



**MINISTÈRE
DE L'ÉDUCATION
NATIONALE,
DE LA JEUNESSE
ET DES SPORTS**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

En français dans le texte

Émission diffusée le 24 octobre 2020
Objet d'étude : La poésie du XIX^e siècle au XXI^e siècle
Parcours : modernité poétique ?
Œuvre : Guillaume Apollinaire, *Alcools*

Poème : « La Loreley »

I. ANALYSE LITTÉRAIRE

Introduction

Au sein du recueil *Alcools* que Guillaume Apollinaire fait paraître en 1913, la section des « Rhénanes » jouit d'un statut singulier. Elle fait suite à un ensemble de treize poèmes consacrés à des figures légendaires ou sacrées et bien souvent ensorceleuses, préluant ainsi aux voix qui résonneront au cœur des « Rhénanes ».

Les neuf poèmes dont elle est constituée furent composés entre septembre 1901 et mai 1902 ; ils puisent leur matière dans les légendes germaniques qui nimbent de leur magie le Rhin dont Apollinaire avait parcouru les rives en compagnie de son amante Annie Playden. L'inspiration mythologique se mêle donc au souvenir amoureux douloureux puisque ce voyage prit fin avec la séparation du couple.

Les « Rhénanes » donnent à entendre les échos diffractés de voix mystérieuses et résonnent des sortilèges qui s'échappent de paysages légendaires, bien éloignés des panoramas parisiens sur lesquels s'ouvrait le recueil. Le pittoresque inscrit dans l'intertitre de la section se nourrit de la magie propre au merveilleux dont les poèmes déploient les charmes tremblants « comme une flamme » pour reprendre l'image qui ouvre « Nuit Rhénane ».

« Nuit rhénane », Guillaume APOLLINAIRE, *Alcools*, « Rhénanes » (1913)

Cette « chanson lente du batelier », le poème ne la donne pas à entendre. L'ensorcellement éthylique est déceptif et s'efface devant l'ensorcellement amoureux du chant des sirènes. Le pouvoir incantatoire et sensuel de ces créatures fantastiques est emblématique de ces treize vers dont la forme s'apparente à un sonnet qui serait lui-même « brisé » par cet « éclat de rire final » lancé aux règles poétiques. Car, à l'image de ces femmes qui peuplent la vision hallucinatoire du batelier et qui « tord[ent] leurs cheveux verts et longs jusqu'à leurs pieds », l'écriture d'Apollinaire, se rit bien souvent de l'héritage poétique qu'elle ne renie pourtant jamais.

Intituler la section « Rhénanes », c'est en effet revendiquer l'héritage romantique allemand pétri de légendes pittoresques dont Victor Hugo s'était emparé pour composer *Le Rhin* en 1842. Et c'est sans doute avec le poème « La Loreley » que cet héritage est le plus explicitement brandi puisqu'Apollinaire reprend le poème narratif et dialogique de Clemens Brentano « La Lore Lay » que nous écoutons à présent dans la traduction de J. Meckler.

« La Lore Lay », Clemens BRENTANO (1778-1842)

Cet ample poème de Brentano révèle toute la fonction étiologique de la légende. En effet, le mythe livre, par la force du récit, la raison poétique de la dangerosité naturelle de ce passage sur le Rhin aux abords de Bacharach. Brentano ajoute d'ailleurs une note qui fait de la Lore Lay une sirène germanique dont le chant attire les bateliers au péril de leur vie : « Le rocher des trois chevaliers se trouve près de Bacharach. On l'appelle Lore Lay et les bateliers ne passent pas dans ses parages sans écouter l'écho qu'il renvoie à leurs appels. »

Et c'est bien l'écho lui-même de cette légende envoûtante qui se diffuse peu à peu en Europe comme en atteste cet extrait de Gérard de Nerval dans lequel il consigne ses souvenirs et impressions au cours de ses divers voyages en Allemagne.

