

Sebastian Zacharow
(Université de Łódź)
sebastian.zacharow@uni.lodz.pl
<http://orcid.org/0000-0001-5536-1637>

LE RÔLE CRÉATEUR DE LA *MEMORIA* RHÉTORIQUE DANS LA THÉORIE DES ARTS À L'ÉPOQUE DES LUMIÈRES

On a beau voir, entendre, goûter, toucher, flairer,
si l'on n'a rien retenu, on a reçu en pure perte.

Denis Diderot, *Éléments de physiologie*

C'est à Charles Batteux, érudit et homme d'Église français, qu'on doit le terme beaux-arts. Il établit l'imitation comme leur principe fondateur, mais en même temps, cet auteur des *Beaux-arts réduits à un même principe* (1746), s'intéresse vivement à la poétique et étudie sa relation avec l'ancien art oratoire. La rhétorique, en effet, comme le remarque Laurent Pernot, constitue toujours, même à notre époque moderne, « un principe unificateur des arts »¹.

À l'époque des Lumières, l'abbé Batteux n'est pas le seul à considérer la rhétorique comme le recueil des règles normatives qui permettent de définir, évaluer et comprendre les beaux-arts. Le présent article renchérit sur ces idées des théoriciens d'art et se propose d'observer le rôle inventif et créatif de la *memoria* rhétorique. Il s'agit de mettre en évidence la capacité de cette partie de la rhétorique de participer activement à l'élaboration de l'ouvrage artistique sans la limiter à une pure imitation. Cela mérite de réfléchir sur un glissement conceptuel qui s'opère, à l'époque des Lumières, qui consiste à élargir le concept d'imagination d'une manière qu'il absorbe les fonctions de celui de mémoire pour devenir une imagination créatrice, faculté qui met en mouvement le processus de la création d'une œuvre d'art.

Dans le sens habituel et classique du terme, la *memoria*, appelée par Simonide « le trésor de l'éloquence »² est une des cinq parties de la rhétorique, responsable, *grosso modo*, d'une présentation correcte et efficace du discours oratoire. D'après Aristote, la mémoire, étant un don naturel qui alimente la faculté productrice des biens³, n'est pas une fin en soi, mais permet de réaliser d'autres objectifs. Dans la construction du discours rhétorique, la *memoria* exerce la plus forte influence sur le destinataire dans l'*exordium* et dans la *peroratio*, parce que, selon Aristote,

¹ Laurent Pernot, dir., *La Rhétorique des arts*, Paris, Presses Universitaires de France, 2011, p. VI.

² Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française, 1992, p. 211.

³ Cf. Aristote, *Rhétorique*, 1362b.

ces deux parties font le destinataire retenir et se souvenir du message contenu dans la *narratio* et l'*argumentatio*⁴.

Dans le Livre XI de l'*Institution oratoire*, Quintilien accorde une attention particulière à la *memoria* et à l'*actio*. Le rhéteur romain avance que la mémoire est un don de la nature et que les orateurs qui n'en sont pas doués devraient renoncer à la profession de la rhétorique. Le discours que le rhéteur veut prononcer devant son public doit être maîtrisé par sa mémoire afin de donner l'impression qu'il est improvisé.

Quintilien définit donc la mémoire comme la capacité de marquer dans nos têtes des empreintes d'événements pareilles aux empreintes de la bague dans la cire. Chez la plupart des gens, la mémoire est tellement défectueuse que les événements les plus éloignés dans le temps y apparaissent soudainement même si personne ne les y cherche, pendant que les informations qu'on essaie de reproduire restent efficacement cachées dans des recoins minuscules et isolés de l'esprit. Cette infirmité ne regarde pas les orateurs doués et, comme le souligne Quintilien, plutôt le public perdra la patience que le rhéteur la mémoire.

Dans la conception classique de la rhétorique, la *memoria* est donc plus proche de l'*actio* que de l'*inventio* et ne perd pas de vue le destinataire du discours oratoire. Dans le Livre III de la *Rhétorique*, Aristote souligne que le nouvel argument doit être introduit tant que le public se souvient de l'argument précédent. Dans le cas contraire, la chaîne logique du discours risque de se désintégrer.

