

**Revue Nerval, n°11, 2027**  
**Appel à contributions**

Alors que le numéro 10 de la *Revue Nerval* est remis à l'éditeur et paraîtra au mois d'avril 2026 aux éditions Classiques Garnier, la rédaction lance, pour le numéro 11, un nouvel appel à contributions.

Cet appel comprend deux volets : — l'un rassemblant des *Varia*, — l'autre composant un dossier thématique, qui portera cette année sur les **Nerval et les arts de la mémoire** (voir le texte programmatique ci-dessous).

Les propositions d'articles, pour les *Varia* comme pour le dossier, doivent nous parvenir avant le 1<sup>er</sup> avril 2026, sous la forme d'un résumé de 1500 signes environ, assorti d'une courte biobibliographie. Pour les propositions retenues, les articles eux-mêmes doivent nous être remis, sous forme de fichiers électroniques, au plus tard au 1<sup>er</sup> septembre 2026. Le numéro 11 de la *Revue Nerval* paraîtra en avril 2027.

**Revue Nerval, n° 11, 2027**  
**Dossier : Nerval et les arts de la mémoire**  
(dir. Jean-Nicolas Illouz, Henri Scepi)

« L'aspect des lieux aimés rappelle en moi le sentiment des choses passées », écrit Nerval dans *Promenades et souvenirs* : sous cette formule, on ne peut plus simple, qui dit une expérience, on ne peut plus familière, nous croyons déceler – ce sera l'hypothèse de recherche pour ce nouveau dossier de la *Revue Nerval* – la survivance des anciens arts de la mémoire dans les formes propres du ressouvenir nervalien.

Cicéron (*De Oratore*, Livre II, LXXXVI) rapporte que l'invention de l'Art de la mémoire revient au poète Simonide de Céos : celui-ci, attablé avec des convives à un banquet, fut sauvé par Castor et Pollux de l'effondrement du plafond ; revenant sur les lieux, il parvint à identifier les convives défigurés en se rappelant la place qu'ils occupaient autour de la table. Tous les éléments de cette fable font sens : érigée contre la mort qui efface jusqu'aux noms, la mémoire établit une presque gemellité (suggérée par le couple des demi-jumeaux Castor et Pollux) entre le passé et son ressouvenir ; mi-humaine (Castor est fils d'un mortel) mi-divine (Pollux est fils de Zeus), elle fait naître des images qui expriment à la fois le devenir mortel de l'événement et sa ressaisie idéale dans l'esprit. Toutefois, Simonide tira surtout une conséquence pratique de son expérience : remarquant que les souvenirs ont pour ancrage des lieux et que la mémoire prend appui sur des configurations de l'espace, il déduisit un art (une *technè*) propre à exercer cette faculté humaine : pour se remémorer un fait ou la partie d'un discours, l'orateur devra imaginer des emplacements distincts, attacher à chaque lieu une image, et, en passant mentalement d'un lieu à l'autre, déployer, d'image en image, l'ordre des faits et l'ordre du discours dans l'art de la parole. L'image est filée de manière très suggestive : « Les emplacements, où sont conservées les idées, sont la tablette de cire, et les images, les lettres qu'on y trace », écrit Cicéron.

Depuis l'ouvrage fondateur de France A. Yates, *L'Art de la mémoire*, plusieurs études ont entrepris déjà de déplacer ce dispositif mnémorique des âges de l'éloquence, antérieurs à l'invention de l'imprimerie, à la littérature elle-même : aux arts *rhétoriques* de la mémoire succèderaient donc des arts *poétiques* de la mémoire, ceux-ci conservant comme la rémanence inconsciente de ceux-là.

L'œuvre de Nerval nous semble permettre de déployer cette hypothèse selon plusieurs directions :

**1. Une expérience spatiale du temps**

Si peu d'œuvres associent aussi étroitement l'espace et le temps que celle de Nerval, celle-ci peut nous inviter, très concrètement, à prendre à la lettre la métaphore architecturale sur laquelle s'appuient les arts de la mémoire dès lors que l'orateur, pour produire son discours,

est amené à édifier en lui-même une « maison intérieure » qu'il parcourt mentalement de pièce en pièce.