Souvenirs de voyage, Gérard de NERVAL (1808-1855)

L'évocation que Nerval fait de cette « antique syrène » dans cette lettre d'hommage amical multiplie les caractérisations merveilleuses et parfois antithétiques : « fée du Rhin », « fée radieuse des brouillards », « ondine fatale » et « Nixe du Nord ». Sous sa plume, cette figure légendaire tire son charme sublime et mortifère de sa dualité irréductible.

Le portrait physique de la nymphe, et en particulier la riche description de ses atours, depuis sa « robe de brocart » jusqu'aux « plis de sa tunique de lin », déploie un imaginaire entièrement médiéval, que le mouvement romantique eut à cœur de réhabiliter par opposition aux modèles antiques de l'esthétique classique contre laquelle s'érige la jeunesse artiste au début du XIXe siècle. Nerval rappelle peut-être symboliquement combien cet héritage du Moyen Âge avait été dénigré lorsqu'il fait surgir, au loin, la silhouette de « ces châteaux et de ces forts », dont les « canons de Louis XIV ont édenté les vieilles murailles. »

L'« attirance » que suscite cette « ondine » est surtout l'occasion d'interroger la fascination qu'elle exerce et qui constitue une menace puisqu'elle mène aux bords de la folie, ce « naufrage » mortel qui peut prendre les allures « d'un songe heureux qui promettait d'être éternel ». La Lorelei de Nerval réunit, dans une alliance des contraires qui n'est cette fois qu'apparente, le « charme », dont l'étymologie latine – « carmen » – renvoie au chant incantatoire de la voix poétique, et le « mensonge », qui est aussi celui de la fiction narrative légendaire qui happe tous ceux qui l'écoutent. Nerval semble alors s'identifier à la fois au sujet poétique et au batelier du poème d'Heinrich Heine.

« La Lorelei », Heinrich HEINE (1797-1856), traduction de Pierre Le Pan

« La Loreley » est la seule pièce d'*Alcools* qui s'inspire d'un hypotexte romantique explicite : le poème apparaît bien comme une réécriture de Clemens Brentano, texte-source bien identifiable et lui-même nourri des diverses légendes germaniques qui entourent la « sirène du Rhin ». Ainsi Apollinaire s'inscrit-il dans un héritage esthétique stratifié où se superposent récits mythologiques, imaginaire médiéval et poésie romantique. Entremêlant récit et discours, ce poème s'inscrit aux frontières du conte. Dans une lettre à Tristan Tzara, il déclare d'ailleurs : « les nouvelles, c'est-à-dire les contes, sont ma chose ». Il choisit pour ce faire une forme rare, à la fois narrative et lyrique, en composant une suite de dix-neuf distiques d'alexandrins. Ce choix de strophes de deux vers n'est en effet pas sans rappeler l'épigramme antique, car la Lorelei est bien une figure de la douleur amoureuse. L'écriture, où affleure le merveilleux propre au récit des temps immémoriaux, et surtout marquée par le brouillage des catégories génériques trop formelles.

En reprenant le personnage de la Lorelei, Apollinaire renouvelle la légende pour offrir une représentation mystérieuse d'un sortilège à la fois amoureux et poétique. En cela, il inscrit le personnage dans une lignée poétique : celle de ces folles filles d'eau qui de l' « Ondine » d'Aloysius Bertrand à l' « Ophélie » de Rimbaud chantent leurs « peines d'amours perdues ».

« La Loreley », Guillaume APOLLINAIRE, *Alcools* (1913)

Ce poème narratif et polyphonique présente une structure très nette. Après une brève exposition, la scène de confrontation fortement théâtralisée oppose la femme et l'évêque. Au terme de cet échange, la décision d'envoyer la Loreley au couvent est prise. Son départ immédiat laisse entrevoir une possible rédemption jusqu'à ce que le dénouement tragique révélé dans les deux derniers distiques déjoue cette attente.

