

Rêve initiatique à Pompéi : Nerval et le mythe du « dieu qui meurt »

Suzanne Martin

Volume 33, Number 2, Fall 1997

L'ordinaire de la poésie

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036071ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036071ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martin, S. (1997). Rêve initiatique à Pompéi : Nerval et le mythe du « dieu qui meurt ». *Études françaises*, 33(2), 111–126. <https://doi.org/10.7202/036071ar>

Article abstract

À partir d'un passage d'une nouvelle des Filles du feu, « Octavie », cet article veut montrer la présence et l'importance dans le corpus nervalien d'un mythe latent qu'une lecture attentive permet de déceler : le mythe du « dieu qui meurt ». À la jonction du personnel et du collectif, ce mythe est très représentatif de la renaissance de la mythologie dans la poésie du XIXe siècle.

Rêve initiatique à Pompéi : Nerval et le mythe du « dieu qui meurt »

SUZANNE MARTIN

L'œuvre de Nerval est certainement l'une des plus représentatives de la renaissance du mythe au XIX^e siècle, dans ce que cette renaissance a de plus profond et de plus fécond pour la poésie. Bien loin d'être, comme au siècle précédent, un ornement ou un réservoir de métaphores éculées, le mythe revivifié, revalorisé, est l'objet d'une réinterprétation et d'une appropriation par les poètes, à tel point qu'on peut parler d'une nouvelle mythopoièse. Chez Nerval, l'identification à certaines figures mythiques se situe à un niveau plus intime et existentiel que chez d'autres poètes. Si la présence de mythes comme celui d'Orphée ou d'Osiris a été maintes fois soulignée, la lecture des textes superposés – ou faudrait-il dire du texte, la profonde unité de l'œuvre autorisant cette expression – peut faire surgir des mythes plus latents, dont des éléments sont disséminés à travers le corpus. Un mythe peut en subsumer d'autres. Comme le corps morcelé du dieu, il peut être reconstitué par l'attention portée aux détails, au signifiant, à la récurrence de certains motifs, à leur parenté obvie ou cachée. Dans le cadre de cet article, nous tenterons de découvrir un mythe que le poète s'est approprié et qui joue un grand rôle dans sa mythologie personnelle : le mythe du « dieu qui meurt ». C'est dans les ruines de Pompéi que se situe une scène où ce mythe est, pour ainsi dire, incarné par les deux protagonistes. Le voyage en Italie, ce lieu commun romantique, permet au narrateur des

Filles du Feu de rencontrer son double mythique dans la ville morte, tout comme le *Voyage en Orient* évoquera la figure d'Orphée, du calife Hakem ou d'Adoniram. Le voyage est un révélateur dans tous les sens du terme.

Peu d'œuvres sont aussi liées au voyage, dans leur essence même, que celle de Nerval. Écrire, pour lui, c'est relater un voyage, et cette caractéristique s'applique à la plupart de ses grandes œuvres, jusqu'à l'ultime voyage initiatique d'*Aurélia* qui conduit le narrateur des Enfers au paradis entrevu. Nerval est bien cet éternel errant qu'ont décrit ses contemporains, les poches remplies de petits papiers où il notait ses impressions. Qu'il se déplace dans Paris et ses environs ou à travers le lointain Orient, il est un *homo viator* à la recherche du passé, de son passé ou de celui de l'humanité. L'espace géographique, avec ses substrats historiques ou mythiques, est une composante essentielle de l'imaginaire nervalien. En donnant au mot graphie un sens plus étendu, nous pourrions parler d'un rapport entre géographie et graphie ou d'une véritable géo-graphie : écrire la terre, les lieux, les paysages, vus à travers une subjectivité qui se trouve elle-même dépassée et emportée par l'écriture. Déplacement dans l'espace, mais surtout dans le temps ; chemin mystérieux qui va vers l'intérieur, pour reprendre l'expression de Novalis, le voyage nervalien est indissociablement lié à certains lieux qui sont de véritables catalyseurs de l'imaginaire.

Dans l'ensemble de ces territoires à la fois géographiques et imaginaires, que nous appellerons la Nervalie¹, la région de Naples occupe une place de choix : elle est le cadre de deux nouvelles des *Filles du Feu* (« Octavie », « Isis »), d'une petite comédie du même recueil, « Corilla », et elle est présente dans quatre sonnets des *Chimères*. L'espace napolitain, Nerval l'a élevé à la hauteur du mythe dans « El Desdichado » sous le nom de « mer d'Italie ». Cet « espace aquatique, ondulant, maternel »² est aussi un espace mythique dont Pompéi pourrait être l'épicentre. Géographiquement, le golfe de Naples fait partie de la mer Tyrrhénienne et la mer d'Italie n'existe pas. Cette mer d'Italie qui contient toutes les mers, l'Adriatique et la Tyrrhénienne, et même la Méditerranée, par synecdoque, a une fonction beaucoup plus poétique que référentielle. L'eau, la végétation, le volcan, mais surtout la lumière, qui est tout autant spirituelle que solaire, en sont des composantes essentielles.

1. Voir notre thèse, *Nerval : Noms du territoire/Territoires du Nom*, Université de Montréal, Département d'études françaises, mars 1994. Le présent article en est un extrait remanié.

