



**HAL**  
open science

## D'Allemagne. Voyage initiatique et formation identitaire dans Lorelei de Maurice Genevoix

Véronique Léonard-Roques

### ► To cite this version:

Véronique Léonard-Roques. D'Allemagne. Voyage initiatique et formation identitaire dans Lorelei de Maurice Genevoix. O Luto das Origens, Sébastien Joachim, Nov 2003, Recife (Brazil), Brésil. pp.189. hal-04764237

**HAL Id: hal-04764237**

**<https://hal.univ-brest.fr/hal-04764237v1>**

Submitted on 3 Nov 2024

**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.

Copyright

## **D'Allemagne. Voyage initiatique et formation identitaire dans *Lorelei* de Maurice Genevoix**

A la mémoire de mon père et de mes grand-parents

Paru en 1978, le roman *Lorelei*<sup>1</sup> de Maurice Genevoix s'inscrit dans la tradition du *Bildungsroman*. Il s'agit bien d'un récit d'apprentissage dans lequel le héros, un jeune Français du nom de Julien Durouet, est amené à se former au cours d'un voyage, motif de sous-bassement traditionnel du genre. C'est outre-Rhin qu'il passe l'été de l'année 1905 (en pleine affaire de Tanger, crise diplomatique franco-allemande), convié à sa grande joie à accompagner la famille de ses voisins. De manière tout à fait classique, au cours d'un certain nombre d'étapes et de rencontres, le personnage passe du connu à l'inconnu, le pays étranger fonctionnant emblématiquement comme le lieu de l'ailleurs et de l'altérité. Sentimentale, politique et artistique, la formation se fait sous l'égide attendue d'un guide quelque peu plus âgé, l'Allemand Gunther, médiateur dans le processus d'individuation. Dans la lignée du roman d'éducation du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'apprentissage se décline davantage sur le mode de l'enrichissement que de la perte, même si le héros est nécessairement amené à une série de séparations et de renoncements. Et l'initiation semble aussi capacité d'obtenir une identité narrative : on peut en effet estimer que le récit rétrospectif est assumé par Julien lui-même, comme le montrent certains passages où, sous la narration hétérodiégétique, perce une voix homodiégétique<sup>2</sup>.

Entre fascination et crainte, résistance et ivresse, dans ce voyage en Allemagne placé sous le signe de l'ondoyante Lorelei s'opère un travail de deuil de l'origine, condition même de l'accomplissement identitaire.

### **De l'indifférenciation à l'attente des possibles**

Le roman s'ouvre sur l'image d'existences bien réglées, voire figées, à travers la description du mode de vie de Julien et de ses voisins, les Roy, dans une petite localité des bords de Loire. La phrase d'incipit – « La Grande-Rue-du Port, à Chasseneuil, s'allonge du levant au couchant parallèlement à la Grand-Rue du bourg. C'est une voie quiète, somnolente

---

<sup>1</sup> Maurice Genevoix, *Lorelei*, Paris, Seuil, 1978, repris en Points Seuil. Toutes nos références renvoient à cette dernière édition.

<sup>2</sup> Voir par exemple, dès le premier chapitre : « Il [Julien] regarde. Beauté du monde... Cette vallée où nous sommes nés, où nous avons grandi ensemble, en épuiserons-nous jamais le charme et la sérénité ? », *ibid.*, p.16.

[...] » (p.9) – inscrit immédiatement dans le texte le thème de l'indifférenciation léthargique, de la programmation du même, donc de la stagnation. A cette atmosphère presque intemporelle<sup>3</sup> répondent les assurances identitaires quasi déterministes du héros. Celui-ci est en effet amoureux de sa compagne d'enfance, Blonde, la fille de ses voisins en qui il voit « la plus belle des certitudes » (p.16), tandis qu'il sacralise<sup>4</sup> la mère de celle-ci, Gabrielle, qui constitue indéniablement pour lui une figure de substitut parental. Aux yeux de Julien, l'avenir ne peut que ressembler au passé et au présent. « On vit » (p.34), s'exclame le personnage dans un passage marqué d'ironie narrative. Car, ce que ce chapitre liminaire traduit, c'est la simplicité de toute une communauté, une innocence qui frise l'ignorance voire la vacuité : « Ainsi va la chronique des terrasses. Tout le monde est au courant. On a le temps. D'ailleurs, on n'a rien à cacher. Les dessous inavoués, les passions sourdes, les drames, ce sont des histoires de romans. Grâce à Dieu, le Coteau n'est pas romanesque » (p.22).

Le roman pourrait paraître cyclique, dans la mesure où la clôture renvoie à l'ouverture : le cadre et l'heure sont les mêmes (le jardin des Roy, le jeudi au crépuscule) où se trouvent réunis les mêmes personnages (Julien et la famille Roy, les notables du Coteau de Chasseneuil). A cette différence près que deux protagonistes jusque-là évoqués indirectement sont entrés en scène : les parents de Julien, qui ont ainsi (re)trouvé leur juste place dans la constellation familiale : « Ils sont tous là, les fidèles, et même les parents de Julien » (p. 225). Mais cette circularité ne marque ni régression, ni stase ; elle permet au contraire de prendre la mesure de l'évolution à l'œuvre dans le roman. Car les images initiales du figement et de la programmation qui commandaient les premières lignes du récit cèdent la place aux motifs finaux de l'ouverture et de la métamorphose. L'œuvre se referme sur l'évocation de la sonnerie de l'horloge, dont chaque tintement traverse Julien à la manière d'une promesse. Si ce quelque chose qui est l' « enfance » se trouve désormais hors d'atteinte - « Quelque chose est parti, la buée fine, à peine perceptible au regard, mais qui baignait ce monde tout entier » (p.234), dit Julien –, le héros n'en est pas moins tendu vers un avenir autre, à inventer.