Apollinaire ne se contente nullement de traduire librement ou d'adapter le poème de Brentano. Il donne à entendre les échos d'une voix poétique diffractée qui résonne dans le texte jusqu'à devenir plus troublante encore que le chant de la Lorelei. Ce faisant, il interroge l'essence même de ce « charme » envoûtant.

Aux mystères qui entourent le personnage de la Loreley répondent les mystères de la forme du conte qu'Apollinaire reprend pour mieux ancrer le récit dans un imaginaire médiéval codé.

C'est en effet par une formule propre aux contes de fées que s'ouvre le poème. La tournure verbale impersonnelle « il y avait » ancre le récit dans un passé indéterminé et le toponyme cité à l'ouverture « À Bacharach », inscrit l'histoire dans un lieu riche des légendes charriées par le fleuve. L'emploi de l'imparfait permet une présentation rapide du personnage féminin dont la caractérisation est proche de l'oxymore au regard des connotations du nom et de l'adjectif qui le qualifie. La « sorcière » appartient à l'univers merveilleux et maléfique quand la blondeur de la femme évoque un idéal de pureté et de beauté célébré au Moyen Âge.

Mais de quelle faute originelle cette figure féminine est-elle coupable ? Elle semble accusée sans autre crime que celui de sa beauté elle-même mystificatrice. La Loreley « laiss[e] mourir d'amour tous les hommes à la ronde ». Si elle est détentrice d'un puissant sortilège, tout laisse penser que c'est à son insu qu'elle est tentatrice.

La narration particulièrement resserrée semble ne laisser aucune issue en ce début de poème : rien ne permet à cette femme, nécessairement « sorcière », d'échapper à l'accusation. La Loreley, isolée, esseulée même, dans un ordre patriarcal, est vouée à la damnation, par des hommes qui ne peuvent supporter de savoir le désir qu'elle leur inspire lui-même condamné. La sorcière est donc soumise au jugement de l'évêque, comme une pécheresse traduite devant le tribunal de l'Église en raison de la tentation érotique qu'elle incarne.

Car ce sont bien les forces d'Eros et de Thanatos qui s'affrontent dans ce dialogue où la voix féminine s'entend davantage : six distiques lui sont consacrés. L'évêque intervient quant à lui à trois reprises (une première fois pour s'étonner de la beauté de Loreley, une autre pour se déclarer victime de son sortilège, une dernière pour proclamer sa folie et son exil).

Le dialogue est annoncé de manière paradoxale puisque le personnage féminin paraît promis à l'acquiescement : « Devant son tribunal l'évêque la fit citer / D'avance il l'absolvit à cause de sa beauté ». La proximité phonétique entre la préposition « devant » et la locution « d'avance » rappelle l'immédiateté du sortilège érotique ; elle semble par ailleurs suggérer que la procédure inquisitoire est vaine et caduque. Pourtant, cette absolution accordée *a priori* par l'évêque se révèle fondamentalement impossible, contraire aux lois et principes, à l'image de la liberté grammaticale que

s'octroie Apollinaire en inventant la forme « il l'absolvit » (le verbe « absoudre » est en effet défectif au passé simple). Car dans ce simulacre de procès, la parole et la beauté féminines sont autant des pièges et les questions que lui pose l'évêque s'érigent déjà en accusations comme en témoigne l'interrogation directe « De quel magicien tiens-tu ta sorcellerie ».

Il convient ici de s'arrêter sur l'absence de ponctuation caractéristique de l'écriture d'Apollinaire. L'effacement volontaire de toute démarcation trop nette entre la narration et le dialogue vient brouiller le système énonciatif. Ce vers porte ainsi toute l'ambiguïté de cette parole que l'on attribue à l'évêque (comme dans le poème de Brentano), mais que l'on pourrait également percevoir comme celle du je poétique, qui viendrait interrompre la narration pour faire entendre sa propre voix. Cette strophe : « *O belle Loreley aux yeux plein de pierreries / De quel magicien tiens-tu ta sorcellerie* » serait alors une déclaration du je poétique interpellant la figure légendaire qu'il met en scène. Cette interprétation possible n'annule en rien la première selon laquelle c'est l'évêque qui s'exprime. Là réside toute la modernité de ce jeu énonciatif qui permet de superposer plusieurs voix pour les fondre en une seule.