La chaumière ou le château ; la ruine ou la bibliothèque ; les fouilles archéologiques de Pompéi ou les rues de Paris ; les lieux de la mémoire individuelle ou ceux de la mémoire nationale (la Basilique de Saint-Denis, le château de Saint-Germain, Châalis, Ermenonville, etc.), spatialisent la perception nervalienne du temps et dessinent les linéaments d'une cartographie intérieure, fécondant le souvenir.

Plus largement, le paysage, quel qu'il soit, dans sa réalité la plus concrète comme dans sa valeur affective la plus secrète, balise l'espace de la mémoire. Il nous faudra revenir sur le Valois nervalien, qui est à tous égards une terre de mémoire : la mémoire personnelle et affective, la mémoire collective et historique, ou encore la mémoire d'outre-mémoire des mythes, quand, dans les strates géologiques du territoire, se découvrent des grottes, des souterrains, ou des roches-témoins, valant comme autant de cryptes inconscientes, où s'élaborent le mythe personnel des enfants du feu.

De la même façon que l'orateur qui s'aide des arts de mémoire est invité à circuler mentalement d'un lieu à l'autre de sa « maison intérieure », le point de vue qu'adopte le narrateur nervalien sur le paysage est un point de vue mobile : s'y dessine un parcours, qui n'est plus cependant le parcours réglé dont découle un discours ordonné de l'orateur, mais un parcours en caprices et zigzags, fantasque ou fantasmatique, où la promenade se change en errance et l'errance en divagation, selon la loi d'un « déplacement » qui fait s'équivaloir le mouvement physique du corps dans l'espace et les « lignes d'erre » de la psyché.

## 2. Mémoire et histoire

La réflexion sur les arts de la mémoire nous invitera à reconsidérer sur nouveaux frais le discours historiographique qui sous-tend les rêveries ou divagations nervaliennes.

La spatialisation du temps (que critiquera Bergson, mais qui demeure chère à Bachelard) fait éclater l'illusion d'un continu de l'histoire. Nerval relève, tout au long de ses périple, des traces du passé, mais des traces éparses, hétéroclites, comme les fragments d'une totalité perdue ou les reflets diffractés d'une origine absente. Nerval, dirait Walter Benjamin, est un « chiffonnier de l'histoire<sup>1</sup> » : il emprunte à tout ce qui vient, rencontré au hasard des chemins ou bien parmi les livres des bibliothèques, faisant de chaque trace un indice, – et recyclant sans fin les chiffons en papiers.

D'autre part, le modèle des arts de la mémoire implique que le passé lui-même, en tant qu'objet de remémoration, a cessé d'être seulement passé : il devient affaire, non d'une saisie objective comme le voudrait l'historien, mais d'un travail inconscient dont le lieu est le présent où se forme le souvenir. On pourra donc étudier un Nerval historien « benjaminien » en quelque sorte, un Nerval historien de différents « lieux de mémoire » (Pierre Nora), un Nerval archéologue (du passé et de l'inconscient), mais aussi, par exemple encore, un Nerval folkloriste du Valois, pour qui les chansons perdues de l'enfance ne gagnent rien à être « patrimonialisées » si elles ne demeurent l'enjeu d'une recherche poétique vivante, pour le présent et l'avenir.

## 3. Philosophies de l'image mémorielle

Aux formes du discours historique portés par les arts de la mémoire, on ajoutera une réflexion sur les enjeux philosophiques que comportent ceux-ci, et qui se maintiennent quand on passe des arts rhétoriques du passé à certaines poétiques modernes de l'écriture.

De quelle nature, en effet, est « l'image » que l'orateur dépose mentalement en chaque « lieu » de sa « maison intérieure », pour qu'écluse, par elle et en ce lieu, le souvenir ?

---

<sup>1</sup> Voir Didi-Huberman, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, éditions de Minuit, 2000 [p. 99-111 : « Walter Benjamin, archéologue et chiffonnier de la mémoire »].

Dans une perspective néoplatonicienne, très active dans les réemplois des arts de la mémoire à la Renaissance, cette image conduit vers l'Idée ; et Nerval s'en souvient directement quand il évoque le *Second Faust* de Goethe, lui-même construit, comme *La Divine Comédie*, sur le modèle des arts de la mémoire : Faust parcourt, comme autant de « lieux », les spirales du temps, et, à chaque cercle, il rappelle, comme autant d'images mentales, des archétypes éternels, ramenant ainsi le fantôme d'Hélène des limbes de l'oubli à la lumière de la vie.