Deux éléments principaux, à la fonction perturbatrice, expliquent l'évolution dans ce retour à l'origine qui prend toutefois des formes d'envol assumé : le voyage outre-Rhin, et la rencontre décisive du personnage de Gunther.

Le voyage de Julien et des Roy n'opérera pas comme « un de ces remous légers qui émeuvent fugacement la trace somnolente des jours : risée sur l'eau des douves » (p.22), ce

---

<sup>3</sup> « et pour nous, notables de Chasseneuil, douceur de vivre aujourd'hui et demain : le Coteau », *ibid.*, p.10.

<sup>4</sup> Voir *ibid.*, p.20 ; 35.

qui est la conception du voyage aux yeux des habitants de Chasseneuil. Pour le héros, il s'agit d'un « événement » majeur (p.40) qui n'est pas sans l'ébranler intérieurement. Dès les premières heures passées dans le train, qui sont comme un arrachement spatial à ces bords de Loire où il a grandi, il « sen[t] résister [s]es racines » (p.41) face à la conscience d'une évolution inéluctable : « Les yeux ailleurs, rêveur attentif, il accompagne les autres Julien qu'il vient d'être et qu'il n'est déjà plus » (p.51). Le voyage est d'emblée vécu sur le mode initiatique, avec une forme de rite de passage lors de l'arrivée en Alsace, cette région française perdue en 1871 qui fait désormais partie de l'Allemagne. En effet, le franchissement de la frontière est marqué (on y reviendra) par l'accueil ambigu de la Lorelei, figure mythologique spécifiquement germanique. L'irruption de Gunther dans la vie de Julien vient redoubler la fonction déstabilisatrice et dépaysante du voyage. A un protagoniste présenté d'abord indirectement, de manière fort énigmatique (il serait une sorte d'« ogre » caractérisé par sa bravoure extrême), est ménagée une entrée textuelle particulièrement soignée puisqu'il apparaît dans la clause de la première partie du roman. Il se situe alors sur le seuil de la chambre de Julien, et est apostrophé par la formule : « Entre, Gunther. » (p.61). Le personnage ne cessera plus dès lors de régner sur le récit.

Julien ne tarde pas à prendre conscience des vacillements identitaires survenus : « Alors, il a suffi de quelques jours, de ce voyage [...] pour que rien ne *ressemble* plus, ni personne » (p.83), note-t-il quelque peu effrayé. Cet arrachement aux faux-semblants originels, il l'impute rapidement à Gunther, ce guide équivoque dont il a remarqué combien il prenait plaisir à jouer un rôle de trublion. « Qu'est-ce qui t'a poussé à m'attirer, à me séparer des miens, à m'isoler en ta seule présence ? », finit-il par lui demander (p.185). Car, pour Julien, la mutation est de taille : le voyage et la compagnie de Gunther l'amènent d'abord à reconsidérer Gabrielle Roy, la figure parentale idéalisée : l'idole au nom d'archange s'humanise, perçue désormais dans sa vulnérabilité et ses erreurs<sup>5</sup>. En outre, le séjour se solde surtout par la rupture avec Blonde, la fiancée de toujours. Julien ne peut que constater « l'étrange désintérêt envers sa vie d'hier où l'avait amené, si vite, une force inquiétante et cachée » (p.185). Le deuil de l'origine ici à l'œuvre est le produit d'un itinéraire symbolique.

### **Des eaux dormantes aux tourbillons du fleuve en furie**

Plusieurs séquences ont pour cadre une clairière où se trouve un étang ceinturé d'aulnes noirs, sur lesquels Gunther semble régner en maître. Un tel lieu fonctionne

indéniablement comme l'espace de séparation propre aux scénarios initiatiques<sup>6</sup> : c'est au cœur des bois, sanctuaire naturel dans la plupart des traditions symboliques, que le jeune Allemand appelle Julien à le rejoindre en grand secret. « Quel culte célèbre-t-on ici ? Sur les autels de quels dieux nocturnes ? » (p.66), se demande aussitôt le héros. La forêt est également une figuration des ténèbres de l'inconscient, que vient redoubler le motif des eaux dormantes de l'étang. C'est à une descente dans les profondeurs insoupçonnées de ses désirs et à leur lente remontée que le personnage est en fait convié. Figure du guide initiatique, figure du séducteur aussi – la mention récurrente des « aulnes » renvoie à la célèbre ballade de Goethe, *Erlkönig*<sup>7</sup>, dont Michel Tournier<sup>8</sup> venait de donner en 1970 une réécriture romanesque –, Gunther pourrait être aussi celle de l'analyste ou du praticien de la maïeutique.

