



HAL
open science

Hénoch

Véronique Léonard-Roques

► **To cite this version:**

Véronique Léonard-Roques. Hénoch. Dictionnaire des lieux et pays mythiques, 2011, pp.587. hal-04800765

HAL Id: hal-04800765

<https://hal.univ-brest.fr/hal-04800765v1>

Submitted on 24 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.

Hénoch. Première ville de la Bible, fondée en Genèse IV par Caïn après le meurtre de son frère Abel. Située « à l'est d'Eden », elle se trouve « au pays de Nod » ou pays de l'errance, contrée symbolique qui traduit la condition d'un personnage condamné à être « fugitif et fuyard sur la terre ». La cité porte le même nom que le fils de Caïn et signifie littéralement « inauguration » (du verbe *hanak*, inaugurer). Elle est le lieu où prennent naissance la civilisation, les arts et les techniques : le personnage de Youbal est décrit comme le « père de ceux qui manient la lyre et la flûte » et Tubal-Caïn, « qui aiguisé tout taillant de cuivre et de fer », apparaît comme le premier forgeron (Gn IV, 21-22). Mais une réprobation indéniable pèse sur la ville qui est le fruit de la désobéissance d'un meurtrier voué par Iahvé à l'absence de lieu. En effet, Hénoch est également présenté comme l'espace du développement de la corruption et de la violence. Le personnage de Naamah, dont le nom suggère la beauté, passe pour être l'ancêtre des prostituées. Quant à Lamech, là où son aïeul Caïn avait commis un meurtre, il en perpète deux (Gn IV, 23). La description de la première cité de la Genèse inaugure un discours de condamnation de la vie urbaine qui traverse toute la Bible, et que l'on retrouve particulièrement dans l'épisode de Babel (Gn XI)... Dans nombre de réécritures exégétiques puis littéraires, Hénoch figure le règne du matériel et du temporel. La tradition juive dénonce l'orgueil et la volonté de puissance attachés à la désignation d'une ville par un patronyme humain, laquelle rappelle les programmes con-

quérants inscrits dans les noms d'Alexandrie ou de Tibériade (*Genèse Rabba*). Ce désir de domination, Philon le lie explicitement à la lignée caïnique des forgerons, ces « fauteurs de guerre » dont l'activité technique est propice à la fabrication des armes (*De Posteritate Caïni*). Flavius Josèphe voit dans la civilisation urbaine la fin d'un âge d'or qui ignorait le cadastre ou les poids et les mesures, et dans son fondateur un incitateur au pillage, au massacre et aux pratiques perverses (*Antiquités juives*, I). Dans sa vaste cosmogonie, saint Augustin distingue deux cités : à la cité céleste des hommes qui vivent selon l'amour de Dieu et selon l'esprit s'oppose la cité terrestre dont Caïn fut l'initiateur à travers Hénoch. « Victime de son frère aîné, [Abel] est comme une figure de la cité de Dieu et le symbole de toutes les persécutions qu'elle doit souffrir dans son pèlerinage ici-bas, de la part des impies et des hommes terrestres, c'est-à-dire épris de leur terrestre origine et des grossières joies de cette cité d'argile » (*Cité de Dieu*, XV). La littérature médiévale développe à l'envi les représentations de ce type de « cité de l'homme », illustration exemplaire des méfaits d'une société séculière, en quête de plaisir et de sophistication comme de pouvoir. Dans *Le Mystère du Vieil Testament*, la fondation d'Hénoch correspond ainsi à la proclamation d'une brutale prise de possession du monde : « Emblés, pilliés, frappez, batés, / Prenez sus tous auctorité / La terre entre vous départez / Et y prenez félicité ». Dans le contexte de la Guerre froide, l'écrivain est-allemand H. Müller offre une variation sur le thème augustinien des deux cités. New York est présenté comme un avatar contem-

