

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MYTHE ET SACRÉ : LE POUVOIR DES MOTS DANS *LE SEIGNEUR DES ANNEAUX*

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

MICHEL DAGENAI-PÉRUSSE

DÉCEMBRE 2008

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je dédie cet ouvrage à la mémoire de mon père, Paul Dagenais-Pérusse, qui m'a transmis sa passion de l'Histoire, des livres et des légendes anciennes; ainsi qu'à celle de Danielle Aubry, qui a été une directrice attentionnée, inspirante, qui m'a ramené à mon inspiration première et m'a encouragé à y croire alors que j'errais.

Je tiens à remercier mon directeur, Jean-François Chassay, qui a généreusement accepté de prendre le relais de Madame Aubry. Je lui suis reconnaissant pour sa patience, ses encouragements, ses conseils toujours pertinents, sa grande disponibilité ainsi que pour avoir cru en mon projet.

J'exprime ma grande reconnaissance à Diane Parisien pour son support indéfectible, ses encouragements et la grande aide qu'elle m'a apporté par ses précieux conseils dans des moments décisifs de mon travail.

Je voudrais également remercier Nicole Lelièvre pour son support moral de tous les instants et sa foi inconditionnelle en ce projet.

*Not all those who wander are lost
J.R.R. Tolkien*

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|-----|
| RÉSUMÉ..... | v |
| INTRODUCTION..... | 1 |
| CHAPITRE I | |
| Tolkien : langage, mythe, nom ; du fantasy aux littératures médiévales germaniques | 10 |
| 1.1 – J.R.R. Tolkien et son œuvre : les langues inventées et leur mythologie..... | 10 |
| 1.1.1 – Les sources à l’origine du monde de la Terre du Milieu..... | 12 |
| 1.2 – Mircea Eliade et Aspects du Mythe | 26 |
| 1.3 – La littérature et la culture des anciens Scandinaves : l’individu est une part du sacré, langage sacré, magie verbale et nomination | 38 |
| CHAPITRE II | |
| Variations sur les noms, du mythe à l’œuvre | 49 |
| 2.1 – Nomination : anciennes cultures, anciens mythes..... | 49 |
| 2.2 – Le rapport au nom chez les anciens Germains..... | 51 |
| 2.3 – La nomination dans l’œuvre | 58 |
| 2.4 – Strider, Aragorn, Elessar : trouver et assumer son identité, être le porte-parole de l’espèce humaine : le héraut/héros..... | 64 |
| 2.5 – Sméagol/Gollum : la perte de l’identité par la nomination | 74 |
| 2.6 – L’Absence de nom : Gandalf ou l’identité incertaine | 80 |
| CHAPITRE III | |
| La parole poétique, les chants et l’enchantement : du nom à la formule, du mot au discours et le rôle de la parole..... | 84 |
| 3.1 – La récitation du mythe : Eliade..... | 85 |
| 3.2 – La parole poétique chez les anciens Scandinaves : parole magique, malédiction et histoire | 87 |
| 3.3 – Chants sur la Terre du Milieu : la parole mythique, la parole comme identité, la parole magique | 92 |
| 3.3.1 – La formule poétique, les mythes et l’histoire : il faut chanter pour savoir et se souvenir..... | 92 |
| 3.3.2 – La formule poétique et l’identité | 99 |
| 3.3.3 – Les chants et l’enchantement : la parole magique..... | 114 |
| CONCLUSION | 127 |

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE 130

RÉSUMÉ

D'enfant intrigué par des inscriptions en gallois, Tolkien évolue vers un apprentissage précoce du latin, du grec et de nombreuses langues anciennes. Sa passion pour les langues ne se dément pas : bientôt il travaille à l'élaboration de langues inventées basées sur le finnois, puis il fonde un club de lecture de sagas en norrois. Dans son étude des langues, il s'intéresse aux anciens textes qui recèlent leur évolution : très vite, pour lui, le langage et le mythe sont indissociables. Le langage génère du mythe et ce dernier survit à travers les langages. Du propre aveu de l'auteur, c'est pour donner vie à ses langues inventées qu'il créa leur monde : « [...] il lui fallait une « histoire » pour lui servir de base. [...] Il mettait ce langage au point, maintenant il lui fallait trouver les gens dont ce serait la langue. » (Carpenter, 2002). En marge de ses recherches universitaires, il construit donc sa mythologie personnelle, un travail étalé sur toute une vie dont quelques vingt ans sur le seul *Seigneur des Anneaux* pour lequel il s'attarde minutieusement sur chaque mot : « It was begun in 1936, and every part has been written many times. Hardly a word in its 600 000 or more has been unconsidered. » (Carpenter, 1981). En parcourant la biographie de ce linguiste-écrivain, qui peut se surprendre de voir le langage comme personnage principal de son œuvre *Le Seigneur des Anneaux* ? Son récit se veut une reconstruction moderne basée sur les légendes anciennes qu'il affectionne et il y inclut à cet effet nombre des éléments langagiers, relevant souvent de la pensée mythique, qui donnent à ces récits anciens leur saveur particulière.

Parmi ces éléments, nous avons relevé le traitement accordé à la nomination et celui accordé aux manifestations de la parole poétique que sont ces chants et poèmes que l'on retrouve égrenés dans la narration en prose. En premier lieu, nous exposerons l'intérêt de l'auteur pour le langage et les littératures médiévales (principalement germaniques et finnoise), notamment pour leurs techniques langagières particulières. Nous nous appuierons en cela sur ses essais consacrés aux sources et à la genèse du texte (Tolkien, 1981, 1997). Puis, nous mettrons en relief ce qui, de la pensée mythique, éclaire la perspective et l'utilisation par Tolkien du nom et de la parole poétique avec l'appui de l'essai de Mircea Eliade : *Aspects du mythe*. Ensuite, il nous faudra étudier la littérature médiévale germanique avec l'aide des ouvrages de Régis Boyer y ayant trait. Nous pourrions ensuite nous pencher sur la question du traitement de la nomination dans l'œuvre de Tolkien : quel est sa nature, son sens et ses fonctions pour le récit et qu'est-ce qui la rattache à la pensée mythique ? Enfin, nous nous intéresserons aux nombreux chants et poèmes propres à l'œuvre. Nous verrons comment ils définissent des cultures, relatent un passé et des mythes ; bref, comment ils ajoutent à la cohérence et à la profondeur de l'univers fictif dépeint.

Ainsi, et plus que de simples artifices stylistiques, ces manifestations langagières singulières qui imprègnent *Le Seigneur des Anneaux* participent de la structure même du récit et sont étroitement liées à la pensée mythique : le langage, le mot, a un véritable pouvoir chez Tolkien. Voilà ce que ce travail tendra à démontrer.

Mots-clés : mythe, nomination, parole poétique, *fantasy*.

INTRODUCTION

A man inherited a field in which was an accumulation of old stone, part of an older hall. Of the old stone some had already been used in building the house in which he actually lived, not far from the old house of his fathers. Of the rest he took some and built a tower. [...] His friends [...] and even the man's own descendants [...] were heard to murmur: "He is such an odd fellow! Imagine his using these old stones just to build a nonsensical tower! Why did he not restore the old house? He had no sense of proportion." But from the top of that tower the man had been able to look out upon the sea.
J.R.R. Tolkien in The Monster and the Critics

C'est avec cette allégorie que nous présentons en exergue que J.R.R. Tolkien, lors de sa conférence sur le poème anglo-saxon *Beowulf* en 1936¹, défendit l'intérêt de l'ouvrage face aux critiques. Ces derniers reprochaient au poème sa mauvaise interprétation de la culture païenne et le style confus attribuable aux influences grecques et latines de son auteur, un clerc chrétien, considérées comme impertinentes. S'il est vrai, enchaîna Tolkien, que l'auteur du *Beowulf* dénatura les origines orales et germaniques du récit par ses influences et par la morale chrétienne propre à son milieu socioculturel (l'Angleterre du VIII^e siècle), il n'en demeure pas moins que l'œuvre recèle sa part de vérité sur la légende et sur l'ancien monde qui y est dépeint. Il suffit, pour celui qui veut y voir, de savoir monter au sommet de la tour allégorique –peut-être bâtie différemment de l'antique demeure– mais avec ses vieilles pierres et offrant tout de même une vision d'une grande amplitude. Tolkien se prononçait là plus en tant qu'auteur que philologue² : il inventait déjà ses légendes, ses mythes et désirait que, bien qu'ils soient fictions d'un auteur moderne, ils déploassent de profondes racines dans le passé culturel et mythique de l'Europe du Nord-Ouest. Il les voulait contenant leur part de vérité propre aux mythes anciens pour qui savaient y voir.

¹ Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien : une biographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2002, p.155.

² *Ibid.*, p.156.

L'auteur et linguiste britannique avoua d'ailleurs que le désir qui émergeait en lui à la lecture d'une œuvre ancienne n'était pas tant d'en faire une étude critique ou philologique mais bien plus d'écrire une œuvre moderne qui renverrait à la même tradition³. Une œuvre qui en contiendrait les éléments de base, ces éléments qui constituent la trame brute du mythe de laquelle sont extraits contes, légendes et *romances*. Ou, pour revenir à son allégorie sur *Beowulf* : il désirait raconter des récits bâtis de ces « vieilles pierres » qui ont déjà servies à ces « anciennes constructions » que sont les mythes. C'est ce qu'il s'évertua à faire avec son roman le plus renommé : *Le Seigneur des Anneaux*. Il s'agit là de l'œuvre qui sera l'objet du présent travail dans lequel nous tâcherons d'analyser quelques-unes des « vieilles pierres » qu'il inséra dans sa trame narrative en s'efforçant de saisir quelle place et quel traitement il leur réserverait et à quel effet. Penchons-nous, d'abord, sur le récit dans ses grandes lignes.

Le Seigneur des Anneaux est un roman de *fantasy* épique écrit par cet auteur et philologue que fut J.R.R. Tolkien. Ce qui ne devait être qu'une suite pour *Le Hobbit*, son roman précédent au style proche du conte publié en 1937, devint un projet d'une plus grande envergure et d'un style très différent. Le roman, d'abord conçu pour être publié en un seul volume divisé en six livres, fut publié en trois volumes pour des raisons financières entre 1954 et 1955. La publication en trois volumes donna l'impression qui perdure aujourd'hui encore, à savoir qu'il s'agit d'une trilogie, alors qu'il s'agit bien d'un seul roman. Le récit se déroule dans *Middle-Earth* (la « Terre du Milieu »), un monde qui est le nôtre mais situé dans un temps imaginaire (le Troisième Âge) alors que les continents avaient une forme différente de celle que nous connaissons⁴. La Terre du Milieu est peuplée d'humains, d'autres êtres humanoïdes (les Hobbits, Elfes, Nains et Orcs) et d'une quantité de créatures fictives (tels des Trolls, des spectres, des Ents : arbres qui parlent et marchent, etc.).

Le récit est centré sur un anneau magique créé par un demi-dieu maléfique des temps antérieurs au récit, Sauron, qui cherche à le récupérer après l'avoir perdu. Ce personnage a

³ Verlyn Flieger, *Frodo et Aragorn : le concept du héros in Tolkien, trente ans après*, sous la direction de Vincent Ferré, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2004, p.253.

⁴ Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien : une biographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2002, p.107.

mis dans l'Anneau une grande part de ses pouvoirs et s'il venait à le retrouver, recouvrant ainsi sa pleine puissance, il pourrait sans obstacle mener à bien ses projets d'asservir puis de détruire le monde. Ledit anneau étant tombé entre les mains de Frodo le Hobbit, être proche de l'humain mais de petite taille, ce dernier et ses amis se verront mêlé à l'aventure dont le but est de soustraire cet anneau à Sauron et de le détruire. Nous suivons donc Frodo et ses compagnons à travers la Terre du Milieu, en route vers le pays de Sauron, le Mordor, afin de jeter l'Anneau dans les flammes de la Montagne du Destin où il fut forgé. Ce feu est en effet seul capable de venir à bout de la magie de l'Anneau. En cours de route, le Hobbit se voit adjoindre différents adjuvants des espèces « bonnes » qui peuplent cet univers : des Hommes, un Nain, un Elfe et un Mage. Ils ont, au long de leur chemin, à combattre des serviteurs de Sauron qui tentent de s'emparer de l'Anneau. Éventuellement, ce groupe nommé la Compagnie de l'Anneau se sépare et les protagonistes suivent des chemins différents : les uns se joignent à la guerre que les peuples de la Terre du Milieu livrent aux armées issues du Mordor, Frodo et Sam les Hobbits poursuivent leur route avec la créature Gollum – rencontrée en chemin– vers la Montagne du Destin. Après maintes péripéties, les Hobbits parviennent à détruire l'Anneau, Sauron périt du même coup et un nouveau roi humain règne sur le monde. Le récit se termine alors que les Elfes et le Mage quittent la Terre du Milieu pour le monde des dieux, emmenant avec eux la magie, permettant au Quatrième Âge –le nôtre– de commencer.

Ce récit avec ses héros et leurs quêtes initiatiques, ses mages, ses objets magiques et sa figure du mal incarnée par Sauron, ressemble de prime abord à tant d'autres. Pourtant, entre l'année de sa publication et 1966, il est réimprimé trente cinq fois en Angleterre seulement; dès la fin des années cinquante, il s'agit d'un roman internationalement connu; dans les années soixante, il devient un roman culte aux États-Unis et une cinquantaine d'années après sa publication, il est traduit en onze langues, a connu plusieurs réimpressions, deux adaptations en dessins animés ainsi qu'une version cinématographique⁵. Qu'est-ce qui le distingue, quels sont ses éléments qui marquèrent des générations de lecteurs et qui fondent son attrait qui ne se dément pas? Ce sont ces éléments propres au mythe –ces « vieilles

⁵ *Ibid.*, pp.243-252 et pp.293-294.

pierres »– que Tolkien utilisa pour sa conception qui le rattachent à l’édifice du légendaire Nord Européen. Tel que l’a souligné Mircea Eliade dans *Aspects du mythe* : « [...] la passion moderne pour les romans trahit le désir d’entendre le plus grand nombre possible d’“histoires mythologiques” désacralisées ou simplement camouflées sous des formes “profanes”⁶ ». La narration mythologique se poursuit de nos jours par le biais du roman. En conséquence, la profonde connaissance qu’avait Tolkien de la pensée mythique, des mythes et des éléments essentiels qui les constituent lui permit de reproduire dans son œuvre cette perspective qui plut à tant de lecteurs. Nous posons comme hypothèse que c’est l’importance et le traitement accordés par l’auteur à la nomination relevant d’une perspective mythique d’une part, et l’insertion dans un texte a priori en prose d’une quantité de poèmes et de chants en vers ainsi que le traitement par lequel cela fut réalisé, d’autre part, qui constituent quelques-unes de ces « vieilles pierres » particulières à ce roman et qui le rattachent à la pensée mythique.

De manière à le démontrer nous commencerons par poser les bases théoriques qui serviront d’assises à notre réflexion. Il nous faudra ainsi, en début de premier chapitre, nous pencher au plus près sur l’auteur du *Seigneur des Anneaux*. D’abord afin de déterminer quelles furent ses sources, de quelle façon il les percevait et quelles étaient ses perspectives théoriques face à son œuvre et au genre littéraire qu’il préconisa. Pour cela, nous nous pencherons sur sa correspondance et sa biographie en en soulignant les passages où l’auteur développe sa pensée sur les aspects qui nous intéressent. Ensuite, nous exposerons ses principaux essais touchant notre sujet de près et portant particulièrement sur les littératures, cultures et théories qui le marquèrent tels que *Beowulf: The Monsters and the Critics*, *On Translating Beowulf* et *Sir Gawain and the Green Knight*. Enfin, nous nous attarderons sur l’essai qu’il consacra au conte de fées, à la *fantasy* et à la littérature d’imagination en général *On Fairy Stories*. L’analyse de ce dernier essai nous permettra de bien saisir les théories que l’auteur et linguiste entretenait sur sa propre œuvre et le genre littéraire qui l’intéresse.

⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.233.

Nous nous appuyerons sur l'essai que Mircea Eliade consacra au mythe : *Aspects du mythe*. C'est nécessaire, en effet, car nous posons l'hypothèse que Tolkien puisa dans le mythe certains thèmes et aspects propres à celui-ci qui lui donnèrent une grande part de sa saveur particulière. Nous nous intéresserons, entre autres, à la question du temps développée par Eliade en rapport à la pensée mythique : les temps des commencements, le temps du mythe et les questions relatives à la nostalgie des origines. Il nous faudra voir ce qu'il en est des conditions propres à la récitation du mythe dans les sociétés où le mythe est vivant, à ses caractéristiques essentielles telles que le mythe comme récit des origines, la narration et la justification par le mythe d'une situation nouvelle, son sens initiatique et porteur de savoirs, ainsi que le pouvoir que la récitation confère à son énonciateur. Nous verrons également ce qu'il en est, éclairés en cela par Eliade, de la survie de la perspective mythique dans le monde moderne. En outre, l'auteur mythologue se penche sur les rapports entre le mythe et la littérature épique, la saga et le roman moderne; une réflexion qui sera fort pertinente à l'aune de notre projet.

Cette réflexion sera complétée par une présentation du genre littéraire de la saga, de la poésie scaldique et de la culture scandinave. Les littératures propres à cette culture ayant été l'une des pierres d'assises de Tolkien, il va de soi qu'il faudra y voir. Nous y présenterons les éléments qui constituent l'essence de la saga et de la poésie scaldique telles que leurs origines, styles et thèmes particuliers. Nous nous arrêterons sur ce qu'il en est de la culture scandinave médiévale et de ses rapports à la pensée mythiques dans ses récits, croyances religieuses et les rites qui lui sont associés.

Au deuxième chapitre, nous analyserons dans l'œuvre le traitement réservé à la nomination, la première « pierre » de l'édifice *tolkienien*. Nous examinerons d'abord la question de la nomination dans la perspective de la pensée mythique puis le rapport au nom dans les mythes et la culture des anciens Germains et, enfin, dans l'œuvre. Dans cette dernière, nous verrons ce qu'il en est des noms de lieux, de personnages et d'objets. Du côté des personnages, nous mettrons l'accent sur les manifestations les plus démonstratives des mécanismes que l'auteur leur réserva. Nous nous arrêterons d'abord sur les Ents et Tom Bombadil, démontrant le rapport mythique du nom à l'essence de la chose ou de l'être nommé. Puis, l'analyse de la question prendra tout son essor avec le personnage d'Aragorn.

