



HAL
open science

La lecture à distance : bibliothèque intérieure et arts de la mémoire

Aude Leblond

► To cite this version:

Aude Leblond. La lecture à distance : bibliothèque intérieure et arts de la mémoire. Littérature, 2022, N° 206 (2), pp.118-133. <10.3917/litt.206.0118>. <hal-03816203>

HAL Id: hal-03816203

<https://hal.science/hal-03816203v1>

Submitted on 15 Oct 2022

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.



HAL Authorization

La lecture à distance : bibliothèque intérieure et arts de la mémoire

Aude Leblond

aude.leblond@sorbonne-nouvelle.fr

Université Sorbonne Nouvelle – UMR 7172 THALIM

3 allée Django Reinhardt, 94110 Arcueil

06 63 48 29 45

À quoi ressemble un souvenir de lecture ? À quoi se réduit le roman au bout d'une certaine distance d'oubli ? Dans *En lisant en écrivant*, Gracq rêve à

comparer entre eux les souvenirs que gardent à distance d'une même œuvre des lecteurs exercés et de bonne foi, leur faire raconter de mémoire à leur idée le livre – ou plutôt ce qu'il en reste, toute référence au reste omise – noter la récurrence plus ou moins régulière du naufrage de pans entiers qui ont sombré dans le souvenir, de points d'ignition au contraire qui continuent à l'irradier, et à la lumière desquels l'ouvrage se recompose tout autrement. Un autre livre apparaîtrait sous le premier – comme un autre tableau apparaît sous le tableau radiographié – qui serait un peu ce qu'est à la carte économique d'un pays celle de ses seules ressources d'énergie. Et, au bout de cette réduction aux seuls matériaux radioactifs ainsi opérée par le tri de la mémoire, on obtiendrait des écarts surprenants¹.

Il s'agirait de recueillir les souvenirs de roman – reconfigurés par l'oubli et la mémoire, ceux-ci constitueraient autant de textes possibles, nés d'une lecture passée. Quelque quarante ans plus tard, cette curiosité n'a toujours pas été satisfaite, puisqu'elle occupe à son tour Olivier Rolin, dans le recueil de conférences intitulé *Bric et broc*² : « Il serait intéressant de comparer, chez plusieurs lecteurs, les ruines de leurs lectures : quelles sont vos ruines des *Misérables* ? De *L'éducation sentimentale* ? Qu'est-ce qui tient toujours debout ? Dessinant quel relief, quelles figures ? Y a-t-il une grammaire de l'oubli ? Qu'est-ce qui différencie les ruines d'un livre, d'un tableau, d'une pièce musicale ? Etc.³ »

Au-delà d'un protocole de recherche à peine esquissé, Gracq et Rolin tentent de décrire le livre outragé par le temps, supposant que cette entreprise de destruction révélerait sa structure sous-jacente. À l'idée de cartographie palimpseste chez Gracq répond chez Rolin la structure spatiale des ruines, aux « points d'ignition » et d'énergie répondent le « relief » et les « figures ». Le souvenir de roman correspond ainsi à l'inscription de quelques scènes émergées dans un espace. Cette conjonction de la spatialisation et d'images en relief, que la rhétorique latine aurait

¹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant* [1980], dans *Œuvres complètes*, éd. Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1995, p. 646-647 ; l'auteur souligne.

² Sur ce texte, voir Katerine Gosselin et Christophe Pradeau, « Liminaire », *Tangence* [En ligne], 120 | 2019, URL : <http://journals.openedition.org/tangence/727>.

³ Olivier Rolin, « La mètis du roman », dans *Bric et broc*, Lagrasse, Verdier, 2011, p. 53.

appelées images agissantes, suggèrent la présence souterraine d'un paradigme : celui des arts de la mémoire⁴.

Au XX^e siècle, cette technique mémorielle complexe est réinvestie par Roubaud, qui la résume en ces termes dans *L'invention du fils de Leoprepes* :

L'Art de Mémoire repose sur deux pilastres, qui sont ses deux notions fondamentales : la première est celle de Lieu ou support fixe des images et la seconde celle d'image mobile, que Gesualdo⁵ appelle indifféremment Image, ou Idée. Les Lieux, stables, sont les réceptacles des Idées ; les Idées sont (je cite) "les simulacres, les semblances, les images qui doivent être placées dans les lieux fixes, qui vivacement y représentent les choses ou paroles de quelque nature qu'elles soient, dont nous voulons nous souvenir". Tout cela, bien sûr, ne se passe qu'en nous, est une pure construction interne, le bâtiment ou palais de notre mémoire⁶.

Il s'agit, pour mémoriser et se ménager ainsi la possibilité de remonter le fil des souvenirs en reparcourant cet espace mental, de « ranger » des images liées aux éléments que l'on veut mémoriser dans différents lieux de taille réduite et liés les uns aux autres, à la manière des pièces dans une maison ou des boutiques dans une rue familière. Bien choisies et agencées, ces images permettent une rétention optimale.

On montrera ici qu'à l'instar de Roubaud, nombre d'écrivains du XX^e et du XXI^e siècle convoquent plus ou moins explicitement les arts de la mémoire lorsqu'ils évoquent leurs souvenirs de roman, donnant à ces souvenirs la forme d'une bibliothèque intérieure à parcourir. On tentera d'éprouver la pertinence et les limites de l'analogie entre *artes memoriae* et bibliothèque intérieure ; de comprendre pourquoi ce paradigme est présent ; et comment, chez

⁴ Sur les arts de la mémoire, voir les classiques de Frances Yates (*The Art of Memory*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966) et Mary Carruthers (*The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture*, 2^e éd. Cambridge, Cambridge University Press, 2008, ainsi que *The Craft of Thought: Meditation, Rhetoric and the Making of Images. 400-1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998), que je citerai ici en traduction française. Plus récemment, citons Paolo Rossi, *Logic and the Art of Memory*, Chicago, Chicago University Press, 2000, et Alain Berthoz et Antoine Compagnon (dir.), *Les Arts de la mémoire et les images mentales*, Collège de France, coll. « Conférences », 2018, URL : <https://books.openedition.org/cdf/5442?lang=fr>. Du côté des écrivains, Jacques Roubaud a consacré trois ouvrages directement à une question qui hante l'ensemble de son œuvre : *L'invention du fils de Leoprepes : poésie et mémoire* (Paris, Circé, 1993), où il commente plusieurs traités d'arts de la mémoire tombés dans l'oubli ; *Sphère de la mémoire* (Paris, Circé, 1993) ; et, avec Maurice Bernard, une synthèse pédagogique intitulée *Quel avenir pour la mémoire ?* (Paris, Découvertes Gallimard, 1997).