Le sortilège amoureux dont Lorelei est capable et coupable réside tout spécifiquement dans ses yeux. L'importance accordée au regard dans la parole des deux personnages fait ainsi songer à la figure antique de Méduse. Par une opération alchimique, cette sorcellerie brille en effet jusque dans ses pupilles qui deviennent des « pierreries » où dansent sans doute les flammes infernales qui la menacent autant qu'elles menacent l'évêque. « Mes yeux sont maudits / Ceux qui m'ont regardée évêque ont péri » : cet aveu évoque la Gorgone et renvoie ainsi un peu plus le personnage au *topos* de la femme fatale. Cependant, elle est elle-même la première victime de cette fatalité. C'est pourquoi, la négation polémique « Mes yeux ce sont des flammes et non des pierreries », prépare la supplication mortuaire contenue dans la répétition du verbe à l'impératif « jetez jetez aux flammes cette sorcellerie » : seul le feu peut dévorer le feu, là où les pierres précieuses refléteraient l'éclat dansant des flammes sans être détruites.

La réponse de l'évêque, « Je flambe dans ces flammes ô belle Loreley », est théâtralisée par l'enchaînement sur le mot « flammes » auquel il donne un double sens puisqu'il sait que le feu métaphorique du désir le voue à l'Enfer. L'emploi d'un verbe puis d'un nom de la même famille signifie l'évidence d'une passion aussi brûlante que soudaine. L'allitération porte sur deux phonèmes consonantiques : le son [f] qui peut rappeler le souffle du feu et la consonne liquide [l] répétée dans le vocatif « ô belle Lorelei ». La suite du poème rappellera qu'elle est bien une nymphe et que l'eau est son élément : au nom des lois élémentaires, elle ne saurait par conséquent périr ni sur le bûcher des sorcières ni dans les flammes de l'Enfer.

Dans la suite de l'échange avec l'évêque, la « sorcière blonde » semble se muer en figure élégiaque en quête d'une rédemption chrétienne. La rhétorique judiciaire avait permis, dans un renversement complet, l'aveu par l'évêque de son péché démoniaque qui met en péril la justice divine dès lors qu'il se juge « ensorcelé ». Cette rhétorique s'efface désormais devant un nouvel aveu : celui d'une blessure amoureuse impossible à panser qui explicite rétrospectivement la supplique qu'elle avait formulée voyant dans la mort la seule issue possible.

« Évêque vous riez Priez pour moi la Vierge ». La césure marque fortement l'opposition entre les deux verbes. Le rire, associé dans le christianisme médiéval à la figure du diable et aux tentations charnelles, s'oppose au verbe « priez », mis en relief par une majuscule.

Sa beauté tentatrice avait fait déchoir l'évêque de son identité de clerc, mais c'est pourtant la confession de la Lorelei qui le réinstalle dans son statut d'homme d'église susceptible de lui offrir la rédemption et de lui éviter la damnation du suicide. Elle connaît en effet les affres de l'amour et toute sa volonté de vivre résidait dans sa passion pour son amant. « *Faites-moi donc mourir puisque je n'aime rien* », demande-t-elle. Le pronom indéfini « rien » surprend là où s'imposerait logiquement le

pronom « personne ». La perte du bien-aimé porte atteinte à la perception de sa propre identité et rend tangible le surgissement possible du néant, la chute dans le vide abyssal. L'anaphore du groupe nominal « mon cœur » et l'alternance entre le présent « me fait si mal » et le passé simple « me fit si mal » dit, en une succession hoquetée de monosyllabes, l'actualité douloureuse de la blessure amoureuse que le temps ne parvient pas à apaiser. C'est pourquoi le personnage réaffirme, par la reprise en fin de vers du verbe « mourir » dans deux propositions consécutives, la seule issue possible à ses yeux.