L'analyse de la nomination chez ce dernier révélera ce qu'il en est du rapport qui lie nom et quête d'identité. En rapport étroit avec ce personnage, nous nous pencherons sur le premier regard posé sur les noms d'objets et de leur traitement dans l'œuvre avec le cas de l'épée légendaire du héros : Anduril. Ensuite, nous explorerons le contrepoint à la question du nom porteur d'identité avec l'analyse du personnage Gollum. Nous profiterons de ce passage pour s'intéresser à la question du deuxième objet d'importance portant un nom dans le récit : l'Anneau. Enfin, ce sera sur le personnage de Gandalf que nous nous concentrerons.

Dans le troisième chapitre, l'analyse portera sur la deuxième des « anciennes pierres » qu'utilisa Tolkien pour construire son œuvre, qui est la parole poétique que l'on retrouve insérée dans l'œuvre en prose principalement sous la forme des poèmes et des chants qu'y déclament les personnages. Nous passerons ainsi du nom à la formule, du mot au discours afin d'y voir clairement quant au rôle de la parole dans le roman. Cette section débute par la démonstration des théories d'Eliade en ce qui a trait à la récitation du mythe, ses thèmes, ses caractéristiques et ses buts. Puis, nous verrons comment les littératures et la culture des anciens Scandinaves utilisaient la parole poétique. De quelle façon ces derniers la considéraient, la nature qu'ils lui accordaient : parole poétique porteuse d'Histoire, de réputation, paroles sacrées et ultimement magiques. Ensuite, nous nous arrêterons à la parole poétique, ses manifestations et son rôle sur la Terre du Milieu. Nous verrons de quelle façon, déclamée par les personnages, elle est porteuse d'Histoire et de mythes. Dans le récit, à travers ses multiples manifestations, elle est également porteuse d'identité. Nous le verrons notamment avec le cas des Rohirrim, des Ents et des Elfes. Nous verrons aussi de quelle façon et de quelle manière elle se déploie dans des morceaux poétiques élégiaques, décrivant le rapport particulier à la mémoire inscrit dans l'œuvre et renvoyant à un modèle de poésie scaldique : le *Sonatorrek*. Ces chants élégiaques, s'ils définissent le rapport à la mémoire et aux rites funèbres des peuples du roman, se voient complétés par la notion de « renom » très forte chez les personnages. Elle avait un équivalent dans la Scandinavie médiévale où on lui donnait le nom de *soguligr* : digne d'être mis en chanson, en poème et plus tard en saga. Une autre manifestation de la parole poétique en tant que parole sacrée, outre sa narration du mythe, tient dans le développement et le traitement particulier que l'auteur accorde à la formule du serment : ici encore, nous en trouvons l'écho chez les anciens Germains et nous

pourrons voir de quelle façon elle fut adaptée par Tolkien pour servir son propos. Enfin, nous nous pencherons sur les chants et l'enchantement où nous voyons comment la parole poétique manifeste tout son pouvoir et son lien à une perspective du langage sacré et créateur propre à la pensée mythique. La parole dans le récit enchante, crée ou détruit, invoque ou conjure. Aussi, chaque parole est pesée, on n'invoque pas sans la connaissance et surtout, la parole est réellement puissante : il faut se garder d'invoquer le mal, de réciter le mythe hors des endroits et du temps sacré. Nous analyserons alors la présence importante de tabous verbaux mis en œuvre dans le roman, relevant clairement de la pensée mythique.

CHAPITRE I

TOLKIEN : LANGAGE, MYTHE, NOM; DE LA FANTASY AUX LITTÉRATURES MÉDIÉVALES GERMANIQUES

*Broadly speaking, the short words are the best, and the old words best of all.
Sir Winston Churchill*

1.1 : J.R.R. Tolkien et son œuvre : les langues inventées et leur mythologie

Fasciné par les mythes anciens –surtout de l’Europe du Nord-Ouest– Tolkien se désolait qu’il n’en reste pas plus au XX^e siècle et que l’Angleterre s’en trouve dépourvue. Il était philologue et recherchait l’origine des mots, des noms, au travers de l’étude des textes mythiques et légendaires qui les portaient ou, plutôt, étaient portés par eux. Mais dans l’étude de l’anglais, Tolkien, comme beaucoup de chercheurs de différentes disciplines fouillant le passé, s’aperçut de la présence de « trous » dans la trame de l’histoire des mots et des noms. De l’ancien germanique à l’ancien anglais, du moyen anglais à l’anglais moderne, l’histoire de certains noms et mots s’était perdue. L’invasion normande de 1066 en était grandement responsable⁷, tout comme la christianisation. Des mythes et légendes avaient été effacés de la mémoire et des textes, les mots et les noms qui les portaient avaient perdus leur sens⁸. Il envisagea d’y remédier en créant sa propre mythologie qu’il légua ensuite à sa patrie⁹. La mythologie est, pour lui, enfant du langage si bien que l’amour des langues anciennes l’a mené à l’étude des mythes qui les portaient et il soulignera souvent que le mot, le nom, fait

⁷ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created a New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, p. 71, 106.

⁸ *Ibid.*, pp. 28-54.

⁹ Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien, Une biographie*, Christian Bourgois Éditeur, 2002, pp.74, 105-106 et J.R.R. Tolkien, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, Boston, Houghton and Mifflin Company, 1981, pp.144, 186, 231, 345, 346-347.

surgir chez lui un récit. Ces deux intérêts –langue et mythe– demeureront toujours inextricablement liés chez lui.

Pour Claude Lévi-Strauss, la mythologie est langage¹⁰. Tolkien partageait cette conception en y mettant la nuance d'importance qui voulait plutôt que le langage soit mythologie, et il l'exprima à plusieurs reprises¹¹, mais notamment dans son essai sur les langages inventés *A Secret Vice* :

« As one suggestion, I might fling out the view that for perfect construction of an art-language it is found necessary to construct at least in outline a mythology concomitant. Not solely because some pieces of verse will inevitably be part of the (more or less) completed structure, but because the making of language and mythology are related functions; [...] ¹²»

On en retrouve des traces dans *On Fairy-Stories*: « It would be more near the truth to say that languages [...] are a disease of mythology. [...] The incarnate mind, the tongue, and the tale are in our world coeval. ¹³» ainsi que dans des lettres :

« [...] I made the discovery that 'legends' depend on the language to which they belong; but a living language depends equally on the 'legends' which it conveys by tradition. [...] I began with language, I found myself involved in inventing 'legends' of the same 'taste.'¹⁴ »

Cette conception du récit issu du langage se verra encore explicitée par l'auteur dans l'une de ses lettres où il exprime ses hypothèses sur la faillite de l'*esperanto* : c'est une langue bien plus « morte » que le grec ancien, car elle n'a pas de légendes pour la porter. Tolkien voulait

¹⁰ Cité dans Anne C. Petty, *One Ring to Bind Them All: Tolkien's Mythology*, Tuscaloosa/Londres, University of Alabama Press, 2002, p.4.

¹¹ Tolkien, J.R.R., selected and edited by Humphrey Carpenter, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, Boston, Houghton and Mifflin Company, 1981, pp.219, 231, 375, 380.

¹² Tolkien, J.R.R., *The Monsters and the Critics and Other Essays*, edited by Christopher Tolkien, London, Harper Collins, 1997, *A Secret Vice*, p. 210.

¹³ Ibid., *On Fairy Stories*, p.122.

¹⁴ Tolkien, J.R.R., *The Letters of J.R.R. Tolkien*, Boston, Houghton and Mifflin Company, 1981, p.231.

que ses langues vivent : il lui fallait une mythologie pour leur insuffler cette vie. Donc, en parallèle à ses études sur les langues et les mythes, il développa ses propres langages inventés inspirés de ceux qu'il chérissait particulièrement, à savoir : le grec ancien, le vieil anglais, le finnois, le gallois, le gothique et le norrois¹⁵. De là jaillira sa mythologie « personnelle » et en particulier *Le Seigneur des Anneaux* qui nous intéresse ici.

1.1.1 : Les sources à l'origine du monde de la Terre du Milieu

Tolkien ne prisait guère l'étude parallèle des sources qui l'ont inspirées et de son œuvre¹⁶. On ne peut toutefois y échapper, mais il faut éviter d'oublier la singularité de l'œuvre. Ainsi, quels sont ces mythes et légendes qui furent à la base, complices devrions-nous dire, de son inspiration? L'auteur y fait allusion principalement dans ses lettres et ses essais mais on peut également aller voir du côté de sa biographie pour déceler les traces des influences qui le marquèrent.

Nous savons, grâce à l'une de ses premières lettres, les spécialisations qu'il fit lors de ses études des langues anciennes¹⁷. Il souligne son intérêt plus spécifique pour l'étude de la matière germanique, celle-ci incluant pour lui tant la Scandinavie que l'Angleterre¹⁸. Au niveau des sources de ses langues inventées, Tolkien admit dans sa correspondance la grande influence du finnois et du poème épique *Le Kalevala* comme base à son langage elfique *Quenya*. Il précise que c'est la découverte du long poème épique qui fit germer en lui l'idée de créer son propre légendaire pour faire vivre ses langues inventées¹⁹. L'autre branche

¹⁵ Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien, Une biographie*, Christian Bourgeois Éditeur, Paris, 2002, pp.110-111; J.R.R. Tolkien, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, Boston, Houghton and Mifflin Company, 1981, pp. 143, 175-76, 214, 219-20, 269-70, 306, 345, 369, 381-82-83, 425-26-27.

¹⁶ J.R.R. Tolkien, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, Boston, Houghton and Mifflin Company, 1981, p.418.

¹⁷ *Ibid.*, p.12.

¹⁸ *Ibid.*, p.55.

¹⁹ *Ibid.*, pp.87, 214, 345.

principale de l'*elfique*, le *Sindarin* a, quant à elle, trouvée sa source dans le gallois²⁰. Comme autres influences linguistiques, les langues germaniques anciennes, notamment le norrois, trouvent une place importante chez Tolkien²¹. Ces langues le mèneront vers les textes anciens qui seront à la base de son inspiration pour ses propres mythes romancés.

Du côté scandinave, les sagas et *Eddas* sont évoquées à plusieurs reprises et la quantité de ces références en fait, après le *Kalevala*, les principales sources d'inspiration de l'auteur du *Seigneur des Anneaux*. Nous retrouvons notamment la *Volsunga Saga* qui est la version norroise –présente dans les *Eddas*, en prose et poétique– du *Nibelungelied*²². La *Volsunga Saga* revient souvent dans la correspondance de l'auteur, côtoyée par la mention (unique) de l'*Œdipe* de Sophocle et –encore– du *Kalevala*²³. De la *Volsunga saga*, Tolkien admet avoir été marqué par *Fafnir* le dragon, soulignant son intérêt pour les monstres de légendes et au dragon de *Beowulf* en particulier. Les noms des nains de *Bilbo le Hobbit*, celui de Gandalf ainsi que du père de Gimli ont été puisés dans le chapitre *Voluspa* des *Eddas*, information ouvertement avouée par Tolkien dans sa correspondance²⁴. Pour les noms des Hobbits, ils sont puisés, règle générale, dans la langue saxonne²⁵. Le nom de Frodo viendrait, lui, d'une origine germanique sans plus de précision de l'auteur²⁶. Le dragon du *Hobbit* –mentionné en incipit du *Seigneur des Anneaux*– est un jeu de mot avec l'ancien gothique signifiant « se faufiler dans un trou »²⁷. Jeu de mot qui n'est pas à la portée de tous, mais qui donne un aperçu, par sa mention, de la véritable passion de l'auteur pour les langues et le travail sur celles-ci dans son récit. Nous pouvons également voir la connaissance qu'avait Tolkien des

²⁰ *Ibid.*, p.219.

²¹ *Ibid.*, p.214.

²² *Ibid.*, p.134.

²³ *Ibid.*, p.150.

²⁴ *Ibid.*, pp.21, 31, 383.

²⁵ *Ibid.*, p.83.

²⁶ *Ibid.*, p.224.

²⁷ *Ibid.*, p.31.

sagas par une note en fin de volume précisant le travail d'édition qu'il a accompli sur la *Víga-Glúms Saga*²⁸. La figure mythique norroise du *ragnarök* (destin, consommation des puissances suprêmes²⁹) exposée dans les *Eddas* sera aussi évoquée comme inspiration pour les batailles épiques parcourant son œuvre³⁰. Le folklore populaire scandinave n'est pas en reste, et nous retrouvons une mention des contes comme une source pour le nom des mines de la *Moria*³¹.

La littérature médiévale en vieil anglais est mentionnée à plusieurs reprises également et on peut le voir comme troisième source par leur nombre et leur incidence sur le texte. Le texte anglo-saxon –mis à part le *Beowulf* bien entendu– qui a inspiré Tolkien le plus remarquablement est certainement le poème *Crist* de *Cynewulf*, d'où il tira l'inspiration pour un nom et un poème à l'origine du *Seigneur des Anneaux* : *Earendel*³². Il y a aussi l'*Exeter Book* d'où surgira l'inspiration pour plusieurs des énigmes du récit et sera, avec le poème *The Wanderer*, l'une des bases aux Ents et aux Rohirrim. L'autre étant le *Macbeth* de Shakespeare dont la forêt qui marche avait déçu Tolkien et qui voulut, en réaction, faire vraiment marcher des arbres³³. Pour la langue anglo-saxonne même, ou en vieil anglais, elle est à l'origine des noms et des inflexions du langage du Rohan³⁴; ainsi que dans la composition du nom de l'araignée géante *Shelob*, autre jeu de mot pour linguiste averti qui veut dire « elle-l'araignée »³⁵. Anglo-saxon encore que l'origine du nom *Middle-Earth*, nom

²⁸ *Ibid.*, p.436.

²⁹ Régis Boyer, *Les sagas islandaises*, Paris, Éditions Payot, 1992, p.173.

³⁰ J.R.R. Tolkien, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, Boston, Houghton and Mifflin Company, 1981, p. 149.

³¹ *Ibid.*, p.384.

³² *Ibid.*, p.385-386.

³³ *Ibid.*, p.212.

³⁴ *Ibid.*, p.381.

³⁵ *Ibid.*, p.81.

de la Terre en vieil-anglais³⁶. J'ajouterais ici, bien que ceci ne soit nulle part confirmé par Tolkien, le lien plus que probable avec le norrois *Midlgardh* ou « enclos du milieu » en opposition à *Asgardh* -enclos des Ases ou Dieux, au-dessus, et au monde extérieur (en-dessous), demeure des Géants.

Nous retrouvons, principalement dans la correspondance de Tolkien, des passages où il indique clairement l'importance et le sens qu'il attachait à la nomenclature; un des aspects qui caractérise son œuvre de façon unique. Dans une œuvre d'imagination telle que celle-ci, précise Tolkien, la cohérence de l'ensemble est plus importante que dans un roman historique. Pour lui, un nom reflète l'essence de l'objet auquel il réfère³⁷. On retrouvera cet intérêt à plusieurs reprises, notamment lorsqu'il évoque le personnage de Tom Bombadil : à Frodo qui lui demande qui il est, Bombadil répondra : « Don't you know my name yet? That's the only answer.³⁸ » Ce que Tolkien appelle dans cette lettre: « the mystery of names³⁹ ». Plus loin, dans la lettre 205 à son fils Christopher, il mentionne comment l'histoire n'est jamais plus intéressante pour lui qu'au moment où elle apporte une lumière sur l'origine et le sens de mots ou de noms, se qualifiant en cela de pur philologue⁴⁰.

Nous retrouverons, en poursuivant l'étude du rapport qu'entretenait Tolkien à la dénomination, une mention fort intéressante pour nous à la lettre 211, alors qu'il est question des noms donnés aux dieux et aux mages du récit. Dans celle-ci, l'auteur précise comment ces personnages ne possèdent ni ne nécessitent aucun langage qui leur serait propre. Ainsi, ils n'ont aucun « véritable » nom, seulement des identités, leurs différents noms leur ayant été octroyé par les Elfes et étant en cela des surnoms rattachés à différentes qualités, fonctions ou exploits les définissant. En conséquence, ces personnages se verront donner plusieurs surnoms, dépendant des peuples et des langages. Cet aspect est particulier et fascinant en ce

³⁶ *Ibid.*, p.220.

³⁷ *Ibid.*, pp.250-251.

³⁸ *Ibid.*, p.445.

³⁹ *Ibid.*, p.191.

⁴⁰ *Ibid.*, p.264.

qu'il introduit le concept « d'absence de nom ». En effet, ces personnages n'ont pas de véritable nom mais bien plusieurs, ce qui laisse paraître un nouveau rapport nomenclature-identité et de nouvelles perspectives d'analyse en lien avec le mythe (chez Eliade, par exemple, avec le rapport direct entre le nom et la nature de l'objet nommé; ou encore le nom secret de Dieu dans la tradition mystique hébraïque).

Les noms ont été choisis consciencieusement, avec un certain esprit ludique peut-être, mais ils vont de pair avec la construction d'un légendaire, but avoué de l'auteur. Leur inspiration, avoue Tolkien, est souvent le fait de mémoire résiduelle d'anciennes lectures, possible, mais toujours adaptés à ses langages inventés et subordonnés à récit. La nomenclature précise-t-il est toujours une construction résultant d'un travail et de réflexions considérables dans un but précis : rendre un effet de « vérisimilitude » (*sic*) qui aide en la « croyance littéraire » (*sic*) du récit comme historique⁴¹.

L'auteur n'a laissé aucun aspect propre au langage de côté. Ainsi, on peut en effet observer, à la lecture, plusieurs niveaux de langage propres aux différents personnages, à leur culture, à leur rang social. Pris à partie par un critique sur ces niveaux de langage qualifiés d'artificiellement archaïques, Tolkien répondit qu'ils se devaient de refléter la réalité sociale et culturelle du personnage dialoguant. Les idées et les contextes particuliers à une époque archaïque ne peuvent, bien souvent, être communiqués dans notre langue, avec nos formulations modernes : il faut donc que le niveau de langue soit adapté. Selon lui, les gens du passé, avec leur façon de penser et d'agir correspondant à leur époque, ne pourrait s'exprimer avec des expressions et formulations modernes : le niveau de langue ne correspondrait pas à l'esprit. Et voilà une erreur que Tolkien voulait à tout prix éviter en plus de nous révéler par là une de ses croyances fondamentales sur le langage : il appelle ce phénomène –où les mots ne rejoignent pas l'esprit– : « [...] insincerity of thought, a disunion of word and meaning.⁴² ». Voilà un paramètre primordial pour l'auteur et à retenir pour notre analyse : le langage répond à l'esprit. Un roi, dit-il, qui s'exprimerait d'une façon moderne ne

⁴¹ *Ibid.*, p383.