La contemplation des eaux noires accompagne une série de révélations, qui sont autant d'étapes dans la crise traversée par le héros. Il n'est pas indifférent que ce cadre de la médiation identitaire soit immédiatement placé sous le signe de la littérature romantique allemande (Gunther cite d'emblée Mörike et Hölderlin dont les poèmes dit-il, les *Klangbilder*, laissent pressentir l'harmonie, le sentiment d'un possible accord universel). Ces poètes en qui les surréalistes ont reconnu des précurseurs, n'ont-ils pas valorisé la nuit et le rêve<sup>9</sup> comme voies d'accès au moi profond ? La solitude forestière, les eaux glauques forment un lieu dialogique, celui de la confrontation et de l'explicitation où le mal-être de Julien finira par recevoir le nom allemand de *Sehnsucht* (intraduisible en français sinon sous la forme insatisfaisante de « nostalgie »), concept essentiel du romantisme allemand. Gunther le glose de la façon suivante : « appels, aspirations, désirs ; songe aux manques, aux vides douloureux, à la faim que cela suppose » (p.118), et le rapporte à un poème de Mörike dont les bribes citées laissent à penser qu'il s'agit précisément de *Im Frühling* (*Au printemps*) :

Mes pensées flottent çà et là.  
Je voudrais quelque chose... Quoi ?  
Est-ce joie ? Est-ce souffrance ?<sup>10</sup>

« Même si l'enfant a cru savoir, l'adolescent ne sait plus, ne sait pas. Et même s'il rit, s'il chante sur la route, il est triste, la *Sehnsucht* est en lui », poursuit Gunther (p.118). Dans ce

<sup>5</sup> Voir deuxième partie, chapitre deux et troisième partie, chapitre un.

<sup>6</sup> Voir Simone Vierne, *Rite, roman, initiation* [1973], Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2<sup>ème</sup> éd., 1987, p.13-19.

<sup>7</sup> La ballade *Erlkönig* (*Le Roi des Aulnes*) de Goethe date de 1782. Les thèmes de la séduction et de l'enlèvement d'un enfant y sont fondamentaux.

<sup>8</sup> Michel Tournier, *Le Roi des Aulnes*, Paris, Gallimard, 1970. Le roman, qui fit grand bruit, présente, entre autres, une réflexion sur les séductions de la mythologie germanique.

<sup>9</sup> Voir à ce sujet la célèbre étude d'Albert Béguin, *L'Ame romantique et le rêve*, Paris, José Corti, 1939.

<sup>10</sup> « Ich denke dies und denke das, / Ich sehne mich und weiß nicht recht, nach was : / Halb ist es Lust, halb ist es Klage ; » : Eduard Mörike, *Im Frühling*, dans *Anthologie bilingue de la poésie allemande*, éd. établie par J.-P.

cadre propice aux révélations, Julien doit consentir à la vérité du passage du temps, renoncer à un amour originel – celui du « vert paradis des amours enfantines » (Baudelaire) – désormais placé sous le signe de la fausseté. Cette acceptation de la séparation entre passé et présent est une nouvelle fois mise en relation avec le poème de Mörike qui se clôt sur le vers « O Jours ineffables d'autrefois ! » (« -*Alte unnenbarre Tage !* »), mais ce dans une perspective dynamique, accordée au titre même (*Au printemps*) qui connote la renaissance. Et c'est encore une citation de cette même pièce lyrique qui prend une valeur proleptique dans la construction du roman quand Julien se prend à déclamer : « Le nuage et le fleuve cheminent » (« *Die Wolke seh ich wandeln und den Fluß* »). Mais « l'immobilité heureuse » à laquelle il aspire ne saurait être. Comme le dit Gunther, « Tout s'écoule, tout s'échappe » (p.116). Ayant rempli sa fonction réflexive, la contemplation statique de l'étang (où se reflète le nuage) doit être désormais dépassée, de même que doivent se poursuivre le cheminement et la quête ; ici se dessine l'appel du fleuve car il s'agit maintenant pour Julien de quitter les eaux dormantes pour se confronter aux eaux vives du Rhin en furie.

Le voyage s'achève par une remontée fluviale en direction de Coblenze. La tempête qui accompagne la croisière est également la métaphore des derniers combats intérieurs ; elle marque la fin de la crise du héros, apportant comme une confirmation aux ultimes renoncements. Tel le personnage d'un tableau de Caspar David Friedrich confronté au déchaînement des éléments, Julien s'installe sur le pont avant du bateau, tandis que Blonde et Gabrielle sont restées à l'abri, dans une mise à distance symbolique qui témoigne de la capacité d'indépendance acquise par le héros. Cette progression sur le Rhin vaut aussi comme prise de congé, à l'issue d'une formation aboutie. Julien entend se libérer des modèles littéraires potentiellement aliénants auxquels son guide l'avait initié ; renonçant à l'illusion d'un avenir commun avec Blonde, il se détourne d'un idéalisme amoureux<sup>11</sup> dont il souligne les effets pernicioeux : « le romantisme ? [...] C'est dangereux. [...] Cela conduit un Novalis à se consumer d'amour pour une morte, un Kleist à entraîner sur les bords du Wannsee, pour un double coup de fusil mortel, une femme belle, heureuse et vivante. [...] Et la folie du doux

---

Lefebvre, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, p.667. Signalons que Mörike a donné une réécriture poétique de la Lorelei intitulée « Der Zauberleuchtturm » (« Le Phare enchanté »).

