieu de publication) et cette relation de co-présence de textes s'enrichit de citations, forme emblématique de l'intertextualité.

Paris se dessine donc comme l'itinéraire imaginaire soumis à l'écriture par lequel le narrateur se déplace d'un *locus* à un autre, y trouvant une *imago* qui génère des dérivations plurielles, à l'issue desquelles se trouvent des références intertextuelles. En tant que structure fonctionnelle, *Paris* reprend les règles des palais de mémoire des orateurs antiques. Mais quel est le discours produit ?

II. De l'*ars memoriae* à la *memoria artis* ; l'interaction entre l'écriture, l'art, le lieu et la mémoire

Bien que les arts, la mémoire et *Paris*, mis en rapport avec l'écriture soient fondamentaux dans *Paris*, le premier trait qui se dégage de l'œuvre est son hétérogénéité, tant par les contenus de la méditation – micro-discours dont l'enchaînement, de chapitre en chapitre, ne comporte pas de liens de causalité – que par la présence formelle des citations qui créent un patchwork. La cité de Mnemosyne se présente comme un tout disparate dont l'unité naît justement de cet aspect composite qui fait sens, tout comme est significatif l'écart portant sur la nature des images employées. En effet, l'*ars memoriae* affirmait la prégnance du sens visuel pour mémoriser un discours, mais en ayant recours à des images purement mentales. Le cheminement mental de *Paris* se distingue de ceux des orateurs antiques dans la mesure où il n'y a pas image mentale pure transcrite par l'écriture mais image mentale prenant appui sur un référent réel, lui-même représentation artistique faisant appel à la vue. Quant au discours issu de l'image, il inclut systématiquement des représentations artistiques variées qui interdisent le cloisonnement

des arts et forment un vaste panorama : des statues antiques aux œuvres de la fin du XIX^{ème} siècle, c'est finalement la Mémoire de l'art, la *memoria artis*, qui se dessine à travers l'Art de la mémoire.

Toutefois, la grande œuvre ne saurait être exhaustive et elle se déploie grâce à un système d'amplification lié à la notion même de "représentation", qui vise toujours à assurer la présence d'autre chose, et qui est donc une médiation mixte de présence et d'absence, à la fois signe et symbole selon H-G Gadamer :

L'essence de l'image se situe à mi-chemin entre deux extrêmes. Ces extrêmes de la représentation sont : le pur renvoi, qui constitue l'essence du signe et aussi, à l'état pur, la fonction de suppléance qui est l'essence du symbole. Il y a quelque chose des deux dans l'essence de l'image.⁶

La représentation accomplissant la présence de ce qui est représenté, elle crée un monde non pas juxtaposé au monde réel dont il serait la copie, il est son essence et ajoute à la connaissance du modèle un surcroît d'être. Or, tout *Paris* fonctionne selon ce principe de représentation par les Arts : l'architecture globale, l'*ars memoriae*, est en soi art de représentation, passage de l'image visuelle à l'abstraction. En outre, par le renvoi au référent réel de *Paris* et à ses œuvres d'art, et en ne se servant pas d'images purement mentales, Azorín développe un autre niveau de représentation, celui établi entre le modèle et la création artistique. Il intègre donc des formes de représentations dans un système qui est lui-même représentation. Enfin, les images secondaires de l'*ars memoriae*, les articulations du discours procèdent, nous l'avons remarqué, par renvois successifs qui permettent, à partir d'un élément édifiant, de capter l'essence de choses qui dépassent le domaine des arts. Ainsi, souhaitant retrouver "cet archétype du gentilhomme français", Azorín tourne son regard vers "la statue d'Henri IV, ce monarque à qui *Paris* est tellement redevable"⁷. Derrière le mécanisme de la référence artistique, se dessine un univers crypté et les verbes tels que "représenter", "symboliser", fréquents dans *Paris*, suggèrent que le discours final, fragmentaire, doit être subsumé par une réalité plus profonde.

Cette capacité de synthèse naît de l'association entre activité mentale, temps et espace. De l'enceinte réduite parisienne, l'on passe aux expressions de "dessiner une synthèse", de "mondes en miniature", de "panorama des lettres françaises", d'"univers en

⁶. Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996, p. 70.
⁷. *Op. Cit.*, p. 925.

abrégé", qui associent référent spatial et globalité : les jeux d'échos réitérés génèrent un système de miroirs, le microcosme rappelle le macrocosme et nous conduit vers l'Idée, afin de saisir le monde intelligible par-delà les apparences. Dans *Paris*, cette faculté est multipliée par la présence simultanée de l'*ars memoriae*, macrostructure de l'œuvre, et de la *memoria artis*, somme de microstructures qui la constitue : en convoquant d'autres artistes, peintres ou écrivains, Azorín entend suggérer l'immense palimpseste de la mémoire et ouvrir des portes supplémentaires sur l'Indicible :

[...] passons à Rembrandt, peintre de l'ineffable. Tout se complète dans l'esprit ; ne rejetons rien. Dans la région de l'idéal, tout est un et absolu.⁸

La présence immuable d'œuvres parisiennes manifeste en outre une capacité à transcender le temps, à atteindre l'éternité. Les productions artistiques convoquées, tableaux, statues, livres attestent de la permanence des lieux qui demeurent, enrichis par de nouvelles créations. Par leur matérialité, elles apparaissent comme une victoire sur l'oubli.