porain d'Hénoch. La mégapole aux fondations érigées sur le corps des Indiens décimés symbolise les valeurs capitalistes du colonialisme occidental : elle consacre au nom du dieu argent le règne de la violence contre l'homme et contre la nature ; Moscou au contraire, « en osmose avec le Tiers Monde », est une nouvelle ville d'Abel (*New York ou le visage de fer de la liberté*). Dans d'autres réécritures, insistance est faite sur les liens qui peuvent être établis entre civilisation urbaine et dictature politique. Barricadé dans la cité née de sa peur, le Caïn de Du Bartas exerce sur ses concitoyens une « palle tyrannie » (*Seconde semaine*). À la lumière des ravages commis avec des moyens sans précédent mis au service des idéologies du XX^e siècle, les inventions techniques dont Hénoch est le berceau semblent particulièrement susceptibles de servir les volontés totalitaires. Renvoyant à la fois au nazisme et au stalinisme, le Caïn dictateur de P. Emmanuel fait de la ville une « Prison-usine où l'homme-outil se suractive », dont le régime est celui de l'uniformisation et de la terreur (*Le grand œuvre*). Revisitant la Seconde guerre mondiale, M. Tournier voit quant à lui dans la « Cité infernale » d'Auschwitz « la grande métropole de l'abjection, de la souffrance et de la mort » sur laquelle règne un « Caïn botté, casqué, scientifiquement organisé », éradiquant « juifs et gitans, fils d'Abel » (*Le Roi des aulnes*)... Le désir de domination que la civilisation urbaine produit dès sa première manifestation amène à rapprocher les caïnides de Némrod, ce conquérant originaire de Babel (Gn X, 9-10). Selon Philon ou Augustin, cet emblème des villes maudites de la tradition biblique s'inscrit directe-

ment dans la lignée d'Hénoch. Du point de vue du mythe des origines développé par le rédacteur yahviste dans les premiers chapitres de la Genèse, l'histoire de Caïn et celle de Babel se font effectivement écho. La première cité comme celle établie dans la plaine de Shinéar sont associées à un acte d'affirmation voire de défi adressé à l'encontre de la divinité. Caractérisées par leurs dispositions techniciennes, elles sont également toutes deux bâties à l'est. De plus, la condamnation du premier meurtrier à l'errance n'est pas sans entrer en résonance avec le châtement de « dispersion sur la surface de la terre » réservé aux habitants de Babel. Dans les réécritures exégétiques ou littéraires de Genèse IV, Hénoch devient donc ville de la « confusion », selon l'étymologie fantaisiste et péjorative utilisée en Gn XI, 9 pour désigner Babel (ou « porte des dieux » en hébreu, traduction littérale du sumérien « Babylone »). Philon voit dans la ville de Caïn une organisation perverse (toute d'illégalité, d'injustice et de sophisme), qui doit conduire au chaos. Le héros de *Pierre ou les Ambiguïtés* de H. Melville découvre à son arrivée à New York une « Babel de races et de voix » opposée en tous points à la campagne édénique de son enfance. Dans ses réactualisations littéraires, Hénoch se caractérise aussi par son impiété. Dotée en son centre d'une « tour de pierre », la « ville d'enfer » édifée pour se prémunir des persécutions de l'« œil » apparaît comme le lieu affiché du blasphème : « Sur la porte on grava : "Défense à Dieu d'entrer" » (V. Hugo, « La Conscience », *Légende des siècles*). Dans *Le monde antédiluvien* de L. de Cailleux, la cité de Caïn est le séjour de l'« homme colossien », c'est-à-dire de

l' « homme rival de Dieu », qui se considère comme « incréé » et immortel. La première cité biblique prend également les traits de l'orgueilleuse Babylone, lieu urbain paradigmatique du dérèglement des mœurs dans la Bible et dans l'imaginaire collectif. Les imputations de débauche portées en Genèse IV contre la race caïnique par le biais de la figure de Naamah et développées dans la tradition juive (*Genèse Rabba*, *Talmud de Babylone*, *Zohar*) entrent en correspondance avec les connotations de dépravation attachées à la capitale mésopotamienne, considérée comme « la mère des prostituées et des horreurs de la terre » (Ap XVII, 5). Selon Flavius Josèphe, à Hénoch prédomine la recherche des « plaisirs corporels » et des « pratiques perverses », « chacun [des descendants de Caïn] finissant par être pire que le précédent ». Chez Melville, l'arrivée du héros à New York est marquée par la rencontre d'une courtisane impudente, le cadre urbain étant donné pour le royaume de la fausseté et du mercantilisme (*Pierre*). De même, Caïn Marchenoir, autre figure d'artiste méconnu, est confronté à la prostitution des corps et des talents : écrasé par la « ville de damnation » qu'est la Babylone parisienne, il est dépossédé et voué à la folie (L. Bloy, *Le Désespéré*)... Toute une veine interprétative choisit pourtant de voir dans la première cité biblique, berceau des arts et des techniques, une création majeure et puissamment évocatrice. La fondation d'Hénoch est alors lue comme une étape civilisatrice, manifestant le progrès de l'Histoire et l'inventivité de l'homme. Un conte comme « La Famille Adam » (Tournier, *Le Coq de bruyère*) en rend bien compte, lequel dépeint les agréments de