<sup>11</sup> Rappelons que l'œuvre de Novalis ne cesse de célébrer la figure de la jeune fiancée défunte (Sophie von Kühn), qui illumine les ténèbres de la nuit et du rêve. On pourrait dire que, sur le plan symbolique, c'est à ce type d'idéalisme amoureux que renonce le personnage de Julien.

Hölderlin ? Et celle de Lenz ? » (p.222). Face à Gunther qui l'a rejoint et qui cite une dernière fois Novalis<sup>12</sup>, il choisit le jour, le mouvement et la vie.

La remontée du fleuve permet enfin à Julien d'affirmer son individualité et ses différences, comme celles qui peuvent relever d'un tempérament national. Face au paysage qui se déroule de part et d'autre, il se sent réagir en « petit cartésien du Val de Loire » : « Ce pays est splendide, émouvant. J'assiste à lui, je l'admire, il *me* plaît. Je regarde, donc je suis » (p.222). Cette nouvelle maîtrise, revendication d'unicité et de plénitude, explique aussi que Julien puisse désormais se détacher de la figure de son guide. Significativement, il éprouve soudain le sentiment « d'être devenu son aîné » (p.221). Leur ultime entrevue révèle toutefois le fonctionnement spéculaire à l'œuvre dans leur relation duelle.

### **Figure de l'autre, figure du moi**

Julien commence naturellement par reconnaître en Gunther un « guide » (p.67) et un initiateur dans cette Allemagne à bien des égards mystérieuse. « L'ascendant que Gunther, dès le premier abord, avait exercé sur lui, loin qu'il le jugeât abusif, continuait et continuerait à lui paraître dans l'ordre des choses », lit-on alors (p.102). C'est bien en maître que le jeune Allemand se comporte, comme l'attestent ses tendances dominatrices, sa propension à diriger les dialogues et à intimer des ordres. Mais peu à peu, au cours des rencontres, les joutes verbales se multiplient, Julien marquant davantage de résistance. Récurrentes, les confrontations prennent la forme du duel symbolique (le terme allemand de « *Mensur* » – « duel » – ponctue à plusieurs reprises le récit) : « Allons-y. J'entends cliqueter les sabres. Qui commence ? », demande ainsi Gunther (p.119). Elles culminent avec l'évocation de ce qui serait l'affrontement des deux amis dans le cas où la guerre entre la France et l'Allemagne viendrait à être déclarée, en 1914 : « Tu auras vingt-six ans, moi trente-et-un : nous en serons », assure Gunther (p.100). Dès lors, la relation entre les personnages semble moins opérer sur le mode du rapport maître / élève que sur celui de la reconnaissance et de l'épreuve du double, liées à une fascination réciproque.

Dans la dialectique d'amour et de haine qui les unit, chacun des protagonistes semble figurer l'« ombre » de l'autre, le mot étant entendu en son sens jungien<sup>13</sup> de face cachée non

---

<sup>12</sup> « Un doux adolescent éteint son flambeau et s'endort / Douce devient la mort comme un murmure de harpe », *Lorelei*, *op. cit.*, p.218. Il s'agit en fait d'un extrait de la cinquième partie des *Hymnen an die Nacht* (*Hymnes à la nuit*) [Berlin, Athenäum, 1800] : « Ein sanfter Jüngling löscht das Licht und ruht - / Sanft wird das Ende, wie ein Wehn der Harfe ».

encore réalisée du moi, dont la rencontre provoque conflits et souffrances, mais qui préside au processus d'individuation et permet l'accès à la coïncidence identitaire. Le terme apparaît d'ailleurs explicitement dans le roman, utilisé pour peindre la sortie textuelle du personnage de Gunther, son effacement lors de la scène de séparation des deux amis : « Leurs mains se tendirent, s'étreignirent. Ce fut Gunther qui les dénoua. L'instant d'après, il avait disparu comme une ombre » (p.223). L'ultime entretien lors de la tumultueuse remontée du Rhin, la « dernière *Mensur* » selon Gunther, exprime la réciprocité à l'œuvre au sein de leur couple contradictoire, l'élan qui les a portés l'un vers l'autre. Certes, Gunther a bien agi sur Julien, l'attirant à lui, l'aliénant, lui imposant sa loi et ce « côté nocturne de [s]a nature », qui porte tant l'empreinte de son goût pour les romantiques allemands qu'il exprime son tempérament violent voire belliqueux. « J'ai senti se lever en moi [...] une bourrasque vraiment sauvage : envoûter pour conquérir, dominer, posséder, me substituer à toi en toi » (p.216), avoue le protagoniste. Mais lui qui « n'aime pas subir » doit reconnaître combien la rencontre de Julien, si cartésien, si français<sup>14</sup>, l'a bouleversé, lui a révélé sa propre vulnérabilité : « Et te voici, toi, inopinément, avec [...] cette espèce de rayonnement qui t'accompagne et qui séduit, qui *détourne* malgré qu'on en ait du chemin que l'on entend suivre » (p.119). En somme, comme le résume Gunther, ils se sont « rendu la pareille » (p.217). Le roman donne à voir le travail du double, ce processus dynamique au cours duquel le moi et l'autre parviennent à réduire toute dissociation et se réalisent chacun dans un mouvement de complémentarité et d'enrichissement mutuel. De manière toute symbolique, la séparation définitive des deux personnages se fait à la hauteur des burgs Liebenstein et Herrenberg, dits des Frères ennemis. « Ils sont à peu près de la même taille. Et ils se sont réconciliés », commente Gunther, avant de disparaître (p.223).