2. Julia Kristeva, *Soleil Noir, Dépression et Mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, p. 164.

Capitale de la Campanie, la *Campania felix* des Romains, Naples partage avec l'Orient cette particularité d'être une superposition de civilisations et de religions qui donne le vertige. Avec ses 3000 ans d'histoire, la grecque Néapolis a vu défiler les Romains, les Byzantins, les Normands, les Espagnols et les Français ; cette marmite, bouillonnante comme ses *solfatare*, est un creuset. Le culte d'Isis est venu s'y fondre à la religion gréco-romaine avant que le christianisme ne vienne remplacer les anciens dieux sans les effacer tout à fait. La ville nouvelle (Néapolis) est aussi la ville immémoriale, un palimpseste de religions et de mythes où l'histoire cède le pas à la légende. Terre de la Sibylle (Cumes) et de la Sirène (la nymphe Parthénopé qui, d'après la légende, aurait fondé la ville), des Champs Phlégréens (littéralement : les champs ardents), terre brûlante du Vésuve, Naples est une véritable fille du feu.

POMPÉI, VILLE DES MYSTÈRES

Pompéi est le cœur de cet espace mythico-poétique nommé « mer d'Italie ». Pour Nerval, à cause de la présence du culte d'Isis, Pompéi est une porte de l'Orient. Le temple d'Isis date de 62 avant Jésus-Christ ; détruit par un tremblement de terre, il avait été reconstruit un siècle plus tard, quelques années avant l'éruption du Vésuve. La religion isiaque, d'abord limitée aux Levantins, s'était progressivement répandue dans toutes les couches de la société romaine au premier siècle de notre ère. À l'époque d'Apulée — une époque que Nerval compare à plusieurs reprises à celle de sa jeunesse — la déesse égyptienne avait été annexée au panthéon gréco-romain. Elle était adorée comme Mère universelle.

À deux reprises, dans *Les Filles du Feu*, Gérard — c'est ainsi que la critique désigne généralement le narrateur des récits nervaliens — nous entraîne dans les ruines de la ville morte et la plus grande partie de la nouvelle intitulée « Isis » est consacrée au culte de la déesse à Pompéi et à des réflexions sur la mort des religions. La découverte, au milieu du XVIII^e siècle, de Pompéi et d'Herculanum a marqué la véritable naissance de l'archéologie, et le XIX^e siècle, écrivains compris, allait se passionner pour cette nouvelle science et pour la cité ensevelie. Mauvais archéologue, car il ne s'intéresse guère de façon scientifique aux monuments antiques, Gérard révèle plutôt les strates de sa propre psyché dans l'épisode d'« Octavie » où il joue le rôle d'Osiris face à une Octavie/Isis. Il faut relire ce passage, qui a l'air d'arriver là tout naturellement, où il raconte l'étrange simulacre auquel il s'est livré, en compagnie de la jeune anglaise, dans le temple d'Isis. Rappelons la séquence des événements. Au début de son séjour à Naples, en sortant d'une soirée chez

le marquis Gargallo où l'on avait discuté de la forme de la pierre d'Éleusis, Gérard s'égare dans la ville : « À force d'errer dans la ville, je devais y être enfin le héros de quelque aventure³. » Ce parcours initiatique dans le labyrinthe napolitain le conduit chez une brodeuse dont il devient l'amant d'un soir. Cette « divinité » se révèle plutôt une sorte de magicienne ; elle n'est qu'une copie, un reflet de la déesse de son cœur, de cet « amour fatal » qu'il avait fui. Au matin, le désespoir au cœur, Gérard songe à se précipiter dans les flots mais se ravise en se souvenant du rendez-vous à Portici que la jeune anglaise lui avait donné la veille. C'est alors le début d'un second parcours initiatique où il erre d'abord en vain dans la ville morte :

[...] je me dirigeai vers Portici et j'allai visiter les ruines d'Herculanum. Les rues étaient toutes saupoudrées d'une cendre métallique. Arrivé près des ruines, je descendis dans la ville souterraine et je me promenai longtemps d'édifice en édifice, demandant à ces monuments le secret de leur passé. Le temple de Vénus, celui de Mercure, parlaient en vain à mon imagination. Il fallait que cela fût peuplé de figures vivantes⁴.

Gérard n'entend pas le langage des ruines ; comme le soupissant d'Aurélié, il attend l'apparition qui rendra la vie « d'un souffle ou d'un mot à ces vaines figures » (« Sylvie »). Il attend la déesse...

Elle ne tarda pas à paraître, guidant la marche pénible de son père, et me serra la main avec force en me disant : « C'est bien. » Nous choisîmes un voiturin et nous allâmes visiter Pompéi. Avec quel bonheur je la guidai dans les rues silencieuses de l'antique colonie romaine. J'en avais d'avance étudié les plus secrets passages. Quand nous arrivâmes au petit temple d'Isis, j'eus le bonheur de lui expliquer fidèlement les détails du culte et des cérémonies que j'avais lus dans Apulée. Elle voulut jouer elle-même le personnage de la déesse et je me vis chargé du rôle d'Osiris dont j'expliquai les divins mystères⁵.

Comme lors des initiations antiques, Gérard s'est préparé à la cérémonie par l'étude des textes sacrés et sans doute faut-il entendre « les plus secrets passages » dans ce sens également. La référence aux *Métamorphoses* d'Apulée nous confirmerait d'ailleurs, s'il en était besoin, le caractère initiatique de cette cérémonie. La science de Gérard lui permet de passer du statut de néophyte à celui d'initié et même de prêtre puisqu'il explique

3. Nerval, *Œuvres complètes III*, édition établie par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », n° 397, 1993, p. 607.