l' « Eden II » qu'à force de travail l'aîné des enfants d'Adam et Eve fait sortir du « sol ingrat du désert ». *Les fils de Caïn*, groupe sculpté de P. Landowski qui figure les descendants du fratricide en civilisateurs, témoigne d'une même valorisation. C'est qu'à partir de la Renaissance, le premier meurtrier de la Genèse devient un héros possible, accordé à une nouvelle conception du monde tout empreinte de réalisme historique. Le crime est alors considéré à l'aune de ses fins culturelles. « Caïn le fratricide fut le fondateur de l'Etat », glose M. de Unamuno (*Le Sentiment tragique de la vie*) qui salue dans la première cité l'acte de naissance de la vie sociale et civique. À l'instar de Rome fondé sur un fratricide, Hénoch est célébré en tant que lieu d'éclosion de la *polis*. Chez Du Bartas, Caïn, délimitant « d'un couteau tranchant » le périmètre de sa ville, rappelle clairement le geste inaugural attribué à Romulus. Le XVI^e siècle voit aussi dans la première cité biblique le symbole par excellence de l'ingéniosité et de l'efficacité de l'*homo faber*, qui transforme le monde et passe de l'état de nature à la culture. Comme Du Bartas, M. Scève (*Microcosme*) s'attache à décrire la construction urbaine, faisant de celle-ci le prélude au développement d'avancées techniques (fabrication du pain et du vin, travail du fer, dressage du cheval) ou à la conception de disciplines plus abstraites (grammaire, géométrie, astronomie). Des peintres du *Quintocento* comme Lorenzo Lotto (*Tubal*) ou Dosso Dossi (*Tubalcaïn*) représentent également les fils de Caïn et leurs inventions. Prétexte dans les œuvres de la Renaissance à un panorama encyclopédique des découvertes humaines, la peinture

d'Hénoch devient au XIX^e siècle le moyen de mettre en avant le caractère exceptionnel de son bâtisseur. « Caïn, par la force de ton génie, tu as fait jaillir une cité des entrailles de la solitude », lit-on sous la plume de Cailleux. Le meurtrier biblique incarne alors les qualités d'originalité, d'individualité et d'exemplarité conférées par les romantiques à la figure topique du prophète. Souvent rebaptisée Hénochia, la première cité est à la mesure de la stature de géant antédiluvien prêtée au premier meurtrier. Son gigantisme et ses réalisations audacieuses sont emblématiques des rêveries romantiques sur les temps primitifs et servent le motif « colossien » de type épique alors en vogue. Cailleux le premier s'attarde à la peinture des pyramides et observatoires astronomiques qui manifestent la puissance d'Hénoch. La « ruche énorme », « [...] cité monstrueuse des Mâles / Antre des Violents, citadelle des Forts » décrite par Leconte de Lisle s'en inspire (« Qaïn », *Poèmes barbares*), tout comme la ville « surhumaine » dont les murs ont « l'épaisseur des montagnes » de « La Conscience » (Hugo). Dans « Histoire de la reine du Matin » (G. de Nerval, *Voyage en Orient*), la cité de Caïn se présente sous la forme de « forteresses de granit » comprenant jardins métalliques et forges enfouis au plus profond de la montagne de Kaf. Une telle localisation rappelle moins la position du *Zohar* selon laquelle Caïn, banni de la « surface du sol », dut se réfugier sous la terre, qu'elle ne sert à traduire le thème de la persécution des « enfants du feu » par un dieu « jaloux ». Cette Hénochia souterraine est donnée pour le siège des arts et des sciences, le foyer du savoir et de la liberté. C'est qu'elle