D'un duel l'autre : l'affrontement qui régit les relations entre Julien et Gunther figure à l'échelle des personnages l'antagonisme qui sous-tend les rapports entre leurs pays respectifs. Le contexte référentiel de l'affaire de Tanger<sup>15</sup>, qui opposa l'Allemagne à la France à propos de l'extension de l'influence française au Maroc, constitue en effet le sous-bassement historique du roman. Le voyage en Allemagne est voyage vers un Ailleurs – et le roman ne se

---

<sup>13</sup> Voir C. G. Jung, *Psychologie de l'inconscient* et « Des archétypes de l'inconscient collectif » dans *Les Racines de la conscience*.

<sup>14</sup> « Je suis allemand, Julien, corps et âme. Tu es français, français, français. Au point que tout de suite, ç'a été à mes yeux comme une incarnation. Obsédante, je ne te cache rien », déclare Gunther. Voir *Lorelei*, *op. cit.*, p.119.

<sup>15</sup> En 1904, le gouvernement français négocia avec le sultan du Maroc un statut de collaboration franco-marocaine. Mais l'Allemagne réclama une Conférence internationale à ce sujet et Guillaume II débarqua à Tanger



prive pas de jouer sur les images respectives que Français et Allemands se renvoient –, mais la figure de l'Autre, en dépit de l'ivresse de la découverte et de l'attrait de l'inconnu, prend forcément les traits de l'ennemi. Voici ce que Julien commence par écrire à Nancy, dans les premières lignes de son journal :

Nous allons entrer en Allemagne [...] une petite escouade française, le cœur ouvert et la main tendue. Vous apprendrez, chers ennemis héréditaires, à nous connaître tels que nous sommes. Il paraît que votre empereur, à Tanger, a hérissé sa grande moustache et fait sonner ses éperons : que M. de Tattenbach, à Fès, contrecarre dangereusement, exprès, la politique marocaine et les intérêts de la France. Jeux de princes ! Nous, nous allons voir des Allemands, nous allons conquérir l'Allemagne. Elle va nous rendre l'Alsace et la Lorraine. (p.42)

Pourtant, c'est immédiatement une image de domination qui s'offre aux voyageurs dans leur traversée de l'ex-Alsace française : un bedeau les chasse de la cathédrale de Strasbourg en proférant des insultes racistes<sup>16</sup> ; et à Saverne, rebaptisée Zabern, ils assistent à une scène<sup>17</sup> de violence où un officier allemand cravache un Alsacien en reprenant ce même terme outrageant de « Wackes » (« moins que rien ») déjà entendu à Strasbourg.

A Offenbach-sur-le-Main, le lieu de villégiature des personnages, alterneront des temps de « béatitude fraternelle qui confondait les âges et les nationalités » (p.142) où les personnages sont unis dans une forme de *Verbindung* (confrérie) franco-allemande (p.75), et des moments de franche hostilité voire d'échauffourée et de lynchage<sup>18</sup>. « Vous savez qu'il va y avoir la guerre ? Demain on tue », déclare en jubilant un garçon de café (p.161). A l'instar des deux visages de Gunther, cet « ogre sentimental et cruel » (p.221), s'opposent ainsi deux images de l'Allemagne. Une Allemagne rêveuse et festive d'une part, celle des promenades idylliques dans les hauts lieux du romantisme (les forêts mystérieuses, les bords du Main au clair de lune, le Sentier des philosophes à Heidelberg) ou celle du folklore des auberges où les soirées prennent des allures de « nuit de Walpurgis » (p.154) ; mais son contraire aussi, sous la forme d'une nation dominatrice, conquérante et impérialiste. Proche du cliché, la première, ce très féérique « rêve d'Allemagne hors du temps » qui s'offre parfois aux voyageurs français, est « une tentation, un leurre ou un piège » (p.127) ; elle est comme le « portant de théâtre né de la baguette d'une fée » (p.97), parée de toutes les séductions de ses traditions qui risquent de masquer la complexité et la réalité d'un pays aussi vorace que rêveur, aussi sentimental que menaçant. Cette étrangeté d'une Allemagne double, toujours excessive, se manifeste aux yeux des voyageurs français, ces « cartésiens », ces « modérés » des bords de

---

en mars 1905. S'il fut finalement tenu compte des « intérêts légitimes » de la France, celle-ci n'en avait pas moins subi une sévère humiliation sur la scène internationale.

<sup>16</sup> « Heraus ! Heraus aus dem Lokal ! Ruchlosen ! Franzosen ! Wackes » : M. Genevoix, *Lorelei*, op. cit., p.57.

<sup>17</sup> Voir *ibid.*, p.59.

<sup>18</sup> Voir le chapitre un de la troisième partie.

Loire, dès le franchissement de la nouvelle frontière. Car l'arrivée dans cette Alsace nouvellement conquise se fait sous le signe de la Lorelei.