C'est justement cet attachement à un espace réel qui fait de la mémoire des arts la seule vraie et susceptible d'échapper au temps : on touche du doigt une faculté supplémentaire de la représentation, dans le sens que *repraesentare* signifie rendre présent, c'est vaincre le passé. Aussi, se basant sur ce caractère "visible y tangible", Azorín affirme la suprématie des images, des représentations du réel sur le réel lui-même, de l'art et de la poésie sur l'histoire :

Et ne se formera-t-il pas, à côté de la vraie histoire, une autre histoire tout aussi authentique que la véritable, puisque l'art est une réalité visible et tangible ?⁹
La Poésie est plus vraie que l'Histoire.¹⁰

Par l'importance de l'ancrage dans le réel de la représentation, on revient, par des chemins détournés, à la fonction de la capitale éponyme dans *Paris*. Certes, elle est structure mentale, support à l'*ars memoriae*. Mais cette faculté tient à son passé, à sa charge évocatrice qui fait d'elle la capitale des arts. Paris n'est pas un squelette sans âme : il est un souvenir pour un lieu et un lieu pour un souvenir, ce qui instaure une relation privilégiée entre le lieu et la mémoire.

⁸ *Ibid.*, p. 843.

⁹ *Ibid.*, p. 983.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1030.

En outre, Paris, source d'inspiration, est aussi matière de création : si la ville recèle les œuvres d'art servant au palais de mémoire, les lieux que traverse l'écrivain sollicitent sa mémoire intertextuelle puisqu'il convoque dans son récit des fragments d'œuvres décrivant elles-mêmes la ville. Entre le Paris de Paul de Kock et celui de Balzac, Azorín formule l'idée d'une "chronologie critique des divers Paris de la littérature". En tant qu'objet d'écriture, Paris se trouve reconstruit par le regard des artistes qui l'ont habité et décrit, à commencer par Azorín lui-même :

C'est avec des fragments de lecture que j'aurai composé cette réalité.¹¹

Paris apparaît donc au centre de la problématique de l'écriture dans l'œuvre d'Azorín : par son caractère ambivalent, il est aussi bien cadre de l'*ars memoriae* que de la *memoria artis* ; il est lieu qui crée les mots et lieu créé par les mots, la ville du livre et le livre de la ville.

La ville, parcourue, vue et écrite, assurant le triple statut de référent du réel, d'architecture mentale et de sujet d'écriture est donc inséparable du processus de création qu'elle dynamise. Le discours qui l'entoure et la constitue se définit d'ailleurs selon la même caractéristique de mobilité et d'enrichissement permanent. A l'image des autres arts évoqués dans *Paris*, l'écriture se concentre dans la ville et s'y déploie avec d'autant plus d'intensité que la mémoire des arts est elle-même soumise à l'écriture qui se présente comme une écriture en train de se faire et de s'observer. Si le temps présent qui domine dans *Paris* implique la marque de l'activité mentale sur l'espace parisien, il crée aussi un dédoublement des deux instances du moi de l'écrivain, narrateur en train d'écrire et personnage exilé, perçu à la fois comme sujet regardant et objet regardé :

J'écris ces lignes tout en voyant, dans l'enceinte du square des Lilas, le sol couvert d'un tapis d'or.¹²

Cette distance actantielle conduit à une réflexion sur l'écriture, cheville entre le souvenir et la ville. Surtout, et contrairement à la rhétorique antique qui donne le produit fini du discours, elle révèle le processus d'élaboration de l'écriture, les va-et-vient qui accompagnent les pas du promeneur, avec ses interrogations et ses modifications.

Comme Paris, capitale des arts, le livre *Paris* fonctionne comme une boîte de Pandore car la limitation formelle du livre

¹¹ *Ibid.*, p. 832.