abrite le « sanctuaire du feu » par lequel les caïnides assurent la survie de la terre et de l'humanité. L'Hénoch romantique apparaît de surcroît comme l'expression de la révolte métaphysique ou sociale. Par la fondation urbaine, Caïn, nouveau démiurge, se pose en rival de la divinité. Mais ce faisant il œuvre pour une création meilleure. Chez Cailleux, à l'univers divin décrit comme « voisin du chaos » s'oppose l'ordre caïnique dont Hénochia est l'emblème. « Je parle et fais jaillir de la source divine, / Aussi bien qu'Elohim d'autres mondes au jour ! » : le royaume promis par le « Vengeur » de Leconte de Lisle est purement terrestre ; il annonce même la mort de Dieu (« Et qui t'y cherchera ne t'y trouvera pas »). Dans la littérature romantique, la description de la première cité se veut accès à une forme supérieure de beauté et de vérité, révélation de mondes inconnus ou inconnissables. Par la force de son verbe, le poète donne à voir un autre univers et se pose en double de Caïn. Mais les aspects positifs de la création caïnique peuvent se trouver réfutés ou être totalement mis à mal. En pleine célébration romantique, Melville se démarque de ses contemporains en présentant la première cité comme la manifestation de la « Chute de l'homme » (*Billy Budd*). Expression d'une fondation manquée, Hénoch est le lieu de la solitude et de la corruption, dont New York offre une transposition moderne (*Pierre*). C'est surtout en contexte postmoderne que la perte de foi dans la création de Caïn s'affirme. La montée du doute axiologique et épistémologique frappe de plein fouet la notion de progrès culturel traditionnellement associée au cadre urbain, de la Renaissance au roman-

tisme. L'idéal moderne de la raison et la dialectique historique sont discrédités par les ravages des totalitarismes et leur instrumentalisation barbare des techniques. Dans *Le Roi des aulnes* de Tournier, la figuration d'Auschwitz en nouvelle cité de Caïn rompt donc de manière paroxystique avec les représentations qui voient dans la ville une création de type humaniste ; elle aboutit même à la négation totale de la notion de civilisation... Un roman du second XX^e siècle renoue toutefois avec l'équivocité de Genèse IV qui laisse entendre qu'à Hénoch se côtoient dépravés et destructeurs, artistes et civilisateurs. *L'Emploi du temps* de M. Butor a pour cadre la ville de Bleston, laquelle renvoie explicitement aux cités maudites de la tradition judéo-chrétienne et à celle qui, selon nombre d'exégèses, les inaugure. Placée sous l'égide de Caïn en raison du célèbre vitrail qui orne sa cathédrale, la métropole aux allures de prison et de labyrinthe est le lieu de l'enlèvement, de la haine et de l'incommunicabilité. Son étymologie même (*Belli civitas*, littéralement « cité de la guerre ») la rapproche de cette ville du « trouble » qu'est Babel. Noyé par les fumées des usines et dominé par le mercantilisme, Bleston est aussi le paradigme des cités industrielles et commerçantes de l'époque contemporaine. C'est par l'écriture que le héros de Butor trouve le moyen de résister à la force d'oppression de la ville. Tentant de donner voix aux « paroles prisonnières » et comme « gelées » du musicien Youbal, il aspire également à rendre au lieu la dimension artistique qui était la sienne autrefois (le vitrail de Caïn en témoigne, qui représente Hénoch sous les traits de la Bleston de la

Renaissance). La réconciliation des deux parts de la descendance caïnique (techniciens et artistes) vaudrait comme possibilité de délivrance pour la métropole industrielle, laquelle passerait du statut de ville maudite à celui de ville bénie (comme le suggère l'onomastique *blessed town*). Butor retrouve ainsi l'ambiguïté fondamentale attachée au motif urbain dans la Bible. À l'image de l'« est d'Eden » où errance rime avec fondation, Hénoch est un espace oxymorique alliant réprobation et civilisation. P. S. Ballanche en fait significativement le lieu du pardon et de l'élévation morale, dans sa description d'une cité consacrée à l'éducation sociale et à la régénération des criminels : « les villes primitives furent à l'origine des asiles, à commencer par la ville de Caïn, le premier meurtrier, le premier amnistié » (*Ville des expiations*). Lieu d'exil et d'asile à la fois, l'Hénoch biblique est également proche de ces villes-refuges de la tradition mosaïque qui ont vocation à accueillir les meurtriers involontaires (Nb XXXV et Dt XIX). La cité ne partage-t-elle pas son orientation à l'est tant avec Babel qu'avec la Jérusalem céleste ? **Voir Babel ; Babylone ; Eden ; Enfer ; Jérusalem ; Moscou ; New York ; Paris ; Rome.** [V. Léonard-Roques]

