



Isabelle Daunais (dir.)

## La mémoire du roman

Presses de l'Université de Montréal

---

# Réflexions sur la mémoire romanesque en partant du *Neveu de Rameau*

Olivier Maillart

---

DOI : 10.4000/books.pum.4622  
Éditeur : Presses de l'Université de Montréal  
Lieu d'édition : Presses de l'Université de Montréal  
Année d'édition : 2013  
Date de mise en ligne : 23 janvier 2018  
Collection : Espace littéraire  
ISBN électronique : 9782821897700



<http://books.openedition.org>

### Référence électronique

MAILLART, Olivier. *Réflexions sur la mémoire romanesque en partant du Neveu de Rameau* In : *La mémoire du roman* [en ligne]. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 2013 (généré le 24 avril 2019).  
Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pum/4622>>. ISBN : 9782821897700. DOI : 10.4000/books.pum.4622.

---

## Réflexions sur la mémoire romanesque en partant du *Neveu de Rameau*

OLIVIER MAILLART

De quoi le roman garde-t-il la mémoire? C'est là l'une des questions auxquelles nous invite la proposition sur la mémoire propre au roman. Or, dans l'invitation qui nous est faite, cette question est aussitôt suivie d'une distinction: «Au-delà de tous les détails documentaires qu'on peut y puiser et qui servent le savoir historique, de quelle conscience générale le roman est-il le gardien?» Cette précision est un premier renseignement, puisqu'elle oppose l'histoire au roman, le grand récit qui *aide* à se souvenir d'un côté, de l'autre le récit qui, s'il se souvient lui aussi, se souvient *autrement*.

On partira de cette opposition en proposant le pari suivant: en s'appuyant sur des textes volontairement choisis *à la marge* du roman (Diderot, Saint-Simon, mais cela aurait pu être Chateaubriand ou d'autres encore), il s'agira d'interroger les moyens esthétiques qui font que le roman (ou le romanesque) semble pouvoir surgir, même brièvement, alors même que se trouvent fixés, et donc possiblement remémorés, des traits, des personnes, des comportements réels. Autrement dit, comment, dans des textes de mémorialistes qui semblent partager avec le discours historique une même matière, celle du «réel passé», on arrive par l'écriture à une sorte de romanesque de la mémoire, de mémoire construite par une écriture, et partagée par un lecteur.

Compte tenu des textes choisis (au premier rang desquels *Le Neveu de Rameau* de Denis Diderot), notre approche ne sera pas sans lien avec

l'art du portrait, cet art qui traverse aussi bien l'histoire que le roman, l'écriture mémorialiste que l'écriture de fiction et, même, aussi bien l'image que le texte. Tâchons à présent d'identifier quelques-unes de ces stratégies d'écriture qui *font mémoire*.

### Une expérience de lecture

Ce que nous cherchons à développer ici est parti d'une réflexion incidente, irréfléchie, en relisant *Le Neveu de Rameau* de Diderot (texte au curieux cheminement, d'abord paru en allemand, après la mort de son auteur, dans une traduction de Goethe, le manuscrit original étant finalement retrouvé et publié en 1891) : les disputes dont il est question dans ce livre ne nous disent plus rien, les êtres que mentionne Diderot, avec qui il entend polémiquer (parce qu'ils appartiennent au camp des anti-philosophes), ont été oubliés de tous, sinon des spécialistes de l'histoire littéraire, qui ne les retiennent d'ailleurs qu'à cause de la lumière que Diderot jette passagèrement sur eux. Pourtant, grâce au *Neveu de Rameau*, indéniablement, ces êtres existent encore, pour le lecteur du moins, le temps de sa lecture.

Posons, dès lors, la question : « De quoi le roman garde-t-il la mémoire ? » Dans ce texte hybride, au croisement de la satire (*Satire seconde* était son premier titre), de la polémique d'actualité et du romanesque, on trouve peut-être un début de réponse : le roman se souvient d'une « qualité essentielle de présent<sup>1</sup> » non pas consignée comme archive, mais *revécue comme présent*. Peu nous importe, pourrait-on croire, les ridicules de Jean-François Rameau, ou la préférence de Diderot pour l'opéra italien (Pergolèse) plutôt que pour les œuvres de l'oncle illustre de ce dernier. C'est pourtant l'inverse qui se produit : dans les jardins du Palais-Royal où ils se promènent (situation délicieusement *concrète*), cela compte à nouveau. Revivre le superflu, ou plus exactement : revivre le passé comme présent, telle est peut-être l'expérience romanesque de la mémoire ; le romanesque serait alors ce qui rend sensible à *nouveau* ce qui n'était qu'une pique, une polémique pour *son* temps présent.