4. Nerval, *op. cit.*, p. 610.

5. *Ibid.*, p. 611.

les détails du culte d'Isis. Grâce à Octavie/Isis, par la magie de ce théâtre sacré, il accède à la suprême initiation, celle où l'initié ne fait plus qu'un avec le dieu, et à cette forme d'union sacrée qui est l'archétype du mariage nervalien. Notons la presque dénégation de la fin : « je me vis chargé du rôle d'Osiris », comme si le narrateur se faisait imposer ce rôle par sa compagne, comme s'il ne s'agissait pas là de son vœu le plus secret, mais voilé.

Cette apothéose, qui est en même temps un bel exemple de fantasme dans une œuvre littéraire, pourrait être entachée d'irréalité par les mots « jouer », « personnage », « rôle », qui renvoient à l'univers du théâtre. Là se confirme cette identité du temple et du théâtre que nous voyons à l'œuvre dans « Sylvie » : « J'ai passé par tous les cercles de ces lieux d'épreuves qu'on appelle théâtres. J'ai mangé du tambour et bu de la cymbale », comme dit la phrase dénuée de sens apparent des initiés d'Éleusis⁶. » Si le temple est un théâtre, c'est que le théâtre, pour Nerval, est loin d'avoir un caractère uniquement profane. Il s'apparente à une cérémonie religieuse, à un rituel de régénération, à un mystère, retrouvant par là son antique origine. C'est une liturgie dont le rôle est de provoquer l'apparition de la déesse. Alors, comme au début de « Sylvie », une scène invisible pour les autres spectateurs (les profanes) se joue entre les deux protagonistes. Gérard ne compare-t-il pas l'apparition de l'actrice, sous les feux de la rampe, aux « Heures divines qui se découpent avec une étoile au front sur les fonds bruns des fresques d'Herculanum⁷ » ? Ce théâtre dans le théâtre est la véritable scène, irréelle mais profondément réelle au niveau fantasmatique.

La deuxième visite du narrateur à Pompéi est longuement racontée dans « Isis ». Même errance « au hasard des rues de la ville antique », même indifférence aux autres édifices car un seul l'intéresse vraiment :

Peut-être ai-je dû au souvenir éclatant d'Alexandrie, de Thèbes et des Pyramides, l'impression presque religieuse que me causa une seconde fois la vue du temple d'Isis à Pompéi. [...] J'étais entré par la rue des Tombeaux ; il était clair qu'en suivant cette voie pavée de lave, où se dessine encore l'ornièrre profonde des rues antiques, je retrouverais le temple de la déesse égyptienne, situé à l'extrémité de la ville, près du théâtre tragique⁸.

Notons, ici encore, le rapprochement, physique cette fois, entre le théâtre et le temple. Parvenu dans ce lieu sacré, Gérard

6. *Ibid.*, p. 565.

7. *Ibid.*, p. 537.

8. *Ibid.*, p. 617.

reconstitue en pensée toute la scène de la cérémonie du soir⁹, décrite dans les pages précédentes, véritable entreprise de palingénésie qui évoque celle de la fête de l'ambassadeur dans les premières pages de la nouvelle. Octavie/Isis n'est plus là pour lui donner la réplique et être sa compagne divine, mais la même scène d'union va se jouer dans le ciel du crépuscule entre le soleil et la lune :

Je m'assis sur une pierre en contemplant ces deux astres qu'on avait longtemps adorés dans ce temple sous les noms d'Osiris et d'Isis, et sous des attributs mystiques faisant allusion à leurs diverses phases, et je me sentis pris d'une vive émotion¹⁰.

Cette étrange cérémonie évoquée dans « Octavie », et qui se répète dans le ciel au crépuscule, ce passage, présenté comme un simple épisode dans le récit d'un séjour à Naples, de l'identité de simple mortel à celle d'un dieu égyptien, ce rêve éveillé, cette apotheose (au sens littéral du terme), n'a pas lieu par hasard à Pompéi. La présence du temple d'Isis y joue certes un grand rôle, mais la ville romaine elle-même présente des caractéristiques bien singulières. Ce n'est pas un hasard si Pompéi est le cadre de deux autres œuvres où l'on hésite entre rêve et réalité : *L'Arria Marcella* de Gautier et la *Gratiana* de Jensen. Analysant la lecture que Freud a faite de cette dernière œuvre, Sarah Kofman constate que Pompéi est

[...] par excellence la ville de l'indécidabilité, de l'hésitation, de l'oscillation, ville du délire, de la crise, de l'ébranlement de toute certitude [...] Pompéi à la fois neuve et ancienne, brûlée par la lumière et le soleil mais aussi enveloppée de fumées grises et submergée de cendres et de lave. Ville morte mais aussi ville de l'initiation aux mystères de la vie et de l'amour comme en témoignent les fresques subsistantes [...] Par cette duplicité, cette ville est par excellence celle du rêve¹¹.

Comme l'a souligné Freud, les fantasmes qui engendrent les rêves éveillés sont habituellement de deux natures : des désirs ambitieux ou des désirs érotiques. Il est manifeste que la métamorphose du narrateur en Osiris correspond aux deux.

Que Nerval ait situé cette scène dans les ruines de Pompéi montre, outre des raisons évidentes, qu'il était conscient du caractère mythique de la région et sensible aux émanations de mystère que laissait filtrer cette terre vouée au culte de tous les

9. « Die Isis Vesper », c'est le titre d'un article de l'archéologue allemand Böttiger auquel Nerval a beaucoup emprunté pour la rédaction d'« Isis ».

10. *Ibid.*, p. 619.