Rhin et la Lorelei, Le. Le Lurley, sur lequel est formé le nom de l'enchanteresse Lorelei, est un rocher d'ardoise (« ley ») situé sur la rive droite du Rhin, en amont de Saint-Goar. Cette falaise, haute de cent-trente deux mètres, constitue l'un des escarpements

spectaculaires qui, entre Mayence et Bingen, composent la « Trouée héroïque » de l'ensemble schisteux rhénan. Pittoresque, le site est également très dangereux. Le méandre formé par le fleuve au pied du Lurley se caractérise par des tourbillons violents, des trous de quinze mètres de profondeur, des brisants invisibles ; il offre en outre un déroutant phénomène d'écho répercuté par les cavernes du roc. Avant la canalisation du Rhin, ces différents éléments ont fait d'une passe si périlleuse un endroit fort redouté des bateliers. Il n'est donc pas étonnant que depuis le Moyen Âge le rocher du Lurley soit associé à des créatures surnaturelles et potentiellement malfaisantes. Marner (XIII^e siècle) imagine que des gnomes tapis dans la roche gardent le trésor des Nibelungen enfoui en contrebas par Hagen. Le nom même du promontoire pourrait faire référence à ces nains se tenant aux aguets (le verbe « lauern » provient du moyen haut allemand « lūren » et signifie guetter). D'autres figures extraordinaires aux pouvoirs parfois oraculaires (oréades, esprits, dieux) ont pu être tenues pour responsables du puissant phénomène d'écho (*Recueil de Colmar* ; *Bremer Druck* ; Freher, *Originae Palaestinae*). Elles furent définitivement supplantées par la magicienne imaginée par les romantiques, figure destinée à connaître une fortune artistique considérable. Dans l'entre-deux-guerres, E. Kästner peut ainsi écrire : « La Lorelei est bien connue, c'est une fée et un rocher. / Sur le Rhin près de Bingen, / Là où naguère les bateliers le cou tordu / Se noyaient fascinés par des cheveux blonds » (« Le poirier sur la Lorelei ») ; mais son ton railleur n'en témoigne pas moins de la vivacité du

mythe dans la conscience collective. En effet, l'atmosphère de séduction, de mystère et de mort propre à un site dominé par son « fabuleux rocher » (V. Hugo, *Le Rhin*) trouve son expression mythique dans la figure oxymorique qui s'impose dans le premier tiers du XIX^e siècle. Au caractère potentiellement capricieux et funeste du méandre maudit répondent les traits de femme fatale de la Lorelei. À l'image du ressac des flots, elle figure les détours du désir. Reflétant la dualité symbolique du Rhin – cette puissance aussi fertilisante que destructrice –, elle est une créature de l'entre-deux qui se manifeste principalement au crépuscule, liant l'eau et la terre, la nature et l'artifice, l'innocence et la perversité, la vie et la mort. Fée ou sorcière, elle est fondamentalement une magicienne aux sortilèges d'essence érotique mais aussi poétique... Dès sa première apparition littéraire, dans une ballade de C. Brentano évoquant les légendes populaires du Moyen Âge, la figure de la Lorelei est très précisément ancrée dans le paysage pittoresque qui lui donne son nom : « À Bacharach, sur les bords du Rhin / Habite une magicienne » (*Godwi*). G. de Nerval aussi se réfère à la bourgade située en aval du promontoire lorsqu'il évoque « la fée du Rhin, dont les pieds s'appuient sans glisser sur les rochers humides de Bacharach, près de Coblenz » (*Lorely. Souvenirs d'Allemagne*). A. Dumas quant à lui cite le village voisin de Saint-Goar (*Les bords du Rhin*), auquel Kästner préfère celui de Bingen. Seule la mention de la falaise est toutefois nécessaire à l'authentification d'une figure si intimement liée à son environnement. La réécriture de J. von Eichendorff le montre bien. Quoique le décor