Ainsi que l'écrivait Gérard de Nerval, la Lorelei apparaît bien ici comme une figure duelle. Victime et bourreau, elle ensorçèle les hommes, mais souffre de ce sortilège dont la mort seule pourrait la délivrer.

La péripétie qui suit est marquée par la tension entre l'illusion d'un salut religieux et la fatalité de la pulsion mortifère. En réponse à sa demande de « prie[r] pour [elle] », l'évêque prend la décision de l'envoyer au couvent. Sans doute espère-t-il par cet éloignement que marque la répétition du verbe aller à l'impératif la préserver et surtout se préserver de sa « folie » contagieuse, comme si la destinée de « nonne » pouvait conjurer l'hystérie de la femme en « démence ». L'opposition symbolique du « noir » et du « blanc » de la tenue à laquelle elle est promise ne peut pourtant faire oublier l'ambivalence qui la caractérise...

Cette péripétie qui pourrait laisser espérer une issue moins funeste va ainsi libérer une nouvelle fois le sortilège qui touchera les trois chevaliers chargés de l'escorter. Cette rémanence de l'envoûtement apparaît notamment dans la comparaison de ses yeux à « des astres » qui rappelle la métaphore des pierreries » au début du poème. Au Moyen Âge, les membres de la chevalerie faisaient vœu de chasteté. La référence à « leurs lances » est alors fondamentalement ambiguë. Qui ces armes protègent-elles ? La Lorelei des hommes ou les chevaliers de cette femme ? Ces lances apparaissent comme des symboles phalliques mimétiques de leur désir érotique. Celui-ci semble d'ailleurs les déposséder de leur parole puisqu'ils ne peuvent répondre aux supplications de Lorelei ni déjouer les pièges de son discours : comment pourrait-elle posséder un « château » ? Comment peut-elle promettre de rejoindre « le couvent des vierges et des veuves », alors qu'elle n'est ni vierge ni veuve ? Pourquoi escalader le rocher si son souhait est simplement de se « mirer dans le fleuve » ? Ils n'entendent pas qu'en précisant « me mirer une fois encore » et non pas « encore une fois », elle ne cède pas à la fascination narcissique, mais au désir que cette vision soit la dernière.

Ni leur armure ni leur lance ne les protège donc et c'est trop tard qu'ils se mettent à crier « Loreley Loreley », au sortir de la contemplation dans laquelle ils s'abîmaient. Allié de la femme, le vent intervient pour rehausser sa sensualité (« Là-haut le vent tordait ses cheveux déroulés »). Le verbe « tordre » rappelle fortement les sirènes du poème « Nuit Rhénane » : les cheveux n'ondulent pas dans une douce sensualité, mais se cabrent dans un mouvement convulsif et érotique.

Après la première scène du tribunal, la deuxième du voyage, la dernière fait coïncider, ainsi qu'on pouvait l'attendre, la fin du texte avec la mort du personnage féminin. Comme dans d'autres vers du poème, l'absence de séparation nette entre narration et dialogue crée un brouillage totalement inédit par lequel Apollinaire se démarque fortement de Brentano. Ainsi le vers « Tout là-bas sur le Rhin s'en vient une nacelle » peut se lire comme une déclaration, au présent d'énonciation, de la Lorelei, sans doute victime d'un mirage, ou bien comme un vers narratif. Dans cette seconde hypothèse, le récit de l'arrivée d'un bateau serait dramatisé le présent historique « s'en vient une nacelle », avant de faire de nouveau entendre la voix de la jeune femme en proie à une hallucination, réelle ou feinte : « Et mon amour s'y tient il m'a vue il m'appelle / Mon cœur devient si doux c'est mon amour qui vient ». Le ravissement se mue en rapt funeste.

Le dénouement qui, dans son écriture, appartient indubitablement au récit, est rendu théâtral par une rupture temporelle marquée par l'irruption du présent dans le récit : « Elle se penche alors et tombe ».