11. Sarah Kofman, *L'Enfance de l'art*, Paris, Galilée, 1985, p. 261.

12. Même si on ne connaissait pas, à l'époque, l'existence de la Villa des Mystères, qui ne fut exhumée qu'au début de notre siècle.

dieux. Le prestige de l'ancienne Grande Grèce dont la civilisation a laissé des traces ineffaçables en ces lieux, la présence des religions à mystères¹² dont on peut retrouver des éléments dans le christianisme, la magie attachée à certains lieux (le Vésuve, l'Averne, l'ancre de la Sibylle à Cumes), sont bien propres à servir de catalyseurs à la plus inouïe des métamorphoses : celle du sujet écrivant lui-même qui emprunte le texte mythologique pour se dire. Comme le souligne Pierre Albouy, « la symbolique synchrétique qui permet à un Louis Ménard de « croire » à toutes les religions relativement sans « croire » à aucune absolument est vécue par Nerval au niveau profond où, comme nous l'a appris Jung, les mythes traditionnels se confondent avec les mythes personnels¹³ ». Parmi ces mythes traditionnels, le mythe du « dieu qui meurt », dont Osiris est un parfait exemple, contient tous les éléments pour alimenter le mythe personnel du poète.

LE « DIEU QUI MEURT »

À partir de la publication du *Voyage en Orient*¹⁴, un ouvrage dont on ne soulignera jamais assez l'importance et le rôle cardinal dans l'œuvre, les allusions au « dieu qui meurt » sont très nombreuses dans l'œuvre de Nerval. La récurrence de ce motif, l'émotion et même le pathos que l'on peut déceler dans les passages qui s'y rapportent, justifient que l'on s'y arrête. Mais avant de devenir une des figures fondamentales de la mythologie nervalienne, le « dieu qui meurt » est d'abord un mythe, étudié en tant que tel par les mythologues, notamment par Creuzer dans sa *Symbolique générale des religions anciennes* :

Creuzer voyait, au fond de tous les cultes païens — il n'osait pas ajouter : et du culte chrétien même — le mythe fondamental de la mort et de la résurrection d'un dieu. Ce dieu supplicié, mis en pièces — Adonis, Osiris, Dionysos-Zagreus, peu importe —, puis reconstitué et ressuscité, n'est-ce pas la figure de la nature et de l'humanité morcelées en une infinité d'êtres et de castes, mais qui retrouveront par-delà la mort leur état d'indivision bienheureuse et d'éternelle paix¹⁵.

C'est ce même Creuzer que le narrateur du *Voyage en Orient* se vante d'avoir lu dans le texte original, mais nous avons de bonnes raisons de croire que Nerval a plutôt lu la traduction,

13. Pierre Albouy, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1969, p. 259.

14. D'abord publié sous forme d'articles à partir de 1844.

15. Geneviève Bianquis, « Femmes romantiques » in *Le Romantisme allemand*, ouvrage collectif, *Cahiers du Sud*, Marseille, 1949 ; réédition Rivages, 1986, p. 242-243.

par Jean-Daniel Guigniaut¹⁶, de cet ouvrage monumental (10 volumes !) qui parut à partir de 1825. La *Symbolique* de Creuzer affirmait l'unité primitive des religions et leur origine orientale. Creuzer voyait dans la mythologie une dégradation de la religion primitive dont la pureté avait subsisté dans les religions à mystères, réservées aux prêtres et aux initiés, où le symbole joue un rôle essentiel. Un autre élément de la *Symbolique*, que la traduction de J. D. Guigniaut a préservé, c'est le caractère poétique que le mythologue allemand a donné à son ouvrage, à ses descriptions des différents cultes, à cet éblouissant cortège de dieux et de déesses, qui s'appuie sur une impressionnante érudition.

Au début de notre siècle, Frazer consacrera un volume de son *Rameau d'or* au mythe du « dieu qui meurt ». Il y a des caractéristiques communes à tous les récits qui mettent en scène des « dieux qui meurent » ; nous pourrions les résumer ainsi : une origine agraire, ou agro-lunaire, liée au cycle de la végétation, le rôle essentiel de la Grande Déesse, la mère-amante, enfin, la mort et la résurrection du dieu. Ce mythe est à l'origine des mystères qui promettaient aux initiés le salut de l'âme et se situaient en marge de la religion civique, grecque ou romaine. Le plus ancien exemple de dieu mort et ressuscité est sans doute le dieu Tammouz, en Mésopotamie. En Grèce, les Mystères d'Eleusis et la religion orphique datent du VI^e siècle avant Jésus-Christ. Les religions à Mystères ont connu une renaissance au premier siècle de notre ère avec la vogue des cultes orientaux (Isis, Mithra, le Christ) dans l'empire romain. Sous des noms différents, le culte d'un dieu souffrant et mourant s'est répandu en Méditerranée orientale et ensuite dans tout le bassin méditerranéen. Si l'on se souvient que les Grecs distinguaient les hommes des dieux en les désignant comme « les mortels », on mesure combien l'idée de la mort d'un dieu a pu frapper les imaginations. L'initié s'identifiait aux souffrances et à la mort du dieu et était appelé à renaître avec lui. Les religions à mystères ont certainement joué un rôle dans la propagation du christianisme naissant.