D'après l'*Encyclopédie* de Denis Diderot et de Jean d'Alembert, chaque auteur qui veut composer un texte conforme aux règles de la rhétorique, doit rechercher et choisir des preuves et arguments convenables, les plus appropriés au problème abordé, les disposer ensuite chacun dans un lieu convenable, les orner à l'aide de moyens stylistiques soigneusement choisis, enfin, si le texte est destiné à la présentation publique, le présenter avec « toute la décence et force » afin d'émouvoir le public. Autrement dit, l'*Encyclopédie* divise la rhétorique uniquement en quatre parties : « on a divisé la rhétorique en quatre parties, savoir l'invention, la disposition, l'élocution, & la prononciation »⁵. La mémoire n'y est pas mentionnée.

Serait-ce donc Quintilien qui est allé trop loin en surestimant l'importance de la mémoire, ou bien ce sont les auteurs de l'*Encyclopédie* qui ne l'ont pas suffisamment appréciée?

Pour répondre à cette question, il y a lieu de prévoir qu'explorer la notion de *memoria*, c'est oser la vêtir de termes nouveaux puisque, comme le remarque Jean-Jacques Roubine dans son livre consacré aux grandes théories du théâtre, Aristote, lui, « excluait toute possibilité de transformation et de progrès »⁶. L'esthétique des Lumières ne cherche pas pourtant à transformer les idées rhétoriques du Stagirite, mais, dans le cas de la *memoria*, les élargir, explorer les antipodes de ses fonctions premières pour mieux définir l'idée de l'imagination créatrice, une force motrice des beaux-arts.

⁴ Ibidem, 1414b.

⁵ *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. XIV, S. Faulche & compagnie, Neufchâtel, s.d., BnF/Gallica, p. 250. Pour toutes les citations du XVIIIe siècle, la graphie originale est respectée.

⁶ Jean-Jacques Roubine, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris, Bordas, 1990, p. 47.

Il est intéressant de noter que l'auteur de *La Rhétorique à Herennius* (Livre III) distingue deux sortes de mémoire : *memoria naturalis* (mémoire naturelle) et *memoria artificialis* (mémoire artificielle). La première accompagne la faculté de réfléchir, l'autre s'approche de toutes les techniques mnémotechniques dont se sert l'art oratoire.

Louis-Sébastien Mercier définit le travail du poète comme une assimilation, voire absorption des éléments du monde imaginaire trouvé dans des textes anciens et contemporains pour les ensuite conserver dans sa mémoire. Il est impossible de passer du stade de l'invention créative en mettant à part la mémoire qui oblige le poète à s'identifier aux idées des auteurs exemplaires et à y réfléchir⁷. L'objectif primordial que le poète doit constamment prendre en considération, c'est le bien public. Mercier souligne que « l'humanité sera gravée dans son cœur, car sans elle point de génie »⁸ et s'il oublie que le droit naturel constitue le fondement du bonheur de l'humanité, son travail deviendra inutile.

Le rôle du génie, mentionné par Mercier, est aussi abordé par l'abbé Dubos qui, dans ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, établit des liens raffinés entre le génie et la mémoire et les applique non seulement aux arts poétiques, mais aussi aux arts picturaux. Dubos remarque que l'artiste dépourvu de génie n'est qu'un simple artisan à qui la mémoire ne sert qu'à remplir l'esprit de propos de grands auteurs qu'il veut imiter. Ce type de démarche caractérise les artistes qui se croient capables de créer un grand ouvrage, et pourtant ils ressemblent à une terre susceptible, dans l'opinion commune, de produire aussi bien une vigne exquise que du blé excellent. Or, d'après Dubos, une telle terre ne donnera ni l'un ni l'autre parce que le sol où poussent les meilleures plantes d'une espèce est celui où la récolte d'autres plantes ne serait jamais aussi heureuse. Il est de même du poète, celui qui se croit « propre à beaucoup de choses », est un créateur médiocre, ses tableaux sont défectueux, et sa mémoire ne lui permet pas d'atteindre une perfection artistique parce qu'il se limite à imaginer son ouvrage morceau à morceau sans en avoir une vision globale⁹. En outre enrichir la mémoire est le rôle de l'histoire; la poésie, elle, cherche avant tout à émouvoir¹⁰, et la seule mémoire imitative ne suffit pas pour atteindre cet objectif. Dubos affirme que le poète ou le peintre qui se sert de la mémoire uniquement pour imiter la nature n'arrivera jamais à une pareille perfection que l'artiste dont la *memoria* devient un processus créatif actif. Il distingue la mémoire artificielle et la mémoire naturelle, la dernière est définie par le terme « génie » qui paraît répondre aux exigences de la mémoire créative. En effet, pour désigner la mémoire naturelle, Dubos se sert souvent du terme « génie » ou « imagination » :