⁴² *Ibid.*, p.226.

penserait pas de cette façon ancienne (reprenant l'exemple du critique sur la manière de s'exprimer de Théoden, roi du Rohan, qui déclare vouloir mourir les armes à la main). Pour paraphraser Tolkien dans sa réponse au critique, il n'y a pas plus de raison de ne pas utiliser un niveau de langage « archaïque » pour certains des dialogues de ses personnages ou descriptions du narrateur que de changer les heaumes, écus et broignes en des uniformes militaires modernes. Tolkien a été traité, ou plutôt le style de ses dialogues, d'« ossianique » en référence à la supercherie de l'*Ossian* de Macpherson. C'est pourtant le but que Tolkien chercha à atteindre : même moderne, il voulait que son roman renvoie à d'anciennes légendes, traditions, cultures; fictives et idéalisées, certes; mais avec un caractère que le lecteur pourrait sentir comme vraisemblable.

Tolkien était conscient que les mots sont des conventions et que s'ils représentent une chose, ce n'en est qu'une des facettes. Ce qui ne veut pas dire que pour les gens qui utilisaient –ou utilisent toujours– ce mot, il n'y ait pas d'autres référents possibles : « The Logos is ultimately independent of the verbum.⁴³ » Mais on peut remarquer qu'avec son œuvre –à travers les exemples des Ents et de la magie verbale de Bombadil et des Elfes, notamment– le vieux rêve soutenant la plupart des mythologies du mot correspondant exactement à la chose nommée fut toujours présent chez lui : le lien fondamental entre signifiant et signifié, le verbe créateur.

À présent, il nous faut nous pencher sur ses essais et particulièrement sur l'étude exhaustive du poème en vieil anglais *Beowulf* dont l'influence est prépondérante. Source importante confirmée par ses aveux dans une lettre⁴⁴ et déduite par l'étude passionnée qu'il lui accorda avec *Beowulf: The Monsters and the Critics* et *On Translating Beowulf*. Il proposa une lecture nouvelle de cette œuvre, la considérant digne de critique littéraire et non plus seulement comme un fragment « archéologique », une trace de l'histoire, perspective

⁴³ *Ibid.*, p.269.

⁴⁴ *Ibid.*, p.31.

prise des chercheurs jusqu'alors⁴⁵. De plus, il réfuta l'approche traditionnelle qui voit ce texte comme un récit épique centré sur le héros tueur de monstres pour porter son attention sur ces derniers. En regardant du côté du *Seigneur des Anneaux*, nous remarquons que les figures maléfiques de Tolkien ne sont pas non plus unidimensionnelles : elles sont complexes, possédant une histoire et sont plus que de simples obstacles sur la voie du héros. Tolkien mettra également de l'avant l'intérêt du poème en tant que représentation riche –tant par son style que par ses thèmes– d'un moment-clé de l'histoire Nord Européenne qu'est l'époque transitionnelle entre paganisme et christianisme⁴⁶. Or, *Le Seigneur des Anneaux* est également le récit d'une période de transition pour ce monde fictif. Il raconte en effet la fin d'un monde et le commencement d'un nouveau : la fin du monde des Elfes, celle du mal incarné en Sauron et l'avènement du règne humain. De plus, au plan stylistique, Tolkien énoncera une idée intéressante pour nous –et sur laquelle il nous faudra revenir en détail plus loin– qu'il faut souligner ici :

« When new *Beowulf* was already antiquarian, in a good sense, and it now produces a singular effect. For it is now to us itself ancient; and yet its maker was telling of things already old and weighted with regret, and he expended his art in making keen that touch upon the heart which sorrows have that are both poignant and remote.⁴⁷ »

Par son usage particulier du langage nous dit Tolkien, l'auteur du *Beowulf* a su transmettre l'esprit d'un autre âge, celui du paganisme, ainsi que des valeurs et symboles intemporels et universels qui savent toucher encore longtemps après leur époque. Des caractéristiques le rapprochent du mythe : récit des origines et d'un épisode charnière, d'un renouveau, valeurs et symboles intemporels et universels. C'est par son utilisation particulière du langage qu'il y parvient et cette question, comme nous le verrons, marqua fortement Tolkien. J'avance que ce dernier s'acharna en effet à créer pour son œuvre l'atmosphère d'un temps lointain, d'une distance évoquant un certain « âge d'or » mythique, comme d'un « temps avant le temps », à

⁴⁵ J.R.R. Tolkien, *The Monsters and the Critics in The Monsters and the Critics and Other Essays*, London, Harper Collins, 1997, p.7-8.

⁴⁶ *Ibid.*, p.20.

⁴⁷ *Ibid.*, p.33.

l'aide de mécanismes langagiers particuliers. Une observation que n'a pas manqué de faire son fils et héritier littéraire plusieurs dizaines d'années plus tard : « [...] with its suggestion of ages of poetry and 'lore' behind it, strongly evokes a sense of 'untold tales', even in the telling of them; 'distance' is never lost. ⁴⁸».

On peut retrouver également, toujours dans le recueil d'essais *The Monsters and the Critics and Other Essays*, un essai sur le poème *Sir Gawain and the Green Knight*, poème du anglais du XIV^e siècle s'enchâssant dans le cycle des récits arthuriens. D'entrée de jeu, il précise qu'il ne s'arrêtera pas sur les sources avérées ou spéculées de l'œuvre mais bien sur la technique narrative et les motifs utilisés qui lui donne une saveur bien particulière et la rend digne d'intérêt encore de nos jours. Nous voyons poindre encore ici un aspect cher à Tolkien dans son approche de l'analyse d'un texte. Il précise d'emblée comment ce dernier appartient à cette catégorie littéraire ayant des racines profondes dans le passé, comportant des motifs et éléments issus d'une lointaine époque, et se rapprochant sur cet aspect du *Beowulf*, de l'*Hamlet* et du *Roi Lear* de Shakespeare⁴⁹. Dès lors, il se penchera sur la question de savoir d'où lui vient cette saveur particulière, cette atmosphère, cette vertu que ces textes convoient : « Behind our poem stalk the figures of elder myth, and through the lines are heard the echoes of ancient cults, beliefs and symbols [...] His story is not *about* those old things but it receives part of its life, of its vividness, its tension from them.⁵⁰ ». Et, comme Tolkien le remarque si à propos pour *Gawain*, nous ne pouvons ignorer comment lui-même –sans raconter le passé comme tel– s'est servi de certains de ces éléments afin de donner à son œuvre cette « vie, sa vivacité, sa tension narrative »; bref, il voulait puiser dans ces textes anciens des éléments qui traversent le temps. S'ensuit une analyse intéressante du poème et, particulièrement pour nous, l'importance accordée à la parole donnée, à une certaine sacralité du langage. C'est cette parole, ce serment donné par Gauvain et auquel il ne peut se soustraire, qui constitue le moteur même du texte, son ressort : il est pris entre plusieurs

⁴⁸ J.R.R. Tolkien, *The Children of Hurin*, Londres, Harper Collins Publishers, 2007, p.275.

⁴⁹ J.R.R Tolkien, *Sir Gawain and the Green Knight* dans J.R.R Tolkien, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, Londres, Harper Collins, 1997, p.72.

⁵⁰ *Ibid.*, p.73.

serments qui en arrivent à s'entrechoquer créant le dilemme moral, noyau moteur du récit⁵¹. Autre parallèle frappant avec le récit *tolkienien* : Gollum ne peut tricher au duel d'énigme; avec le tabou verbal vient la sacralité du langage : il est des mots, des serments, à ne pas prononcer à la légère dans cet univers. Ce sont ces éléments du langage –nomenclature, tabous verbaux, formule magiques, énigmes, chansons et poèmes, etc.–, ce traitement, qui confèrent la particularité que voulait donner Tolkien à son œuvre et ainsi ce sera par leur analyse qu'il faudra passer afin d'en comprendre la singularité.

Nous avons, avec ces deux essais, une partie des sources de Tolkien, à savoir le légendaire arthurien et le monde anglo-saxon pré-chrétien. En poursuivant la lecture du recueil *The Monsters and the Critics and Other Essays*, nous en venons à l'essai que l'auteur consacra spécifiquement à son optique de la littérature d'imagination : *On Fairy Stories*. Un essai particulièrement significatif pour nous en ce qu'il nous donne à voir une grande partie de la position intellectuelle adoptée par l'auteur face au genre du conte de fées, à la littérature d'imagination et au *Fantasy*. Il faut voir dans cet essai, outre une analyse du genre, une défense face à la perception négative dont il est l'objet de la part des critiques et un exposé des buts qu'il cherchait à atteindre au travers de son œuvre. Tolkien commence d'abord par déboulonner les idées reçues sur le genre : ce n'est pas nécessairement une littérature sur ou avec des fées⁵², mais bien plutôt une littérature sur le monde de féerie (*Faërie*) et sur le récit d'un humain en ces contrées *parallèles*, que ce soit une satire, aventure, fable morale ou encore *fantasy*⁵³. L'auteur présente quelques contes considérés comme contes de fées et souligne l'influence chez des auteurs anglais d'auteurs français (Perrault) et allemands (Grimm). Le conte doit comporter de la magie (et celle-ci doit être prise au sérieux), un ou des humains et l'un des points primordiaux au centre du conte de fées est le désir de communiquer avec les autres êtres vivants : le mythe découle du langage⁵⁴. Cette dernière

⁵¹ *Ibid.*, p.99.

⁵² J.R.R. Tolkien, *On Fairy Stories* dans J.R.R Tolkien, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, Londres, Harper Collins, 1997, p.110.

⁵³ *Ibid.*, pp.113-114.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 117.

remarque est centrale dans l'œuvre fictionnelle de Tolkien chez qui les Elfes ont cette passion. Certains arbres et plusieurs créatures parlent ou sinon comprennent le langage, par exemple. Nous nous pencherons évidemment sur ces exemples dans les chapitres suivants.

Tout en confiant modestement son manque de culture sur la question, l'auteur se penche ensuite sur l'histoire du conte de fées en un rapide survol : il affirme hors de tout doute leur ancienneté et leur universalité (« [...] wherever there is language [...] »⁵⁵). Il faut souligner aussi ce passage où il insistera sur la place importante du langage, de son utilisation dans le récit mythique, le conte, la légende, comme d'un pouvoir réel : « But how powerful, how stimulating to the very faculty that produced it, was the invention of the adjective : no spell or incantation in Faërie is more potent.⁵⁶ ». C'est par l'étude des langues anciennes et des mythes et contes les soutenant que Tolkien découvre la puissance du mot, une puissance qu'il ne négligera pas dans la rédaction du *Seigneur des Anneaux* où l'on retrouve ce mot créateur, cette formule –bénéfique ou maléfique– mais qui agit bel et bien sur la narration. Continuant sur la généalogie du conte, il ne le voit pas comme dernier avatar « populaire » descendant d'un genre « supérieur » comme l'épopée ou le mythe, mais bien un cheminement inverse : où la saga de village se serait répandu, les événements exagérés, les personnages passant de héros à dieux, de costaud fermier colérique à Thor, dieu du tonnerre⁵⁷.

L'histoire des récits, dit-il, est comme un chaudron où viennent s'ajouter des ingrédients à ceux qui y mijotaient depuis l'aube des temps : ils ont comme point commun d'être intemporels et universellement humains. Tout récit qui parvient à puiser dans ce chaudron et à y ajouter un ingrédient est réussi et traversera les temps et les cultures, telles les légendes arthuriennes ou les contes des frères Grimm par exemple⁵⁸. Ce point est intéressant pour nous, car il semble que ce fût une volonté de Tolkien de puiser dans ce « chaudron » pour l'écriture de son œuvre, une volonté de l'inscrire dans la continuité des récits aux origines

⁵⁵ *Ibid.*, p.121.

⁵⁶ *Ibid.* p.122.

⁵⁷ *Ibid.*, p.124.

⁵⁸ *Ibid.*, p.126-127.

immémoriales sans renier son actualité, sa modernité. Il reprochera à l'analyse (contemporaine à son époque) des récits anciens –après son exhaustive énumération des ingrédients (dont le tabou verbal)– son oubli de l'effet produit de nos jours sur les lecteurs d'une œuvre souvent plus que centenaire. Parce que, dit-il, si on examine, non seulement les ingrédients qui ont traversés les temps, mais bien leurs effets actuels et surtout pourquoi ils ont été sauvegardés, on arrive souvent à « sortir du temps » et à être en contact avec quelque chose de fondamental⁵⁹. C'est sous cette lumière qu'il voulait que son œuvre soit analysé et non en en faisant simplement le relevé de ses sources⁶⁰.

Tolkien s'attaquera ensuite à un préjugé –encore vivant aujourd'hui et qui lui fût abondamment reproché– celui voulant que le conte de fées ou d'imagination, la *fantasy*, soit de la lecture pour enfants⁶¹. Il combattra ardemment toute sa vie cette conception, refusant que l'on s'adresse aux enfants comme s'ils étaient des êtres intellectuellement inférieurs ou qui nécessitent un langage simpliste et, surtout, refusant que la *fantasy* et les besoins qui sont la source de sa lecture soient propres aux enfants. La suite de l'essai sera consacrée à ce qu'offre le conte de fées, à quels besoins il répond, selon Tolkien, à savoir : la *fantasy*, le recouvrement, l'évasion et la consolation. Des éléments qui, s'ils ne sont pas nécessairement étrangers à l'enfance, ne lui sont toutefois pas exclusifs, loin s'en faut⁶².

Il amorce sa conception de la *fantasy* en précisant que ce que l'on nomme l'imagination est bien la faculté de concevoir des images de choses qui ne sont pas réellement présentes. La perception, l'analyse et la qualité de représentation de ces dites images demeurent variables mais n'interfèrent en rien avec la notion d'imagination même, elles ne font qu'en influencer

⁵⁹ *Ibid.*, p.129.

⁶⁰ «I fear you may be right that the search for the sources of The Lord of the Rings is going to occupy academics for a generation or two. I wish this need not be so. To my mind, it is the particular use in a particular situation of any motive, whether invented, deliberately borrowed, or unconsciously remembered that is the most interesting thing to consider.» in *The Letters of J.R.R. Tolkien*, n°337, p. 418.

⁶¹ *Ibid.*, pp.129-138.

⁶² *Ibid.*, p.138.

le degré⁶³. Ainsi, présenter des images de choses imaginées avec une qualité qui en donne « (...) la consistance interne de la réalité »⁶⁴ s'appelle véritablement Art. Si, dans l'expression de cette imagination par l'art, on retrouve une « qualité d'étrangeté et d'émerveillement », nous avons la *fantasy*⁶⁵. Parce que la *fantasy* met en scène des éléments qui ne se retrouvent pas tels quels dans le monde « réel », il fut dénigré, ce que Tolkien désapprouve. Pour lui, si une « sous-crédation » (son appellation d'une œuvre, se référant à la première création, celle de Dieu) comprend de tels éléments « fantastiques » et que l'expression est accomplie, nous avons non pas une forme inférieure d'art, mais bien une forme supérieure. Puisqu'il est difficile de rendre compte du réel, en inventer un dans lequel on puisse croire est un accomplissement encore plus important⁶⁶. Rendre crédible l'univers de la *fantasy*, serait limité à la littérature. Tolkien survolera d'autres formes d'art –peinture, théâtre, cinéma– démontrant pourquoi le texte réussit mieux cette « illusion » que l'image : elle ne permet pas de « croire », montre trop ou pas assez de la *fantasy*, utilise des trucages qui sont visibles et empêche une « créance secondaire ». En fait, utiliser des trucages, éloigne de la nature de la *fantasy* : le trucage est magie ou sorcellerie à l'aide d'artifices et de mécanismes, alors que la *fantasy* est enchantement. On ne prétend pas changer le monde primaire, réel, on crée par l'enchantement un monde secondaire auquel on peut croire le temps de la lecture⁶⁷. *Fantasy* et Raison ne s'opposent pas : la *fantasy* demande au contraire une reconnaissance de la réalité, reconnaissance qui permet de s'en libérer temporairement⁶⁸.

Dans la section dédiée à ce que l'auteur nomme le « recouvrement », il souligne un des aspects propres à la modernité, l'impression qu'il n'y a rien de nouveau sous le soleil : comparant les récits à des feuilles d'arbres, il demande « [...] qui peut dessiner une nouvelle

⁶³ *Ibid.*, p.138-139.

⁶⁴ J.R.R. Tolkien, *Faërie, Du conte de fées*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2003, p.177.

⁶⁵ *Ibid.*, p.178.

⁶⁶ *Ibid.*, p.179.

⁶⁷ *Ibid.*, pp.180-183.

⁶⁸ *Ibid.*, p.185.

feuille?⁶⁹ ». L'essentiel n'est pas là selon lui, il n'est pas tant important de créer quelque chose de si nouveau mais bien de créer un récit où –malgré l'ancienneté, le déjà-vu des ingrédients– la perspective est nouvelle. Cette faculté de permettre un regard neuf sur des choses anciennes et connues est le propre du conte de fées réussi. Autrement dit, le recouvrement est la qualité qui permet de prendre un recul salutaire face au réel, et de le contempler derechef comme aux jours anciens du temps primordial mythique : le détour de l'imaginaire par le conte de fées permet une remise en question de l'acquis (ce qu'est un arbre, par exemple). Ainsi, le conte de fées, et par extension le mythe, permettent de voir à nouveau –par le biais d'éléments fantastiques– les éléments du réel : Tolkien donne l'exemple de la création de Pégase qui donna sa noblesse au cheval⁷⁰. L'auteur précise ici que c'est au travers du conte de fées et de la lumière nouvelle dont il éclaire le réel, qu'il découvrit « [...] le pouvoir des mots [...] »⁷¹. Ce sont les mots, leur traitement dans la littérature d'imagination, qui permettent de se réapproprier pour la première fois des choses anciennes et intemporelles. Ceci dit, il entreprend enfin, en conclusion, l'analyse des aspects évocation et consolation, étroitement liés selon lui.

L'analyse que fait Tolkien d'une littérature dite « d'évasion », se présente d'abord comme une défense de cette dernière face aux critiques. Il entend débouter les critiques qui adoptent le ton de mépris ou de pitié devant cette littérature d'évasion. Cette attitude, précise-t-il, découle de la confusion entre évocation et désertion⁷². L'évasion est en fait l'action même qui est à la base du recouvrement : c'est par le biais de l'évasion –évidemment momentanée, précise-t-il– que l'on atteint le recouvrement, que l'on peut revenir au réel avec un imaginaire, une perspective, « reposé » en quelque sorte. L'évasion est nécessaire en ce que, forcément, l'humain est confronté à des désirs universels et intemporels qui resteront inassouvis : le désir de voler, par exemple. Désirs qui sont satisfaits dans l'imaginaire

⁶⁹ *Ibid.*, p.187.