¹² *Ibid.*, p. 897.

requiert une compensation interne pour dépasser son cadre défini. Ce rajustement procède en partie du dynamisme de l'élaboration qui empêche l'œuvre de sombrer dans sa finitude et il est complété par le processus de l'intertextualité, inséparable d'une conception du texte comme productivité, idée que développe Roland Barthes dans sa "théorie du texte"¹³. Mais les références et les citations, qui renvoient par synecdoque à une plus vaste totalité, ne sont pas toutes mentionnées au même titre. Parfois, le lecteur a l'illusion que la référence naît directement du souvenir. Cette convocation des intertextes apparaît comme réactivation de la mémoire culturelle du sujet condensée dans le lieu, ainsi que le commente Nathalie Piégay-Gros :

L'identité culturelle d'un lieu apparaît ainsi plus importante que son aspect strictement géographique ou pittoresque ; ce sont ses liens à la littérature qui importent, comme si l'écriture n'avait jamais affaire qu'à des lieux déjà écrits. [...] L'érudition d'un tel texte fait sens de manifester, plus qu'un savoir, une mémoire : l'intertextualité articule en effet très étroitement l'écriture du lieu et la question du temps.¹⁴

Les références semblent alors incluses dans le discours de l'*ars memoriae*, fruits de la réminiscence. Par contre, un mouvement inverse se produit lorsque les hypotextes viennent au secours de la mémoire, pour la rectifier ou la préciser. Les livres, ces compagnons d'écriture de l'auteur madrilène¹⁵, deviennent alors terre nourricière du palais de mémoire. Cette action conjuguée tisse un fil entre le présent et la tradition, découvrant les couches successives de la littérature, chaque "strate de cette géologie". Essayant de remonter jusqu'aux éditions originales, l'écrivain devient alors archéologue de l'"art condensé dans les ruines historiques", mémorialiste en même temps qu'il prolonge la vie des livres par ses réécritures.

Aussi, *Paris*, que nous avions qualifié de "prétexte" à la construction d'une mémoire artificielle, est certes "pré-texte", mais dans des acceptions différentes : "pré-texte" dans la mesure où il se présente comme forme inachevée, soumise à amélioration ; il est aussi "pré-textes" dans le sens où d'autres viennent se greffer sur lui¹⁶ et

¹³ Roland Barthes, "Texte (théorie du)", *Encyclopédia universalis*, 2002, p. 463.

¹⁴ Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 84.

¹⁵ "Lors de ces tentatives, nous avons parfois besoin de la source littéraire sur laquelle nous appuyer ; nous y appuyer afin de ratifier ou de rectifier." *Op. Cit.*, p. 1026.

¹⁶ C'est la relation définie par Genette et qui unit un texte B appelé hypertexte (*Paris*, notre pré-texte) à un texte A (hypotexte) dont il dérive. Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 13.

que, en les intégrant dans sa propre logique, il les charge d'une nouvelle fonction : celle de dessiner, à travers la variété apparente qu'ils produisent, la constance de la faculté de création. Par l'image du palimpseste dessiné ("j'ai divagué et créé mille romans"¹⁷) qui cristallise les tensions entre hétérogénéité et homogénéité, réapparaît aussi la tension entre oubli et mémoire qui travaillent à toute écriture intertextuelle.

Entre l'art de la mémoire dressant un panorama des arts et le palimpseste de l'écriture, Azorín ne pêche-t-il pas par excès ? Les images qui accompagnent les deux notions sont proches : entre le parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre –le palimpseste– et la tablette sur laquelle on écrit, et qui peut resservir après que l'on en a fait fondre la cire –image de l'ars mémoire–, il n'y a qu'un pas. Pourtant, *Paris* ne cherche pas la répétition gratuite. En associant palimpseste et *ars memoriae*, il produit une amplification qui englobe la mémoire de l'écriture dans celle des arts ; de surcroît, la quête de texte dépasse celle du palimpseste car, par son double système d'exploration du passé, *Paris* part non seulement à la recherche des textes perdus, mais aussi de ceux qui n'ont jamais été rédigés, si ce n'est sous la forme d'écriture mentale, celle des orateurs antiques. Enfin, mettre en écriture la mémoire des arts devait selon nous donner à Azorín l'occasion de redéfinir les sujets dignes d'être immortalisés par l'Art.

III. Mémoire artificielle et mémoire naturelle : de l'extension de la *memoria artis*

La mémoire, écartée dans un premier temps, a ressurgi dans toute sa complexité. Elle est active et passive à la fois : active dans la mesure où, en tant que mémoire artificielle, elle est structure produisant un discours, une écriture, et convoquant des intertextes. Mais se nourrissant d'écritures dont certaines font de la mémoire leur objet, elle est mémoire "réceptrice de Mémoires", ce qui crée un processus de mise en abyme. *Paris*, qu'Azorín n'intitule pourtant pas "Mémoires" –il réserva ce titre aux *Memorias inmemoriales*¹⁸–, inclut toutefois les mémoires d'autres auteurs : celles de Baroja, de Paul de Kock, celles de Montaigne dont l'effet contaminant pousse l'écrivain à désigner son travail sous ce même terme :

¹⁷ *Op. Cit.*, p. 1028.

¹⁸ Azorín, *Memorias inmemoriales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, 345 p.