⁵ Roubaud cite et commente un traité d'arts de mémoire intitulé *Plutosofia*, datant de 1592 et écrit par un certain Frère Filippo Gesualdo Minor. J'ai respecté sa typographie variable.

⁶ Jacques Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes*, ouvr. cité, p. 19.

ces lecteurs qui ont la particularité d'être aussi écrivains, il permet de modéliser le rapport entre écriture et souvenirs de lecture⁷.

Comment on se souvient des romans : le modèle des *artes memoriae*

Les portraits de livre faits à distance présentent un air de famille. Toujours relativement brefs⁸, de quelques lignes à quelques pages, ce sont des résumés filtrés par différentes sensibilités et différentes stratégies génériques (essais, mémoire, réponse à un questionnaire sociologique, etc.⁹), et pourtant il est possible d'y déceler un imaginaire de la lecture commun. Deux tendances sont marquées dans ces récits de lecture particuliers que sont les souvenirs de roman : la construction d'images mémorielles frappantes et leur inscription dans un décor qu'il est possible de parcourir mentalement. La conjonction de ces deux phénomènes donne à la bibliothèque intérieure une structure apparentée à celle des arts de la mémoire.

1. Des ruines aux empreintes mémorielles

Si Olivier Rolin veut appeler la science des souvenirs de roman une *éripologie*, c'est parce qu'il constate le fractionnement extrême que l'oubli impose aux textes : « Le destin de tout

⁷ Le lien entre *artes memoriae*, lecture et écriture n'est pas nouveau : le parallélisme entre les lieux mémoriels et les différentes parties des textes était déjà conçu au Moyen Âge, et selon Lina Bolzoni, l'analogie entre arts de la mémoire et écriture est constitutive à la Renaissance d'un imaginaire de l'écriture qui se diffuse largement dans les traités théoriques et la critique : « (...) la mémoire (...) apparaît comme un espace divisé en "lieux", dans lesquels se déposent des images sensibles qui peuvent être conservées ou disparaître. Au moment où la mémoire devient un art, l'écriture la re façonne à son image. La comparaison entre les techniques de la mémoire et celles de l'écriture devient en effet un topos : les lignes que le scribe marque sur la tablette sont comme les loci que le maître de mémoire fixe sur la table de l'esprit ; les lettres qui, à distance, permettent de lire les mots, sont comme les images agentes, dépositaires de la chaîne d'associations qui régénère le souvenir. » (Lina Bolzoni, *La Chambre de la mémoire : modèles littéraires et iconographiques à l'âge de l'imprimerie*, Librairie Droz, p. 15-16).

⁸ À la notable exception du portrait mémoriel d'*À la recherche du temps perdu* qu'est le *Proust contre la déchéance* de Joseph Czapski (Lausanne, Noir sur Blanc, 1987, réédition Paris, Phébus, 2011).

⁹ Le récit de lecture n'étant pas un genre codifié, l'étudier suppose de rassembler un corpus en piochant dans essais et écrits personnels, entretiens, voire enquêtes. Je me suis appuyée sur des formes essayistes, évocations directes ou indirectes de souvenirs de lecture par des écrivains. Les deux sources principales ici sont les mémoires d'écrivains, qui insistent souvent sur la lecture comme moment vocationnel, et le corpus d'entretiens rassemblé par Laure Murat (*Relire. Enquête sur une passion littéraire*, Paris, Flammarion, 2015), à partir d'un questionnaire adressé à des professionnels de la littérature et concernant la *relecture* : écrivains, traducteurs, éditeurs, professeurs. Les récits de relecture, en effet, font souvent apparaître des récits de *première* lecture. Je n'ai retenu que les récits dans lesquels la relecture permet une confrontation entre ce que le lecteur avait retenu de ses lectures passées et ce qu'il redécouvre à la relecture.

livre est de se transformer, dans l'esprit du lecteur, en une suite de ces *memorabilia*, une succession, ou plutôt un émiettement de scènes discontinu et sans ordre¹⁰ », affirme-t-il. Se pliant aussitôt au jeu, il fournit en note deux portraits de roman, listes composites conciliant dénominations de scènes, détails visuels (objets ou lieux) et même une citation :

Personnellement, des *Misérables* : l'histoire de Mgr Myriel et des flambeaux volés, celle de la charrette de Fauchelevent, les égouts de Paris, l'éléphant de la place de la Bastille, la mesure Gorbeau et le guet-apens tendu à Jean Valjean, son évasion du Petit-Picpus dans le cercueil, la mort de Gavroche, Cambonne à Waterloo, le suicide de Javert... de *L'éducation sentimentale* : le bateau de Montereau, Frédéric et Rosanette à Fontainebleau, « Il voyagea... », les cheveux gris de Madame Arnoux¹¹...

La remémoration de lecture est un processus par lequel « l'œuvre se laisse reconnaître, ou recomposer, comme une suite de tableaux¹² », ce qui fait du souvenir de lecture un portrait essentiellement anthologique. Cependant, si le portrait des *Misérables* est en désordre, la liste de *L'Éducation sentimentale* dessine un parcours qui nous mène d'un lieu à l'autre, dans l'ordre du texte, contrairement à la prédiction de Rolin.

Les ruines de Rolin répondent à l'image de l'épave chez Gracq. Son évocation de la *Chartreuse de Parme* (qu'il distingue cependant de l'empreinte mnésique très différente d'autres œuvres¹³) consiste en un ensemble hétéroclite de « trésors » baignés dans une atmosphère globale lumineuse¹⁴ de « haute montagne » :

Et ce qui demeure dans mon souvenir de la relecture que j'ai faite naguère de la *Chartreuse*, c'est autre chose encore : ce sont les épaves pêle-mêle sur la grève d'un galion porte-trésors. La descente de l'armée sur Milan. Waterloo. La page divine sur les rives du lac de Côme. La tour Farnèse. Les oiseaux de Clélia. L'évasion. Le prince de Parme (avec l'aide du film). L'orangerie du palais Crescenzi. Le tout aussi désinvoltement battu qu'un jeu de cartes, mais uniformément baigné dans l'ozone allègre, hilarant, de la haute montagne¹⁵.

On le voit, la nature des éléments conservés est diverse : s'agit-il de « détails », de « fragments », de « scènes », voire de « tableaux » ? Chaque terme a des implications littéraires différentes,

¹⁰ Olivier Rolin, « La *métis* du roman », art. cité, p. 53.

¹¹ Olivier Rolin, « La *métis* du roman », art. cité, p. 53, note 1.