1. Pour parler comme Charles Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne* (texte paru en 1863, repris dans les *Écrits sur l'art*, Paris, Classique de poche, 1999, p. 504).

En nous tournant vers des textes non spécifiquement romanesques (si l'on en croit une catégorisation trop rigide) qui pourtant, dans ces instants, nous apparaissent comme plus romanesques que tant de romans, nous pouvons nous interroger sur cette capacité de l'écriture qui consiste à recueillir une certaine *qualité de présent*, une *beauté de circonstance* que le romanesque aura saisie, gardée en mémoire, et su restituer. Autrement dit : un passé, véridique mais inconnu, et même indifférent, remémoré comme vivant, revécu comme présent, par la grâce du récit qui en est fait : est-ce cela la « mémoire du roman » ?

### La mémoire comme roman

Première remarque : la mémoire (en elle-même) *est un roman*. Quand saint Augustin l'évoque, il la narrativise : c'est la métaphore fondatrice des « vastes palais de la mémoire », dans *Les Confessions* (livre X, chapitre VIII, « De la mémoire »)<sup>2</sup>. Saint Augustin matérialise en un mouvement physique ce qui était un phénomène purement intellectuel. Par la métaphore, il transforme la mémoire en petit roman de poche. On retrouve la même approche chez Borges, dans des contes comme « Funes ou la mémoire » ou « La Bibliothèque de Babel » (tous deux repris dans *Fictions*) : la mémoire y est systématiquement récit, parfois lieu où se déplacer. Ce qui n'en fait peut-être pas automatiquement un roman, mais nous en rapproche déjà.

Étape suivante : si la mémoire est récit, elle peut aussi, par l'écriture, devenir roman (tout en restant mémoire). C'est ainsi que Philippe Sollers se propose de lire l'un des grands mémorialistes de la littérature française, le duc de Saint-Simon. Dans *La Guerre du goût*, il écrit : « Notre romancier est là (le plus grand, avec Sade, Chateaubriand, Proust et Céline). La mémoire est le seul roman. Plus elle est grande, aiguë, immédiate, complexe, plus elle rend les autres écrits inutiles, partiels, étriqués. » Et, plus loin, il nous dirige implicitement vers la question du portrait :

Qui ne se souvient de cette attaque : « Mme de Castries était un quart de femme, une espèce de biscuit manqué... » Mais prenons la marquise de

2. Pour une analyse de cette image, voir Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000, p. 115-122.

Prie, la « jument de prix », maîtresse de M. Le Duc (c'est son nom, rien à voir avec Saint-Simon). Journal de Mathieu Marais : « C'était une femme aimable de sa figure, spirituelle, intrigante, avare et très libertine. » *Mémoires secrets* de Duclos : « Elle cachait, sous un voile de naïveté, la fausseté la plus dangereuse : sans la moindre idée de vertu, qui était à son égard un mot vide de sens, elle était simple dans le vice, violente sous main de douceur, libertine par tempérament. » Pas mal, n'est-ce pas ? (Et voilà pour la nécessité des notes en fin de volume). Scène enchantée : les personnages sont ce qu'on peut dire d'eux. Comment ne pas rêver trente secondes sur ce « violente sous-main de douceur », ce « simple dans le vice » ? Les expressions sont venues d'elles-mêmes, le style se donne ses corps<sup>3</sup>.

La formule « les personnages sont ce qu'on peut dire d'eux » donne la clef de l'opération qui a cours ici. C'est le récit qui fait la mémoire, c'est l'écriture qui transforme les êtres en personnages. Ce type de récit qui va puiser dans la réalité passée sa matière (la mémoire, meilleur roman) postule que la question, si souvent pesante, du *réalisme* est déjà réglée, et n'en fait donc pas un problème. Cette question disparaît de fait, puisque le « réel » n'est plus un *effet* à produire, il est compté comme allant de soi. On peut donc se concentrer sur le récit (romanesque) qui va construire la fable de la mémoire. Car c'est parce qu'il *raconte* que l'écrivain (Saint-Simon, Diderot) constitue tel détail, tel être comme *personnage* ou tel événement comme *fait*. Et donc que la mémoire peut se mettre en branle, puisque se trouvent devenus *mémorables*, pour le lecteur, des êtres et des événements qu'il n'a pas connus.