Il est significatif que la créature rhénane ait ainsi quitté le très pittoresque paysage auquel elle doit son nom – le rocher du nom de Lürley, situé entre Coblenche et Mayence – pour gagner à l'ouest une terre nettement moins aqueuse. La restauratrice de Saverne qui évoque la nixe ne garde du Rhin que ses yeux, « deux abîmes couleur de fleuve », et l'étoffe souple, comme « mouillée » de sa robe (p.58). Mais dans la lignée d'une utilisation nationaliste de l'ondine mythique – et après la guerre de 1871, un auteur patriotique comme Siegmeyer avait vu en elle la « plus allemande des filles »<sup>19</sup> montant la garde au Rhin -, la troublante Lorelei semble veiller sur le nouveau tracé de la frontière et son accueil sonne comme un avertissement : « Heureux séjour, gentil chevalier français. Mais pensez-y : à présent, vous êtes en Allemagne. » (p.60).

### **Variations sur la figure de la Lorelei**

La Lorelei naît de l'œuvre des romantiques allemands, dans le premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, et connaît rapidement une fortune considérable. Elle doit sa première apparition littéraire, en 1801, à une ballade<sup>20</sup> de Brentano qui en fait d'emblée une enchantresse équivoque, à la fois victime et coupable, intimement liée au Rhin dans lequel elle disparaît. Le poète donne plusieurs représentations de cette figure féminine dans ses *Rheinmärchen*, qui ne seront toutefois publiés qu'en 1846-1847. Entre temps, oréade ou ondine, d'un poète à l'autre, la figure confirme son caractère de magicienne et de femme fatale : immanquablement, les bateliers victimes de ses charmes se noient dans le fleuve. C'est la célèbre ballade de Heine, en 1823, rapidement mise en musique, qui fixe les différents motifs épars dans les versions précédentes : richement parée et assise au sommet du rocher dans les derniers feux du couchant, peignant ses cheveux d'or et chantant d'une voix musicale, elle séduit les marinières qui sombrent dans les flots, en ce méandre particulièrement périlleux.

*Lorelei* est le titre que Genevoix choisit de donner à son roman, et des références voilées puis explicites au poème de Heine peuvent y être relevées<sup>21</sup>. En dépit d'une présence a

---

<sup>19</sup> Siegmeyer, « La nouvelle Lorelei », cité par Pierre Garnier dans son anthologie *La Lorelei, Europe*, n° 751-752, nov.-déc. 1991, p.146.

<sup>20</sup> « Zu Baccharah am Rheine... » : ballade contenue dans le roman de Clemens Brentano, *Godwi oder Das steirnerne Bild der Mutter (Godwi, ou l'image de pierre de la mère)* publié en 1801.

<sup>21</sup> Voir le chapitre quatre de la première partie et le chapitre cinq de la troisième partie.

*priori* discrète de la figure mythique, celle-ci rayonne<sup>22</sup> bien sur l'ensemble du récit initiatique. Car à la présence inaugurale de la restauratrice de Saverne succèdent au fil du texte d'autres avatars de l'enchanteuse.

Quoiqu'elle ait quitté les bords du Rhin<sup>23</sup>, la Lorelei veillant à la frontière possède les attributs de son modèle hypertextuel : chevelure qui « ruissell[e] » – car les cheveux sont une métaphore des flots perfides du fleuve –, riche parure (un « baudrier d'or » (p.58) en guise de ceinture qui peut rappeler le « peigne d'or » de la ballade de Heine<sup>24</sup>), « voix [...] musicale » (p.60). En outre, elle est décrite comme une créature insaisissable, aux « yeux énigmatiques », surgie de quelque « lointain » (p.60). Mais surtout, cette figure ondoyante apparaît à Julien, qu'elle trouble puissamment, comme une figure du désir : « Il avait entrevu soudain, comme si la robe avait glissé toute, cet autre corps, si proche dans sa réalité charnelle » (p.60). Créature d'entre-deux postée à la frontière, la Lorelei incarne tout à la fois la séduction et la menace que représente, dans la formation du héros, une Allemagne profondément duelle.

Le désordre sensuel ainsi ressenti par Julien est une annonce du renoncement à Blonde, la trop bien connue, cette presque sœur qui porte ironiquement la couleur de cheveux traditionnellement attribuée à la Lorelei. Après l'épisode de Saverne, différentes protagonistes secondaires apparaissent comme autant de diffractations de la magicienne rhénane : l'une a « son corps opulent aux proportions parfaites » et la « musique de sa voix » (p.108), l'autre sa bouche « froide » et « mouillée »<sup>25</sup> (la Lorelei n'est-elle pas fille du Rhin dans nombre de réécritures ?), la troisième est une amoureuse délaissée (comme dans la version première du mythe, chez Brentano) qui attire Julien dans un « sombre vertige » (p.160) où surgit la métaphore du naufragé (p.155). Et, de rencontre en rencontre, dans un constant mouvement de gradation, la répétition de la tentation érotique qu'éprouve le héros opère comme un reniement encore inaccepté, encore inconscient de Blonde. On l'a vu, c'est Gunther qui, face au sombre miroir formé par l'étang aux eaux glauques, contraint Julien à s'avouer la fausseté de ses sentiments. Et, de manière plus originale, cet énigmatique « prince d'outre-Rhin » (p.185) est sans doute un autre avatar de la créature mythique, une Lorelei au masculin.