¹² Olivier Rolin, « Contre l'intrigue » [contribution aux Assises internationales du roman de Lyon en juin 2010], dans *Bric et broc*, ouvr. cité, p. 73.

¹³ Voir Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 646-647.

¹⁴ À noter que le mnémoniste étudié par Aleksandr Luria (*L'homme dont le monde volait en éclats* suivi de *Une prodigieuse mémoire*, trad. Fabienne Mariengof et Nina Rausch de Traubenberg, Paris, Seuil, coll. « La couleur des idées », 1995), et qui pratiquait de manière spontanée les arts de la mémoire, mentionne la nécessité de ranger les objets dont il veut pouvoir se souvenir dans des endroits bien éclairés, ou alors au contraire d'éviter de poser un objet blanc contre un mur blanc, etc. (p. 218).

¹⁵ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, dans *Œuvres complètes*, ouvr. cité, p. 647.

mais qui les rendent également inaptés à rendre compte de l'ensemble des exemples¹⁶. Il s'agit cependant moins ici de regrouper les souvenirs de roman sous un terme générique que de faire émerger de ces appellations les traits communs – en l'occurrence, la discontinuité et le caractère visuel. On constate la présence d'un décor unique où est rassemblée une collection d'images mémorielles. Mais plus encore, on y reconnaît une qualité littéraire : celle de l'*enargeia*¹⁷. Les points d'énergie ou de force du roman sont ceux qui parviendront à s'imprimer profondément dans la mémoire du lecteur, comme dans la cire molle. Dans « Contre l'intrigue », Olivier Rolin prolonge et confirme la prédiction gracquienne en insistant sur la valeur énergétique et visuelle de certaines scènes, conçues comme autant d'« illuminations » :

là où advient la pétrification du lecteur, c'est là où d'une certaine combinaison de mots, de la phrase parvenue à ce point où elle est, comme le dit Flaubert, « inchangeable », jaillit comme une flamme une image forte, imprévue. L'unité de lieu et de temps où « ça » se passe est la scène, ou la séquence, pas plus : un grand livre est le lieu où se produisent ces illuminations, et le découpage qu'elles opèrent dans le cours du texte est comme la préfiguration de son devenir-fragment, car ce n'est pas comme un mouvement continu que le souvenir en demeure, comme un enchaînement ou une progression, mais comme la série brisée de quelques grandes visions [...]. Lorsque nous avons oublié tours et détours de l'intrigue, ce qui subsiste et continue à rayonner dans la pénombre où toute la *machine* textuelle est tombée ce sont ces visions en quoi se concentre l'énergie du livre¹⁸.

Cette conjonction du détail et de l'énergie n'est pas dépourvue de dimension érotique¹⁹. Dans les arts de la mémoire, de même, pour assurer une remémoration efficace, l'encodage doit s'accompagner d'une forte valence émotive. À l'énergie présente, répond la notion d'*intentio*, l'élan émotionnel dont on accompagne une image. On a donc les trois éléments nécessaires à un

¹⁶ « Détail » ici ne peut pas être pris dans le sens de *dettaglio*, découpé par le critique (voir à ce propos Daniel Arasse, *Le Détail*, Paris, Champ Vallon, 1996, p. 11-12 et 223-224), parce qu'il n'est pas sélectionné volontairement par la mémoire. Dans un texte, la nature du détail peut être très variable, là où « scène » se rapporte à l'intrigue, et où « tableau » renvoie à une impression visuelle. Le fragment, quant à lui, n'est pas une simple pièce de puzzle : sa brièveté lui donne une certaine complétude, et il ne se rapporte pas à l'ensemble des fragments comme une partie à un tout. Toutes les ruines évoquées ici sont fractionnaires, mais leur diversité de nature dissuade de choisir un terme unique pour les qualifier.

¹⁷ Voir Florence Dumora, « Entre clarté et illusion : l'*enargeia* au XVII^e siècle », *Littératures classiques*, n° 28, automne 1996, « Le style au XVII^e siècle », p. 75-94, URL : www.persee.fr/doc/licla_0992-5279_1996_num_28_1_2520 (en particulier la p. 79 sur *enargeia* et image mémorielle) ; Yves Le Bozec, « L'*hypotypose* : un essai de définition formelle », *L'information grammaticale*, n° 92, 2002, p. 3-7 ; Christine Noille-Clauzade, « La figure de la description dans la théorie rhétorique classique », *Pratiques*, n°s 109-110, juin 2001, p. 5-14 ; et Juliette Dross, « Texte, image et imagination : le développement de la rhétorique de l'évidence à Rome », *Pallas*, n° 93, 2013, p. 269-279, URL : <https://pallas.revues.org/1513>.

¹⁸ Olivier Rolin, « Contre l'intrigue », art. cité, p. 73.

¹⁹ Ceci correspond encore bien aux recommandations des traités d'arts de la mémoire, qui conseillent de recourir à des images de femmes nues pour placer opportunément les objets mémoriels. Voir *L'invention du fils de Leoprepes*, ouvr. cité, p. 22-23.

encodage mémoriel optimal, qui suppose, comme le rappelle Mary Carruthers, la conjonction du décor, de l'image et de l'intention qui l'accompagne. L'image, ainsi, se compose de deux éléments :

la « ressemblance » (*similitudo*) qui constitue l'indice ou signe cognitif de la « chose » (*res*) remémorée, et l'*intentio*, c'est-à-dire l'« inclination », l'« attitude » que nous avons à l'égard de l'expérience remémorée – attitude qui permet à la fois de classer cette expérience et de la retrouver. Les souvenirs sont donc ainsi tous des images, et ils possèdent toujours une « coloration » émotionnelle²⁰.

Dans les exemples cités plus haut, le lien avec les arts de la mémoire tient à l'attention, l'intentionnalité, voire à l'attachement que peuvent susciter scènes et détails du roman²¹. La différence est que l'encodage mémoriel, pour Rolin comme pour Gracq, n'est pas essentiellement le fait du lecteur : cette coloration émotionnelle provient de scènes qu'ils pensent intrinsèquement mémorables, qui surnageraient dans l'esprit des lecteurs grâce à leur force propre – les romans gravant dans la mémoire des lecteurs les empreintes mnémotechniques de telle ou telle scène.