Le passage le plus représentatif, parmi tous ceux que le mythe du « dieu qui meurt » a inspirés à Nerval, se trouve dans ces lignes d'« Isis » où, après avoir décrit en détail le culte de la déesse et son apparition à Lucius dans *Les Métamorphoses* d'Apulée, il évoque la mort et la résurrection du dieu :

16. *Religions de l'Antiquité considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, Dr Frederic Creuzer, ouvrage traduit de l'allemand, refondu en partie, complété et développé par J.D. Guigniaut, Paris, Treutel et Würtz, libraires, 1825-1851, 4 tomes en 10 volumes.

Pourquoi ces autres jours de pleurs et de chants lugubres où l'on cherche le corps d'un dieu meurtri et sanglant, où les gémissements retentissent des bords du Nil aux rives de la Phénicie, des hauteurs du Liban aux plaines où fut Troie ? Pourquoi celui qu'on cherche et qu'on pleure s'appelle-t-il ici Osiris, plus loin Adonis, plus loin Atys ? et pourquoi une autre clameur qui vient du fond de l'Asie cherche-t-elle aussi dans les grottes mystérieuses les restes d'un dieu immolé ? Une femme divinisée, mère, épouse ou amante, baigne de ses larmes ce corps saignant et défiguré, victime d'un principe hostile qui triomphe par sa mort mais qui sera vaincu un jour ! La victime céleste est représentée par le marbre ou la cire, avec ses chairs ensanglantées, avec ses plaies vives, que les fidèles viennent toucher et baiser pieusement. Mais le troisième jour tout change : le corps a disparu, l'immortel s'est révélé ; la joie succède aux pleurs ; c'est la fête renouvelée de la jeunesse et du printemps¹⁷.

On aura reconnu dans ce tableau non seulement le sacrifice fondateur du christianisme, mais aussi une de ses représentations les plus familières dans l'Occident chrétien : la Pietà, la mère pleurant son fils mort, sujet de tant de tableaux et de sculptures¹⁸. L'éclairage dramatique que Nerval donne à cette scène, l'accent qui est mis sur « ce corps saignant et défiguré », sur « ses chairs ensanglantées », « ses plaies vives » — et que l'on peut rapprocher d'un autre passage consacré à Adonis : « la pâle idole de marbre aux blessures saignantes¹⁹ », incite à se demander : « Mais qui saigne ici ? » La première hypothèse est évidemment celle d'une identification de Gérard au dieu immolé. Outre l'épisode d'Octavie, que nous avons commenté plus haut, il faut se référer à un passage du *Voyage en Orient*. Au début des « Femmes du Caire », Gérard relate un rêve singulier où il se voit porter en terre au son d'un air bouffon, « propre à marquer les pas d'une danse de corybantes²⁰ », cérémonie qui n'est pas sans rappeler les prêtres de Cybèle (les corybantes) pleurant la mort d'Atys. Enfin, la figure tragique du « Christ aux Oliviers », envahi par le doute, abandonné de tous et immolé pour un Père qui n'existe peut-être plus, amène le poète à faire un parallèle entre le Sauveur et d'autres figures de dieux ou de héros sacrifiés :

17. Nerval, *op. cit.*, p. 622-623.

18. Si, comme le suggère Freud dans « Le thème des trois coffrets » à propos du roi Lear qui porte le cadavre de Cordélia, on renverse la situation, c'est le fils qui pleure sa mère morte...

19. Nerval, *Œuvres complètes II*, édition établie par Jean Guillaume et Claude Pichois, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 117, 1984, p. 476.

20. *Ibid.*, p. 263.

C'était bien lui ce fou, cet insensé sublime...
 Cet Icare oublié qui remontait les cieux,
 Ce Phaéton perdu sous la foudre des dieux,
 Ce bel Atys meurtri que Cybèle ranime !

La folie sublime n'est certes pas étrangère à l'auteur d'« Aurélia », et le début du poème, où le Seigneur lève les bras au ciel « sous les arbres sacrés comme font les poètes », confirme l'identification du scripteur à la divine victime. Identification aussi avec Icare, Phaéton et Atys à propos duquel nous retrouvons, condensée en un seul vers, la scène poignante que décrit le passage d'« Isis ». La paronomase « ce bel/Cybèle » accentue le lien entre Atys et la Grande Mère et il faut entendre le verbe « ranime » au sens étymologique, puisque le jeune dieu sera ressuscité par Cybèle sous la forme d'un pin.

À ces figures du « dieu qui meurt » vient se joindre Dionysos. Le sonnet « Myrtho », qui forme un diptyque avec « Delfica », est clairement placé sous le signe du dieu de la vigne, une des divinités de la triade pompéienne (avec Vénus et Hercule), qui fut assimilée à Osiris. Femme-planté, Myrtho est un double féminin de Dionysos auquel elle emprunte ses attributs : les « raisins noirs mêlés à l'or de [sa] tresse ». Deux éléments de la mythologie de Dionysos vont attirer notre attention. Le premier est sa descente aux Enfers pour aller chercher sa mère, Sémélé, et la ramener avec lui dans l'Olympe. Maria Daraki²¹ signale que l'iconographie nous fait hésiter à savoir s'il s'agit de Sémélé ou d'Ariane, de la mère ou de l'amante, confusion qui existe également relativement à l'image de la Morte dans l'œuvre de Nerval. L'autre caractéristique qui rattache Dionysos aux dieux auxquels Gérard s'identifie est d'être un « dieu qui meurt », le seul de l'Olympe. On pouvait d'ailleurs voir son tombeau à Delphes. Dans l'orphisme, sous le nom de Zagreus, Dionysos était démembré et dévoré par les Titans, et les premiers chrétiens l'identifièrent au Christ. Nerval fait ce rapprochement entre les deux divinités à partir du nom de Dionysos aux mystères d'Éleusis, Iacchus (Iakkhos) : « le Rédempteur promis à la terre, et que pressentent depuis longtemps les poètes et les oracles, est-ce l'enfant Horus allaité par la mère divine, et qui sera le verbe (logos) des âges futurs ? — Est-ce l'Iacchus-Iésus des mystères d'Éleusis, plus grand déjà, et s'élançant des bras de Déméter, la déesse *panthée*²² ? » L'analogie entre le Christ et Dionysos va bien au-delà d'une ressemblance onomastique, mais il est significatif que Nerval, sans doute influencé par Creuzer, fasse ce rapprochement entre Iacchus et