choisi pour mettre en scène la rencontre fatale soit celui d'une forêt profonde, l'enchanteresse évoque le site rhénan dont elle provient : « Là-haut sur le rocher / Mon château se dresse au-dessus du Rhin » (« Conversation forestière »). C'est que Brentano a posé un cadre déterminant, faisant partie intégrante du scénario mythique. Sa protagoniste supplie les chevaliers chargés de la conduire au couvent de la laisser une dernière fois grimper en haut du Lurley ; ce faisant, le poète tend à l'assimiler à une oréade placée dans son décor naturel : « Le rocher est si escarpé, / Sa paroi est si raide, / Pourtant elle le gravit dans sa hauteur / Jusqu'à ce qu'elle se dresse au sommet ». Dans nombre de versions ultérieures, le promontoire se voit même qualifié de « montagne ». L'altitude que soulignent avec insistance versions poétiques et représentations picturales (W. Kray, *La Loreley* ; P. von Foltz, *Lorelei* ; E. Ritter von Steinle, *Loreley*) traduit le caractère éminemment funeste du lieu. C'est d'abord pour la Lorelei elle-même que le rocher peut sembler fatal. Chez Brentano, la figure féminine tombe dans le Rhin sans qu'il ait été affirmé que sa chute soit volontaire. Même lorsque les reprises ultérieures effacent cette ambiguïté, il n'en reste pas moins que le Lurley demeure un lieu de mort, qui favorise le suicide de l'héroïne. Il en va ainsi chez J. Lorrain : « Et croisant sur son cœur ses bras nus de victime, / La belle se pencha, rêveuse sur l'abîme / Et s'y laissa couler le front extasié » (« Loreley », *Légendes dorées*). Précisant que la Lorelei « se laisse choir non comme un corps qui tombe, mais comme une colombe qui s'envole », Dumas souligne plus encore la dimension salvatrice de son englou-

tissement dans le Rhin. Loin de se noyer, la protagoniste revient hanter le roc et ses abords. En revanche, le Lurley et son enchanteresse se révèlent traditionnellement funestes aux autres personnages, masculins pour la plupart. Les trois chevaliers de la version fondatrice sont promis à la mort : « Ils ne purent plus redescendre, / Ils durent tous périr, / Privés de prêtre et de tombeau ». Brentano, qui n'a cessé de proposer des variantes de son premier texte, imagine aussi une autre version qui, revisitée par O. G. von Loeben (« Le rocher du Lurley »), allait conduire à celle plus populaire de H. Heine (« La Lorelei ») : dans l'un de ses *Contes du Rhin* (« Conte de la maison Starenberg et des aïeux du meunier Radlauf »), il représente la Lorelei en pleurs, peignant ses cheveux blonds sur les hauteurs du rocher, alors même qu'une tempête fatale aux bateliers fait rage. Heine aura une formule plus concise et témoignant d'une prise de distance ironique : « L'onde, je crois finalement / Engloutit l'homme et sa nacelle ». Le chavirement de l'esquif est figuré dans le dessin « Lore-Lei » de F. Foltz, tandis que G. Doré, dans sa gravure « La nixe à la harpe », montre le cadavre du matelot flottant au pied du Lurley. La mort des marinières – qui oublient de se montrer attentifs aux difficultés de la navigation, irrésistiblement attirés qu'ils sont par le langoureux spectacle offert au sommet du Lurley par une magicienne devenue musicienne – apparaît comme un poncif indéfiniment décliné. Dans la parodie de Kästner, le batelier est remplacé par un gymnaste s'exerçant dans les derniers feux du couchant sur les hauteurs du promontoire. Pour s'être laissé gagner par la « mélancolie », pour avoir pensé

« à la Lorelei d'Henri Heine », le personnage se fracasse sur les rochers. Mais une telle mort le hisse au rang des « héros de chansons de geste allemandes », son « poirier » ayant été « illuminé par le destin ». Dans cette version démystificatrice, le surnaturel a donc disparu ; le site n'est pas dangereux en lui-même, c'est le mythe qui peut l'être... Progressivement, l'oréade originelle devient ondine. Brentano déjà, dans une de ses modulations du mythe, avait peint la Lorelei en créature des eaux, veillant jalousement sur le trésor des Nibelungen (*Contes du Rhin*, « Conte du meunier Radlauf »). Mais c'est sous l'influence considérable du poème de Heine que l'enchanteresse prend des traits de sirène et s'affirme comme « fille du Rhin » (A. W. Schreiber, « La vierge sur le Lurley » ; K. Geib, « La vierge du Lurley »). Chez Dumas, la protagoniste se partage entre le poste d'observation que lui offre la falaise et ses baignades dans les ondes du fleuve. Dans les versions où la Lorelei est présentée comme une nixe, le motif du rocher ne disparaît donc pas pour autant. Mais au Rhin est conféré un rôle de précieux auxiliaire à l'égard de celle qui en est comme une émanation. Tombeau des bateliers, le fleuve semble complice de la séductrice. Il peut même devenir un agent à part entière de la diégèse. C'est lui qui mène à la Lorelei la barque de son admirateur (Dumas) ; figure paternelle, il est surtout cet adjuvant qui, chez Schreiber et Geib, envoie un char marin pour soustraire l'héroïne à ses persécuteurs (la scène est illustrée dans les *Légendes du Rhin* de G. E. Opiz par la gravure sur cuivre de F. Fleischmann). Dans ces déclinaisons du mythe, l'ondine se ré-