2. Les lieux des arts de la mémoire : scènes mémorielles et figures aimées

Le décor dans lequel viennent prendre place les images mémorielles est un espace intérieur imaginaire. Lire ou relire permettent de parcourir ou reparcourir cet espace mental, et ce faisant de remonter le fil des souvenirs. Mauriac raconte ainsi dans *Mémoires intérieurs* et *Nouveaux mémoires intérieurs* que relire, c'est pour lui retourner dans un espace mental « délicieusement habitable²² » auquel la page donne accès, et qui rappelle l'espace mémoriel que construisent les mnémonistes : « J'ai pris ce Balzac au hasard, d'un geste qui m'est familier. J'y entre de plain-pied comme dans une maison dont je connais chaque chambre. J'ai passé des nuits de ma jeunesse dans chacune d'elles. Si je descendais au jardin je saurais trouver le tilleul dont

²⁰ Mary Carruthers, *Machina memorialis : méditation, rhétorique et fabrication des images au Moyen Âge*, trad. de Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2002, p. 26.

²¹ Mary Carruthers insiste dans *Le livre de la mémoire* (trad. de Diane Meur, Paris, Macula, 2002) sur les caractéristiques affectives de l'image-souvenir : « elle est de nature “affective” – c'est-à-dire dérivée des sens et porteuse d'une charge émotionnelle » (p. 95), et « [l]e succès de la mémoire dépend fortement de l'aptitude du sujet à se former des images mnésiques “riches” d'associations, aussi “iconiques” que possible [...]. Tous les conseils mnémoniques vantent les bienfaits de l'agencement des souvenirs en “scènes” incluant des associations personnelles. » (p. 97).

²² François Mauriac, *Mémoires intérieurs* suivi de *Nouveaux mémoires intérieurs*, Paris, Flammarion, 1985, p. 61.

l'écorce garde encore les initiales que j'y ai entrelacées il y a bien des années²³. » Le rêve de signer l'œuvre en gravant sur le tronc d'arbre ses initiales peut renvoyer à la fois à la manière dont le lecteur investit l'œuvre comme un co-créateur, et à la gravure en relief de l'image mémorielle. Quant à la « maison dont je connais chaque chambre », elle correspond au décor idéal où ranger des souvenirs. Le mnémoniste étudié par Luria avait de son côté recours à une rue de Moscou inlassablement parcourue, la rue Gorki, dont il connaissait les moindres recoins²⁴. Le fait de recourir à un endroit connu permet par la suite de refaire le parcours à partir de n'importe quel point et dans un sens comme dans l'autre. Mauriac regrette que la plupart de ses livres d'enfance aient perdu leur pouvoir d'attraction et ne résistent pas à l'épreuve de la relecture, mais les rares exceptions donnent lieu à un parcours mental qui coïncide avec une remontée dans le fil des souvenirs : « Je rentre dans *Sans famille*, aujourd'hui, comme dans une maison où j'ai longtemps vécu : je pousse les volets et circule de pièce en pièce, de chapitre en chapitre, les yeux à demi fermés ; je les reconnais à leur odeur. L'enchantement renaît, affaibli par les années, mais fortifié par ce prodige de le ressentir encore²⁵. »

Ce décor mental est habité par les figures encodées lors des lectures passées et se déploie comme un théâtre intérieur – de même que les lieux parcourus par le mnémoniste sont le décor d'autant de scènes mémorielles. Le plaisir des réminiscences provient des retrouvailles du lecteur avec des personnages aimés. Les lectures d'enfance et d'adolescence ont ainsi élaboré un espace mémoriel où sont enfermées autant de belles endormies, que le narrateur âgé s'afflige de ne plus pouvoir retrouver :

Les premiers *Mémoires intérieurs* sont l'histoire d'une prise de conscience à travers les œuvres préférées. Je tends à écarter maintenant ces miroirs obscurcis où mon visage n'apparaît plus ; car cette figure d'un garçon de vingt ans que j'ai été, et qui y demeure encore, m'est devenue étrangère. Ce fut pour ce jeune homme et non pour moi que la littérature ressemblait à un palais enchanté aux corridors enchevêtrés, et il y errait de chambre en chambre. Aucune qui n'eût sa princesse endormie. Aujourd'hui pour moi toutes les princesses sont mortes. J'ai perdu le pouvoir de les réveiller. [...] Tous les cadavres de tous les derniers actes, et qui ressuscitaient à chaque représentation ou à chaque lecture, les voilà étendus autour de moi, pour de bon et à tout jamais²⁶.

²³ *Ibid.*, p. 61.

²⁴ Aleksandr Luria, *L'homme dont le monde volait en éclats*, ouvr. cité, p. 215.

²⁵ François Mauriac, *Nouveaux mémoires intérieurs*, ouvr. cité, p. 298.

²⁶ *Ibid.*, p. 296.

L'aveu d'impuissance final ne fait que renforcer le caractère magique de l'évocation d'une lecture naguère capable de faire revivre à l'envi les personnages, à mesure que le lecteur passait de pièce en pièce et d'image en image. La relecture du jeune homme, ici évoquée à distance de souvenir, est présentée comme un exercice d'arts de la mémoire.

Tous les personnages ne connaissent cependant pas l'affadissement que regrette le narrateur âgé. Dans un contexte de la mémoire à distance, il n'y a plus besoin de la relecture pour déclencher le processus de remémoration. Certains personnages, en effet, sont sortis des pages pour venir habiter un décor réel. À la faveur de cette métalepse, c'est le paysage, et non plus l'univers de lecture créé par le roman, qui devient dépositaire de l'image mnésique du personnage. Ainsi, Mauriac raconte un trajet en voiture :

Adieu, ma Guyenne. Ce n'est plus mon pays, maintenant, c'est celui de Chardonne. Tout ici est fin et argenté comme son style et comme celui de Fromentin. Mais déjà Chardonne s'efface. Barbezieux traversé, deux ombres surgissent au bord de la route, plus vivantes que si elles avaient réellement vécu : approcher d'Angoulême, c'est aller vers Lucien de Rubempré. Dépasser Angoulême, c'est atteindre cet endroit de la route où Trompe-la-Mort, devenu Carlos Herrera, aperçut tout à coup ce jeune homme qui tenait à la main un bouquet de fleurs jaunes appelées "sedum". [...] L'auto file mais retrouve à chaque montée l'ombre du faux prêtre qui chemine à jamais auprès du dandy, tandis que les postillons ont mis les chevaux au pas. J'écoute au-dedans de moi le dialogue horrible : j'assiste à cette corruption d'un jeune cœur ; elle agit sous mes yeux avec une virulence presque surnaturelle, dans une atmosphère de passion trouble et de rêve que la poésie perce de ces traits brûlants dont le roman seul est capable : par exemple, lorsque, un peu avant Ruffec, Lucien montre à son tentateur le château d'où Eugène de Rastignac partit à la conquête de Paris : ce Rastignac que le forçat, les lecteurs du *Père Goriot* s'en souviennent, avait vainement tenté de séduire, et qui avait reculé devant le pacte que Lucien de Rubempré est au moment de signer avec le crime et avec la mort. "Le prêtre fit arrêter sa calèche. Il voulut par curiosité parcourir la petite avenue qui de la route conduisait à la maison..."