21. Maria Daraki, *Dionysos*, Paris, Arthaud, 1985, p. 212.

22. Nerval, O.C. III, *op. cit.*, p. 622.

Iésus. Ce Dionysos, qui fut guéri de la folie par Cybèle, il l'assimile au « dieu qui meurt » par excellence, au Christ. D'abord culte agraire, les mystères d'Éleusis devinrent une religion du salut où l'initié recevait une révélation et la promesse d'une vie heureuse dans l'au-delà. Les détails des cérémonies (secrètes) des grands mystères nous sont mal connus mais on comprend facilement l'attrait que ces cultes pouvaient exercer sur un esprit comme celui de Nerval. À Éleusis, on commémorait la descente de Perséphone aux Enfers et ses retrouvailles annuelles avec sa mère, Déméter ; les mystères étaient liés au cycle de la végétation et au monde souterrain. Il est impossible, dans le cadre de cet article, d'aller dans le détail des textes, mais, en ce qui a trait au cycle végétal, on ne peut qu'être frappé par l'importance de ce thème de la végétation, du « vert », symbole de vie et de régénération, non seulement dans « Sylvie » mais également dans les *Chimères* et le *Voyage en Orient*. Le poète qui écrivait dans sa jeunesse « Faites-moi cette joie/Qu'un instant je revoie/Quelque chose de vert/Avant l'hiver » (« Politique ») a choisi une nuit glaciale de l'hiver 1855 pour son dernier voyage, bien loin de « la treille où le Pampre à la Rose s'allie ». On voit également à travers l'évocation de personnages comme Orphée, Dionysos ou Adoniram combien le thème de la catabase (descente aux Enfers) est omniprésent chez Nerval²³, et à quel point il est inséparable de l'idée de la réunion avec la Morte. Si la muse a fait de lui, ainsi qu'il le proclame dans « Myrtho », un « fils de la Grèce », c'est d'abord de la Grèce des Mystères. Certains épisodes de la mythologie de Dionysos incitent à penser que le poète qui se décrit priant aux pieds d'Iacchus n'est pas seulement un dévot ; il est le dieu lui-même.

Tous ces « dieux qui meurent » ont donc des caractéristiques communes, et l'une des plus remarquables est d'être des dieux au corps morcelé ou mutilé. Le mythe d'Osiris est exemplaire à cet égard. On voit l'importance d'une scène comme celle que décrit « Octavie » dans les ruines du temple d'Isis. Cette fiction est en réalité un moment de vérité, comme le souligne Michel Jeanneret :

Un corps disséminé et recomposé, une mort par dispersion et un salut par concentration ; on voit quelles zones vitales le mythe pouvait rencontrer chez Nerval. En adoptant le rôle d'Osiris, face à Octavie-Isis, Gérard se présente morcelé, déchu, et il l'est après sa nuit de folie – implorant la réunification de son moi éclaté²⁴.

23. On n'a sans doute pas assez souligné l'influence de Virgile à ce propos. Voir Marie Miguet-Ollagnier. « Géographie virgilienne d'Aurélia » in *Mythanalyses*, Centre de recherches Jacques Petit, vol. 58, Annales littéraires de l'Université de Besançon, vol. 467, Diffusion les Belles-Lettres, 1992, p. 241-252.

24. Michel Jeanneret, *La Lettre perdue. Écriture et folie dans l'œuvre de Nerval*, Paris, Flammarion, « Sciences humaines », 1978, p. 103.

Le passage d'« Isis », que nous citons plus haut présente un tableau à trois personnages dont l'un est absent ; il est évoqué mais il n'est pas représenté. Le dieu mort y est « victime d'un principe hostile ». Arrêtons-nous un instant à ce « principe ». Ce mot vient du latin *principium* : commencement, début, origine, auteur, fondement, loi, norme. Il est rattaché étymologiquement à *principatus* : origine mais aussi prince, empereur, et à *princeps* : le chef, le souverain, le premier. Or, la mythologie raconte qu'Osiris fut assassiné par son frère Seth ; Adonis (selon certaines versions) fut victime de la jalousie d'Arès ; le Christ a été immolé pour réconcilier le genre humain avec son père ; Adoniram fut tué indirectement par Salomon. Dans le sonnet « Horus », Kneph, le « vieux pervers », est le Knoum égyptien, créateur du monde ; il est (dans le poème) le rival d'Osiris. Le « principe hostile » n'est donc pas difficile à identifier ; il désigne l'instance paternelle, celui qui « vient en premier », qui a l'autorité. D'ailleurs, le premier vers d'« Horus » se lisait ainsi dans une version primitive : « Le vieux père en tremblant ébranlait l'univers ». Le vieux père est devenu par la suite le dieu Kneph. Un père redoutable, une mère adorée, un fils sacrifié, victime de la vengeance paternelle : voilà un tableau familial (et familial !) que l'on retrouve, sous des déguisements divers, dans les religions, les mythologies, et la littérature, depuis Oedipe.