---

<sup>22</sup> On aura reconnu la référence au principe énoncé par Pierre Brunel dans *Mythocritique. Théorie et parcours*, Paris, PUF, 1992.

<sup>23</sup> Il est toutefois fait mention du « Rüdeshheim fruité à souhait » que boivent les personnages dans l'auberge. Or Rüdeshheim est une bourgade située à proximité du rocher de Lürley. Voir *Lorelei, op. cit.*, p.58.

<sup>24</sup> « Sie kämmt es mit goldenem Kamme » : Heinrich Heine, « Ich weiß nicht, was soll es bedeuten... » [1823], in « Die Heimkehr », *Buch der Lieder*, Band I/1, Hamburg, Hoffmann und Campe, 1975, p.208.

<sup>25</sup> Lorelei, p.114.

Que Gunther fasse son entrée textuelle au chapitre même où « émerg[e] » (p.58) la figure de Saverne assimilée à la nixe ne saurait être une coïncidence. De même qu'elle était comme postée aux limites de la France et de l'Allemagne, le personnage se tient sur un seuil, dans une forme de mouvement de succession.

Hormis son regard remarquable (Julien est sensible à l' « acier bleu » (p.121) de ses yeux), Gunther ne possède évidemment pas les traits physiques qui caractérisent traditionnellement la Lorelei. Son visage viril est d'ailleurs marqué du tranchant d'un sabre<sup>26</sup>. En revanche, d'autres attributs rappellent sans conteste la créature mythique. A l'image d'une Lorelei toute en métamorphose (chez Brentano<sup>27</sup>, Dumas<sup>28</sup> ou Hugo<sup>29</sup>, elle se transforme en écho) qui se manifeste de préférence au crépuscule, Gunther est d'abord un être de fuite. « Tantôt loquace, affectueux et taquin, tantôt taciturne et distant » (p.98), il est perçu comme une figure du détour par Julien qui lui reproche « [s]es apparitions, [s]es retraits » (p.181). Proche de celle qui oscille entre oréade (Brentano<sup>30</sup>, Eichendorff<sup>31</sup>, Dumas) et ondine (Schreiber<sup>32</sup>, Marmier<sup>33</sup>, Förster<sup>34</sup>, Sallet<sup>35</sup>), il est lié tant aux forêts qu'au fleuve, où il semble apparaître et disparaître comme par enchantement. Les nombreuses scènes qui ont pour cadre l'étang forestier pourraient même être un souvenir du poème d'Eichendorff intitulé *Waldgespräch (Conversation forestière)*, où la rencontre fatale avec la séductrice se déroule au cœur des bois.

Tel la Lorelei d'Eichendorff ou celle de Förster, le jeune Allemand est une figure du rapt, ce qui donne tout son sens à l'image récurrente de l'ogre qui lui est maintes fois associée. Julien a le sentiment que le personnage « a fondu sur lui, devançant toute alerte, tout réflexe » (p.67) ; et la fiancée de Gunther de confirmer qu'il est « un homme de proie », avide de « posséder, réduire à sa merci, et qu'importe la souffrance infligée si les serres sont aiguës et font mal, si le sang coule » (p.158). Il possède aussi cette force de séduction irrésistible voire magique attribuée à son modèle féminin. Julien doit ainsi prendre acte de la rupture radicale avec son passé que signifie la rencontre de Gunther. Il est tenté d'y voir « un

---

<sup>26</sup> Cette cicatrice qui traduit l'aspect belliqueux de sa nature peut rappeler la Lorelei guerrière déjà évoquée imaginée par Siegmeyer.

<sup>27</sup> C. Brentano, « Zu Bacharach am Rheine », *op. cit.*

<sup>28</sup> Alexandre Dumas, *Excursions sur le bord du Rhin* [1841].

<sup>29</sup> Victor Hugo, Lettre XVII, *Le Rhin. Lettres à un ami* [1842].

<sup>30</sup> C. Brentano, « Zu Bacharach am Rheine », *op. cit.*

<sup>31</sup> Joseph Freiherr von Eichendorff, « Waldgespräch » [1812].

<sup>32</sup> Wilhelm Schreiber, *Deutsche Sagen* [1818].

<sup>33</sup> Xavier Marmier, *Souvenirs de voyage et traditions populaires* [1841]. Il donne en 1832 la première adaptation française de la ballade de Brentano.

<sup>34</sup> Friedrich Förster, « Lurley » [1838].

<sup>35</sup> Friedrich von Sallet, « Es sitzt auf dunkler Kippe... » [1838]. On pourra lire les différents poèmes cités dans l'anthologie de Wolfgang Minaty, *Die Loreley. Gedichte. Prosa. Bilder*, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1988.

sortilège » qui « l'avait envoûté, frappé d'une amnésie acceptée avant d'être consciente » et qu'il relie aux « enchantements » de l'Allemagne et aux « pouvoirs d'un de ses fils » (p.185). Certaines complaisances dans les descriptions<sup>36</sup> de son physique ne sont pas sans traduire la tentation homosexuelle qu'il représente pour Julien et que celui-ci finit par reconnaître au dénouement : « Il y a des moments, c'est sûr, où il m'a traité comme une fille » (p.231). En outre, Gunther agit avec duplicité. Dans son exigence d'exclusivité, il contraint Julien à s'éloigner de Blonde dont il prend la place comme le montrent clairement les scènes au bord de l'étang<sup>37</sup>. Mais dans le même temps, comme le découvre le jeune Français à la fin du séjour, il a attiré Blonde à lui, par des avances auxquelles la jeune fille s'est montrée extrêmement sensible. Le trio indirectement formé témoigne de la relation spéculaire, déjà évoquée, dans laquelle se trouvent les personnages masculins.