[...] Après Ruffec, nous disons adieu au couple monstrueux du petit Rubempré et de Trompe-la-Mort. Je me retourne, pour apercevoir une dernière fois le dandy si frêle dans l'ombre énorme du bagnard habillé en prêtre. Une côte les dérobe à mes yeux²⁷.

Ici l'analogie se déplace : il s'agit de parcourir des lieux réels évoqués dans le livre pour faire ressurgir le souvenir des personnages et de la scène qui sert de point d'orgue à *Illusions perdues*. Mauriac conserve ici une sémantique de l'hyperbole expressive (« horrible », « virulence presque surnaturelle », « traits brûlants ») et met en exergue le roman comme le genre propre à exacerber les réactions passionnées du lecteur. Il n'est pas inintéressant de s'attarder sur le « trait brûlant » annoncé (en une formule généralisante d'ailleurs toute balzacienne : « un de ces traits brûlants dont », etc.), puisqu'il s'agit d'un souvenir emboîté, Lucien évoquant pour Herrera la scène

²⁷ *Ibid.*, p. 148-150.

parallèle et symétrique du *Père Goriot*. La citation montre d'ailleurs Herrera retraçant les pas de Rastignac, parcourant à son tour un lieu à la recherche d'une figure absente. L'art de la mémoire se dédouble, le lieu permettant toujours d'invoquer la figure romanesque. Les lieux réels deviennent ainsi dépositaires des livres qui les évoquent dans des scènes mémorables – en l'occurrence, chez Mauriac, le dénouement surnommé par Proust « Tristesse d'Olympio de la pédérastie ».

Reste que cette conception de la programmation du souvenir de lecture par le texte même, par une mise en relief dont il resterait à préciser les modalités, est la version haute du souvenir de lecture. Or celui-ci peut être de qualité très diverse : les éléments qui évoquent les arts de la mémoire subsistent-ils dans la version basse ? Dans « Sordello ou le faux souvenir de lecture », Judith Schlanger réduit ainsi à une scène unique *Le hussard sur le toit* – mais cette fois-ci, il semble que la sélection de ce détail particulier ait été le fruit du hasard et non plus de la force propre du texte :

Il arrive que ce qui surnage soit un pur détail, une information oiseuse ou un fragment de situation. Du *Hussard sur le toit*, le roman stendhalien de Giono, lu à l'aube de mes lectures, je n'avais gardé qu'une scène saillante : Angelo, isolé pendant une épidémie, survit seul plusieurs jours ou plusieurs semaines en gobant les œufs d'un poulailler. À relire, je découvre que l'épisode occupe tout juste quelques lignes et c'est l'affaire d'un seul repas ; de sorte que le détail est à la fois insignifiant et minime. Ici encore, ce qui me restait n'était pas un souvenir imaginaire tout à fait hors de propos, mais un souvenir déformé et disproportionné ; non pas une donnée fictive mais un fragment faussé. Pourquoi est-ce justement cette vignette fantaisiste qui a surnagé seule, devenant ainsi un unique survivant ? S'il y a là une logique, ce n'est pas celle des livres²⁸.

Schlanger conserve la phraséologie de l'*imago agens* (à la fois « scène saillante » et « vignette fantaisiste »), qui vient frapper de son coin l'esprit du lecteur. Mais elle met l'accent sur l'ouvrage imprévisible de l'oubli, là où Mauriac, Gracq ou Rolin concevaient une sorte de programmation du souvenir par le roman lui-même, les points d'énergie survivants correspondant aux morceaux choisis effectivement reconnus comme mémorables par les lecteurs. Ici, à l'idée d'une programmation de ses *memorabilia* par le livre est substituée celle d'un arbitraire possible de la rétention.

On touche là à une limite de l'analogie : là où les arts de la mémoire sont un procédé qui suppose une intervention consciente et délibérée du mnémoniste pour préparer ses souvenirs, les

²⁸ Judith Schlanger, *La lectrice est mortelle*, Paris, Circé, 2013, p. 143-144.

souvenirs de roman que nous rencontrerons ne sont pas entretenus volontairement. En insistant sur le caractère involontaire du processus, Schlanger nous éloigne du paradigme des *artes memoriae*, mais nous rapproche d'un autre paradigme prégnant dans l'inconscient littéraire : celui de la réminiscence proustienne, dans laquelle le souvenir ne peut émerger que par miracle, « sur la ruine de tout le reste²⁹ ». Peut-être à la logique du livre, ainsi, faut-il substituer une logique propre au lecteur, même si celle-ci s'exerce de manière involontaire.

La bibliothèque intérieure comme lieu mémoriel

1. Les romans comme scènes mémorielles

Annie Ernaux évoque, à propos du *Maître de Milan* d'Audiberti, la persistance quasi rétinienne d'une vignette visuelle, au-delà de relectures multiples qui n'ont jamais annulé l'*impression* initiale dans l'esprit de la lectrice.

Il n'en demeure pas moins que ma première impression de lecture est intacte – c'est d'ailleurs un phénomène que je remarque, qui se vérifie toujours – je vois un minuscule appartement avec un balcon, tout en haut d'un immeuble populaire, c'est à Milan, dans l'été torride, une jeune femme simple, presque simplette, attend son amant, un homme mûr, riche. La relecture d'un roman ne détruit pas les images anciennes, le sens nouveau ne les "atteint" pas : ce sont comme des archives personnelles de la mémoire³⁰.

Le souvenir de la première lecture est immuable parce qu'il est lié à une lectrice particulière, c'est pourquoi il peut devenir une archive « personnelle ». On a supposé jusqu'ici que les images frappantes posées dans les décors mentaux permettaient de faire rejaillir le texte du roman. Mais ce souvenir d'Ernaux suggère qu'elles puissent également faire signe vers autre chose : la « première impression » visuelle de lecture est dépositaire d'un moment de sa conscience de lectrice.

Il en est de même pour Dany Laferrière, qui égrène dans *L'Art presque perdu de ne rien faire* plusieurs souvenirs de roman si vifs que, dit-il, il ne lui est nullement nécessaire de les

²⁹ Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, dans *À la recherche du temps perdu*, éd. Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1987, p. 46.