À la lumière de ce qui précède, et sans même recourir à la biographie, il est facile de déceler dans l'œuvre de Nerval la présence menaçante d'une figure paternelle sous les masques les plus divers. Que ce soit le grand vizir Argévan, tuteur du calife Hakem, Salomon, et à travers lui Jéhovah, ou encore le Dieu muet du « Christ aux Oliviers ». Le narrateur de « Pandora » s'identifie à Prométhée, châtié par Jupiter ; Icare périt pour s'être trop approché du soleil, symbole paternel, et Phaéton, après avoir emprunté le char de son père qu'il ne peut maîtriser, est foudroyé par le roi des dieux. Octavie se rend au rendez-vous de Gérard sous la garde de son père et en « guidant sa marche pénible » : ce père boiteux est à rapprocher de Kneph-Vulcain au « pied tors ». La figure paternelle menaçante est aussi très présente dans « Aurélia », où le narrateur souffre d'un obsédant sentiment de culpabilité envers Dieu : « Dieu est avec lui, m'écriai-je... mais il n'est plus avec moi [...] cet époux préféré, ce roi de gloire, c'est lui qui me juge et me condamne et qui emporte à jamais dans son ciel celle qu'il m'eût donnée et dont je suis indigne désormais²⁵. » Ce qui apparaît clairement dans ces lignes, c'est la rivalité entre Gérard et Dieu, « cet époux préféré ». (Souvenons-nous qu'Adrienne, dont le souvenir ne cesse de hanter le narrateur de « Sylvie », est entrée au couvent...)

25. Nerval, *Œuvres complètes III, op. cit.*, p. 725.

Cette rivalité est aussi celle d'Adoniram et de Salomon, tous deux amoureux de la reine de Saba. Cette femme, implicitement ou explicitement, c'est d'abord la mère. Est-ce un hasard si les trois dieux évoqués dans le passage d'« Isis » (Osiris, Adonis, Atys) sont mêlés à des histoires d'inceste ? Osiris est l'époux de sa sœur, Isis, qui peut être aussi considérée comme sa mère, car elle lui rend la vie. Adonis, né d'un inceste entre Myrrha et son père, apparaît tout autant comme le fils de Cybèle que comme son amant. D'ailleurs, Atys, avant d'être aimé par la Grande Mère, Cybèle, l'avait été par son propre père devenu entre temps femme à la suite d'une métamorphose. L'origine incestueuse d'Adonis est d'ailleurs mise en évidence dans le *Voyage en Orient* : [...] l'« ancienne Byblos où naquit Adonis fils, comme on sait, de Cynire et de Myrrha, la propre fille de ce roi phénicien. Ces souvenirs de la Fable, ces adorations, ces honneurs divins rendus jadis à l'inceste et à l'adultère indignaient encore les bons religieux lazaristes²⁶. »

Que ce tableau du dieu immolé, pleuré par sa mère, puisse être vu comme une scène mystico-érotique à connotation incestueuse, un autre passage du *Voyage en Orient* incite à l'affirmer. C'est l'épisode où Gérard assiste à un spectacle de derviches, « coiffés d'un bonnet de forme antique », et qui jouent une sorte de mystère :

[...] leur psalmodie bourdonnante prenait par instant un accent dramatique ; les vers se répondaient évidemment, et la pantomime s'adressait avec tendresse et plainte à je ne sais quel objet d'amour inconnu. Peut-être était-ce ainsi que les anciens prêtres d'Égypte célébraient les mystères d'Osiris retrouvé ou perdu ; telles étaient sans doute les plaintes des corybantes ou des cabires, et ce chœur étrange de derviches hurlant et frappant la terre en cadence obéissait peut-être à cette vieille tradition de ravissement et d'extase qui jadis résonnait sur tout ce rivage oriental, depuis les oasis d'Ammon jusqu'à la froide Samothrace. À les entendre seulement, je sentais mes yeux plein de larmes et l'enthousiasme gagnait peu à peu tous les assistants²⁷.

Cette « pantomime [qui] s'adressait avec tendresse et plainte à je ne sais quel objet d'amour inconnu » renvoie aux pleurs de la « femme divinisée [...] qui baigne de ses larmes ce corps saignant » (« Isis »). Le ravissement et l'extase, associés ici à l'Orient des mystères, appartiennent au vocabulaire de l'amour comme à celui de la mystique et dévoilent le contenu érotique de la scène aux yeux de Gérard de Nerval. Même si la déesse n'y apparaît pas, elle est bel et bien présente à travers le chant

26. Nerval, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 496.

27. *Id.*, p. 318-319.

des derviches que l'officier français traduit pour Nerval : « Mon cœur est troublé par l'amour ; ma paupière ne se ferme plus ! Mes yeux reverront-ils jamais le bien-aimé²⁸ ? » Ce chant, que Gérard compare au Cantique des Cantiques, pourrait tout aussi bien être celui d'Isis pleurant Osiris ou d'Aphrodite devant la mort d'Adonis. Ce dernier culte était d'ailleurs indissociable des chants funèbres des femmes. Cette cérémonie musulmane, bien que peu orthodoxe, évoque pour le narrateur la déploration devant le corps du dieu mort, dont Hakem et Adoniram seront des avatars.