On ne trouve rien de nouveau dans les compositions des Peintres sans génie, on ne voit rien de singulier dans leurs expressions. Ils sont si steriles qu'après avoir long-temps copié les autres ils en viennent ; & quand on sçait le tableau qu'ils ont promis, on devine le plus grande partie des figures de l'ouvrage. L'habitude d'imiter les autres nous conduit à nous copier nous mêmes.

⁷ Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, Amsterdam, E. van Harrevelt, 1773, BnF/Gallica, p. 217–218.

⁸ Ibidem, p. 220.

⁹ Cf. Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, seconde partie, Paris, Mariette, 1719, BnF/Gallica, p. 58–59.

¹⁰ Ibidem, p. 529–530.

L'idée de ce que nous avons peint est toujours plus présente à notre esprit que l'idée de ce qu'ont peint les autres. C'est la première idée qui s'offre aux Peintres qui cherchent la composition, & les figures des tableaux qu'ils ont entrepris plutôt dans leur mémoire que dans leur imagination¹¹.

La force motrice de la création artistique, c'est donc le génie qui se définit comme la mémoire créative. En plus, même quand l'artiste vieillit et que sa mémoire le déçoit, le génie lui permet de continuer de créer. En se servant de l'exemple du peintre, Dubos explique que les deux mémoires contribuent à la perfection de l'ouvrage. Une fois l'image conçue dans son imagination (donc mémoire naturelle), il lui faut des savoir-faire (mémoire artificielle) pour accomplir son tableau. Pour créer une œuvre parfaite, l'imagination et l'art doivent contribuer harmonieusement au résultat final. Dubos explique : « Nous ne saurions faire rien de bien [...] si notre main n'est pas capable de mettre sur la toile les beautés que notre esprit produit »¹².

La comparaison faite par Dubos entre l'artiste et le rhéteur consiste à ce que les deux travaillent leurs ouvrages pour convaincre le public. Mais, puisqu'il ne se concentre pas sur l'art oratoire, mais sur les beaux-arts, Dubos se sert conséquemment d'autres termes qui remplacent, ou qui mieux s'adaptent au concept de la mémoire. Il reste quand même fidèle à la division précitée entre deux mémoires. Elles ne fonctionnent pas indépendamment l'une de l'autre, mais il existe un élément qui les intègre et organise leur fonctionnement cohérent. Ce rôle est confié au génie. Dans le processus de la création artistique, il remplit au moins deux fonctions. D'abord, en ce qui concerne les jeunes artistes, il leur permet de « se former une pratique pour imiter la nature », il est un moyen de perfectionner leur art. En second lieu, quant aux artistes âgés, les déficiences de mémoire dues à l'âge avancé de l'artiste le poussent à commettre quelques imperfections en créant son ouvrage, grâce au génie, et c'est, d'après Dubos, le cas de Corneille, il est capable de garder « l'élevation & même la fertilité »¹³.

Il est essentiel de souligner que, dans la conception de Dubos, la mémoire elle-même ne détermine pas la perfection créative. Elle doit être, en effet, soutenue par la réflexion et méditation sur les éléments acquis. Cela garantit à l'artiste d'avoir l'esprit constamment occupé, ce qui est un des plus grands besoins de l'homme. Sans une mémoire active qui déclenche la réflexion, l'artiste est condamné à l'ennui et à l'inaction, ennemies de la création. Or la mémoire est aussi propre aux animaux qui, pourtant ne sont pas capables de méditer et s'élever au niveau de la production artistique.