³⁰ Annie Ernaux, dans Laure Murat, *Relire*, ouvr. cité, p. 174.

relire. Ces lectures qu'il explique avoir été les plus déterminantes pour lui³¹, comme le prédisait Proust dans « Journées de lecture »³², ont englobé dans l'engramme mémoriel les circonstances de lecture :

Je me rappelle exactement de ma première lecture du roman de Boulgakov : *Le Maître et Marguerite*. C'était durant l'hiver de 1979. Si je commence de la même manière toutes ces évocations de lecture, c'est que je ne retiens, pour cette série, que les livres qui m'habitent au point de ne pas avoir besoin de les relire pour me rappeler le récit dans ses moindres détails, et même le temps qu'il faisait au moment de la lecture³³.

De même, Chevillard affirme qu'il n'a pas besoin de relire, mais que le simple fait de voir le livre suscite une réminiscence, comme le fait d'apercevoir un exemplaire de *François le Champi* pour le narrateur proustien.

Il suffit parfois de revoir un livre, l'objet, sa couverture, pour se trouver dans cette situation de relecteur : d'abord, parce qu'affluent dans les souvenirs liés au temps où nous l'avons lu la première fois, les circonstances parfois très précises de cette lecture (et donc l'émotion qui accompagne cette remémoration), puis parce que l'essence même du livre nous est soudain sensible comme un parfum ou une odeur. À défaut des détails, c'est sa leçon, son esprit, son atmosphère ou son mystère qui nous reviennent d'un coup. Il y a du fantôme là-dedans³⁴.

Retrouver le livre, ainsi, permet au lecteur de retrouver ses vies antérieures ; le refeuilleter permettrait au lecteur de parcourir un palais de la mémoire construit en pages. Ainsi, telle ou telle scène romanesque, tel ou tel roman, deviendrait un lieu mémoriel « externe », doublant le lieu mémoriel « interne » des arts de la mémoire. C'est ce que confirme la manière dont Alberto Manguel décrit son rapport à sa propre bibliothèque :

Parce qu'une bibliothèque est un lieu de mémoire, ainsi que l'observait Benjamin, le déballage de nos livres devient rapidement un rituel mnémonique. « Non pas des pensées, écrit-il, mais des images, des souvenirs » sont convoqués au cours de cette action. Souvenirs des villes dans lesquelles il a trouvé ses trésors, souvenirs des salles de ventes dans lesquelles il a acheté plusieurs d'entre eux, souvenirs des pièces où autrefois ses livres étaient rangés. Le livre que je sors de la caisse dans laquelle il a été enfermé, durant ce bref instant avant que je lui assigne la place qui lui est due, se change soudain entre

³¹ Voir, sur le phénomène des « romans d'une vie », *Fabula LHT*, n° 4 (*L'écrivain préféré*), mars 2008, URL : www.fabula.org/lht/4 ; Alessandra Preda et Eleonora Sparvoli (dir.), *Livres de chevet de Montaigne à Mitterrand*, Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2018, URL : <http://www.ledonline.it/ledonline/856-livres-de-chevet.html>, et l'enquête sociologique de Clara Lévy, *Le roman d'une vie : les livres de chevet et leurs lecteurs*, Paris, Hermann, coll. « Société et pensées », 2015.

³² Marcel Proust, « Journées de lectures », *Pastiches et Mélanges*, dans *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 160 et p. 172.

³³ Dany Laferrière, *L'art presque perdu de ne rien faire*, Paris, Grasset, 2011, p. 342.

³⁴ Éric Chevillard, dans Laure Murat, *Relire*, ouvr. cité, p. 145.

mes mains en un symbole, un souvenir, une relique, un morceau d'ADN à partir duquel un corps entier peut être reconstruit³⁵.

Ceci permet de déplacer l'analogie avec les arts de la mémoire. Au Moyen Âge, explique Mary Carruthers, l'unité de texte elle-même, tel ou tel psaume, tel ou tel verset, tel ou tel paragraphe, peut devenir le lieu où on dépose dans l'ordre les gloses et les commentaires dont on aura besoin pour improviser un prêche³⁶. On peut de même concevoir les différents livres de notre bibliothèque intérieure, voire les objets livres eux-mêmes, comme les différentes scènes mémorielles où se logeraient nos souvenirs ; les textes eux-mêmes peuvent être dépositaires des souvenirs des lecteurs.

L'avantage de recourir à des scènes mémorielles externes à l'esprit de celui qui se remémore, même si elles ont l'inconvénient de n'être pas autographes, est qu'elles ne s'altèrent pas avec le temps. Même si le portrait de lui que nous portons en nous vieillit en s'anamorphosant, Dorian Gray reste le même. Le livre, ainsi, peut devenir une scène mémorielle idéale, parce qu'immuable. Revenir au livre en effet, relire, c'est pour une fois refaire la même expérience : selon la formule de Chevillard, relire c'est « enfin se rebaigner dans le même fleuve³⁷ ».

On trouve ce type de réminiscence dans *L'Invention du fils de Leoprepes* : pour Roubaud, rouvrir le livre, en l'occurrence *The Man With a Shattered Mind* de Luria, fait ressurgir un ensemble d'images d'archive, qui se déroulaient sur un écran de télévision dans la chambre d'hôtel où avait eu lieu la première lecture³⁸. Comme dans l'épisode de la madeleine, ces images remémorées viennent superposer un second décor à celui dans lequel Roubaud ouvre le livre.

2. Ce conte-là je l'ai lu à Londres, dans une chambre d'hôtel, en traduction anglaise, comme le premier. Et l'image qui aujourd'hui m'introduit à son souvenir, au moment où je rassemble mon

³⁵ Alberto Manguel, *Je remballe ma bibliothèque*, trad. Christine Le Bœuf, Paris, Actes Sud, Édition Kindle, 2018, 16%.

³⁶ Voir à ce sujet Mary Carruthers, *Le livre de la mémoire* (ouvr. cité), en particulier le chapitre 6, « Mémoire et autorité », p. 284 : « le livre lui-même est, tout au long du Moyen Âge, le principal support extérieur de la *memoria*. Dans sa présentation et dans son économie, il sert les exigences de lecteurs qui comptaient l'intégrer dans leurs propres mémoires. Souvent aussi, il enregistre les acquis mémoriels de toute une communauté diachronique de lecteurs, présentant dans ses multiples marges le déploiement graphique d'une *catena* ou chaîne de commentaires sur le texte-source. » Ainsi, à chaque « lieu » du texte biblique correspond une discussion qui y est attachée.

³⁷ Éric Chevillard, dans Laure Murat, *Relire*, ouvr. cité, p. 142.