⁷⁰ *Ibid.*, p.190.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Ibid.*, p.191.

temporairement. Imaginaire qui, selon Tolkien, atteint sa pleine puissance à travers la littérature d'imagination, la *Fantasy*, le conte de fées. L'auteur utilisera l'image d'un prisonnier et de sa geôle : qui peut blâmer le prisonnier qui, étant empêché de s'évader réellement, pense et parle d'autres choses que de son geôlier ou de ses murs, demande-t-il⁷³? Car il n'y a pas que des désirs liés à des curiosités ou pulsions en quelque sorte « naïves » (voler, explorer les fonds marins tel le poisson) qui motivent le besoin d'évasion, les frustrations liées à la réalité elle-même (la faim, la pauvreté, la guerre) motivent de bon droit un besoin d'un repos –si même temporaire et imaginaire. L'évasion permet un retour aux choses « naturelles » et « non salies » selon le regard d'un catholique qui prend pour acquis la notion de « chute originelle » hors de l'Éden. Ce qui nous amène à regarder sa notion de consolation.

Si Bettelheim, dans son *Psychanalyse des contes de fées*⁷⁴, considère cette notion attachée à l'enfance, Tolkien universalise le besoin de consolation dans son optique catholique. Il a créé la notion d'« *eucatastrophe* » –un dénouement heureux inattendu au sein de la tragédie, un miracle–, centrale à son œuvre, en fonction de ce besoin de consolation. Elle est nécessaire à l'humain face à ces raisons qui le pousse à l'évasion, elle est un déni de la perspective d'une défaite universelle du bien versus le mal. Mais elle est plus que cela en ce qu'elle va au-delà des malheurs de ce monde vers le salut de l'âme. Chez Tolkien, elle répond à sa foi catholique, à sa perspective chrétienne de chute et de rédemption, elle en est issue : foi en la victoire finale du bien sur le mal. La consolation sert à renforcer ce sentiment, basé sur la foi, que le bien (voir Dieu) triomphera ultimement. Pour lui, la fin heureuse, l'*eucatastrophe*, est semblable et aussi nécessaire, sinon à un niveau de sacralité moindre, que les *Évangiles* pour le croyant. Ce thème de la consolation, d'une fin heureuse, est central et essentiel à la composition du genre du conte de fée selon Tolkien. L'*eucatastrophe* est comme ce mince rayon de soleil que l'on peut voir au milieu de la tempête, cet espoir que malgré l'apparente défaite, une mince chance survit. Évidemment, on pourrait voir ici une

⁷³ J.R.R. Tolkien, *On Fairy Stories* dans J.R.R. Tolkien, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, Londres, Harper Collins, 1997, p.148.

⁷⁴ Bruno Bettelheim, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Pocket, 1999.

différence d'importance et en apparence inconciliable entre mythe et conte de fées –deux genres que Tolkien a voulu concilier dans son œuvre– l'un étant le plus souvent tragique, l'autre provoquant une fin heureuse. Seulement, comme nous le verrons en examinant la structure et les thèmes du mythe chez Eliade, le mythe peut aussi promettre une fin heureuse, celle-ci appelant un nouveau commencement, lequel est fréquemment de nature paradisiaque (voir, par exemple, le mythe du *Ragnarök* chez les anciens scandinaves).

1.2 : *Mircea Eliade et Aspects du Mythe*

L'essai d'Eliade nous aidera à analyser le concept de mythe. Rappelons-nous que Tolkien a précisé explicitement sa volonté de créer un mythe littéraire pour l'Angleterre⁷⁵. Eliade nous permettra de donner de la profondeur à des éléments du mythe qui ont été retenus comme essentiels et caractéristiques pour Tolkien tels que le tabou verbal, la narration du mythe et ses fonctions.

Dans son optique d'élaboration d'un mythe, Tolkien situa l'action de son récit en un « temps avant le temps » et nous pouvons voir dans son œuvre le récit d'un temps de transition entre le monde des Elfes –foncièrement magique– et celui des hommes : un récit d'une transition mais aussi d'un commencement donc. Et c'est ce que souligne Eliade en définissant le mythe comme racontant « [...] une histoire sacrée; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps fabuleux des « commencements »⁷⁶ ». Eliade souligne aussi, ce qui rappelle l'œuvre de Tolkien, qu'on ne peut raconter indifféremment les mythes. Pas devant des non-initiés, marquant ici un tabou, parce que les mythes étaient conçus comme « vrais » et comme étant réellement porteur d'une puissance dans l'évocation⁷⁷. Cet aspect est aussi important face à la conception du langage de Tolkien et qu'il a traduite dans son œuvre, à savoir que le langage est porteur d'une réelle puissance d'évocation. Le choix des mots, des

⁷⁵ *Ibid.*, pp.74, 105-106; J.R.R. Tolkien, *The Letters of J.R.R. Tolkien*, Boston, Houghton and Mifflin Company, 1981, pp.144, 186, 231, 345, 346-347.

⁷⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2004, pp.16-17.

⁷⁷ *Ibid.*, p.21.

moments où les dire, est réellement important et a une incidence sur le réel. Eliade soulignera la même chose. Le mythe en effet doit être raconté durant des périodes spécifiques (« [...] laps de temps sacré [...] »⁷⁸) afin d'être garant du pouvoir qu'il doit porter. On verra lors de l'analyse du roman comment, lors de certaines situations, la narration d'un récit mythique par les personnages les tire d'affaire ou encore ragaillardit un moral bas, tournant la situation en leur faveur. Inversement, tant les Elfes que Tom Bombadil et Gandalf insistent sur un moment opportun pour raconter une histoire –ou même simplement en discuter– et un moment pour la taire. La crainte de la potentialité d'un mythe est bien réelle et explicite dans le récit. Notons que ce temps sacré était souvent situé durant l'automne, l'hiver et la nuit : des espaces de temps où la peur d'une fin chez l'homme est à son paroxysme, des espaces charnières, associés à la mort, ou –chez les anciens scandinaves– à la fin des temps (*Ragnarök* et hiver prolongé); tout comme chez Tolkien, les moments choisis seront ceux où l'on désespère et où le récit du mythe d'Elbereth, par exemple, amène sa lumière ou encore lorsque la récitation d'un mythe ancien amène une réponse à une question présente.

Ainsi donc, Eliade assimile la récitation du mythe à une incantation possédant une véritable puissance sur le réel et favorisant l'obtention d'avantages certains. Il précise que la répétition du mythe, par la récitation, redonne au récit les forces d'origine de la situation mythique : ce dernier point se verra abondamment illustré dans *Le Seigneur des Anneaux*, où la simple mention d'un nom central à un mythe ramène à la situation mythique énoncée et transmet par le fait même ses forces à l'énonciateur. Nous pourrions en déduire que le contraire est aussi vrai, que taire un mythe, un récit des origines, en empêche l'actualisation des forces, expliquant ainsi la présence des nombreux tabous parsemant l'œuvre de Tolkien où l'on tait la mention d'un récit sur Sauron ou ses sbires. Eliade confirme cette hypothèse en soulignant comment, si l'on ne connaît pas parfaitement l'origine d'un démon ou d'une maladie, l'on doit s'abstenir d'en parler ou même de le nommer : l'ignorance même partielle du récit de ses origines pouvant l'invoquer mais sans que l'incantateur n'ait aucun pouvoir sur la chose ainsi appelée⁷⁹. Or, c'est véritablement la crainte qui est derrière les nombreux

⁷⁸ *Ibid.*, p.22.

⁷⁹ *Ibid.*, pp.41-43.

tabous verbaux appliqués dans l'œuvre de Tolkien. Sauron est à peine nommé quelques fois par son nom durant le récit mais bien plutôt par un surnom évocateur : « *The Nameless One* ».

Le mythe racontant l'origine des choses et sa récitation nous redonnant sa puissance originelle, celui qui connaît le récit des origines s'octroie par sa récitation un pouvoir. Eliade fait appel à un exemple qui était connu –et même adulé– de Tolkien : *Le Kalevala*⁸⁰. L'essayiste rapporte en effet le récit de *Väinämöinen*, magicien finnois récitant le mythe de l'origine du fer afin de se guérir d'une blessure due à ce matériau. En fin connaisseur et fervent admirateur du texte finnois, Tolkien assimilera l'idée dans sa propre œuvre. De plus, si la récitation du mythe redonne cette force de création originelle dont il est porteur, c'est en ramenant l'énonciateur aux temps mythiques où elle eut lieu de prime abord, le rituel d'énonciation agissant ainsi comme une sorte de portail temporel.

Eliade note aussi que « Tout mythe d'origine raconte et justifie une "situation nouvelle " [...]»⁸¹. Autre élément qui inscrit l'œuvre de Tolkien du côté du mythe, car nous avons, en effet, d'un côté les mythes des origines du monde venant des Elfes et, de l'autre, la situation nouvelle qui est centrale au récit : l'avènement de l'âge des hommes. Comme nous le verrons, cette transition se fera par le biais du langage comme porteur des mythes collectifs : le récit nous montre comment les hommes se font les nouveaux porteurs des récits mythiques et le pouvoir sur le monde que cela leur procure. Ainsi, le mythe se caractérise par la présence d'une parole créatrice attribuée à une ou des divinités, paroles qui seront reprises par la récitation du mythe afin de se réapproprier ce pouvoir créateur des origines. La récitation symbolise une re-création, un passage vers un recommencement. Ce thème de retour, central à la pensée de Mircea Eliade (c.f. *Le mythe de l'éternel retour*) est opéré par une série de rituels correspondant au modèle cosmogonique propre à la culture porteuse du mythe⁸². Or, dans l'univers de la *Terre du Milieu*, ce modèle cosmogonique est le chant (c.f.

⁸⁰ *Ibid.*, p.29.

⁸¹ *Ibid.*, p.35.

⁸² *Ibid.*, p.60.

Appendices au Seigneur des Anneaux et le Silmarillion); nous avons donc un rituel basé sur le chant lors du passage vers un recommencement. C'est le cas lors du couronnement d'Aragorn, par exemple, moment qui marque la véritable transition entre le monde mythique des Elfes et celui, plus près de nous, des Hommes. Durant le rituel, Eliade précise comment le « [...] prêtre reproduit les gestes et les paroles [...] »⁸³ des créateurs : le « prêtre » ici, le possesseur du mythe, est le poète qui déclame et le roi qui chante; inscrivant clairement la place de la parole et sa fonction créatrice dans le modèle cosmogonique propre à l'univers du *Seigneur des Anneaux*. La parole créatrice et la présence de surnaturel sont autant d'aspects qui inscrivent le récit du *Seigneur des Anneaux* dans le mythe.

Une autre particularité de la pratique du rite consiste dans le besoin pour l'officiant d'être seul. En effet, étant donné qu'il prend la place des êtres créateurs originels et que ceux-ci agissaient alors que les hommes n'avaient pas été créés, il se doit lui aussi d'être seul comme aux commencements. Comme on l'a vu avec Eliade –et c'est une perspective que Tolkien a inscrite dans son œuvre– le nom est étroitement associé, dans la pensée mythique, à l'objet qu'il désigne. Ainsi, nommer revient à invoquer –à faire exister– et nommer sans connaissance de la source mythologique, revient à invoquer un pouvoir sur lequel on n'aura pas de contrôle : d'où les tabous verbaux. Et si l'officiant du rite doit être seul, la simple évocation de son nom revient à briser sa solitude réelle ou symbolique : durant le rite, il quitte notre monde (ou temps) pour celui du mythe⁸⁴. Nous retrouverons des exemples de cette forme de tabou verbal dans la littérature médiévale germanique, confirmant que cette perspective était partagée également des anciens scandinaves, ainsi que nous le verrons dans les prochains chapitres.

Selon la théorie d'Eliade, ce renouvellement s'accomplit par les rites de fin d'année. Retenons particulièrement de son analyse du phénomène le concept de nostalgie du « paradis perdu » des origines, auquel les croyants adhèrent, et le fait qu'un retour aux origines passe

⁸³ *Ibid.*, p.63.

⁸⁴ *Ibid.*, p.64.

par une fin pour un renouvellement⁸⁵. Cette conception cyclique du temps s'oppose à la conception d'un temps linéaire propre aux religions judéo-chrétiennes qui partagent néanmoins la nostalgie du paradis perdu. Tolkien manifesta cette théorie de nostalgie du paradis perdu dans son œuvre, de même qu'il illustra deux points de vues s'opposant à ce sujet avec d'un côté les Elfes et de l'autre, les hommes. En effet, les Elfes connaissent cette nostalgie du passé mythique parfait des origines et voudraient en conséquence que le temps s'arrête afin d'éviter la progression de la déchéance associée à l'avance dans le temps. Les hommes, en revanche, tout en partageant une nostalgie d'un passé parfait, avancent vers une fin des temps et vers un nouveau. C'est ce que nous verrons illustré par la chute de Sauron et la mise en place d'un monde défini par le langage humain alors que la présence des Elfes comme êtres porteurs du langage s'amenuise. Le roman nous montre une fin d'un monde totale : disparition des Elfes et de la magie, mise en place des humains comme porteurs du langage qui raconte le monde, qui le chante.

Lorsqu'Eliade se penche sur la conception mythologique indienne du temps, il constate que dernière conçoit le monde comme divisé en quatre âges où la durée des cycles comme celle de la vie humaine vont de la plus longue à la plus courte. Et c'est exactement la façon dont Tolkien découpe les temps de son univers romanesque : le temps mythique du récit est divisé en quatre âges, nous assistons à la fin du troisième et au début du quatrième et les durées de vie des hommes se font de plus en plus courtes à mesure que l'on avance. Aragorn, par exemple, en tant que descendant direct des ancêtres mythiques, a une durée de vie de plusieurs fois supérieure à ses contemporains comme l'avaient ses ancêtres. La fin d'un monde dans l'univers du *Seigneur des Anneaux* ne pourrait être niée, étant soulignée à plusieurs reprises dans le texte et par plusieurs personnages : Gandalf, Theoden, Aragorn et Denethor y feront respectivement allusion. Il en est ainsi d'Aragorn lorsqu'il déclare, à la fin du récit : « Behold the Sun setting in a great fire! It is a sign of the end and fall of many things, and a change in the tides of the world. ⁸⁶ ». Et de Gandalf:

⁸⁵ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2004, pp.70-71.

⁸⁶ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 5, p.155.

« The Third Age of the world is ended, and the new age is begun [...] For though much has been saved, much must now pass away [...] For the time comes of the Dominion of Men, and the Elder Kindred [les Elfes] shall fade or depart. ⁸⁷»

De plus, ce désir de retour aux temps mythiques qui appelle une fin puis un renouveau est associé au retour d'un « messie » identifié bien souvent à un héros, un ancêtre mythique⁸⁸. Cette position est bien entendu occupée par Aragorn, le descendant des ancêtres mythiques à la longue vie et aux exploits fabuleux, dont le retour marque le commencement d'un temps nouveau. Aragorn est plus que le héros dont le retour est attendu, il est le héraut : le porteur du nouveau langage qui définira la réalité suite à la décadence puis au départ des Elfes de la Terre du Milieu.

Eliade souligne qu'on peut observer à travers l'art contemporain pareille destruction du langage –ici, plastique– à des fins de renouveau. Il souligne comment ce renouvellement peut passer par un retour à un stade germinal afin de recommencer à neuf : créer un autre langage. Et c'est ce que Tolkien fit, en un sens : retourner à un âge d'or de la littérature (qui selon ses perceptions se situerait au haut Moyen Âge) tout en écrivant un roman moderne. Son œuvre tient compte des anciens ingrédients du mythe, mais incorpore également ceux de la modernité : l'auteur n'a pas nié avoir intégré dans l'œuvre ses préoccupations écologistes, anti-industrialistes et des perspectives sur l'intériorité des personnages, par exemple, tous des éléments qui sont bien de notre ère. Tolkien, par son essai sur les contes de fées et son œuvre de fiction, a rejoint Eliade dans sa réflexion sur l'art voulant que l'univers artistique se doive d'être un espace dans lequel on « [...] puisse à la fois exister, contempler et rêver. ⁸⁹».

Ainsi, si la connaissance de l'origine d'une chose –d'un être– confère un pouvoir sur elle, on pourrait en dire autant si l'on connaît ce qui s'est passé : on peut savoir ce qui se (re)passera. Comme le dit l'auteur, et suivant sa théorie sur la représentation cyclique du temps du mythe : « Par sa durée, le Monde dégénère et s'épuise; c'est pourquoi il doit être

⁸⁷ *Ibid.*, Livre 6, p.104.

⁸⁸ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2004, p.95.

⁸⁹ *Ibid.*, p.97.

symboliquement recréé chaque année.⁹⁰ ». Une problématique que l'on retrouve au cœur du roman de Tolkien où nous avons les Elfes qui veulent que le Monde cesse d'évoluer (bref, qu'il corresponde à leur nature immuable); le Mal, Sauron, qui veut tout détruire; et, enfin, les humains, qui font la synthèse en quelque sorte : qui perçoivent et acceptent de mettre en œuvre une fin pour un renouveau. C'est par leur chants et poèmes et par leur langage créateur magique que les Elfes traduisent leur conception du monde : ce sont eux qui nomment et font apparaître, ou plutôt maintiennent, la réalité. Mais le récit raconte leur fin. Ce sera au langage des Hommes dorénavant de raconter les mythes et d'inscrire dans la mémoire leur Histoire au travers de leurs chants et poèmes. Sauron est, quant à lui, présenté explicitement comme ayant à dessein la fin du monde et cette fin se présentera d'abord par l'invasion de son langage dans le monde comme le précise Gandalf au conseil d'Elrond, après avoir prononcé une phrase dans ce langage :

« And let us hope that none will ever speak it here again, answered Gandalf. [...] For if that tongue is not soon to be heard in every corner of the West, then let all put doubt aside that this thing is indeed [...] the treasure of the Enemy[...].⁹¹ »

Une fois que son langage dominera, il n'y aura plus de chants, plus de récit, plus de réalité.

Aspects du Mythe analyse la fréquente présence dans les sociétés archaïques de l'éloignement du dieu créateur, pour être remplacé par des divinités moins puissantes mais plus proches de l'Homme⁹². Le roman de Tolkien présente également cet aspect puisqu'il n'est en effet presque nulle part fait mention de divinités supérieures. En revanche, le récit comprend la présence de personnages présentés comme des demi-dieux qui sont très proches des Hommes : Sauron et Gandalf. C'est autour de ce dernier qu'est donné l'un des seuls indices de la présence de forces immanentes régnant sur le monde alors qu'il dit au retour de sa chute fatale : « Naked I was sent back – for a brief time, until my task is done.⁹³ ». Il fut

⁹⁰ *Ibid.*, p.99.

⁹¹ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 2, p.51.

⁹² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2004, p.126.