Cette conception a été déjà abordée par des théoriciens d'avant les Lumières. Dans un de ses traités, réédité en 1758, consacré à l'étude de l'esthétique, François de La Mothe Le Vayer, lui, répète après l'empereur Gallien que l'âne est un animal qui peut se vanter d'avoir le plus de mémoire et pourtant, c'est un animal d'une parfaite stupidité¹⁴. Bien entendu, cela ne signifie pas que la *memoria* est inutile dans le processus créatif. Comme le remarque La Mothe Le Vayer, « toutes excellentes que sont les Muses filles de Jupiter, elles ne peuvent rien sans l'aide

¹¹ Ibidem, p. 60.

¹² Ibidem, p. 88.

¹³ Ibidem, p. 87.

¹⁴ François de La Mothe Le Vayer, *Petits traités en forme de lettres écrites à diverses personnes*, in : *Œuvres*, t. VI, partie I, Dresde, M. Groell, 1758, BnF/Gallica, p. 413.

de leur mere Mnemosyne »¹⁵. Cette référence à la mythologie grecque permet de comprendre les théories de création artistique des Lumières. Mnemosyne, la déesse de la mémoire a donné un nom à chaque chose, en permettant aux gens de s'exprimer artistiquement. En donnant la naissance aux neuf muses, elle est devenue protectrice des arts, des lettres et des sciences. Étant souvent représentée comme une femme qui soutient son menton ou qui tient le lobe d'oreille avec sa main, Mnemosyne symbolise aussi la méditation. Ainsi, dans leurs tentatives de définir le processus créatif lié à la mémoire, les plus grands théoriciens des Lumières reviennent aux sources antiques : Apollodore, Hésiode, Ovide et Pausanias, donc aux auteurs qui nous avaient fait connaître l'histoire de Mnemosyne et ses filles.

On voit donc qu'il ne suffit pas de retenir, à l'aide de la mémoire, les éléments de la réalité pour produire une œuvre d'art. Toute fidèle qu'elle soit, une telle reproduction ne sert à rien si les muses ne font pas partie de cette activité. Autrement dit, en se servant des propos de La Mothe Le Vayer, « ceux qui retiennent avec grande exactitude les lieux, par où ils passent, & qui ne s'égarent jamais par les chemins qu'ils ont fait, sont fort voisins de la nature des bêtes, si favorable aux chiens, & aux chevaux, aussi bien qu'aux anc's, tellement, que nous sommes contraints quelquefois de les admirer »¹⁶. Pourtant l'artiste aspire à bien plus de choses que savoir retrouver le chemin à la maison. Il prépare son esprit au travail critique, imaginatif et créatif, les savoir-faire qui le distinguent du simple artisan. Dans le cas de la production artistique, l'équivalent du terme « mémoire » est celui de « bon esprit », une notion utilisée par La Mothe Le Mayer pour mettre en évidence une mémoire créative du poète, capable de se souvenir « toutes les voluptés des choses agréables »¹⁷ et les transformer en une œuvre d'art. La notion de mémoire revêt donc un sens particulier, n'ayant rien à voir avec des mnémotechniques réduites à l'absorption passive, elle constitue un processus créatif actif qui consiste au traitement constant des éléments de la réalité que l'esprit ouvert, ou le bon esprit, mettra à profit lors de l'étape d'invention créative.

Pour revenir au concept des beaux-arts, il convient donc de constater que si Charles Batteux les réduit au principe de la *mimèsis*, ce n'est pas parce qu'il répète les propos aristotéliens sans trop y réfléchir, mais parce qu'il met en valeur leur aspect mimétique en soulignant non tellement le caractère imitatif, mais la nature mémorative du processus de création artistique. Sans mémoire, en effet, l'artiste ne serait pas capable de mettre à profit son talent, son génie. La mémoire lui permet de saisir toutes les nuances d'une réalité qu'il observe et qui l'inspire ; pour se nommer artiste, il doit, pour reprendre les mots de Batteux, « avoir des mémoires secrètes sur la sublime Nature »¹⁸.

Voltaire, lui, s'intéresse aussi au processus de la production artistique. En s'exprimant sur la création d'une œuvre d'art, il attribue à l'enthousiasme le rôle moteur de l'imagination. Dans la théorie, le terme d'enthousiasme n'est pas limité au simple état d'exaltation de l'esprit, mais devient un élément vital qui, accompagnée d'une imagination éveillée, permettra d'éveiller chez le destinataire de l'œuvre d'art une forte émotion nécessaire à atteindre la *persuasio* artistique.