³⁸ Jacques Roubaud, *L'invention du fils de Leoprepes*, ouvr. cité, p. 76 et suiv.

souvenir pour le raconter ici me vient du même lieu, de cette chambre d'hôtel haute, étroite, entourée d'un large silence de feuilles, de nuit humide, coupé seulement de quart d'heure en quart d'heure par la voix, lointaine, de Big Ben.

3. Ce soir-là j'avais allumé la télévision et regardé, sur le mouchoir de l'écran, dans une nuit d'août pluvieuse, une longue suite d'images-souvenirs, d'ersatz d'images cinématographiques, presque toutes blanches et noires, et muettes³⁹.

La première lecture est décrite à travers un ensemble de sensations marqué par la synesthésie qui mêle vue, ouïe et toucher (« un large silence de feuilles, de nuit humide »). Ceci s'explique notamment par le fait que Roubaud fait dans ces « leçons de poésie » consacrées à la mémoire une large part à la figure du mnémoniste étudié par Luria, Cherechevski, que ses synesthésies très prononcées aidaient à mémoriser⁴⁰. La qualité perceptive du souvenir ou de ces images-mémoire est marquée par une étrangeté moins inquiétante que poétique.

4. Un de ces films était en couleurs : les couleurs étranges d'une pellicule allemande de 1938, saisies par des caméras anglaises de 1987 filmant le film de l'hiver russe de 41-42, et finalement restituées sur un écran de télévision d'hôtel à Londres en août 1991. Et pourtant rien ne pourrait m'apparaître comme plus véritablement peint des couleurs du passé. Et des deux côtés d'une route déserte on voyait, à perte de vue une neige : éblouissante, cotonneuse, fumeuse, et jaune. C'est cela que je revois, comme nécessairement, quand j'évoque maintenant le conte de Zazetski. Il commence par une image de cette même guerre.

Le souvenir du texte, ici, permet de remonter aux images qui prennent une valeur allégorique, pourvues des couleurs et du grain du passé.

À cette confiance faite au souvenir de lecture comme association immuable entre texte et sensation passée, confiance qui semble influencée, dans ces exemples, par le paradigme proustien de la mémoire involontaire, s'oppose cependant l'arrière-plan sur lequel se déploie le miracle de la réminiscence : celui d'une mémoire beaucoup plus déformante que nous ne l'imaginons. Le point d'achoppement de l'analogie entre remémoration romanesque et arts de la mémoire réside dans le fait que là où ceux-ci consistent en un processus lourd mais efficace, la remembrance des romans n'advient peut-être que par un heureux accident. Même si la relecture peut être un puissant opérateur de réminiscence, il arrive aussi que le retour au texte oblige à constater un écart : retourner au livre peut faire resurgir un moment passé à l'identique, mais aussi faire découvrir un écart de soi à soi.

³⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁰ Voir Aleksandr Luria, *L'homme dont le monde volait en éclats*, ouvr. cité, p. 208 et suiv.

2. Permanence du livre, métamorphoses des lecteurs

Si le livre perdure en dehors de toute intervention de notre part, il n'en est pas de même pour le souvenir de lecture, que notre mémoire « réécrit » à chaque fois qu'il le convoque sans relecture véritable. Il arrive donc que deux lectures espacées permettent de mesurer un écart de lecture. Aussi Pierre Bayard parle-t-il de « livre-écran » plutôt que de souvenir de lecture :

Pour se convaincre que tout livre dont nous parlons est un livre-écran [...], il suffit de faire l'expérience simple consistant à confronter les souvenirs d'un livre aimé de notre enfance avec le livre « réel », pour saisir à quel point notre mémoire des livres, et surtout de ceux qui ont compté au point de devenir des parties de nous-même, est sans cesse réorganisée par notre situation présente et ses enjeux inconscients⁴¹.

Si nous ne gardons que des « livres-écrans », le souvenir de lecture peut d'autant moins participer à une pratique mémorielle efficace que les déformations mémorielles du livre sont largement imprévisibles. C'est aussi ce que constate Judith Schlanger :

Les souvenirs de lecture participent comme les autres des bizarreries de la mémoire : ce qui reste, ce qui compte, les impressions, les distorsions, échappent au contrôle. Pourquoi certaines scènes quelconques, certaines expressions, certains moments insignifiants, sont-ils justement ce qui ressort et qu'on n'a pas oublié, c'est souvent incompréhensible et presque onirique. Toutefois, si l'on ne peut pas revivre la même expérience, on peut retrouver le même texte ; et à la différence des autres, les souvenirs de lecture peuvent être vérifiés directement. La page est restée identique à elle-même et il est possible de la relire. On découvre alors que ce n'est pas la même page, qu'il s'agit d'un autre livre et surtout d'une autre lectrice⁴².

En réalité, c'est bien l'écart qui se mesure entre le souvenir de lecture et le livre retrouvé qui pousse à conclure que ce dont on prend la mesure, dans les retrouvailles avec un roman, est la distance qui nous sépare d'une vie antérieure. Même erroné, le souvenir de lecture reste dépositaire d'un état passé du moi lecteur : « ce qui rend la relecture troublante, conclut-elle, c'est qu'en confrontant devant le même bloc de pages plusieurs points de vue successifs qu'on a été dans la durée, elle instaure un face à face entre plusieurs soi⁴³. »

Telle est l'expérience que raconte Annie Ernaux au moment de la relecture de *Poussière*, s'apercevant que le souvenir qu'elle en avait gardé est l'œuvre du déni et de l'oubli :

En somme, je me souviens de la sensation de lecture, mais le texte est lui-même largement oublié. Il y a quatre ans, j'ai relu *Poussière* de Rosamond Lehmann, lu en 1958. Il ne me restait qu'une image, celle de l'héroïne dansant merveilleusement, sans avoir appris, avec le garçon qui la séduit. En commençant ma lecture, c'est exactement comme un nouveau livre, exactement comme lorsqu'on

⁴¹ Pierre Bayard, *Comment parler des livres qu'on n'a pas lus*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 53.

⁴² Judith Schlanger, *La lectrice est mortelle*, ouvr. cité, p. 127-128.

⁴³ *Ibid.*, p. 147.

retourne dans une ville et qu'on ne reconnaît rien. Je suis arrivée au passage dont je me souvenais, mais c'est la suite, la scène où Judith fait l'amour avec Roddy, lequel s'en va le lendemain, qui m'a fait le coup de la madeleine de Proust, avec une violence inouïe. Brutalement, j'ai eu à nouveau dix-huit ans. La scène oubliée, refoulée, qui explique pourquoi ce roman m'avait marquée⁴⁴.