⁹³ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, London, Harper Collins, 2001, Livre 3, p.123.

renvoyé de la mort sur la Terre du Milieu jusqu'à ce que sa tâche soit accomplie : on en déduit que c'est le fait de pouvoirs supérieurs, puissances qui le feront quitter le monde ultimement. Les autres passages qui évoquent la présence d'une ou de plusieurs divinités régnant sur le monde consistent en des allusions encore plus subtiles où les personnages évoquent l'éventualité d'une volonté immanente dépassant la simple chance. Comme, par exemple, lorsque Gandalf déclare à Frodo au sujet de la découverte de l'Anneau par Bilbo : « [...] Bilbo was *meant* to find the Ring, and *not* by its maker.⁹⁴ ».

Eliade explique encore que l'histoire des religions connaît aussi des déicides, où le meurtre de la divinité est accompli par les Ancêtres mythiques. Or, ce meurtre primordial a des effets créateurs en ce que quelque chose d'important apparaît pour l'Homme suite à la mort du dieu : ce dernier survit dans des mythes importants, devient animal ou plante que consommera l'Homme par la suite, change le mode d'existence de l'Homme, par exemple⁹⁵. Le meurtre de cette divinité met fin à une époque et fait débiter la nôtre où les ancêtres mythiques deviennent les hommes d'aujourd'hui⁹⁶. Eliade note l'importance pour les peuples de se rappeler ce mythe créateur dans la répétition afin de l'inscrire dans la mémoire collective⁹⁷.

Le but du récit de Tolkien est ultimement de parvenir à éliminer Sauron, divinité maléfique. Ainsi, lorsqu'il est détruit à la toute fin du récit, voyons-nous renaître le monde sous la gouverne du langage des Hommes et le départ de tout ce qui était magique : Elfes, Mages, Ents. La mise à mort de la divinité crée le monde « moderne », le « Quatrième Âge » de Tolkien. De plus, tout comme la divinité assassinée chez Eliade est décrite comme devenant part du corps de l'Homme⁹⁸, Sauron, en mourant, fait que le mal devient diffus en chacun, comme c'est le cas dans le temps des Hommes. Le roman de Tolkien démontre

⁹⁴ *Ibid.*, Livre 1, p.74.

⁹⁵ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2004, p.127.

⁹⁶ *Ibid.*, p.135.

⁹⁷ *Ibid.*, pp.136-137.

⁹⁸ *Ibid.*, p.128.

l'importance de la répétition du mythe pour contrer l'oubli et l'inscrit dans la mémoire collective par le biais des nombreuses chansons et poèmes que les personnages déclament au long de la narration. Nous nous arrêterons, au troisième chapitre, spécifiquement sur ces chants et poèmes que le texte donne bien souvent en entier, versifiés, insérés dans sa prose.

Eliade décrit les mythes comme la somme des savoirs utiles, ils instruisent et rassurent l'homme dans ses actes en ce que ceux-ci ont déjà été fait aux débuts des temps par des êtres surnaturels ou par des ancêtres mythiques⁹⁹. Les mythes, en tant que « [...] modèles paradigmatiques fondés par des êtres surnaturels [...] »¹⁰⁰ assurent l'homme dans l'idée que quelque chose existe vraiment, des valeurs absolues –des vérités- et qu'il y a donc un sens à l'existence¹⁰¹. Pour Tolkien, les mythes et légendes contiennent toujours une part de vérités, ainsi qu'il l'expliquait à un ami en parlant des *Évangiles* en rapport aux autres mythes :

On peut appeler un arbre un arbre, dit-il, et ne rien penser de ce mot. Mais ce n'était pas un « arbre » avant que quelqu'un ne lui ait donné ce nom. On appelle étoile une étoile, en disant que ce n'est qu'une sphère de matière qui suit un cours mathématique défini. Mais c'est seulement une manière de la voir. En nommant les choses et en les décrivant, on invente simplement ses propres termes à leur sujet. Et de même que la parole est une invention par rapport aux objets et aux idées, le mythe est une invention à propos de la vérité.¹⁰²

La passion de l'historiographie que l'on a observée à diverses époques –la Renaissance et ses recherches sur les périodes classiques grecques et romaines, par exemple– et qui se poursuit de nos jours, indique le besoin de trouver un modèle d'exemplarité dans les récits du passé. Ces récits et les modèles qu'ils fournissent viennent jouer le même rôle que les mythes dans les sociétés traditionnelles¹⁰³. Par ces recherches, nous trouvons une continuité dans l'existence humaine. Dans son roman, Tolkien exprime cette passion de l'Histoire, du passé

⁹⁹ *Ibid.*, p.157.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p.158.

¹⁰¹ *Ibid.*, pp.174-175.

¹⁰² Humphrey Carpenter, *J.R.R. Tolkien : Une biographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2002, p.163.

¹⁰³ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2004, pp.170-171.

mythique, qui vient fonder les comportements du présent. Notons que Tolkien entretenait des rapports quelque peu troubles avec le passé et la conception d'une nostalgie du « paradis perdu » ou des origines mythiques parfaites. En effet, l'auteur est orphelin très jeune, catholique au nom allemand en pays protestant anglais et voit rapidement à travers ses études sa foi chrétienne confrontée au monde païen qu'il affectionne. On comprendra aisément que la question des racines le préoccupait. La nostalgie d'un temps des origines pur et sans taches face à la perception d'un monde qui dégénère, commune aux chrétiens comme aux païens de la pensée mythique¹⁰⁴, l'auteur la traduira à travers les Elfes et nous verrons de quelle façon celle-ci est exprimée chez ces personnages.

Eliade précise dans son ouvrage que si les mythes ont survécus dans la culture européenne, c'est bien parce qu'ils ont été conservés « [...] par des chefs-d'œuvre littéraires et artistiques.¹⁰⁵ ». Le christianisme a récupéré des éléments des anciennes religions païennes et de leurs mythes au travers de ses propres rites et conceptions¹⁰⁶. De la même façon, de nombreuses conceptions mythiques et croyances païennes nordiques n'ont survécues jusqu'à nous que par le biais des récits qu'en ont fait les clercs chrétiens –tels que Sturluson, Brême, Grammaticus, par exemple– des centaines d'années plus tard. Ce qu'ils racontent, ils l'ont souvent idéalisé et transformé en fonctions des rares sources qu'ils possédaient –nous verrons que le Nord ancien n'a pas laissé de textes comme tels– et de la morale chrétienne qui sous-tendait leurs travaux. Il est néanmoins resté des traces de vérités sur ces mythes et croyances anciennes dans les textes malgré le travail de composition de ces clercs et les biais imposés par la morale chrétienne. Ils ont survécus idéalisés et christianisés dans les textes : ce qui leur a toutefois permis de continuer à vivre en quelque sorte. Cet aspect n'a pas échappé à Tolkien. Il croyait en cette part de vérité qui subsiste malgré tout derrière l'idéalisation et les adaptations et c'est un peu ce qu'il a fait avec son roman : avec *Le Seigneur des Anneaux*, un peu comme ces clercs du Moyen Âge, il leur a permis de continuer à vivre.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.213

¹⁰⁵ *Ibid.*, p.198.

¹⁰⁶ *Ibid.*, pp.200-222.

Eliade présente également la survivance des caractéristiques propres à la pensée mythique dans le monde moderne. L'homme moderne a toujours l'impression de faire partie d'une énigme, d'un mystère. Il désire toujours être initié et connaître le sens secret de l'existence et Eliade analyse comment cela se retrouve dans les expressions artistiques modernes. Il donnera en exemple le fait que si on s'intéresse tant à des œuvres telles que *Finnegan's Wake*, cela vient en grande part de leur hermétisme, du fait qu'elles se pénètrent difficilement, ce qui n'est pas sans rappeler les épreuves initiatiques des sociétés archaïques¹⁰⁷. Il y a ici un parallèle à établir avec l'œuvre de Tolkien : celle-ci comporte également des langues inventées et un jeu sur le langage dans les nomenclatures, les chants et poèmes qui ouvrent un vaste monde. C'est bien ce qui a pu stimuler chez les lecteurs cette impression de difficultés à surmonter, d'hermétisme à pénétrer et d'être initiés au terme de la lecture. Eliade se penche alors sur la littérature et en particulier la littérature épique en en disant qu'elle « [...] n'est pas sans rapport avec la mythologie et les comportements mythiques.¹⁰⁸ ».

Dans le récit épique, en effet, il est question d'histoire significative remontant à un passé de légende où on retrouve des grands thèmes propres au mythe tels que les épreuves initiatiques du héros, par exemple¹⁰⁹. La lecture de romans permet à l'homme moderne de sortir du temps réel et d'entrer dans un temps « autre » et a ainsi pris la place de la récitation du mythe et des contes. Cette « sortie du Temps » est « [...] ce qui rapproche le plus la fonction de la littérature de celles des mythologies.¹¹⁰ ». De plus, on y retrouvera aussi la trace du désir « [...] de retrouver l'intensité avec laquelle on a vécu, ou connu, une chose pour la première fois; de récupérer le passé lointain, l'époque béatifique des « commencements ».¹¹¹ ». Cette sortie du temps et ce désir de retrouver la première fois, nous

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.230.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp.232-233.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.233.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.234.

¹¹¹ *Ibid.*, p.235.

avons vu que Tolkien en était bien au fait alors qu'il dissertait sur ces qualités comme primordiales au conte de fée en les nommant « évasion » et « recouvrement ».

Le premier appendice au livre d'Eliade concerne l'objet de notre étude d'un peu plus près en ce qu'il traite du rapport entre mythe, saga et contes populaires. Nous en retiendrons quelques aspects pertinents à notre recherche. D'abord, le conte est posé comme se rapprochant du mythe par son but initiatique¹¹² : une caractéristique que nous retrouvons également dans *Le Seigneur des Anneaux* avec le parcours d'Aragorn, par exemple. Mais, au-delà des péripéties des personnages, le roman de Tolkien raconte en somme le passage d'un monde façonné par la magie et un mal incarné en Sauron à un monde d'où la magie est absente et le mal, diffus. Nous pourrions y voir un passage d'une conception du monde « enfantin » à une perception « adulte ». Puis, Eliade opine avec De Vries sur le fait que l'origine de la saga se trouve plus dans le mythe que dans le conte, ne serait-ce qu'à cause de sa fin tragique qui s'oppose à celle, heureuse, du conte. En outre, nous y trouvons la présence d'un âge d'or¹¹³. Sur ces points, le roman de Tolkien balance : en effet, s'il se déroule bien en une sorte d'âge d'or, peut-on vraiment parler de fin tragique? Il possède du tragique la fin d'un monde et la disparition de cultures (celle des Elfes, par exemple) mais, surtout, le tragique est dans le destin de Frodo par le sacrifice duquel le monde fut, en fin de compte, sauvé. Ce personnage ne profitera effectivement pas vraiment de la victoire qu'il a contribué à faire remporter, mais continua tout de même en sachant l'irrévocable de sa fin. Cela nous renvoie au fameux concept d'*eucatastrophe*. Eliade note comment la saga raconte un monde gouverné par les dieux et le destin¹¹⁴. Boyer abonde en ce sens et le roman *tolkienien* connaît également ses question d'accomplissement de destinées : nous l'aborderons à propos de l'étude de la nomination d'Aragorn notamment. Comme dans le conte où nous assistons à la désacralisation du monde mythique¹¹⁵, nous verrons le roman passer d'un monde mythique

¹¹² *Ibid.*, p.239.

¹¹³ *Ibid.*, p.242.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.243.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.244.

où la parole est sacrée à un monde désacralisé, plus proche du nôtre. Enfin, le conte merveilleux devrait intéresser le critique littéraire parce qu'

[...] il touche aussi, bien qu'indirectement, à la « naissance de la littérature ». Devenu en Occident [...] littérature d'amusement [...], le conte merveilleux présente néanmoins la structure d'une aventure infiniment grave et responsable, car il se réduit, en somme, à un scénario initiatique [...] son contenu proprement dit porte sur une réalité [...] sérieuse : l'initiation, c'est-à-dire le passage, par le truchement d'une mort et d'une résurrection symboliques, de la nescience et de l'immaturité à l'âge spirituel de l'adulte.¹¹⁶

Tolkien n'aurait pas désavoué.

1.3 : La littérature et la culture des anciens Scandinaves : l'individu est une part du sacré, langage sacré, magie verbale et nomination.

Régis Boyer est une référence dans le monde francophone en matière d'étude de l'univers germanique ancien. Pour cette raison, nous nous servons de plusieurs de ses ouvrages dans notre entreprise. Des ouvrages sur la littérature scandinave médiévale –source avérée de Tolkien–, intéressants au niveau de la technique et des thèmes, mais aussi sur sa civilisation et sa spiritualité, afin d'analyser les techniques narratives particulières dans *Le Seigneur des Anneaux*. Le genre de la saga rappelle notamment *Le Seigneur des Anneaux* par la présence de nombreux poèmes insérés dans un texte en prose. La saga et la poésie norroise ont une grande importance culturelle, car ce sont elles qui inscrivent les gens et les faits dans la mémoire collective à travers le caractère sacré accordé à la parole poétique, les effets magiques et prophétiques de ses strophes : des caractéristiques que nous retrouverons dans *Le Seigneur des Anneaux*. L'œuvre de Tolkien rejoint les sagas et la poésie scandinave ancienne par le caractère sacré attribué au langage.

Les Sagas islandaises de Boyer est essentiel pour notre étude car Tolkien aimait les sagas et y a puisé de nombreux éléments. L'analyse de Boyer nous permet de faire ressortir bon nombre d'éléments particuliers à sa composition que nous pourrions alors mettre en parallèle avec ceux du texte de Tolkien. En introduction, l'auteur définit le terme de « *saga* »

¹¹⁶ *Ibid.*, p.246.

qui signifie, littéralement : dire, raconter. Il s'agit d'« [...] un récit en prose [...] de caractère plus ou moins historique, [...] C'est surtout une façon de dire [...] »¹¹⁷. Il s'avance à une énumération des caractéristiques premières du style des sagas islandaises :

[...] simplicité et [...] rapidité [...]. Pas d'embellissements poétiques, [...] peu de descriptions de nature, une absence totale d'interventions directes de l'auteur, un refus de toute concession à la sensibilité du lecteur [...], pratique constante de la litote et de [...] l'*understatement*, [...] souci [...] d'objectivité apparente, une extrême économie de moyens, une rigueur toute classique de composition et un don de la formule que pimentent un humour glacé, une ironie [...]¹¹⁸

De cette énumération, il faudra retenir deux éléments centraux : pudeur et intensité tragique.

Nous pouvons noter plusieurs parallèles avec *Le Seigneur des Anneaux* : l'absence d'intervention de l'auteur, un don de la formule, mais surtout la pudeur et l'intensité tragique. En revanche, le *Seigneur des Anneaux* s'éloigne radicalement de la saga par sa complexité, ses embellissements poétiques, ses (longues et minutieuses) descriptions de la nature et l'absence totale d'ironie. Les grandes sagas peuvent être divisées en quatre familles : les *Islendingasögur*, ou sagas des Islandais mettant en vedette un personnage ou une région et ses habitants notoires ayant vécu quelques faits remarquables comme *La Saga de Gisli Sursson*; les *konungasögur*, ou sagas de rois comme la *Heimskringla* de Sturluson, relatant les vies et lignages de rois, comparables à *l'Histoire des rois de Bretagne* de Monmouth ou encore à *l'Histoire des rois francs* de Grégoire de Tours; les *samtidarsögur*, ou sagas de contemporains, écrites par des auteurs contemporains de leurs personnages telle que la *Sturlungar Saga*; et les *fornaldarsögur*, ou sagas légendaires, récits de faits mythico-légendaires comme *La Saga de Hervör et du roi Heidrekr*. Le genre est lié à la culture qui le porte et, ici, il trouve racine dans la culture germanique ancienne, bien souvent né de traditions orales et de nombreuses influences venues d'ailleurs et propagées par l'Église¹¹⁹. Nous pouvons rapprocher, ici, le type de récit qu'est *Le Seigneur des Anneaux* d'un

¹¹⁷ Régis Boyer, *Les sagas islandaises*, Paris, Éditions Payot, 1992, pp.9-10.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.13.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.17.

amalgame entre la *konungasögur* –saga relatant le lignage et les hauts-faits de rois ou seigneurs– et la *fornaldasögur* –ou saga légendaire– qui relate les hauts-faits de personnages légendaires. De la *konungasögur*, d’abord, parce que le récit est centré sur une lignée : celle des Numénoriens et de leur descendant, Aragorn, sur le chemin de la royauté. La présence d’arbres généalogiques y ayant trait ainsi que l’évocation de nombreux récits relatant les hauts-faits des ancêtres le confirme. De la *fornaldasögur*, retenons le côté magique du récit : aussi bien à travers les Elfes, que les spectres (motifs récurrents chez les anciens Islandais), ou que cette frontière que l’on devine floue entre les mondes des vivants, des morts et ceux des dieux.

Boyer s’intéresse aussi à la genèse des sagas où deux partis s’opposent : ceux de la théorie dite *Freiproza* et ceux de celle dite *Buchprosa*. Les premiers soutiennent que l’origine des sagas est dans la tradition orale de l’ancienne culture germanique, transmise au travers des générations et consignée par écrit au Moyen Âge. Les seconds prétendent que les sagas seraient des textes de fiction avant tout œuvres d’art, composés dans un but de reconstitution à partir de personnages historiques et de faits vécus, dans le but « [...] de donner au maximum l’illusion de la réalité.¹²⁰ ». Toutefois, comme autres motifs à la thèse de la *Freiproza*, il y a le style même des sagas où l’on retrouve des répétitions d’épisodes, de thèmes, de schèmes narratifs convenus, un mode de narration mi-impersonnel/mi-narratif, des généalogies, dialogues, digressions, sauts en arrière, façons d’exposer relevant de l’épique. Tous éléments allant à l’encontre d’un style écrit cherchant l’intérêt du lecteur par la variation en évitant les redondances¹²¹. Malgré ces caractéristiques, l’auteur conclut qu’il est difficile de croire en une seule origine orale des sagas. Les sagas sont orales dans leur principe même qui est de dire, raconter; elles s’inspirent des poèmes scaldiques, de l’histoire, des lois apprises par cœur, de tous ces éléments transmis à travers les temps et qui lui donnent

¹²⁰ *Ibid.*, p.46.

¹²¹ *Ibid.*, pp.48-49.

l'« illusion de vérité »; mais l'organisation de tous ces éléments, la structure de composition relèvent bien de l'écrit¹²².