¹⁵ Ibidem, p. 416.

¹⁶ Ibidem, p. 414.

¹⁷ Ibidem, p. 415.

¹⁸ Charles Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Durand, 1746, p. 111.

Dans son *Dictionnaire philosophique*, il caractérise l'enthousiasme comme « approbation, sensibilité, émotion, trouble, saisissement, passion, emportement, démente, fureur, rage »¹⁹. L'enthousiasme est la force motrice qui agit dans l'imagination de l'artiste et qui permet d'effectuer ce processus de transposer les éléments constitutifs de la nature dans l'œuvre d'art. Comme le souligne l'abbé Batteux, « Les Arts consistent dans l'imitation ; [...] l'objet de cette imitation [est] la belle Nature représenté à l'esprit dans l'enthousiasme »²⁰.

L'enthousiasme se caractérise donc par une gradation : il naît, se développe et explose. Il permet à l'artiste d'accéder à un grand recueil d'idées que l'imagination sait associer. Grâce à l'enthousiasme, le monde imaginaire devient réel et permet à l'artiste de communiquer ses idées au public. Pour arriver à ce but, l'artiste doit « joindre la raison à l'enthousiasme ». Ainsi, grâce à la raison, l'artiste voit les choses telles qu'elles sont et l'enthousiasme lui permet d'éprouver « de légères secousses » qui rendent son imagination plus active. Si dans la rhétorique, on se sert des termes de mémoire naturelle et mémoire artificielle, Voltaire, pour parler des arts, fait une union conceptuelle, en proposant la notion de « enthousiasme raisonnable » qui contribue à la « perfection dans les arts »²¹.

Grâce au concept voltairien d'enthousiasme raisonnable, dans le processus de la création artistique, on éloigne le danger exprimé par Pascal que la raison (première nature donnée par Dieu aux hommes) soit en droit l'ennemie de l'imagination en cela qu'elle vise à désobjectiver les représentations au profit d'une vérité universelle objective. Au contraire, par l'union raison-enthousiasme, elle devient l'alliée plus ou moins consentante de l'imagination, en justifiant ses productions, voire ses inventions aux yeux des autres et du sujet lui-même. Il convient de souligner que, dans sa définition la plus ancienne, la mémoire rhétorique était liée à l'imagination qui, elle, permettait au rhéteur de mémoriser les choses (*res*) et les paroles (*verba*).

Le postulat voltairien de lier le côté rationnel et émotionnel du processus créatif permet de mieux comprendre l'esthétique des Lumières et de s'écarter de l'idée toute fautive, mais souvent avancée, que les théoriciens de cette époque, trop rationnels, promeuvent une sorte de stérilité spirituelle en donnant et donnent la priorité à l'empire de la raison. Or, le problème est plus complexe et pour l'expliquer, on va se servir, à titre d'exemple, du *Paradoxe sur le comédien* de Denis Diderot. Certes, l'auteur s'y concentre sur la production scénique, donc l'*actio* rhétorique, mais quelques concepts sont universels et applicables au processus créatif. En effet, il convient de traiter à part une sensibilité pure et émotionnelle qui empêche la mémorisation des modèles que l'artiste veut suivre et imiter, et une sensibilité imitative, que Voltaire nommerait « rationnelle », dont le rôle est de « tenir son attention fixée sur des fantômes qui lui servent de modèles »²². Dans la conception diderotienne, étant un sublime imitateur de la nature, l'artiste qui ne peut pas s'oublier et se distraire, est assisté, lors de la création, d'une imagination forte et d'une mémoire tenace, ce qui lui permet de dominer son esprit et produire une œuvre d'art.

¹⁹ Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris, Garnier, 1967, p. 181.

²⁰ Charles Batteux, op. cit., p. 37.

²¹ Ibidem, p. 182.

²² Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, in : *Œuvres*, éd. A. Billy, Paris, Gallimard, 1951, p. 1045.