### La mémoire, un récit entre fiction et histoire

Derrière le rapprochement entre mémoire et roman, on voit poindre ici un rapprochement entre fiction et histoire. Quelques éléments de mise au point s'imposent : l'histoire se définit comme écriture et comme récit. Elle partage un certain nombre de procédés rhétoriques avec la fiction, tout en conservant une orientation différente, qui réside dans sa prétention à tenir un discours de vérité sur le réel qu'elle raconte. C'est ce que Paul Ricœur nomme sa visée à la *représentance*, visée fra-

3. Philippe Sollers, *La Guerre du goût*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, p. 278 et 281.

gile qui cependant maintient la distinction entre récit historique et récit de fiction :

Le mot « représentation » condense en lui-même toutes les attentes, toutes les exigences et toutes les apories liées à ce qu'on appelle par ailleurs l'intention ou l'intentionnalité historique : elle désigne l'attente attachée à la connaissance historique des constructions constituant des reconstructions du cours passé des événements. [...] À la différence du pacte entre un auteur et un lecteur de fiction qui repose sur la double convention de suspendre l'attente de toute description d'un réel extralinguistique et, en contrepartie, de retenir l'intérêt du lecteur, l'auteur et le lecteur d'un texte historique conviennent qu'il sera traité de situations, d'événements, d'enchaînements, de personnages qui ont réellement existé auparavant, c'est-à-dire avant que récit en soit fait, l'intérêt ou le plaisir de lecture venant comme par surcroît<sup>4</sup>.

C'est ce plaisir « par surcroît » qui nous intéresse, au sens où c'est lui qui, par endroits, fabrique de la mémoire, une mémoire « du roman », romanesque, qui n'est pas de même nature que le savoir historique et documentaire. Pourquoi cela ? Dans les textes ici évoqués (*Le Neveu de Rameau*, les *Mémoires* du duc de Saint-Simon), il ne s'agit que de « personnes ayant réellement existé », mais qui n'en sont pas moins retournées à l'oubli pour la plupart, précisément parce que leur vie échappe aux récits des historiens. Or ce qui les réintroduit dans nos pensées, ce qui confère à leurs propos comme à leurs actions la densité et l'énergie de la vie, c'est une *écriture*. Et cette écriture, *c'est leur mémoire*. Il ne s'agit pas de conserver une mémoire (qui n'existe pas), mais de la créer, de la fabriquer de toutes pièces par la conjonction d'un style et de sa lecture.

### *Le Neveu de Rameau* : satire ou roman, mémoire ou fiction ?

Reste à définir cet ouvrage si curieux qu'est *Le Neveu de Rameau*. On voit bien qu'il ne relève pas de ce que l'on entend habituellement par roman (ni à l'époque de Diderot ni à la nôtre). Dès lors, qu'est-ce donc ? Une satire ? C'est son premier titre (*Satire seconde*), mais en soi c'est un texte plus complexe, *dialogique*. Là réside son principe même : non

4. Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 359.

seulement parce qu'il repose sur le dialogue entre Moi et Lui, entre Denis Diderot et Jean-François Rameau, neveu de Jean-Philippe, le grand musicien ; mais parce que les points de vue n'y sont pas figés, et régulièrement le Neveu, personnage amoral et cynique, tient des propos dont on sait que Diderot les a lui-même tenus ailleurs, même s'il pose en sage (parfois un peu trop d'ailleurs) dans cet échange. Or, si l'on se souvient de la définition hégélienne de la satire (qui évoque dans son *Esthétique* une conscience vertueuse, pleine d'esprit noble, qui s'indigne contre l'état du monde qui l'entoure), celle-ci doit être quelque chose de sérieux, de moral, de figé quant aux valeurs. En ce qui concerne *Le Neveu de Rameau*, une telle définition n'est juste que jusqu'à un certain point. Il entre dans cette œuvre trop de « jeu » entre les points de vue et les personnages, l'ensemble s'avère par trop instable, ce qui, introduisant une sorte de relativité dans le monde ainsi créé (il n'y pas une seule vérité morale d'où ce monde serait contemplé), rapprocherait le texte du roman.