La coordination « et » exprime la succession des deux actions. La seconde peut-être la conséquence de la première (elle s'est trop penchée et, telle Narcisse, est donc tombée accidentellement) tout comme la première peut préparer intentionnellement la seconde (elle s'est penchée pour tomber). Mort fortuite ou suicide ? Les deux lectures sont possibles. Seule certitude : la Lorelei entretient une étrange parenté avec le Rhin : il ne subsiste d'elle qu'une couleur, celle du fleuve, et la lumière solaire de ses cheveux blonds.

Elle est bel et bien une sirène, car elle attire par son chant les hommes qui meurent de l'avoir regardée, mais elle apparaît aussi comme une sirène pour elle-même puisque son propre chant finit par l'anéantir. Pourtant, cette mort est aussi permanence car c'est bien dans le fleuve que la sirène pourra poursuivre ses enchantements.

Le poème s'achève ainsi par une double chute : celle de Loreley qui tombe du rocher sur lequel elle se tenait, et celle de la narration qui ouvre l'interprétation. Si le suicide est une volonté du personnage, alors son geste nous invite à relire sa supplique à l'évêque. Cette dernière n'aurait été qu'une stratégie pour pouvoir s'abandonner à ce geste désespéré. Ce dénouement demeure par conséquent ambigu, à l'image du personnage qui vient de trouver la mort.

Apollinaire réinvente la figure de la Lorelei, sirène fatale aux bateliers du Rhin. La femme dangereuse, qui jette les marins contre les écueils des falaises, n'apparaît pas tant comme une figure maléfique, que comme une amoureuse en quête de rédemption. Le brouillage des frontières entre les genres littéraires, la polyphonie et la pluralité des interprétations possibles ne permettent pas de fixer une seule image du personnage, et c'est précisément cette incertitude qui fait la modernité du texte pourtant fortement marqué par l'héritage dans lequel il s'inscrit. Ce poème ne peut être lu de manière univoque. La Loreley ne saurait se réduire à l'archétype de la femme fatale qui inspire un désir funeste aux hommes. Le caractère tragique de sa destinée est atténué par la portée solaire du dernier vers, qui permet de marier la femme au fleuve. La Loreley meurt pour voir son nom demeurer éternel parmi ceux des « belles dames du temps jadis. »

Le nom même de cette femme que Brentano écrivait Lore Lay, permet peut-être un jeu de mots révélateur de la manière dont le poète se nourrit des formes et des modèles du passé. Lore Lay pourrait se lire comme le Lai de Laure, le lai étant cette forme poétique médiévale qui est à la fois fable et chant et Laure le prénom de la Muse chantée par Pétrarque dans son *Canzoniere* qui demeure le modèle du lyrisme amoureux.

Le dernier vers rappelle donc à la fois la mort d'Ophélie sous les saules et le mythe de Narcisse qui disparaît dans l'eau pour s'y être trop miré, avant d'être changé en fleur. Les figures qu'Apollinaire ressuscite ou invente dans *Alcools* sont profondément syncrétiques et sont l'emblème singulier de la modernité qu'il inaugure dans le jeu de métamorphoses auquel il soumet l'héritage et la tradition poétiques.

Laissons les mots de la fin à un dernier poème tiré des « Rhénanes » dans lequel l'évocation de la rupture amoureuse avec Annie Playden fait surgir le souvenir des saules sous lesquels se noya Ophélie, où, renversant le mythe de Narcisse, ce sont les fleurs de cerisier qui se métamorphosent en ongles et paupières de la muse aimée, et où des femmes, parentes peut-être de la Lorelei, regardent du haut des rochers passer en barque les hommes qui se meurent d'amour.