Retenons, pour les fins de notre étude, que la saga « [...] représente un mixte parfaitement réussi d'histoire, de traditions (orales ou écrites [...]), de procédés d'écriture et de composition.¹²³ ». Tout comme Tolkien l'avait décelé dans le *Beowulf*, cette volonté de donner « l'illusion de la vérité » est un motif qu'il retiendra en composant son œuvre, c'est clairement l'un des buts qu'il s'efforçait à atteindre. *Seigneur des Anneaux* et sagas se rejoignent donc aussi dans ces généalogies, dialogues et sauts en arrière en plus de cette façon de raconter tendant vers l'épique qui parsèment leur récit et qui en fondent une part de leur crédibilité face à l'Histoire. Bref, les sagas sont des compositions littéraires qui s'appuient sur l'Histoire et sur les mythes dans une visée ultimement artistique. Tout comme le roman de Tolkien laisse voir une vaste toile mythique et historique qui est basée sur de véritables mythes et cultures lesquels, bien que transformés pour servir son propos, n'en donnent pas moins une « illusion de vérité » et une cohérence à son univers romanesque. Les « ressorts du tragique » dans les sagas, selon Boyer, s'axent autour de la dialectique « destin-honneur-vengeance »¹²⁴. Le destin dans les cultures scandinaves médiévales était tout-puissant et omniprésent¹²⁵. Ainsi, être à la hauteur de son destin était l'ultime but de ces gens et le connaître, une prérogative¹²⁶. Être à la hauteur de son destin se voyait dans la renommée que l'on en acquérait par sa mention dans les poèmes et –plus tard– dans les textes. Mais on peut voir dans les sagas comment la réputation pouvait être ternie –par les poèmes notamment– dans le regard de l'autre et qu'en conséquence, il fallait venger cet affront afin de recouvrer son honneur et sa part de sacré. Il fallait être digne de mémoire en étant fort face au destin. Qui n'a pas un honneur sans taches, n'a pas affronté son destin, n'est pas digne de

¹²² *Ibid.*, p.60.

¹²³ *Ibid.*, p.141.

¹²⁴ *Ibid.*, p.169.

¹²⁵ *Ibid.*, p.171.

¹²⁶ *Ibid.*, p.176.

mémoire¹²⁷. Nous verrons comment *Le Seigneur des Anneaux* présente également le destin comme force motrice, à travers un parcours initiatique. En outre, la parole, par les poèmes et les chants, est garante de la mémoire collective des peuples et des cultures qu'on retrouve dans le récit et elle peut également, à l'inverse, avoir un pouvoir maléfique. Soulignons par ailleurs que les poèmes dans les sagas servent surtout à appuyer l'historicité du récit et à en expliquer certaines parties¹²⁸. Enfin, notons également que la saga se caractérise par un entrelacement de récits multiples, tout comme l'œuvre de Tolkien est assemblée de récits multiples s'entrelaçant¹²⁹.

Avec les ouvrages *La poésie scaldique* et *Histoire des littératures scandinaves*, nous pourrions voir de plus près les principales caractéristiques et fonctions de ces strophes et poèmes insérés dans les sagas. La poésie scaldique –de scalde, le nom donné aux poètes norrois- est propre à la culture scandinave ancienne, qui trouve probablement ses racines sur les rives de la Baltique. C'est un « [...] genre poétique destiné à célébrer les dieux, les héros, les grands événements de la vie. ¹³⁰ ». Le scalde est donc, en général, une sorte de poète de cour qui chante les louanges de son mécène, roi ou chef. Nous trouvons également dans les poèmes scaldiques le récit des mythes propres à la religion norroise, un genre de poème dit « infamant » qui portait atteinte à l'honneur de son sujet et un genre aux fonctions proprement magiques. Cette poésie contient donc un grand nombre de savoirs historique et cosmogoniques. Elle recèle aussi, outre ces derniers éléments, des aperçus des valeurs de cette culture, de ses us et coutumes. C'est une littérature foncièrement orale à ses origines et qui ne connaîtra le support de l'écrit qu'avec l'arrivée dans les pays du Nord de la religion chrétienne et son apport de l'écriture latine. Au plan de la forme et outre l'allitération, la poésie scaldique se démarque par l'utilisation de deux procédés particuliers : le *heiti* et la *kenning*. Le principe les fondant consiste à éviter de nommer êtres et choses par leur nom. Le

¹²⁷ *Ibid.*, p.182.

¹²⁸ *Ibid.*, pp.110-113.

¹²⁹ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, pp.160 et suiv.

¹³⁰ Régis Boyer, *La poésie scaldique*, Paris, Éditions du Porte-Glaive, 1990, pp.10-11.

scalde le remplacera donc par une forme de synonyme ou de métonymie en disant, par exemple, « tilleul » pour le bouclier qui était fait de ce bois : c'est le *heiti* qui se traduit par dénomination¹³¹. Le poète utilisera aussi la *kenning*, signifiant « moyen de connaissance », qui est « [...] un composé métaphorique [...] à deux termes au minimum, donnés dans un rapport de dépendance au génitif [...] »¹³², Boyer en donnera l'exemple suivant : « [...] le cheval de la mer = le bateau [...] »¹³³. La *kenning* permet une grande élaboration, car on peut en décomposer chacun des termes de la même façon pour arriver à une formule fort complexe. L'auteur donne l'exemple d'une *kenning* à sept composantes : « [...] celui qui apaise la faim de la mouette du vacarme de l'éclat de la bête de Heiti [...] »¹³⁴. Où Heiti est un Viking légendaire, sa bête est le bateau, l'éclat du bateau vient des boucliers accrochés à ses bords, le vacarme des boucliers est la bataille, la mouette de la bataille est le corbeau et celui qui nourrit le corbeau est le guerrier avec les cadavres dont il jonche le champs de bataille. L'utilisation et la compréhension de ces figures de style nécessitait, tel qu'on peut le voir avec l'usage du nom « Heiti » dans l'exemple précédent, des références à la mythologie et au légendaire scandinave ancien et donc une maîtrise de ces savoirs¹³⁵. On ne s'étonne pas que *kenning* se traduise par « moyen de connaissance ». La composition de *L'Edda en prose* de Snorri Sturluson avait d'ailleurs pour but, en partie, une liste de références mythologiques et légendaires à l'usage des scaldes de l'ère chrétienne afin de leur rappeler ou faire connaître ces savoirs nécessaires à la composition poétique¹³⁶. Soulignons que ce sont les poèmes du monde anglo-saxon qui sont les plus vieux ouvrages à contenir, malgré des différences, plusieurs des traits fondamentaux de la poésie scaldique. Ces poèmes furent conservés par écrits avant ceux de Scandinavie du fait d'une présence chrétienne plus précoce, avec l'apport de l'écriture latine que cela suppose, et sont dignes d'intérêt tant au niveau de la forme et des

¹³¹ Régis Boyer, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996, p.22.

¹³² *Ibid.*

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*, p.23.

¹³⁶ Snorri Sturluson, *L'Edda*, Paris, Gallimard, 1991, pp.14-19.

thèmes qui démontrent leur lignage direct avec la poésie scaldique. Les ressemblances artistiques ici proviendraient évidemment des fréquents contacts qu'eurent l'île et les Vikings, celle-ci passant même quelques temps sous domination danoise, sans parler de l'origine germanique des Angles, Jutes et Saxons. L'auteur évoquera les poèmes *The Wanderer*, *The Seafarer* et *Beowulf* comme exemples de techniques et de thèmes qu'ils possèdent en commun avec la poésie du Nord. Des techniques telles que l'allitération et la *kenning*. Ces poèmes anglo-saxons sont même les premiers à donner un exemple de cette dernière¹³⁷. Or, nous avons vu que Tolkien se passionnait pour l'étude de ces poèmes et nous y reviendrons en posant un regard sur ce qu'il en a fait dans son roman.

Selon toute vraisemblance, la poésie scaldique trouve ses sources dans d'anciennes pratiques religieuses où les rites et opérations magiques étaient accompagnés de déclamations ou de chants de poèmes¹³⁸. D'où la nature du *heiti* et de la *kenning* qui serait issue du tabou verbal associé à une perspective religieuse de la poésie¹³⁹. La parole poétique est donc étroitement liée aux opérations ou aux rites religieux et magiques. Elle relève, ultimement, du sacré avec ses appels à des noms de dieux, tels quels ou sous forme de *heiti*, et était utilisé à des fins religieuses créatrices ou destructrices, invocatoires ou conjuratoires. La présence de la parole poétique possédant un caractère sacré et magique est attestée dans les sagas qui en donnent plusieurs exemples où l'on voit souligné son usage et ses effets lors de rites magiques¹⁴⁰. Il n'y a rien d'étonnant en cela dans une culture qui accorde tant d'importance à maintenir un ordre face au désordre par, notamment, le biais de la parole. La parole est toujours signifiante et leur religion en est une de « [...] poètes attentifs à la vertu créatrice du verbe, amants de l'image transfiguratrice et experts à ciseler la formule qui cristallise durablement l'essence d'une vision de la vie.¹⁴¹ ». C'est en vertu de toute la portée que

¹³⁷ Régis Boyer, *La poésie scaldique*, Paris, Éditions du Porte-Glaive, 1989, pp.11-25.

¹³⁸ *Ibid.*, pp.100-101.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ Régis Boyer, *Les sagas islandaises*, Paris, Éditions Payot, 1992, 230 pages, pp.121 et suiv.

¹⁴¹ Régis Boyer, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996, p.32.

possède la parole poétique qu'il nous faut nous pencher sur des ouvrages qui y voient de plus près sur la religion, la magie et la culture des anciens Scandinaves.

Avec *Le Monde du double : La magie chez les anciens Scandinaves*, nous voyons que pour l'auteur, la magie est : « [...] l'art de produire, par des procédés occultes, [...] des phénomènes sortant du cours ordinaire de la nature.¹⁴² ». Nous avons mentionné comment le rite, dans cette culture, ne va pas sans ses strophes poétiques déclamées ou chantées et Boyer souligne comment « [...] partout on mettra en relief la puissance du Nom et de la Parole [...] »¹⁴³ dans les procédés religieux et magiques des Norrois. Il en donne l'exemple dans un épisode de la *Saga d'Eiríks le rouge* où le rituel relaté s'accompagne d'un poème déclamé dont la sorcière mentionne la justesse, l'éloquence et la potentialité. Sans le chant poétique rien ne peut se produire¹⁴⁴. Le mot scalde d'ailleurs renverrait à l'origine à un concept de cri ou de hurlement magique où la vertu de la parole se manifeste dans ses multiples buts tels que maudire, bénir, conjurer et exorciser. L'art poétique surgirait de ces pratiques où l'on s'accompagnait de chants et de formules scandées. L'extrême minutie demandée à la formule juridique dans les affaires judiciaires du Nord ancien et le caractère presque toujours oral des sorts que l'on jette remonteraient également à cette vision de la parole poétique comme sacrée et agissante sur le réel¹⁴⁵. Boyer revient sur l'importance de la parole dans cette culture alors qu'il traite de la mauvaise langue magique et du pouvoir de la parole des scaldes sur le réel par le biais de leurs compositions. Il précise comment cette prérogative accordée à la mauvaise langue et aux poèmes infamants et même mortels « [...] sont la banalité même dans cette culture où la parole importe tant, où la relation du témoignage est [...] essentielle.¹⁴⁶ ». Si attaquer la réputation de quelqu'un par mauvaise langue, par un poème infamant ou toute autre opération verbale avait tant d'importance, c'est bien parce que les Norrois considéraient

¹⁴² Régis Boyer, *Le monde du double : La magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International Éditeurs, 1986, p.14.

¹⁴³ *Ibid.*, p.16., p.78.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.18.

¹⁴⁵ *Ibid.*, pp.23-25.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.77.

qu'ils contenaient en eux une part de sacré. C'est au moment de sa nomination par son père que l'individu entrait dans la communauté, s'inscrivait dans une famille et un lignage et participait du sacré¹⁴⁷. Ainsi, lorsqu'on s'attaque à la réputation d'un individu, on s'attaque à sa part de sacré et à celle de sa lignée. Notons l'importance de la nomination : c'est par elle et à partir d'elle que l'individu entre dans le monde des vivants et est inscrit dans une lignée familiale.

Boyer s'intéresse ensuite à la figure d'Ódhinn, le dieu suprême du panthéon scandinave ancien. Il s'y attarde car il est le dieu de la magie, de la science, des savoirs et de la poésie. C'est lui qui a donné la poésie aux Hommes et qui leur inspire la fureur poétique, il a d'ailleurs un nom qui signifierait « fureur ». Les scaldes le célébraient donc avec raison et il est possible qu'il ait supplanté dans le panthéon d'autres dieux plus anciens par l'attachement que les scaldes lui vouaient dans leurs poèmes. Ce dieu étant celui de la magie et ayant offert aux Hommes la poésie, il est probable que l'hermétisme –que l'on a pu voir avec le *heiti* et la *kenning*– qui caractérisait leur poésie viendrait d'une volonté de garder secret des savoirs obtenus par initiation rituelle. Les scaldes auraient donc été, à l'origine, une forme de caste de magiciens savants¹⁴⁸.

Dans *Yggdrasill : la religion des anciens Scandinaves*, Boyer reviendra plus longuement sur la figure d'Ódhinn. De prime abord, il souligne combien il est un dieu difficile à cerner à cause de la centaine de noms différents qui lui sont donnés dans les sources. Les noms que lui donnent les sources scaldiques correspondent à une définition du dieu, à ses caractéristiques telles que « *Grimnir*¹⁴⁹ » qui signifie « masqué » et « *Bolverkr* », « Fauteur-de-malheur¹⁵⁰ ». En revanche, son nom le plus répandu demeure Ódhinn, la fureur sacrée sous toute ses déclinaisons (guerrière et sexuelle, par exemple) mais surtout –ce qui nous intéresse ici– poétique. Ódhinn est le dieu du destin, qu'il connaît par ses talents de magicien, et de la

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.107.

¹⁴⁸ *Ibid.*, pp.138-139.

¹⁴⁹ Régis Boyer, *Yggdrasill : la religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot, 1992, p.137.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.139.

connaissance : c'est un dieu lié aux facultés intellectuelles de la magie et de la poésie¹⁵¹. Il peut, de plus, modifier son apparence à sa guise et paraîtra sous une forme charmante ou sous une forme terrifiante selon ses besoins. Sa parole poétique est donnée comme ayant plusieurs pouvoirs dont l'enchantement de ceux qui l'écoutent, pliant totalement leur esprit à ses volontés¹⁵². Notons le lien entre la nomination et le caractère de ce qu'elle désigne : les noms d'Ódhinn s'appliquent à des caractéristiques du dieu et comme c'est un dieu qui possède le pouvoir de la métamorphose, qui est insaisissable –tantôt poète inspirant, tantôt fourbe trompeur– ses noms sont multiples. Il faut retenir, également, l'attachement qu'on lui accordait en tant que dieu de la parole poétique et connaisseur du destin, traduisant là deux valeurs forts prisées dans le Nord ancien. Boyer le confirme alors qu'il énonce comment Ódhinn est très représentatif de la mentalité des Scandinaves de l'époque marqués par la quête de savoirs (cosmogoniques et autres), la connaissance du destin et la prééminence accordée à la parole poétique. L'auteur explique la fascination des anciens Scandinaves pour cette figure mythique en ce qu'elle représente la

[...] suggestion d'un pouvoir qui part de la nature pour l'organiser, la recréer et, finalement, lui conférer un sens supérieur. Rien n'est moins « barbare » que cette figure hautement élaborée où tout est subordonné au verbe.¹⁵³

Bref, il s'agit d'une culture où la parole est sacrée et hautement signifiante, où les noms vont donc de pairs avec l'objet qu'ils désignent, fascinée par le destin et la quête de savoirs. L'importante place de la question de la parole donnée, du serment, et du parjure dans la mythologie vient corroborer le caractère sacré accolé à la parole. Dans cette société, manquer à sa parole équivaut à briser l'équilibre qui maintient l'ordre dans l'univers puisqu'on attende ainsi à la part du sacré en soi et donc, finalement, aux dieux eux-mêmes¹⁵⁴. Nous verrons qu'il se trouve de nombreux exemples dans les sagas où un personnage craint véritablement des conséquences physiques s'il se parjure, ou encore un personnage subir le châtement divin

¹⁵¹ *Ibid.*, p.142.

¹⁵² *Ibid.*, p.144.

¹⁵³ *Ibid.*, p.163.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p.200.

après s'être parjuré. *L'Edda* présente d'ailleurs une déesse dont le nom (Var¹⁵⁵) a donné le mot norrois pour serment et qui est chargée de faire respecter les serments en punissant les fautifs le cas échéant. Encore ici, le nom est signifiant et la valeur de la parole est, de nouveau, soulignée.

¹⁵⁵ Snorri Sturluson, *L'Edda*, Paris, Gallimard, 1991, p.66.

CHAPITRE 2

VARIATIONS SUR LES NOMS, DU MYTHE À L'ŒUVRE

*« Le commencement de la sagesse est d'appeler
les choses par leur nom. »
Proverbe chinois*

*« Nomen est Omen » : « le nom est un présage »
Proverbe Latin*

2.1-Nomination : anciennes cultures, anciens mythes

L'un des angles particuliers que Tolkien adopte face au langage dans la composition de son œuvre a trait aux processus relevant de la nomination. Que ce soit dans le choix des noms -tant pour les personnages, les objets que les lieux- ou dans le traitement de la nomination, cette question est fondamentale dans son écriture. Rappelons que *Le Seigneur des Anneaux* comporte plus de six cent noms de personnages, monstres, bêtes, presque autant pour les lieux et des centaines de noms d'objets¹⁵⁶. De plus, tel que mentionné dans le chapitre précédent, aucun nom n'est laissé au hasard. Le traitement de la nomination, la grande importance que Tolkien lui accorde, constitue l'une des « pierres » de l'édifice mythique ancien qu'il reconstitua dans la composition du *Seigneur des Anneaux*. J'aborderai ici l'étude du nom en présentant d'abord les caractéristiques qui y sont liées et qui relève du mythe en général; puis je présenterai cette question dans la mythologie et la culture scandinave médiévale en particulier -source de son inspiration comme on l'a vu chapitre précédent- et, enfin, je m'arrêterai au sort que l'auteur lui réserve dans son œuvre proprement dite. Dans

¹⁵⁶ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, p. 100.

l'étude de l'œuvre, nous nous arrêterons en particulier au traitement de la question par rapport aux personnages d'*Aragorn*, de *Gollum*, et de *Gandalf* chez qui les mécanismes de nomination fonctionnent de la manière la plus originale. Je traiterai ici aussi des différents autres processus dénommatifs liés encore aux personnages –les surnoms notamment– mais aussi aux noms de lieux et noms d'objets.