Par contre, on peut relever un point qui contribue à éloigner le texte de l'univers romanesque : les personnages qui y évoluent sont des personnages ayant réellement existé, tous. Tout n'y est pas inventé, mais ce n'est pas non plus un roman à clef, puisque les noms des protagonistes sont les vrais, de même que ceux de leurs cibles, les lieux où ils évoluent, les noms des œuvres qu'ils commentent, etc. Ce détail explique d'ailleurs sans doute l'histoire légèrement rocambolesque du texte évoquée plus haut (sa publication posthume, le détour par l'Allemagne). Quoi qu'il en soit, cette nature documentaire, mémorialiste, nous ramène au problème suivant : quelle est la part de fiction dans *Le Neveu de Rameau* ? Et, question subsidiaire, peut-on envisager un roman sans fiction ? Un roman qui tiendrait à sa seule mise en récit ? N'est-ce pas le cas, plus près de nous, de Louis-Ferdinand Céline et de ses romans d'après-guerre (*Féerie pour une autre fois*, *D'un château l'autre*) ? Rapprochement nullement fortuit, si l'on songe à tout ce qu'un ouvrage comme les *Entretiens avec le professeur Ya* en commun avec *Le Neveu de Rameau* (la situation dialogique, la promenade dans Paris, les règlements de comptes, l'art poétique déguisé en conversation comique avec un « fou », une sorte de bouffon de théâtre).

Dès lors, il est peut-être permis de parler de « roman non fictionnel ». Comme on l'a dit plus haut, dans ce genre de texte, le réel est donné,

mais, et c'est là le point intéressant, cela ne veut pas dire que les personnages (puisqu'ils le deviennent, de fait, dans la fable de Diderot) soient *vivants*. Ni que l'intérêt pour le lecteur réside dans l'exactitude factuelle de ce qui nous en est raconté (puisqu'on ne sait rien de ces êtres, sinon ce que ce seul texte nous en dit, ou à peu près, en partant du principe que l'on n'est pas historien, c'est-à-dire un lecteur spécialisé). C'est ici que l'écriture entre en jeu. On peut par exemple comparer la description des jardins du Palais-Royal qui ouvre le texte à celle donnée du même lieu par Balzac dans *Illusions perdues* (1836-1843). Plus d'un demi-siècle sépare les deux instantanés. Les prostituées sont toujours là, mais les libraires et les éditeurs ont remplacé les joueurs d'échecs. Surtout : d'un côté Diderot prétend décrire ce qui est, de l'autre Balzac invente pour faire plus vrai. D'où cette question : cela produit-il la moindre différence pour le lecteur du XXI<sup>e</sup> siècle ? On peut tenter de répondre à cette question en partant d'un extrait de l'*incipit* du *Neveu de Rameau* :

Si le temps est trop froid ou trop pluvieux, je me réfugie au café de la Régence. Là, je m'amuse à voir jouer aux échecs. Paris est l'endroit du monde, et le café de la Régence est l'endroit de Paris où l'on joue le mieux à ce jeu ; c'est chez Rey que font assaut Légal le profond, Philidor le subtil, le solide Mayot ; qu'on voit les coups les plus surprenants et qu'on entend les plus mauvais propos ; car si l'on peut être homme d'esprit et grand joueur d'échecs comme Légal, on peut être aussi un grand joueur d'échecs et un sot comme Foubert et Mayot [...]<sup>5</sup>.

Ces joueurs d'échecs (Légal, Philidor, Mayot, Foubert), qui les connaît aujourd'hui ? Et quelle trace en reste-t-il, sinon ce qu'en a dit Diderot ? Pour autant, malgré la parcimonie de nos informations, qui peut nier qu'ils s'animent sous nos yeux ? Et l'on pourrait multiplier les exemples, avec les « ennemis » de Diderot, membres du clan des anti-philosophes (Palissot, Poinciset, Fréron, La Porte) ; avec les musiciens qui prirent part à la querelle des Bouffons ; avec Bertin, ses invités (dont le Neveu) et ses maîtresses enfin. Quelle différence avec Lucien de Rubempré, les auteurs et les éditeurs que l'on découvre dans la deuxième partie d'*Illusions perdues* (« Un grand homme de province à Paris »), lors de l'épisode du Palais-Royal ? Les uns et les autres se sont éloignés dans

5. Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 18-19.



le temps, pour le lecteur actuel, au point que le degré d'authenticité (ou de « fictionnalité ») ne joue pratiquement plus. Rubempré a eu ses modèles, Bertin a réellement existé. Mais ce qui fait vivre l'un et l'autre, et qui fabrique donc un passé mémorable, c'est dans un cas comme dans l'autre l'écriture. Finalement, le propre du procédé du *Neveu de Rameau* est, non de revendiquer un quelconque caractère documentaire, mais plutôt de dissoudre celui-ci, au point que cette dimension semble à peine intervenir dans la réception de l'œuvre, et la découverte de ses personnages. On peut pour autant se demander si cette dimension disparaît entièrement pour le lecteur.