II. PROPOSITION DE QUESTION DE GRAMMAIRE (« La Loreley »)

Les verbes : valeurs temporelles, aspectuelles, modales

1. Choix de la notion grammaticale analysée pour enrichir l'analyse du texte

S'intéresser aux verbes dans le poème, c'est observer le jeu complexe de l'énonciation : qui parle ? à qui ? quel rapport le locuteur entretient-il avec son propos ? En l'absence de toute ponctuation – parti pris du poète dans l'ensemble du recueil – les temps et modes verbaux apparaissent comme des indices à la fois essentiels et vacillants pour construire le sens du texte. Ils marquent en particulier les changements de système énonciatif, comme l'entrée dans un discours enchâssé ou le passage du discours au récit : plus intéressant encore est d'identifier les temps dont les différentes perceptions de la valeur peuvent infléchir la lecture du texte.

2. Rappel sur les notions en jeu

- Le verbe constitue le noyau du groupe verbal. Il exprime une action ou un état, et varie en personne, en temps, en mode, en voix, en nombre et parfois en genre.
- On distingue les modes personnels : indicatif, subjonctif et impératif, des modes impersonnels : infinitif et participe. L'indicatif est en outre un mode temporel : il permet de situer l'action exprimée dans le passé, le présent ou le futur par rapport à l'énonciation.
- Les temps verbaux, y compris ceux du mode indicatif, n'apportent pas nécessairement ou pas exclusivement des informations sur le temps de l'action. Ils signalent aussi si l'action est accomplie ou inaccomplie, bornée ou non bornée : c'est la valeur aspectuelle. Ils peuvent aussi exprimer l'attitude du locuteur à l'égard de l'énoncé : c'est la valeur modale. Enfin, sur le plan sémantique, on distingue en contexte des valeurs temporelles différentes. Par exemple, le présent a une valeur de vérité générale dans « Apollinaire est un poète du début du XX^e siècle », une valeur de présent ponctuel dans « Il ramasse son stylo », une valeur de présent étendu dans « Il étudie ce texte depuis une heure », etc. Dans « La Loreley », identifier les valeurs du présent, en particulier, relève de l'hypothèse interprétative, et le sens du texte vacille selon que l'on perçoit l'une ou l'autre valeur.

3. Analyse du jeu des temps verbaux au fil du texte : d'un système énonciatif identifiable au tremblement du sens

Les deux premiers distiques installent un récit identifiable en particulier grâce à l'imparfait duratif, de second plan : « Il y avait » et « qui laissait mourir » – on remarque la dissonance dans l'accusation, introduite par le choix du verbe « laisser » (au lieu de « faire »), semi-auxiliaire factitif qui semble ne pas impliquer la volonté du sujet. Le relais est pris par le passé-simple de l'action ponctuelle, dans le récit au passé : « la fit citer », « l'absolvit ».

Le passage au présent, dans le troisième distique, correspond au discours direct enchâssé dans le récit : l'évêque et la Loreley se parlent, d'où l'apparition des première et deuxième personnes, et des apostrophes. Ce présent a une valeur de présent étendu dans « je suis lasse » (Loreley), auquel répond « je flambe » (l'Évêque) puis de vérité générale : « sont maudits », « ce sont des flammes ». Dans le discours de la Loreley et de l'évêque, le passé composé intervient comme le temps de l'accompli, donc de l'irréversible : « qui m'ont regardée », « ont péri », « tu m'as ensorcelé ». Toujours dans les distiques 3 à 7, plusieurs verbes à l'impératif et au subjonctif expriment l'injonction : « jetez, jetez », « Priez », « Faites » (Loreley) et « qu'un autre te condamne » (l'Évêque). Avec ces injonctions réciproques apparaît une forme de circularité mystérieuse, comme si chacun des deux

interlocuteurs avait traversé un miroir – les yeux de la Loreley ? : l'accusée donne des ordres à celui qui la juge, l'inquisiteur flambe comme sur le bûcher des sorcières.

Les trois distiques suivants, qui s'ouvrent sur les déterminants possessifs, voient se poursuivre le discours de la Loreley, avec tour à tour le passé-composé et le présent pour marquer l'aspect accompli du départ de l'amant : « est parti », « n'est plus là ». On note le glissement du présent « me fait si mal » au passé simple « me fit si mal », qui semble insister sur l'intensité de la douleur, à la fois chronique (avec le présent à valeur de présent étendu) et aiguë (avec le passé simple qui dit le point d'origine du malheur).