La nomination et sa pertinence suivent l'Homme depuis l'aube des temps. Déjà, dans l'Antiquité, Platon en rappelle les propos de Socrate, Hermogène et de Cratyle à ce sujet. Deux principaux points de vue s'opposent : le nom comme simple « outil » permettant à l'homme de désigner, de s'approprier le monde (Hermogène) et le nom comme essence (« juste par nature ») de ce qu'il désigne (Cratyle). Le nom, concluent-ils en substance, est mouvant, il correspond au regard de celui qui nomme sur l'objet de la nomination¹⁵⁷. Du point de vue mythologique, il apparaît certain –au vu notamment des travaux des Éliade, Boyer et consorts– que la notion accordant au nom une légitimité face à l'objet désigné (son essence) trouve une place de choix dans la plupart des récits mythiques. Cette conception se verra confirmée par une multitude de sources, notamment par Freud dans *Totem et tabou* lorsqu'il écrit :

C'est le nom qui, d'après les primitifs, constitue la partie essentielle d'une personne; lorsqu'on sait le nom d'une personne ou d'un esprit, on a par là même acquis un certain pouvoir sur le porteur de ce nom. D'où toutes les singulières précautions et restrictions qu'on doit observer dans l'usage des noms et dont nous avons énuméré quelques unes dans le chapitre sur le tabou. La similitude est remplacée dans ces exemples par la substitution de la partie au tout.¹⁵⁸

On retrouve dans le mythe cette croyance en une langue parfaite où le mot désignant l'objet correspond exactement à la nature de ce dernier. La conception mythique entretient l'idéal d'un commencement idyllique et d'une vérité primordiale –tel que vu au premier

¹⁵⁷ Platon, *Ion, Ménexène, Euthydème, Cratyle*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1989, 177 pages.

¹⁵⁸ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, Paris, Payot, 2001, 225p., page 118.

chapitre chez Eliade– la langue « vraie » est celle qui contient la « [...] vérité du monde ¹⁵⁹». Les noms contenant la vérité seront ainsi considérés comme donnant un pouvoir sur le nommé par celui qui le nomme. Il s'en dégagera une croyance mythique en « [...] une consubstantialité du nom et de la chose.¹⁶⁰». Un exemple probant de cette nostalgie d'une langue primordiale, pure, propre au mythe dans notre culture judéo-chrétienne est celui de l'épisode de la tour de Babel. L'attachement de la tradition hébraïque –talmudique, kabbalistique– à l'importance de la nomination dévoilée dans la Torah est profond et se déploie en explications et théories référant à l'onomastique¹⁶¹. Et Tolkien, fervent catholique, s'il était convaincu et passionné par le message chrétien du Nouveau Testament et que cela se reflète dans son œuvre, n'en connaissait pas moins celui de l'Ancien et ses préoccupations pour la nomination¹⁶².

2.2. *Le rapport au nom chez les anciens Germains*

Dans la culture médiévale scandinave, ses récits et ses mythes, cette conception d'un nom contenant l'essence du nommé est particulièrement remarquable de par la force et la quantité de ses manifestations. Rien de surprenant en cela dans une culture qui accordait une si grande importance aux pouvoirs de la parole, des mots¹⁶³, une culture pour laquelle la

¹⁵⁹ Paul Siblot, *Appeler les choses par leur nom : problématique du nom, de la nomination et des renominations in Noms et Renoms : la dénomination des personnes, des populations, des langues et des territoires*, sous la direction de Salih Akin, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1999, 287 pages, p.15.

¹⁶⁰ Ibid., p.16.

¹⁶¹ Isaac Elahad, *Le nom dans la Bible, dans la tradition juive, le nom aujourd'hui* et Vincent Féroldi, *Dieu connaît chacun par son nom in Le nom et la nomination* sous la direction de Joël Clerget, Toulouse, 1990, Éditions Érès, et Marc-Alain Ouaknin, *Dieu est le texte in La Bible*, Paris, Éditions Mame, coll. Quintessence, 1999, pp.80-87.

¹⁶² Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, p. 106, p. 114.

¹⁶³ Régis Boyer, *Le monde du double, la magie chez les anciens scandinaves*, Paris, Berg international, 1986, page 16, et *Yggdrasil. La religion des anciens scandinaves*, Paris, Payot, 1981, page 144.

préoccupation première était de repousser le chaos par l'ordre que permet le langage¹⁶⁴. Nommer est une façon de s'approprier les choses, de les rendre connues, de les maîtriser. Nommer participe d'une façon d'organiser le chaos, l'inconnu, d'y mettre de l'ordre. C'est d'ailleurs ce que nous voyons illustré dans le *Livre de la colonisation de l'Islande*, par exemple, qui propose un compte-rendu détaillé des manières de s'approprier la terre par les colons scandinaves et, particulièrement, en la nommant¹⁶⁵. Les noms des choses étaient considérés en étroite relation avec leur nature, un point de vue que partageait Tolkien et qu'il a mis en lumière dans son œuvre où la dénomination des choses, des lieux et des personnes dépend de leur nature, ces noms évoluant en fonction des métamorphoses de leur objet. Par exemple, Smeagol se transforme en Gollum, lorsque sa nature plutôt « bonne » devient mesquine et corrompue, le nouveau nom traduisant les raclements de gorge de la créature, symptômes de sa perversion.

Regardons maintenant ce que nous trouvons dans les textes mythiques et folkloriques scandinaves et dans les textes théoriques qui leur sont consacrés dans cette optique du rapport à la nomination. Nous pourrions ensuite mieux discerner leur influence dans l'œuvre de Tolkien. L'essai de Régis Boyer, *Les Sagas islandaises*, mentionne dès les premières pages le premier colon de l'Islande a reçu le surnom de « Floki-aux-corbeaux ». Ce personnage a en effet lâché des corbeaux avant d'accoster, ce qui explique ce surnom donné par ses successeurs en fonction de l'acte symbolique (peut-être sacré, les corbeaux étant associés à Ódhinn) qu'il fit alors. Cet acte de surnommer selon des hauts-faits ou une caractéristique n'est pas isolé : par exemple, dans le *Livre de la colonisation de l'Islande*, un personnage du nom de Thorsteinn, après avoir installé un campement pour accueillir des naufragés, « [...] fut surnommé ensuite Thorsteinn planteur-de-tentes [...]»¹⁶⁶. Remarquons que le surnom est également donné pour correspondre à un nouvel état du personnage, une nouvelle perception par ses pairs : à « planteur-de-tentes » correspond sa nature généreuse. Le surnom annonce

¹⁶⁴ Régis Boyer, *Histoire des littératures scandinaves*, Paris, Fayard, 1996, p.32.

¹⁶⁵ *Livre de la colonisation de l'Islande*, Brepols, Turnhout, 2000, pp. 271-272.

¹⁶⁶ *Op.cit.*, page 242.

son caractère et les changements de ce dernier. Nous nous arrêterons plus loin à un regard plus poussé sur ce mécanisme langagier, tant dans les textes anciens que dans *Le Seigneur des Anneaux*.

Boyer explique également que les Islandais médiévaux étaient férus de toponymie et d'étymologie, même inventées. Les exemples sont nombreux où, après la mention de la toponymie d'un lieu, l'auteur de saga s'évertue à donner l'explication de cette nomination (par exemple : telle rivière est nommée Rivière-de-la-hache parce qu'un héros antique y aurait perdu son arme¹⁶⁷). Ces précisions visaient à renforcer la vraisemblance de leurs propos. Les auteurs de sagas semblaient ainsi vouloir donner une âme au paysage, à le charger d'histoire, dans un but de vraisemblance et pour donner une cohésion au récit¹⁶⁸.

Dans *L'Islande Médiévale*, on explique que ce travail de nomination était une opération considérée comme fort importante. Dans le cas d'une personne, le nom était donné par le père et être nommé symbolisait entrer dans la famille, laquelle était la cellule de base de cette culture et où l'on n'existait donc que par appartenance au clan. Celui-ci avait ainsi un caractère sacré et, par extension, chacun de ses membres également. Donner un nom n'était donc pas laissé au hasard et revenait souvent à célébrer un ancêtre illustre. Ainsi, outre le patronyme qui signifiait « fils de » (*son*) ou « fille de » (*dottir*) (tradition qui s'est maintenue en Islande jusqu'à aujourd'hui), le nom servait à inscrire la mémoire et l'histoire du lignage – par le nom d'un aïeul célèbre, reconnu – chez l'individu. La réputation de la famille était alors clairement portée par celui qui en recevait le nom : par exemple, il est dit dans la *Saga d'Egill fils de Grimr le chauve* (*Egill Skallagrimsson saga*, l'une des plus connues) que lorsque l'on porte le nom d'Egill dans cette lignée, il est des choses qui ne peuvent se faire¹⁶⁹. Le nom comporte, inscrit en lui, une destinée. L'auteur note que l'ajout d'un surnom lié à un accomplissement, trait particulier ou encore relevant d'un choix totémique était monnaie

¹⁶⁷ *Livre de la colonisation de l'Islande*, traduit, annoté et commenté par Régis Boyer, Brepols, Turnhout, 2000.

¹⁶⁸ Boyer, Régis, *Les sagas islandaises*, Paris, Payot, p.129.

¹⁶⁹ Régis Boyer, *L'Islande médiévale*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p.100.

courante¹⁷⁰. Un passage du *Livre de la colonisation de l'Islande* et la note de bas de page qui l'accompagne décrivent bien l'importance de la nomination : on y raconte comment un enfant non reconnu par le père et ayant été exposé¹⁷¹ déclama une strophe poétique et fut ainsi sauvé. On raconte qu'il fut aspergé d'eau et nommé : « [...] Ce rite, surtout suivi du fait de donner un nom à l'enfant, le consacrait définitivement comme être humain. ¹⁷²». Régis Boyer, dans sa description minutieuse des méthodes d'appropriation des terres par les colons, donne en outre un exposé des plus éloquents quant à la place qu'occupait la nomination dans cette culture :

[...] l'attribution des terres [...] [le] fait de donner un nom aux lieux que l'on s'attribue, de les tirer, donc, de leur néant pour les intégrer à l'univers humain, bref, de les « créer » selon la bonne vieille optique nominaliste qui fut précisément et avec tant de pertinence à l'honneur en notre Moyen-Âge. Bref : il sied de se conformer à certains usages signifiants lorsque l'on veut s'approprier un paysage. Par là se trouve justifié le principe même du livre de colonisation : irai-je jusqu'à dire qu'il relève de la poésie, au sens où le verbe mesuré, choisi, déclamé d'une certaine façon crée (grec *poiein*) la réalité qu'il envisage ? Peuple de poètes, ces Islandais, peuple qui entend bien donner son sens à l'environnement [...], peuple qui *nomme*¹⁷³.

Si l'on se tourne vers les essais que Boyer a consacrés à la spiritualité et à la magie au sein de la culture nord germanique médiévale, *Yggdrasill*, *La religion des anciens scandinaves* et *Le monde du double : La magie chez les anciens scandinaves*, force est de constater encore ici le caractère particulier accordé à la nomination. Nous y voyons comment Óðhinn, dieu supérieur du panthéon nordique, porte des centaines de noms et surnoms différents. Souvent, ils correspondront à une définition du personnage : *Grimr* ou *Grimir* (le masqué) ou bien *Harbardr* (Barbe-Grise) ¹⁷⁴. Le nom même, Óðhinn, contient

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Une coutume qui consistait à abandonner l'enfant non reconnu à l'extérieur, à la merci des éléments ou animaux sauvages.

¹⁷² *Livre de la colonisation de l'Islande*, traduit, annoté et commenté par Régis Boyer, Brepols, Turnhout, 2000, p.242.

¹⁷³ *Ibid.*, pp.271-272.

¹⁷⁴ Régis Boyer, *Yggdrasill. La religion des anciens scandinaves*, Paris, Payot, 1981, p.137.

étymologiquement (*uothanaz, wut* : fureur sacrée) la principale fonction du dieu : celle de la fureur extatique, la transe du guerrier, de l'amant ou du poète, dont il est le maître. De plus, Boyer en rapproche l'étymologie du mot latin *uates* : savoir, science, savoir lié à la poésie (magique) qui font partie de ses traits caractéristiques. On pourrait y voir là une trace du mythe qui personnifie une valeur (ou un phénomène naturel comme le tonnerre : Thor) en l'incarnant en une divinité¹⁷⁵. En même temps qu'Ódhinn, l'auteur présente également le cortège de valkyries¹⁷⁶ qui accompagne les représentations du personnage mythique. Leurs noms renvoient à la féminité bien sûr, mais également à la mort, au destin, au savoir : des qualités relatives à leur maître, Ódhinn. Tous des noms signifiants, renfermant un sens propre significatif et relatif à leur fonction dans les récits mythiques¹⁷⁷.

Dans *Le monde du double*, Boyer souligne l'importance des rites magiques des anciens Scandinaves : « [...] partout, on mettra en relief la puissance du Nom et de la Parole [...] »¹⁷⁸. Dans les pratiques magiques, l'évocation du nom de certaines choses (l'ail réputé bénéfique par exemple), de certains dieux, accordaient à l'énonciateur une part de leur pouvoir. Connaître le nom permet d'obtenir un pouvoir (magique) de celui qui le possède. Nous voyons illustrée la conception de consubstantialité entre signifiant et signifié qu'entretenait cette culture. Les runes composant l'alphabet nordique ancien –qui pouvait être utilisé à des fins magiques–, renvoient toutes à un sens propre : le nom des caractères est signifiant¹⁷⁹. Nous reviendrons plus longuement sur cet ouvrage au chapitre suivant portant sur la parole poétique, le chant et l'enchantement.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.139.

¹⁷⁶ Femmes mythiques qui choisissaient les morts sur les champs de batailles afin qu'ils rejoignent l'armée d'Ódhinn.

¹⁷⁷ Régis Boyer, *Yggdrasil. La religion des anciens scandinaves*, Paris, Payot, 1981, p.142.

¹⁷⁸ Régis Boyer, *Le monde du double, la magie chez les anciens scandinaves*, Paris, Berg international, 1986, p.16.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.120.

Le rapprochement entre les sagas et *Le Seigneur des Anneaux* est clairement marqué. Attardons-nous d'abord sur l'*Edda* en prose, l'un des plus fameux textes et l'une des sources des plus complètes sur la mythologie scandinave médiévale. Snorri Sturluson, son auteur, l'a écrit en voulant graver dans la mémoire islandaise ce qu'il fallait retenir de la mythologie et des noms pour pouvoir composer la poésie scaldique. Comme nous l'avons vu au précédent chapitre, l'usage de ces noms et de ces éléments mythologiques était essentiel à la composition de cette poésie : il fallait donc, pour le poète, en connaître tout le sens et l'origine. Tout comme dans *Le Seigneur des Anneaux*, l'acte de nommer est essentiel. Par exemple, alors que le texte explique le sens de certaines formules, il relate les origines de la dénomination poétique pour l'or : la semence de Kraki. Or, nous apprenons que cette dénomination vient d'un récit légendaire où il est dit comment le roi Hrolf acquis ce surnom de « Kraki » (petit surgen) ainsi que des rites qui entourait le don de celui-ci : on offrait un cadeau à celui qui nous a nommé et ce rite est appelé « fixation du nom »¹⁸⁰. Cet exemple démontre que le don du surnom est important, d'autant plus qu'il s'accompagne d'un rite sacralisant l'acte ainsi qu'un surnom correspondant à une description : le nom correspond à la nature de ce qu'il désigne (on nous dit que Hrolf était alors jeune et frêle). Les nominations sont liées à des récits en expliquant le sens, à une étymologie légendaire. On nous dira pourquoi telle déesse a donné son nom aux bijoux et pourquoi telle autre est associée en nom aux serments solennels¹⁸¹. Les mots ont un sens qu'il faut au poète scandinave savoir relier aux mythes fondateurs. Le phénomène de glissement de la nomination, où le nom change pour correspondre à l'évolution de la fonction de ce qui est nommé et en fonction de qui nomme, est aussi illustré, notamment en ce qui a trait à Ódhinn comme par exemple dans le passage suivant : « Alfadr [...] est le nom qu'il porte dans notre langue, mais, dans l'ancien Asgard, il possédait douze noms [...] »¹⁸² puis on en fait la liste des noms. De plus, le texte donne tous les sens qu'on leur accole, obligatoirement signifiants dans cette culture. Nous voyons également comment les noms des dieux (plus notamment d'Ódhinn et de sa

¹⁸⁰ Snorri Sturluson, *L'Edda*, Paris, Gallimard, 1991, pp.128-129, p.209.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp.65-66.

¹⁸² *Ibid.*, p.32

compagne, Freya) varient selon les lieux où ils sont passés. Ces deux derniers exemples trouvent de nombreux parallèles dans l'œuvre de Tolkien : *Aragorn* et *Gandalf*, notamment, possèdent également plusieurs noms possédant plusieurs sens. *L'Edda* donne de surcroît de nombreux exemples où le nom correspond à l'identité de ce qui est nommé, comme dans le passage suivant, particulièrement explicite, relatant la version eddique de la *Volsunga Saga* : « Alors Sigurd et Gunnar échangèrent leurs formes, ainsi que leurs noms, car Grani [cheval de Sigurd] ne voulait d'autre cavalier que Sigurd.¹⁸³ ». On voit bien que changer de forme n'est pas suffisant : l'essence du sujet est dans la nomination. Notons enfin que *L'Edda* de Snorri est non seulement un volume connu de Tolkien, mais que c'est dans ce dernier qu'il puisa les noms des nains de *Bilbo le Hobbit* (dont quelques uns se retrouvent également dans *Le Seigneur des Anneaux*) et de *Gandalf*.

Du côté de *La geste des Danois* de Saxo Grammaticus, un autre ouvrage des plus connus et consultés¹⁸⁴ concernant la société et les mythes scandinaves médiévaux, les exemples liés à la nomination et renvoyant de manière flagrante à des phénomènes que j'ai relevés et que j'analyserai du *Seigneur des Anneaux* abondent. S'il en est un éloquent qui nous renverra à *Aragorn*, c'est celui-ci où l'on raconte comment on cacha des enfants à leurs ennemis : « Et, du reste, on leur avait donné des noms d'aboyeurs [chiens], afin que leur existences clandestines courût encore moins de risque d'être éventées.¹⁸⁵ ». Comme nous le verrons, le motif consistant à donner un faux nom pour protéger la véritable identité du personnage trouve son écho chez Tolkien alors qu'on cherche à cacher l'existence d'*Aragorn*. *Frodo* fera de même en quittant le *Shire* et *Gandalf* soulignera comment ce fut une erreur de la part de *Bilbo* de n'avoir pas employé de nom d'emprunt face à *Gollum*. Les passages où l'on nomme les lieux en rapport à leur fonction, leur statut ou bien pour graver par le nom les événements qui s'y déroulèrent, sont aussi éloquents et permettent un parallèle avec le roman de Tolkien :

¹⁸³ *Ibid.*, p.123.

¹⁸⁴ C'est ici d'ailleurs que Shakespeare trouva son *Hamlet* et son *Macbeth* : Livres troisième et septième.