### Une écriture qui rend à la vie

Reprenons donc, de manière plus développée, la belle formule employée par Baudelaire dans son essai sur le dessinateur Constantin Guys :

c'est à la peinture des mœurs du présent que je veux m'attacher aujourd'hui. Le passé est intéressant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour qui il était le présent, mais aussi comme passé, pour sa valeur historique. Il en est de même du présent. Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent<sup>6</sup>.

Car la beauté, explique Baudelaire dans *Le Peintre de la vie moderne*, a deux aspects : l'un éternel, l'autre transitoire, appelé à se démoder, et pourtant aussi essentiel que le premier. Et sans doute est-ce cette dimension de vie transitoire, que saisit si bien M. G. (Constantin Guys), qui justifie l'admiration de Baudelaire pour ses images. Encore s'agit-il là d'images. Pour ce qui est de l'écriture, de l'art du récit comme du portrait littéraire, on tient peut-être dans la « mémoire romanesque » telle qu'il nous semble que la pratiquent notamment Diderot ou Saint-Simon un miracle du même ordre. À savoir : rendre au présent enfui (au présent devenu passé) sa « qualité essentielle de présent ».

Cette manière de « ramener à la vie » par l'écriture, de proposer par le romanesque une mémoire en actions qui fasse revivre les êtres, elle est une possibilité que tous n'empruntent pas, qui n'est pas le tout de la

6. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, op. cit., p. 504.

littérature. On peut songer au célèbre chapitre qui ouvre *Mimésis* d'Erich Auerbach, «La cicatrice d'Ulysse»: l'opposition que dresse le grand critique entre les personnages homériques et les personnages bibliques (selon son optique qui est, rappelons-le, la «représentation de la réalité dans la littérature occidentale») repose sur l'idée que, chez Homère, il n'y a qu'un premier plan, *un présent sans profondeur de passé*<sup>7</sup>. À l'inverse, ce qui donne aux personnages bibliques une plus grande densité, c'est que ceux-ci vieillissent, possèdent une individualité liée à la décrépitude, au fait qu'ils sont habités par leurs souvenirs, par le temps qui les a marqués :

Les actes d'Abraham ne s'expliquent pas uniquement par ce qui lui arrive sur le moment, ni non plus par son caractère (comme les actes d'Achille découlent de sa bravoure et de son orgueil, ceux d'Ulysse de son habileté et de sa prudence), mais par son histoire antérieure; il se souvient, il est toujours conscient de ce que Dieu lui a promis et a déjà accompli en sa faveur – son âme est profondément divisée entre une révolte qui doute et une attente qui espère<sup>8</sup>.

La force de réalité des personnages bibliques est qu'ils sont liés au passé, à la mémoire: à la différence des héros épiques, il s'agit d'êtres présents travaillés par un passé qui vit encore. Or il faut ajouter qu'ils ont longtemps conservé (et qu'ils conservent encore pour une partie de leurs lecteurs) le statut de personnages historiques, de ceux que les mémorialistes décrivent, puisque le croyant est supposé les voir comme des personnages ayant réellement existé. Mémoire et roman, il ne s'agit donc pas seulement de deux façons d'écrire, mais également de deux manières de lire. De deux façons de fabriquer de la mémoire par le présent, de penser le présent comme un passé en devenir, de le vivre ainsi. C'est ce que font les personnages du *Jardin des Finzi-Contini* (1962), ce beau roman de Giorgio Bassani sur la mémoire. Si ce romancier réussit à insuffler de la nostalgie dans une histoire qui est aussi celle de la destruction des Juifs de Ferrare, c'est que ses personnages vivent à égalité la tragédie politique et la tragédie de l'existence. Et que le personnage de Micòl comme le narrateur font de la nostalgie leur mode d'être privilégié, le propre de leur rapport au monde :

7. Erich Auerbach, *Mimésis*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», 1977, p. 16.

8. *Ibid.*, p. 21.