vèle tout aussi ambivalente que l'était la nymphe des montagnes. F. Förster montre comment, feignant de se noyer, elle fait sombrer le batelier : « Belle-Lurley l'agrippe ; Belle-Lurley l'enlace : / Tu resteras mon hôte toujours fidèle, / Chez toi tu ne rentreras plus jamais » (« Lurley »). Pour Loeben, elle personnifie les « ruses de l'eau », ses flots « froids et faux ». Chez Dumas en revanche, la Lorelei sauve de la noyade le fils d'un comte palatin. Devenu son époux et le « roi du fleuve », le personnage est comblé de « toutes les richesses que le Rhin a englouties depuis le jour de la création jusqu'à ce jour ». Chez F. von Sallet, il s'agit toutefois moins d'avoir accès aux pierreries enfouies que d'échapper aux peines d'un monde terne et philistin pour goûter aux charmes du rêve et du merveilleux. Le poète, élevé au rang d'initié et même d' élu, savoure le bonheur d'avoir écouté la mélodie de la nixe : « Je suis heureux que dans ses vagues / Le fleuve saint m'ait englouti / Je vis depuis longtemps dans les rêves / Et j'écoute le chant merveilleux ». Si l'enchanteresse initialement imaginée par Brentano se fait ainsi ondine, c'est que, dans la composition de la figure mythique, plusieurs traits renvoient sans conteste au fleuve. Le motif récurrent de la blonde chevelure dénouée, que la belle se plaît à peigner de manière langoureuse (« La Lorelei », dessin de F. Keller, offre une représentation emblématique de la scène), fonctionne comme une première métaphore de la perfide séduction des ondes. D'autre part, à l'image du caractère duel du fleuve, les yeux mêmes de la Lorelei – « couleur du Rhin » (G. Apollinaire, « La Loreley ») ou « couleur de fleuve » (M. Genevoix,

Lorelei) – oscillent entre enjôlement funeste (Loeben) et tendresse (Dumas), son regard « irrésistible » (Nerval) ayant sans doute à voir avec la pétrification, comme en témoigne le malheureux destin des chevaliers condamnés à rester au sommet du rocher chez Brentano. Sa voix d'or enfin, entre écho mystérieux et mélodie surnaturelle, est comme le chant d'un fleuve tenu pour une « source de poésie » sans pareille (Dumas). De fait, rapprochée de Sapho par X. Marmier (*Souvenirs de voyage et traditions populaires*), la Lorelei est une autre figure de la « dixième Muse ». Dans la ballade de Brentano, la métamorphose de la protagoniste rappelle celle de la nymphe Echo : sa disparition dans les ondes est suivie de la résonance par trois fois de l'écho « Lore-Lay ! / Lore-Lay ! / Lore-Lay ! ». Le motif du phénomène acoustique reparaît dans les *Contes du Rhin* où il est dit qu'en bonne gardienne du trésor des Nibelungen, l'ondine répond sept fois au moindre cri qui lui parvient du fleuve. Dans une démystification de cette figure d'Echo absente mise en place par Brentano, Hugo considère que « l'oréade de Lurley, jadis courtisée par tant de princes et de comtes mythologiques, commence à s'enrouer et à s'ennuyer ». Ce qui l'a emporté sur l'écho, c'est le motif du chant musical associé à la seconde Lorelei, langoureusement postée sur le rocher et s'aidant d'une lyre, d'une harpe ou d'une mandore. Selon Heine, cet air fascinant, dans lequel Nerval reconnaît celui de « l'antique syrène », se révèle fatal : « Et c'est la Lorelei, c'est elle / Qui les a perdus par son chant ». Pour Sallet en revanche, la nixe est une médiatrice de l'univers du *Märchen*, l'incarnation de