Le récit d'*Aurélia* quant à lui s'appuie sur le modèle, lui aussi néo-platonicien, de la *Vita nova* que Dante présente explicitement comme un lieu particulier (la « rubrique ») du « livre de (sa) mémoire », où il va évoquer, non pas les « choses » elles-mêmes, mais leur « sens » : de la même façon, Nerval tente d'élucider symboliquement l'histoire d'amour et de mort qui fut la sienne ; mais l'idéalisme platonicien repris à Dante se brouille dans le récit d'une expérience qui n'est plus seulement l'expression d'une folie amoureuse interprétable « à plus haut sens », mais l'expression de failles psychiques propres au sujet moderne, conscient aussi des déterminismes historiques qui ont marqué son existence.

Autre piste : En retravaillant l'intertextualité du *Songe de Poliphile* dans l'œuvre de Nerval, on pourra montrer comment l'art des jardins, très codé philosophiquement à la Renaissance, fait l'objet, dans *Sylvie* ou *Aurélia*, de réemplois secrets qui disséminent son message philosophique, le rendant, non moins intense, mais plus incertain.

#### 4. Écritures de la mémoire

Enfin, le modèle des arts de la mémoire, transposé à la littérature elle-même, invite à faire de l'écriture un espace propre, que le narrateur, comme l'orateur autrefois, parcourt en faisant de chaque « lieu » du texte le conservatoire d'une ou de plusieurs « images », et de ces images le germe d'un souvenir et le principe d'un récit. Il faudra donc s'intéresser cette fois à des dispositifs d'écriture.

Dans le théâtre de Nerval, les changements à vues ne sont-ils pas comme autant de lieux propices à l'écllosion d'images, qui creusent le souvenir en remontant l'ordre du temps ?

Ne peut-on prendre à la lettre le motif du « château » dans *Petits châteaux de Bohême*, et voir alors dans cette forme fantaisiste d'une autobiographie poétique la recherche d'une écriture de soi qui composerait moins avec la vérité qu'avec l'illusion ?

On pourra revenir sur « l'autobiographie spirituelle » qui sert de modèle au récit d'*Aurélia*, livre de mémoire autant que livre de deuil.

Le défilé des chapitres dans *Sylvie* n'est-il pas conçu comme un parcours de lieux, suscitant des images, qui, selon maints détails, qui insistent et se répètent, diffractent le récit de souvenir ?

Une piste encore : l'architecture du recueil des *Chimères* n'est-elle pas, sur la page et selon l'ordre du recueil, celle d'un « temple » de papier, édifié selon un art de la mémoire à usage tout personnel, – et déployé pour quel Sens ?

Jean-Nicolas ILLOUZ & Henri SCEPI

#### Indications bibliographiques (sur les arts de la mémoire)

BOLZONI, Lina, *La Chambre de la mémoire* [1995], Genève, Groz, 2005.

GENDREL, Bernard, *Les Voies de la mémoire. Chateaubriand, Balzac, Huysmans*, Paris, Hermann, 2015.

ILLICH, Ivan, *Du lisible au visible : la naissance du texte. Un commentaire du Didascalicon de Hugues de Saint-Victor*, traduit de l'anglais par Jacque Mignon, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991.

ROSSI, Paolo, *Clavis Universalis* [1960], Grenoble, Jérôme Million, 1993.

ROUBAUD, Jacques, *L'Invention du fils de Leoprepes (poésie et mémoire)*, Paris, les éditions Circé, 1993.

YATES, France A. *L'Art de la mémoire*, [1966], traduction de l'anglais par Daniel Arasse, Paris, Gallimard, [1975], 2022.

ZANONE, Damien, « Art de la mémoire et sens du passé. D'un usage des jardins chez Rousseau et Chateaubriand », dans Frédéric Charbonneau et Marie-Paule de Weerd-Pilorge (dir.), *Le Passé composé. La Mise en œuvre du passé dans les récits factuels (XVI<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2020, p. 277-293.