Dans le même temps, il convient d'attirer l'attention sur le fait que, dans un autre texte, Diderot souligne que la *memoria* est importante non seulement pour le créateur, mais aussi pour le destinataire de l'art, en constituant un pont entre l'un et l'autre. Dans *l'Éloge de Richardson*, Diderot exprime son émerveillement après la lecture de *l'Histoire de Clarisse Harlowe* et se plaint que sa mémoire soit remplie d'éléments du monde imaginaire du roman, et par ce qui suit, qu'il lui soit impossible de se concentrer sur son propre travail. Les personnages de Richardson lui « subsistent sous les yeux », en étant gravés dans la mémoire. La *persuasio* artistique consiste donc à assujettir le cœur du destinataire de l'œuvre d'art, et pour y arriver, l'artiste doit séduire sa mémoire. Comme avoue Diderot, Richardson lui a « laissé une mélancolie qui [lui] plaît et qui dure »²³.

Plusieurs concussions peuvent être tirées concernant le rôle de la *memoria* rhétorique dans la pensée esthétique des Lumières. En limitant à quatre le nombre des parties de la rhétorique, *l'Encyclopédie* ne sous-estime pas la *memoria*. En opérant un glissement sur un plan conceptuel entre l'art oratoire et les beaux-arts, la rhétorique non seulement assume le rôle de la poétique, mais aussi elle la complète. Les Encyclopédistes et les théoriciens de « l'époque du progrès » considèrent la rhétorique comme la théorie de l'art, c'est pour cela que la *memoria* ne disparaît pas dans leurs réflexions, mais change ses fonctions, en renforçant son interaction avec *l'inventio* et s'éloignant un peu de *l'actio*. La *memoria*, certes, s'éclipse dans *l'Encyclopédie* et pour la retrouver, il faut opérer une réunion sémantique des autres termes liés à la création artistique : l'imagination, le génie et l'enthousiasme.

Il existe, comme on l'a remarqué, plusieurs différences, voire nuances conceptuelles qui distinguent la définition de la mémoire dans le sens rhétorique et poétique. Étant une preuve de l'empire de la raison et de l'imagination, la mémoire n'est pas une simple technique, mais un facteur essentiel, responsable de la créativité.

Enfin, en revenant à Mnémosyne, pour comprendre la nature des beaux-arts, il convient de tenir compte du fait qu'à part les muses, la déesse de la mémoire a donné à Jupiter encore une enfant – sensible, autonome et créative – Imaginatio.

RÉFÉRENCES

- Batteux Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris: Durand 1746.
 Diderot Denis, *Paradoxe sur le comédien*, in: *Œuvres*, éd. A. Billy, Paris: Gallimard 1951.
 Dubos Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris: Mariette 1719, BnF/Gallica.
 De La Mothe Le Vayer François, *Petits traités en forme de lettres écrites à diverses personnes*, in: *Œuvres*, t. VI, partie I, Dresde: M. Groell 1758, BnF/Gallica.
 Mercier Louis-Sébastien, *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'art dramatique*, Amsterdam: E. van Harrevelt 1773, BnF/Gallica.
 Molinié Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris: Librairie Générale Française 1992.

²³ Denis Diderot, *Éloge de Richardson*, in: *Clarisse Harlowe par Richardson, précédé de l'Éloge de Richardson par Diderot*, Paris, Boulé, 1846, p. 7.

Pernot Laurent, dir., *La Rhétorique des arts*, Paris: Presses Universitaire de France 2011.
Roubine Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du Théâtre*, Paris: Bordas 1990.
Voltaire, *Dictionnaire philosophique*, Paris: Garnier 1967.

THE CREATIVE ROLE OF RHETORICAL *MEMORIA* IN THE THEORY OF ARTS DURING THE AGE OF ENLIGHTENMENT

Summary

The article addresses the issue of one of the parts of rhetoric – memory (*memoria*) in relation to fine arts (*beaux-arts*), a term invented by Charles Batteux. In the classical understanding of the rhetorical discourse, *memoria* is a set of rules allowing the speaker to remember his speech and then to deliver it in the best possible way. In terms of aesthetics and art, the mentioned term takes on many new meanings, to the extent that Diderot's *Encyclopedia* does not use it at all. In order to explain the role of memory as a creative process, the French theoreticians of the Age of Enlightenment (Batteux, Dubos, Voltaire) use many other terms, which only shows the complexity of the term *memoria*. The aim of the article is to show the adaptation of the rhetorical term to the area of poetics and theory of art, and to present how this rhetorical concept becomes one of the foundations of the fine arts.

Adj. Izabela Ślusarek