Le mythe du « dieu qui meurt », complexe, ne se limite pas, chez Nerval, à ce conflit œdipien, même si nous en retrouvons constamment des éléments. Le thème du corps morcelé renvoie à la question de l'identité, du moi. Faut-il y voir une image de l'éclatement du moi ? D'une hantise de la fragmentation, de la nostalgie d'une unité perdue ? Ou alors, un théâtre, plus vrai que la vie, où le sujet n'a de véritable existence qu'à travers ces « rôles », ces dieux dont il emprunte le nom ? Un peu tout cela sans doute, mais nous pencherions davantage pour la deuxième hypothèse, celle d'un sujet qui ne peut se fixer qu'à travers le nom d'un autre ; opération dont la première phase fut le choix d'un pseudonyme qui le rattache à toute une généalogie aussi fantaisiste que fantastique. Julia Kristeva relie cette prolifération onomastique à la mort de Dieu : « L'Un ou son Nom étant considéré mort ou nié, la possibilité s'offre de le remplacer par des séries de filiations imaginaires. Ces familles ou fraternités ou doubles mythiques, ésotériques ou historiques que Nerval impose fébrilement à la place de l'Un semblent avoir cependant et en définitive une valeur incantatoire, conjuratoire, rituelle²⁹. » Certes, l'absence de Dieu permet la prolifération des dieux, mais ne serait-ce pas là vider trop complètement ces noms de leur référent mythologique ou historique ? Nerval ne choisit pas au hasard les noms des dieux auxquels il s'identifie ; il puise dans ses fantasmes personnels plutôt que dans les clichés mythologiques que la tradition littéraire lui a transmis. Les dieux apparaissent à la place de l'Un, mais cet Un, chez Nerval, est vu le plus souvent comme une figure menaçante, et les dieux auxquels Gérard s'identifie sont des fils et non des pères tout-puissants. Ils sont des victimes ressuscitées et régénérées par la Grande Déesse. Sur deux feuillets manuscrits de Nerval, on a retrouvé ces lignes étranges : « Les D – se sont toujours tués ou fait tuer par courage, par amour, par douleur, il ne reste plus que des hommes et les plus braves, les plus aimants, les plus sensibles périront encore, il

28. *Ibid.*, p. 319.

29. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 175.

ne restera plus que les mauvais et les brutes afin que ce monde soit condamné³⁰. » Les D—, mis évidemment pour les dieux ; on voit que pour Gérard de Nerval le « dieu qui meurt » pouvait aussi périr par le suicide, tué non plus par le « principe hostile » mais par la douleur. Il y a chez Nerval une indéniable dimension sotériologique, particulièrement évidente dans *Aurélia*. Non seulement une recherche passionnée du salut de l'âme dans l'au-delà, mais aussi une identification au rédempteur³¹. Si délirante, ou paranoïaque, que puisse paraître cette identification chez le poète qui se proclamait atteint de « théomanie », elle trouve place tout naturellement dans le mythe du « dieu qui meurt ».

Le cortège de ces divinités soulève aussi la question du syncrétisme religieux chez Nerval. Pour lui, la Vérité revêt des aspects multiples et différents selon les lieux et les époques. Cette fragmentation du corps du dieu mime celle de la Vérité éclatée en mille dogmes ou en diverses civilisations qui sont autant de réponses possibles, mais la nostalgie de l'unité primitive persiste. D'autant plus que cette succession, ce vertigineux kaléidoscope de dieux, révèle, désigne, la place laissée vide d'un Nom. Rappelons cette réplique d'un personnage du *Voyage en Orient* : « Et pourtant quand on croit à tout, on ne croit à rien ! Voilà ce que je dis³². » Le soleil noir, cette saisissante métaphore, peut aussi être vue comme une image de la mort de Dieu ; c'est « l'orbite vide » que décrit le « Christ aux Oliviers »³³ :

En cherchant l'œil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite
Vaste, noire et sans fond d'où la nuit qui l'habite
Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours...

Ce trou noir qui rayonne sur le monde, c'est le lieu de l'origine, du fondement, du Sens manquant, du Nom dont l'absence laisse place à la prolifération des noms.

On ne saurait imputer à la seule influence de Creuzer, bien qu'elle soit, à notre avis, incontestable, l'importance de la constellation mythique qui rayonne à partir du « dieu qui meurt » dans l'œuvre de Nerval. Comme l'illustrent maints exemples dans le corpus, Nerval a le génie de s'approprier ce qui correspond à son être profond, à ses désirs, à ses rêves. À la jonction du personnel et du collectif — du personnel dans ce qu'il a de plus intime, là où la quête religieuse et la quête amoureuse se conjuguent, et du collectif parce que l'inquiétude métaphysique et la hantise de la mort des dieux et de Dieu traversent tout le

30. Nerval, *Œuvres complètes III*, op. cit., p. 771.

31. Voir l'histoire du calife Hakem dans le *Voyage en Orient*.

32. Nerval, *Œuvres complètes II*, op. cit., p. 517.

33. Imité du « Discours du Christ mort » de Jean-Paul. Le poème de Nerval est cependant beaucoup plus pessimiste.

siècle — le mythe du « dieu qui meurt » apparaît comme un noyau auquel peuvent se greffer de multiples interprétations que nous n'avons pas toutes épuisées. Rarement un écrivain a-t-il vécu aussi intensément cette Passion et cette quête angoissée, non seulement de la Chose perdue, mais aussi de la Vérité qui se dérobe, en ce milieu du XIX^e siècle où les ruines de toutes les croyances se dressent comme de fantomatiques Pompéi sous le ciel vide.