La relecture permet ici le retour du refoulé, et ainsi de remonter à un moi méconnu, dont la présence implicite résonne dans le redoublement final du [m] : « m'avait marquée ». Ernaux n'en dit pas plus ici, mais *Mémoire de fille* (2016) retracera les événements de sa propre vie qui avaient déclenché l'occultation de la scène du roman, trop douloureusement parallèle à l'expérience vécue. C'est pourquoi l'expérience qu'on pourrait supposer euphorisante de la madeleine se transforme ici en un moment de sidération (la mention de la « violence inouïe » invitant à opérer une syllepse de sens sur « coup » pour lui rendre son sens littéral). Le moment où le souvenir-écran vole soudain en éclats confirme l'échec d'une remémoration à l'identique des contenus romanesques, mais il permet aussi à la lectrice de dégager, de la gangue de la bibliothèque intérieure, l'histoire de sa propre conscience.

Le souvenir de roman est ainsi toujours le souvenir d'une rencontre : s'il n'est pas préservé à l'identique, c'est que la subjectivité du lecteur est venue s'agréger au texte. Peut-être est-ce pour cela que l'oubli des romans inquiète peu quelqu'un comme Philippe Forest :

Un problème se pose à moi : je retiens très mal les livres que je lis, particulièrement dans les romans, j'oublie toujours l'intrigue, les personnages. Je me construis une représentation mentale du livre en privilégiant certains de ses traits – des scènes, des détails, des impressions. Cette représentation peut s'avérer très éloignée du livre. Je suis donc un lecteur peu fiable. J'ai essayé de justifier cette manière de lire, en me souciant peu du sens littéral, à partir de Proust et de ce qu'il dit du contresens dans son *Contre Sainte-Beuve*. Une telle manière de faire a des avantages et des inconvénients. En tant que romancier et essayiste, je me compose de la sorte une bibliothèque mentale très cohérente qui contient des ouvrages qui prennent sens par rapport à l'idée que je me fais de la littérature⁴⁵.

Le but de la constitution de la « bibliothèque mentale » de Philippe Forest, qui rappelle les dispositifs mémoriels qu'on évoquait plus haut, n'a pas pour enjeu ici la célébration de retrouvailles jouissives avec les textes, comme ce pouvait être le cas pour Mauriac, Chevillard, Roubaud ou Laferrière. Dans leur sélectivité déformante, ses souvenirs de roman convergent vers sa propre conception de l'écriture. Reparcourir sa bibliothèque intérieure en passant de livre en livre, ainsi, c'est aussi se donner les moyens de devenir écrivain.

⁴⁴ Annie Ernaux, dans Laure Murat, *Relire*, ouvr. cité, p. 171-172.

⁴⁵ Philippe Forest, dans Laure Murat, *Relire*, ouvr. cité, p. 183.

Les échecs possibles de la conservation mémorielle des romans, qui pour Pierre Bayard ou Judith Schlanger constituent les cas de figure les plus courants, n'ôtent pas pour autant toute pertinence à l'analogie des arts de la mémoire ; mais ils supposent de la déplacer. Les arts de la mémoire, en effet, n'ont pas pour unique but une remémoration parfaite et ne visent pas seulement à pouvoir réciter un texte aimé. C'est une pratique qui nous éclaire sur le fonctionnement de la mémoire⁴⁶, mais aussi sur celui de l'imagination et de la créativité. Les arts de la mémoire ont aussi pour horizon de permettre à l'orateur, et plus tard au prédicateur, d'acquiescer une aisance à l'improvisation : la *memoria* est une part essentielle de l'*inventio*. Il ne s'agit pas tant de retenir par cœur que de retenir un répertoire d'idées ou d'images prêt à être reconfiguré, reparcouru dans tous les sens et réagencé à l'infini⁴⁷. En ce sens, l'imperfection de la rétention est même consubstantielle aux arts de la mémoire, et l'oubli participe d'un horizon créatif.

Au terme de ce parcours dans les souvenirs de roman tels qu'ils sont évoqués par les écrivains du 20^e et du 21^e siècles, l'enjeu de la présence souterraine des *artes memoriae* s'est déplacé : ils ne servent pas nécessairement à restituer à l'identique le récit, mais montrent comment, à la faveur d'un investissement existentiel du lecteur, les souvenirs de roman peuvent élaborer un récit de vocation d'écrivain, favorisée par l'oubli et la déformation mémorielle des textes.

Dans ces souvenirs de roman se déploie la conception d'une écriture naissant des lectures passées et de leur empreintes mémorielles, qui rappelle celle qui avait émergé au Moyen Âge et à

⁴⁶ Roubaud voit ainsi (*L'invention du fils de Leoprepes*, ouvr. cité, p. 32-33) « la mémoire artificielle comme constituant un réseau au sein de la mémoire naturelle. L'exercice de cette mémoire conduirait alors à un ensemble de récits : récits de différents parcours dans le système des branches d'un arbre, lecture d'un plan de ville, de la carte routière d'un pays constitué de tous les lieux, du réseau hydrographique des rivières au cœur du continent géologique, des articulations du squelette dans le corps, des nervures dans la feuille verte. / Mais, dans ce cas, n'y aurait-il pas, dans la pratique de la mémoire-art, de la mémoire intentionnelle et artificiellement construite, quelque chose comme une représentation réglée, simplifiée, ordonnée, ralentie certes, mais ressemblante du fonctionnement réel, naturel, spontané des souvenirs ? L'art de mémoire n'éclairerait-il pas la mémoire tout court ? »

⁴⁷ Mary Carruthers, *Machina memorialis*, ouvr. cité, p. 11-14. Voir aussi p. 28-29 : « En somme, elle [cette technique] fournit une mémoire à accès aléatoire ainsi qu'un ensemble de schémas, de fondations, à partir desquels il est possible de construire un nombre infini de groupements et de concordances au sein du matériau. C'est de par cette dernière fonction – la fabrication de "lieux" mentaux qui "rassemblent" (*collocare*) et dans lesquels on peut puiser (*tractare*) – que la *memoria* et l'invention se rejoignent à l'intérieur du même processus cognitif. »

la Renaissance à travers le développement des *artes memoriae*. La différence qui subsiste entre mémorisation des romans et pratique des arts de la mémoire, cependant, est que l'encodage mémoriel des romans n'est pas présenté comme une démarche active et volontaire, mais comme un processus se jouant à l'insu du lecteur : effet quasi inévitable de ce qui est, plutôt qu'une appropriation de l'un par l'autre, une rencontre entre un roman et une conscience lectrice.