[...] pour moi, non moins que pour elle, ce qui comptait c'était, plus que la possession des choses, le souvenir qu'on avait d'elles, le souvenir en face duquel toute possession ne peut, en soi, apparaître que décevante, banale, insuffisante. Comme elle me comprenait! Mon désir que le présent devint « tout de suite » du passé, pour pouvoir l'aimer et le contempler à mon aise, était aussi le sien, exactement pareil. C'était là « notre » vice: d'avancer avec, toujours, la tête tournée en arrière. N'en était-il pas ainsi<sup>9</sup>?

La posture ainsi décrite, qui rappelle les mélancoliques héros baroques, le célèbre Hamlet comme le Page disgracié, et moins connu, de Tristan L'Hermite, est celle du *spectateur du monde* qui a renoncé à l'action, n'envisageant nullement d'avoir la moindre prise sur le cours des choses. Encore s'agit-il là de personnages fictifs. Pris dans le tourbillon de l'Histoire réelle (le fascisme, les lois raciales, la destruction des Juifs d'Europe), mais au moyen de figures inventées. Face à des phénomènes aussi dramatiques (tellement plus dramatiques que ceux racontés dans *Le Neveu de Rameau!*), y a-t-il une différence, pour le lecteur, de savoir si le modèle de l'être construit par la narration a existé ou non, si ce qu'on raconte de lui est vrai ou pas? On aimerait répondre: oui et non.

Non, pourrait-on penser, si l'éloignement dans le temps et l'espace, la méconnaissance qui va toujours croissant, l'oubli qui est la destinée de toute existence, font que des personnages autrefois vivants ne nous touchent plus que comme des personnages de fiction. Surtout si nous les découvrons par le biais de récits littéraires, de textes d'écrivains, mémoires, histoires, *Neveu de Rameau*: textes ambigus, au carrefour de formes diverses.

Oui, répond la fillette de l'ouverture du *Jardin des Finzi-Contini*: dans ce préambule (qui précède la fiction, que Bassani présente comme relevant de la sphère « réelle »), la visite d'une tombe étrusque éveille un sentiment de compassion, de mélancolie chez une enfant qui, contre l'avis de ses parents (qui lui expliquent qu'elle n'a pas à être triste, puisqu'il s'agit de gens, certes morts, mais qu'elle n'a pas connus, et qui de plus ont disparu il y a fort longtemps), choisit de prendre en charge le souvenir de ces morts réels, quand bien même ils ne seraient rien

9. Giorgio Bassani, *Le Jardin des Finzi-Contini*, trad. de Michel Arnaud, 1964 [1962], repris dans *Le Roman de Ferrare*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», 2006, p. 389.

pour elle. Quand bien même, ajoutera-t-on, ils n'ont pour elle que l'immatérialité, l'évanescence de personnages de fiction.

Bien sûr, le contexte des romans de Bassani dramatise plus que ne le faisait jusqu'à présent notre propos, mais l'idée est là : que les personnages aient existé ou non, cela change quelque chose pour le lecteur. Ils peuvent y gagner une densité. Même chose pour les portraits, en peinture : il est toujours émouvant de se dire que ces gens ont existé. Si l'on pense par exemple à la peinture flamande, à celle de Hans Memling (prenons volontairement l'exemple de cet art qui complète si heureusement la peinture italienne, parce qu'il cherche à témoigner de l'humanité des êtres, non de leur beauté, et que ce sont deux manières égales de louer la Création chez ces artistes également chrétiens), par exemple le *Diptyque de Maarten van Nieuwenhove* (réalisé en 1487), on a un portrait extraordinaire. Peinture de dévotion, dont on *imagine la ressemblance*, alors même que l'on ne pourra jamais la vérifier, que l'on n'a aucun indice sur le modèle (à nouveau, fondons-nous ici sur l'expérience d'un non-spécialiste). Pourtant, ce jeune homme a vécu, respiré, aimé, prié. Et cela se *voit*. L'art fabrique donc de la mémoire.

Des êtres disparus dans le temps renaissent, même d'une manière problématique, romanesque, pour un instant qui est celui de notre présent. Comme si la « mémoire romanesque » était capable, à mi-chemin du document et de l'invention, de la remémoration et de la fiction, de fabriquer du souvenir à partir de l'inconnu. C'est en tout cas ce que l'on aura cru ressentir, au détour d'une relecture du *Neveu de Rameau* de Diderot.