Dans le dixième distique, l'on voit revenir le passé simple et la troisième personne du récit enchâssant : « l'Évêque fit venir ». Le récit est interrompu par le discours direct avec la voix de l'Évêque et le verdict à l'impératif : « Menez », « va-t'en », mais il reprend au douzième distique : « ils s'en allèrent ». L'imparfait, à partir de là, sert la description (« brillaient comme des astres », « tordait ses cheveux »), renforçant d'ailleurs les liens intertextuels avec le poème de Heine : tout se passe comme s'il s'agissait de peindre enfin la Loreley du tableau convenu, en haut du rocher. Le passage au présent, après l'imparfait de second plan « les chevaliers criaient » crée une vraie rupture et égare le lecteur : on peut d'abord entendre « s'en vient une nacelle » comme un présent de narration, qui introduit une tension dramatique. Mais le vers suivant pousse à revenir sur cette lecture : il s'agit en fait d'un présent d'énonciation, car la Loreley a repris la parole, comme le montre la marque de la première personne dans le déterminant possessif « Mon amant ». Ce jeu sur la valeur du présent a un effet vertigineux, car il entraîne un mouvement de rapprochement soudain vers la Loreley, dont on voyait juste avant, avec les chevaliers, la silhouette dans une hauteur lointaine : l'on est surpris de se retrouver tout prêt d'elle, à voir avec ses yeux la barque fatale, et non plus du côté de ceux qui, depuis la barque, l'admirent et l'accusent. Le présent des verbes d'action crée ensuite un effet de ralentissement tragique, car il semble exprimer un continuum irréversible : « s'y tient », « qui vient », « devient », « se penche ».

La dernière forme verbale du poème : « avoir vu », dans le vers « Pour avoir vu dans l'eau la belle Loreley » témoigne encore de la manière dont les verbes participent de l'effet de tremblement du sens, qui parcourt le poème. L'infinitif, mode non personnel, contribue à l'égaré du lecteur dans les miroitements du Rhin et du texte : si la cohérence linéaire semble indiquer que la Loreley elle-même est l'agent du verbe voir, le vers rompt cette logique puisque la Loreley, COD du verbe, est en fait le patient. Comme devant l'Évêque, elle est coupable et victime, ensorceleuse ensorcelée, dans une circularité vertigineuse, par son propre regard.

4. Un vers à la loupe

Si je me regardais il faudrait que j'en meure

On identifie ici trois propositions, avec les trois verbes conjugués : « regardais », « faudrait », « meure ». Deux conjonctions de subordinations insèrent la première et la troisième proposition dans la proposition principale « Il faudrait X ». La première proposition subordonnée conjonctive introduite par « si » est employée en fonction de complément circonstanciel exprimant la condition, l'hypothèse : la conjonction « si » appelle l'imparfait du verbe « regardais » (condition présentée comme imaginaire ou irréaliste). Ici l'imparfait n'a pas de valeur temporelle : associé au conditionnel de la tournure impersonnelle « il faudrait », c'est l'imparfait de l'irréel du présent. Enfin, le mode subjonctif pour le verbe « mourir » est commandé par le verbe impersonnel marquant la nécessité « il faut que ». « Que je meure » fonctionne comme une proposition subordonnée complétive, non supprimable, non déplaçable. On peut observer le non-respect de la règle de concordance des temps qui exigerait un subjonctif imparfait après « il faudrait que ». Les besoins de la rime et du mètre justifient ce subjonctif présent qui permet de répéter la rime en « meure ».

Il est intéressant de noter que les verbes ici indiquent des actions placées dans le champ de l'irréel. Or, à la fin du poème, les actions de « regarder » et « mourir » sont accomplies. Tout se passe comme si les mots de la Loreley, quelle que soit leur distance avec le possible et le réel, une fois prononcés, devaient fatalement s'accomplir.