Dans ses équivoques comportementales et affectives, Gunther rappelle donc bien la Lorelei, cette coupable innocente, tout à la fois victime et bourreau, amoureuse dédaignée (Brentano, Eichendorff, Lorrain<sup>38</sup>, Apollinaire<sup>39</sup>) et agent de mort de ceux qu'elle attire à elle, puis regarde se noyer. Le personnage n'avait-il pas déclaré à Julien, au cours d'une de leurs rencontres secrètes : « Je te vois saigner. Et je t'aime » (p.123) ? Lors de leur dernière entrevue sur le Rhin, près du lieu même qui a engendré la figure de l'enchanteresse, Gunther rapporte explicitement le mythe à leur propre relation : « Car je t'ai vu noyé, ici même, pâle et beau, tel qu'en toi-même enfin, au chant de la Lorelei, les vieux esprits du Rhin [...] changeaient l'imprudent garçon aventuré sur des eaux dangereuses [...] » (p.219). Toutefois, modifiant le dénouement du scénario tragique généralement retenu dans les multiples réécritures (seule la version de Dumas s'en démarque par sa fin optimiste), c'est en Lorelei finalement bénéfique qu'il se dépeint : « Mais dans mon rêve, dit Gunther, je te sauvais » (p.219). L'aboutissement de la formation de Julien lui donne raison.

\*\*\*

---

<sup>36</sup> Il faut se souvenir que ces descriptions sont attribuées à Julien par le biais du mode de focalisation interne choisi par le romancier. On pourra retenir le passage suivant : « Sa présence matérielle, la prestance racée de son corps, le jeu de respiration qui soulevait rythmiquement la poitrine, les traits de ce visage, ce visage-ci parmi tant de milliers, ces yeux bleus fixés sur les siens, ce sourire monté des profondeurs [...] tout cela devenait bonheur, fierté d'avoir choisi, de s'être aliéné librement, de n'avoir pas donné en vain, d'avoir compté dans une autre vie », *Lorelei*, *op. cit.*, p.183-184.

<sup>37</sup> Voir tout particulièrement le chapitre un de la deuxième partie qui s'ouvre sur l'éviction de Blonde.

<sup>38</sup> Jean Lorrain, « Loreley », Paris, Borel, 1897.

<sup>39</sup> Apollinaire, « La Loreley », *Alcools*, Paris, Mercure de France, 1913. Écrit en 1902, le poème fut publié en février 1904 dans *Le Festin d'Esope*, n° 4.

Maurice Genevoix a ainsi réussi une convocation romanesque des plus convaincantes d'un mythe traditionnellement accordé à la forme lyrique qui lui a donné naissance et dans laquelle il s'est développé. Le rayonnement de la Lorelei avait certes déjà touché la prose avec le genre du récit de voyage, comme le montre l'ouvrage de Nerval<sup>40</sup> placé sous son égide. Mais ici, le voyage relève uniquement du travail de la fiction, dans un récit émergeant au *Bildungsroman*. La Lorelei y est une figuration de cette Allemagne double, potentiellement ennemie mais source d'enrichissement. Le deuil qui s'y effectue est don d'un nouvel élan, dans un renoncement à la naïveté et aux faux-semblants originels. Cette Lorelei revisitée, qui se décline au masculin à travers la figure oxymorique de Gunther, n'en est pas moins fidèle à la surdétermination de ses incarnations antérieures. Au-delà de la variation sur le masculin et le féminin à l'œuvre ici, Allemand et Français échangent leurs positions dans un mouvement spéculaire. L'ombre ondoyante de l'enchanteuse rhénane s'étend aussi à Julien : la victime, échappant au figement qui lui est réservé dans la plupart des versions, est aussi une figure en mutation, alliant capacités de perturbation et de séduction. A bien des égards, Genevoix offre une réécriture postmoderne d'un mythe dont l'âge d'or est indubitablement romantique. Mais celle-ci montre qu'en ce XXe siècle finissant, la Lorelei, figure de l'attente, reste bien une muse<sup>41</sup> disponible et séduisante.

Véronique Léonard-Roques

Université Blaise Pascal (Clermont-Ferrand II)

---

<sup>40</sup> Gérard de Nerval, *Lorely. Souvenirs d'Allemagne*, Paris, D. Giraud et J. Dagneau libraires-éditeurs, 1852.

<sup>41</sup> Entre écho mystérieux et chant surnaturel, la Lorelei est une figure de la poésie. Sur ces pouvoirs de la « dixième Muse », je me permets de renvoyer à mon article : « Le Rhin et la Lorelei », colloque « La Poétique du fleuve » organisé par les Universités de Clermont-Ferrand II, Limoges et Milan, à paraître dans les actes.