Il y a malgré tout une réticence chez Azorín à qualifier ainsi *Paris*, car à côté de la mémoire des arts, tangible et éternelle existe une autre mémoire, celle des sensations, celle des choses banales qui échappent au souvenir. La distinction sémantique qu'il établit entre les "réminiscences littéraires" et les "souvenirs" soumis à des lacunes trouve de toute évidence sa correspondance dans l'alternance entre "un Paris visuel, un Paris que nous conservons grâce à la mémoire des lieux et des couleurs" (p. 982), celui que l'on retrouve dans l'art de la mémoire, et les souvenirs plus fugaces, sans supports matériels pour réactiver le souvenir que l'on a d'eux. Les réminiscences littéraires, toujours dans l'esprit de l'écrivain et donc dans son présent, ne suscitent pas d'effort de sa part. Au contraire, les allusions directes aux souvenirs émergent en l'absence d'*imagines agentes*, lorsqu'est convoquée la mémoire du quotidien qui s'évanouit au fil du temps :

Nous nous sommes arrêtés un instant devant une maison aux murs sales, sans caractère, avec une courrette latérale. Nous luttons désormais avec un Paris que nous ne voulons pas nous voir échapper. Mais lorsque nous faisons acte de mémoire, de temps en temps, nous remarquons que quelques particules de ce Paris ont disparu. Tout Paris finira-t-il par s'évanouir ?²⁰

Dans le Paris des rues indigentes, l'activité de la mémoire naturelle se fait jour : elle introduit une médiation, signe de la distance mentale qui sépare la sensation passée de la présente et qui se manifeste par la sémantique du souvenir ("Je ne me rappelle pas [...] nous nous rappelons uniquement que [...]", p. 864), ou par le recours ponctuel à des temps du passé.

Il y a donc coexistence de deux mémoires affectées à des contenus différents, celle de l'archéologie, liée au beau ou du moins à la mémoire visuelle, et celle du quotidien qui fait naître les sensations, la première ayant tendance à évincer le seconde par sa force évocatrice. Cependant, et malgré l'aspect séduisant des réminiscences artistiques, il n'est guère étonnant de voir Azorín, l'écrivain des choses ordinaires, se rebeller contre la suprématie du beau, parfois synonyme de superfluité et d'artifice, qui fait obstacle à l'expression du quotidien :

¹⁹ *Op. Cit.*, p. 876.

²⁰ *Ibid.*, p. 982.

Dans ces ruelles du XIII^{ème} siècle, il n'y a pas la moindre once d'archéologie : aucune trace de monument. En présence de l'archéologie, notre sensation ne pourrait pas s'épanouir : nous serions saisis par la beauté ou par l'histoire, et nous ne nagerions pas dans le quotidien.²¹

C'est sans doute la raison pour laquelle, à partir de la fin déclarée du voyage imaginaire (au chapitre 34), l'œuvre s'oriente vers des scènes plus banales incluant l'activité de l'homme de la rue.

Toutefois, si le glissement de l'historique vers le quotidien entraîne une réduction des *loci* et *imagines agentes*, il n'est pas suivi d'un abandon des références littéraires, comme si l'on assistait à un ennoblement de l'ordinaire, devenant sujet d'écriture. Il est d'ailleurs révélateur qu'Azorín consacre alors des chapitres entiers à "l'art de la cordonnerie", "l'art du tailleur", "l'art du repassage", objets de traités ou de manuels pratiques, l'art du cordonnier recevant même un double adoubement :

Tolstoï ennoblit l'art du cordonnier, et Cervantès, en ne faisant que les nommer, donne une dignité à ces mêmes cordonniers.²²

Eloge des Arts qui entretiennent des rapports étroits les uns avec les autres et permettent de dépasser les apparences pour atteindre l'abstraction, *Paris* s'inscrit dans une universalité cognitive. Mais si *Paris*, palais de mémoire, palais de l'art, doit être lu comme métaphore de la création, il est aussi celui où se projette, telle une revendication, le désir de faire accéder les sensations, les choses insignifiantes au digne rang de l'Art.

BIBLIOGRAPHIE

Azorín, *Memorias inmemoriales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, p. 345.

Azorín, *Paris*, in : *Obras completas*, Tomo VII, Madrid, Aguilar, 1960, pp. 819-1058.

Roland Barthes, "Texte (théorie du)", *Encyclopedia universalis*, 2002, pp. 462-465.

Cicero, *De l'orateur : De oratore*, II, Paris, Garnier, 1932, p. 538.

²¹ *Ibid.*, p. 846.

²² *Ibid.*, p. 880.

Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode, les grandes lignes d'une herméneutique philosophique*, Paris, Seuil, 1996, p. 538.

Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982, p. 576.

Nathalie Piégay-Gros, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 186.

A. Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 434.

LE PASSE RECONSTRUIT