la victoire des pouvoirs de l'imagination sur la raison (Brentano déjà en faisant une « fille de l'Imagination » dans son « Conte du meunier Radlauf »). La forme lyrique, qui a vu l'éclosion et la conservation du mythe, semble d'ailleurs parfaitement convenir à la traduction du chant des ondes rhénanes comme à l'expression de ses mystères ou de sa magie. Dans la fortune du site et de son enchanteresse, on ne compte plus le nombre de modulations qui sont des reprises de la ballade du seul Heine, modelées tant sur sa structure faussement simple que sur l'argument qu'elle développe. Le célèbre poème a également été fréquemment mis en musique dans les lieder de F. Silcher, F. Liszt ou C. Schumann, avant d'inspirer air de valse (J. Strauss père) ou opéras (M. Bruch, F. Mendelssohn, V. Wallace, A. Catalani). Dans de nombreuses autres pièces poétiques, la répétition du premier vers (« Je ne sais pas ce que veut dire ») ou la mention de la chute (« Et c'est la Lorelei, c'est elle [...] ») fonctionnent aussitôt comme un indice de reconnaissance ou de parodie. Tout se passe un peu comme si finalement la nymphe Echo, pourtant absente de la version de Heine, semblait néanmoins la commander en creux... La Muse rhénane des romantiques allait être promise à de multiples récupérations qui, gommant son ambiguïté, tendent à la réduire à un cliché. De la marche à l'unité nationale à l'affirmation du III^e Reich, l'assimilation du Rhin à l'Allemagne induit une politisation du mythe. Célébrant la victoire de 1871, Siegmeyer fait de la Lorelei une sorte de Valkyrie veillant aux frontières : « La plus allemande des filles / Est assise sur son ro-

cher, / Son armure blanche étincelle / Car elle monte la garde au Rhin » (« La nouvelle Lorelei »). C'est l'ennemi français que le fleuve engloutit, grâce au chant de la sirène patriote : « Sur les cheveux de la Lorelei / Brille la couronne de l'Empereur ! » Il fut même un moment question d'élever un mémorial à l'image de l'héroïne. On érigea finalement à Rüdesheim, non loin du célèbre promontoire d'ardoise, une Germania guerrière. Dans l'entre-deux-guerres, certains comme J. Becher, accusent la figure forgée par les romantiques d'être un symbole d'idéologie réactionnaire, voire de servir la mythologie nazie (« Le chant d'acier de Goebbels et la Lorelei »). À partir des années 1970, un discours écologique s'empare à son tour du mythe. Mais dans ces nombreuses transpositions de la ballade de Heine, la récupération du site en vient quasiment à gommer la figure de l'enchanteresse. Ce sont désormais « les belles industries allemandes » qui occupent le poste d'observation de la Lorelei, tandis que le Rhin charrie des flots de pétrole (J. Werner, « Lorelei 1973 »). « Le sommet de la montagne flambe / Aux lueurs des raffineries. / Les plus belles usines crachent / Sur la rive leur noir péril, / Les poisons coulent dans le fleuve » (F. Werf, « Lorelei »). S'il arrive que la Lorelei, écoeurée et empuantie, « tombe dans le Rhin » (W. Biermann, « Ballade de Leipzig à Cologne »), elle n'est plus la responsable de l'engloutissement des marinières : « Je sais qu'à la fin nous mourrons / Cancérisés par la technique, / Et voilà ce qu'aura fait, avec sa pourriture, / La rapacité des chefs d'entreprise » (Werf). Si la figure de la magicienne sert la stigmatisation de la

société de consommation, sa plasticité et sa célébrité n'en favorisent pas moins les utilisations mercantiles : une publicité ne vante-t-elle pas la brillance des cheveux lavés avec le shampoing Schwarzkopf, dont les effets seraient tels qu'ils détourneraient le batelier du pilotage de son embarcation ?... Les progrès techniques (emploi de bateaux à vapeur puis à moteur, canalisation du Rhin) ont réduit le caractère funeste de la navigation au pied du Lurley. Le tourisme de masse et son exploitation commerciale ont contribué à une forme de désenchantement du site comme à l'affadissement voire à la réification du mythe. Dans les années 1920, le cabarettiste K. Valentin met ainsi en scène une Lorelei usée et gouailleuse, courbaturée par la posture inconfortable qui est la sienne, et qui supplie d'éteindre le microphone des bateaux de croisière qui diffusent la ballade de Heine mise en musique par Silcher (« Lorelei »). Mais si l'époque romantique constitue l'âge d'or du mythe, l'ensorcelante Lorelei, figure de l'attente, reste toujours disponible pour exprimer la fascination d'un paysage naturel qui n'a rien perdu de sa force et de sa poésie (S. Plath, M. Genevoix, R. Ausländer). Au Rhin, dont le cours s'offre en cet endroit une sinuosité remarquable, peuvent encore répondre les ondoiements d'une créature du détour et du désir. [V. Léonard-Roques]