¹⁸⁵ Grammaticus, Saxo, *La Geste des Danois*, Paris, Gallimard, 1995, p.281.

« Et pour rappeler cette décision tactique [cette bataille], il laissa à une montagne et à un gué un nom pour l'éternité. » ainsi que « [...] la dénomination populaire de "Marais de la mort"¹⁸⁶ » pour le lieu où mourut un roi. Nous retrouvons la même appellation dans *Le Seigneur des Anneaux* : « *the Dead Marshes* », qui renvoie à une ancienne bataille y ayant eu lieu. Ces exemples montrent bien l'importance et le statut des noms dans les anciens textes mythologiques et folkloriques médiévaux. Nous verrons à présent comment Tolkien adapta ces « vieilles pierres » en son récit.

2.3- La nomination dans l'œuvre

L'auteur du *Seigneur des Anneaux* avait une perception du langage, des mots et des noms que des auteurs –dont Shippey– en sont venus à nommer « l'hérésie de Tolkien », où le nom, le mot, ont, au-delà des cultures ou des langues, un sens premier : comme le langage de Dieu, il croyait à ce langage premier où le mot –son son– évoque la chose nommée pour tous¹⁸⁷. Sa perspective rejoignait en cela les conceptions médiévales telles que nous les avons abordées, il croyait à l'ancien mythe d'un « langage vrai »¹⁸⁸, contrairement à la perspective moderne où le nom n'est bien souvent plus qu'une étiquette¹⁸⁹. C'est pourquoi le choix des noms par l'auteur ne fut pas seulement méticuleusement étudié, mais bien souvent à la source même du récit¹⁹⁰. L'importance de la nomination est d'autant plus perceptible dans un récit littéraire quand elle est la seule façon de reconnaître –même de connaître– les personnages, les lieux, les objets. Verlyn Flieger, dans son essai *Splintered Light : Logos and Language in Tolkien's World*, démontre comment tout le procédé créatif de Tolkien commence avec l'invention des noms, choisis avec beaucoup de recherche et un important travail

¹⁸⁶ *Ibid.*, pp.306-307.

¹⁸⁷ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, p.114.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p.106.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p.101.

¹⁹⁰ C.f.: Chapitre précédent, 1.1.: Tolkien et son oeuvre

étymologique. Tolkien chargeait ses noms de sens avant même de les mettre dans le récit¹⁹¹. Ils naissent porteurs d'une histoire, de mythes. Flieger rejoint ainsi l'opinion de Shippey : les noms sont chargés d'un passé, de mythes qui concourent à leur cohésion, à la profondeur du récit et donnent une impression de complétude.

Noms de lieux

Comme le stipule Eliade au sujet du créateur : « [...] le mythe, grâce au modèle exemplaire qu'il révèle, incite l'homme à créer [...] »¹⁹². Et Tolkien suit cette pensée en nommant les lieux qui servent de canevas à son récit, comme aux premiers habitants de la terre du mythe. De même, comme dans le mythe, les choses dangereuses demeurent bien souvent sans nom. Et Shippey décrit bien comment Tolkien fit un travail immense dans la création de ces noms de lieux pour *Le Seigneur des Anneaux*. Un travail qu'on pourrait croire imperceptible pour le néophyte qui ne relève pas le sens de « *Nobottle* » comme étant issu du vieil anglais « *niowe* » pour « nouveau » et « *botl* » pour « maison », par exemple. Tolkien a ainsi souvent transformé des adjectifs en noms de lieux, des mots en choses¹⁹³. « The [...] names give Middle-Earth that air of solidity and extent both in space and in time which its successors so conspicuously lack. »¹⁹⁴. Bien souvent l'étymologie du toponyme est donnée dans le texte, entièrement ou suggérée, proposant au lecteur la filiation historique qui y est inscrite. Comme dans l'exemple des « *Dead Marshes* » cité précédemment où Gollum

¹⁹¹ Verlyn Flieger, *Splintered Light : Logos and Language in Tolkien's World*, Kent/London, Kent State University Press, 2002, pp.88-89.

¹⁹² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1963, p.176.

¹⁹³ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, p.71.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p.103.

évoque une grande bataille, il y a des siècles¹⁹⁵. Flieger donne quelques exemples de noms d'*Elfes* étudiés à travers l'étymologie¹⁹⁶. Shippey souligne l'effet de ce travail étymologique :

« [...] the maps and the names : they suggest very strongly a world which is more than imagined, whose supernatural qualities are close to entirely natural ones, one which has moreover been 'worn down', like ours, by time and the by the process of lands and language and people all growing up together over millennia.¹⁹⁷»

Les noms chez Tolkien sont signifiants et traduisent la nature de ce qui est nommé; ils possèdent une histoire propre, un passé antérieur au récit. Minas Morgul par exemple, est un nom qui évoque quelque chose de sinistre par sa simple sonorité comparé à Rivendell, par exemple. Mais le récit nous l'explicite avec la passe de *Cirith Ungol* : « 'It is called Cirith Ungol.' Gollum hissed sharply and began to murmur to himself. [...] then he squealed, as if something had stabbed him.» et « If Cirith Ungol is named, old men and masters of lore will blanch and fall silent.¹⁹⁸ ». Le nom et le sens sont ici clairement évoqués comme une seule et même chose. Ou bien encore les « *Terres brunes* » qui ne sont justement que des terres nues et désertiques : l'adjectif fait nom, mais un nom presque inexistant par sa simplicité. Un nom qu'on évite tout comme les terres qu'il désigne. Et ces noms évolueront avec la définition du lieu, lorsqu'un celui-ci cesse d'être inconnu ou menaçant, il acquiert un nom bienveillant qui correspond à sa nature apprivoisée : il est ainsi intégré au cosmos, sortit du chaos.

Il en va de même pour les noms de personnages : « *Nazgul* », avec un son guttural, évoque des créatures maléfiques, et « *Legolas* », plus chantant, désigne un personnage assimilé au bien. La nomination départagera ainsi les différents peuples représentés dans l'œuvre. Les Hobbits ont des noms qui renvoient bien souvent aux racines anglo-saxonnes, puisqu'ils en sont la préfiguration, et à un caractère paisible qui est l'un de leur trait

¹⁹⁵ J.R.R.Tolkien, *The Lord of the Rings*, London, Harper Collins, 2001, Livre 4, pp.38-39.

¹⁹⁶ Verlyn Flieger, *Splintered Light : Logos and Language in Tolkien's World*, Kent/London, Kent State University Press, 2002, pp.88-94.

¹⁹⁷ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, p.109.

¹⁹⁸ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 4, pp.122-123.

dominant. Frodo, par exemple, signifie « le sage » et renverra à des notions de fertilité¹⁹⁹. Le récit démontre bien l'application de cette sagesse comprise dans son nom. Ainsi, plus le lecteur déchiffre de ces indices linguistiques insérés dans le texte, plus il découvre sa dimension intertextuelle et la richesse du texte qui plonge ses racines dans de lointains récits. Les Rohirrim, quant à eux, ont des noms qui rappellent l'anglo-saxon ou l'ancien germanique puisqu'ils en sont l'idéalisation faite par l'auteur. Tout comme les sagas mettent en scènes des personnages ayant des racines historiques mais idéalisés, romancés, le peuple cavalier de Tolkien est son idéalisation des anglo-saxons. Ces personnages viennent en effet de ceux décrits dans *Beowulf* et dans le poème *Battle of Maldon*²⁰⁰. Deux textes que connaissait et chérissait Tolkien comme suggérant l'Angleterre idéale pour lui, où la langue anglo-saxonne n'était pas corrompue par la défaite de 1066 et la colonisation normande. Ces noms, s'ils ne disent explicitement rien au lecteur, le réfèrent (au lecteur anglophone du moins) à une mémoire collective, à un passé culturel commun, aux anciens anglo-saxons. Le récit raconte comment les Rohirrim descendirent du nord et arrivèrent dans les terres qu'ils occupent dans la narration dans un passé très lointain. Ce récit s'accompagne de la nomenclature de lieux liés à leur histoire : les Rohirrim nomment leur territoire de la même manière que les colons islandais nommèrent le leur afin de se l'approprier. Encore une fois, l'étymologie des toponymes inscrits un passé, une histoire à ces lieux et ainsi leur donne une profondeur pour le lecteur. Tout comme dans l'exemple donné dans *La Geste des Danois* précédemment. Comme l'écrivait Daniel Mandon :

Enfin, de nombreux toponymes [...] renvoient directement aux structures mentales collectives. À travers les images, les modèles, les symboles, les mythes et les légendes, s'expriment un système de valeur, un ensemble d'aspirations et d'idéaux, autant de manières d'être, de penser et de sentir qui révèlent en quelque sorte le code de vie d'une société. L'analyse des noms [de lieux] constitue donc, à ce niveau de la réalité sociale et culturelle, une source précieuse d'informations.²⁰¹

¹⁹⁹ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, pp.204-206.

²⁰⁰ *Ibid.*, pp.124-125.

²⁰¹ Daniel Mandon, *Toponymie et ethnologie régionale française in Le nom et la nomination* sous la direction de Joël Clerget, Toulouse, Éditions Érès, 1990, p. 293.

En inscrivant avec détail l'histoire et les changements de noms des lieux, Tolkien permet au lecteur de mieux saisir le passé mythique inscrit en trame de fond de son récit de même que les cultures qui l'habitent. Soulignons que dans *Le Seigneur des Anneaux* –et ceci à quelques exceptions près, les Hobbits par exemple– les personnages n'ont pas de patronymes : ils seront « fils de » ou connus simplement par leur prénom.

Les Ents

Le cas des Ents est particulièrement intéressant. Nous en suivrons surtout un durant le récit : Fangorn. Il est le plus vieux des Ents, leur chef en quelque sorte. La forêt qu'il habite porte son nom, un autre nom de lieu signifiant comme le soulignera Gandalf : « Ents out of Fangorn forest wich in your tongue you call the Entwood. Did you think the name was given in idle fancy? Nay, Théoden [...]»²⁰². Après sa rencontre avec les Hobbits, Fangorn déclare n'en avoir jamais entendu parler dans sa liste des êtres vivants. Il semble que les Ents aient composés une liste versifiée réunissant par nomenclature les êtres. Nous verrons qu'il y rajoutera les Hobbits. Nous voyons par là comment leur lien à la nomination comme signifiante est très fort mais comment cela entre aussi en contradiction avec leur langage ininterrompu car : « Dénommer, c'est classer, donc introduire la discontinuité.²⁰³ ». Le nom de Fangorn est l'un de ceux qu'on lui donne dans le récit : il ne possède que les noms que les autres personnages lui accordent : « '*Fangorn* is my name according to some, Treebeard others make it. Treebeard will do.' »²⁰⁴. Il a bien sûr un véritable nom, seulement il ne le donnera pas, soulignant implicitement le pouvoir accordé sur soi à celui qui connaît son nom et prévenant les Hobbits de ne pas donner les leurs à n'importe qui. Un phénomène lié à la nomination et à la croyance mythique en une consubstantialité du nom et de la chose comme l'écrit Odile Journet alors qu'elle évoque la méthode consistant à donner des faux noms afin

²⁰² J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 3, p.185.

²⁰³ Bernard This, *Nomination in Le nom et la nomination* sous la direction de Joël Clerget, Toulouse, Éditions Érès, 1990, p. 320.

²⁰⁴ *Ibid.*, p.72.

de contourner une emprise maléfique possible²⁰⁵. En outre, le personnage spécifiera comment, dans son langage, il y a véritablement une consubstantialité entre nom et objet de nomination, le langage *ent* est ininterrompu, les mots décrivent vraiment l'objet nommé, suivent sa qualité et sa longévité ainsi il ne peut donner son vrai nom « For one thing it would take a long while : my name is growing all the time, and I've lived a very long, long time; so my name is like a story. Real names tell you the story of the things they belong to in my language [...]»²⁰⁶. Nous avons ici l'exemple le plus explicite de cette conception du langage « vrai » chère à Tolkien. C'est pourquoi cet exemple est particulièrement intéressant : le personnage de *Fangorn* semble parler pour l'auteur.

Tom Bombadil: il est son nom

L'un des personnages les plus énigmatiques du roman, Tom Bombadil, est celui qui tire les Hobbits d'un mauvais pas à leur sortie du Shire puis les héberge et les guide hors de la vieille forêt. De lui, nous ne saurons presque rien, si ce n'est qu'il est le plus vieil habitant de la Terre du Milieu, qu'il vit dans un pays dont les frontières sont connues et établies par lui seul. Il possède également un certain pouvoir : pouvoir du langage par ses chansons qui ont des effets immédiats sur le réel; pouvoir de ne pas être affecté par l'Anneau. Les Hobbits, intrigués, lui demanderont qui il est et Tom répondra simplement : « Don't you my name yet? That's the only answer.»²⁰⁷. À l'opposé de plusieurs autres personnages, Tom Bombadil n'a qu'un seul nom et n'est pas autre chose que son nom : il y a ici une parfaite correspondance entre son *moi* et son nom. Plus que pour tout autre personnage, celui de Tom correspond parfaitement à une compréhension essentialiste relevant de l'approche mythique : « [...] le nom ne désigne pas seulement l'être, mais qu'il soit l'être lui-même [...]»²⁰⁸. Parce qu'il est

²⁰⁵ Odile Journet, *La personne ou le risque du nom*, in Joël Clerget, *Le nom et la nomination*, Toulouse, Érès, 1990, page 194.

²⁰⁶ *Op.Cit.*, p.74.

²⁰⁷ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 1, p.173.

²⁰⁸ Paul Siblot, *Appeler les choses par leur nom: problématique du nom, de la nomination et des renominations in Noms et Renoms* sous la direction de Salih Akin, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1999, p.16.

auto-proclamé, plusieurs personnages du récit le connaissent sous différents noms comme le déclame Elrond : « Iarwain Ben-adar we called him, oldest and fatherless. But many another names he has since been given [...] Forn by the Dwarves, Orald by Northern Men, and other names beside. »²⁰⁹. Tom Bombadil est le nom qu'il se donne et, tel que spécifié par Elrond, il n'a pas de père qui aurait pu le nommer. Mais Tom *est* véritablement son nom. C'est pourquoi ce personnage est celui qui a la plus grande emprise sur son destin. Et c'est aussi pourquoi rien n'a de prise sur lui : ni le temps, ni l'Anneau, ni le *Old Man Willow* ou encore le *Barrow-Wight*. Il est en accord total avec lui-même. Il est celui qui est, comme le dit *Goldberry*, la fille de la rivière, sa femme, à Frodo qui l'interroge sur Bombadil : « He is. [...] He is as you have seen him [...] »²¹⁰. Voilà qui nous renvoie au nom de Dieu, dans la tradition hébraïque : Je suis celui qui est. Que l'on dise *Jéhovah* ou *Yévhî* ou encore *Adonai*, le nom de Dieu pour les hébreux est en fait le verbe être conjugué à la fois au passé, au présent et au futur et qui est donc souvent traduit par l'Éternel²¹¹. Voilà Tom Bombadil, il est éternel et auto-proclamé, il est le sujet ultime et le tout nous est dévoilé à travers les rapports à sa nomination. Nous verrons que ce n'est pas le cas pour tous les personnages et que les rapports noms/identités sont le plus souvent l'objet d'une quête se déployant sur tout le récit, en étant presque le cœur même.

2.4- *Strider, Aragorn, Elessar : trouver et assumer son identité, être le porte-parole de l'espèce humaine : le héraut/héros*

Le personnage d'Aragorn permet d'aborder la question de la nomination de manière particulièrement intéressante. Aragorn a la destinée du héros classique. Il connaît une naissance mystérieuse et dangereuse, étant issu d'une lignée descendant des rois légendaires antiques, seuls hommes à avoir pu s'opposer avec quelque succès à Sauron, l'ennemi. Aragorn et sa famille sont donc l'objet particulier de sa hargne et il fera tout en son pouvoir pour les anéantir. Notons qu'Aragorn est deuxième du nom dans sa lignée ayant été nommé à

²⁰⁹ Op.Cit., Livre 2, p.66.

²¹⁰ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 1, p.164.

²¹¹ Isaac Elahad, *Le nom dans la Bible, dans la tradition juive, le nom aujourd'hui in Le nom et la nomination* sous la direction de Joël Clerget, Toulouse, Éditions Érès, 1990, p.268.

la suite d'un ancêtre illustre, comme nous le révélerons les appendices du roman. Il s'agit bien ici du même motif de nomination selon l'ancêtre connu que nous avons remarqué chez les Islandais du Moyen Âge. Son père est assassiné par les Orcs alors qu'il est tout jeune et il sera confié à des parents adoptifs : chez Elrond, un seigneur elfe. On lui donnera alors un nom d'emprunt pour le cacher à ses poursuivants. Ici encore, ce motif se voit répandu dans les anciens textes germaniques, comme nous l'avons dans *La Geste des Danois*. Ce nom d'emprunt est Estel, mot qui signifie « espoir » en langue elfe : un nom qui lui met une grande responsabilité sur les épaules. Il échappera évidemment à la mort à plusieurs reprises, au cours d'une existence largement racontée dans le roman et dans les appendices. Ces dernières mentionnent des aventures vécues anonymement pendant longtemps. On le verra regagner –ou plutôt conquérir– sa véritable identité à travers sa quête pour prendre la place de roi, puis il se mariera avec une princesse. Bref, il suivra un périple romanesque mouvementé, jusqu'à l'ascension finale vers la royauté et le sauvetage du monde, un parcours classique ainsi que décrit par Frye dans *The Secular Scripture : A Study of the Structure of Romance*²¹². À une nuance près : son parcours est défini presque entièrement par son rapport à la nomination, ce que nous verrons à présent.

Lorsque le récit présente le personnage d'Aragorn au lecteur pour la première fois, c'est sous le surnom de *Strider*. Or, *Strider* est un qualificatif qui vient de « *stride* », grand pas, enjambée : celui qui fait de grandes enjambées. Son surnom le présente comme un vagabond, un errant, sans rang. Un anonyme aussi, parce que dans un surnom n'est inscrit aucune mémoire familiale. Pourquoi le personnage se cache-t-il derrière ce pseudonyme ? Pour ne pas être retrouvé par ses ennemis, bien sûr, mais il se trouve d'autres motifs à ce surnom.

Pour Joël Clerget : « [...] le nom prend son essor et sa force du culte des morts et des ancêtres. Question de vie et de droit, le nom intéresse notre histoire personnelle et familiale.²¹³ ». Son nom complet est *Aragorn son of Arathorn* : il provient d'une lignée de

²¹² Northrop Frye, *The Secular Scripture : A Study of the Structure of Romance*, Cambridge, Massachusetts et Londres, Angleterre, Harvard University Press, 1976.

²¹³ Joël Clerget, *L'essor du nom in Le nom et la nomination*, Toulouse, Érès, 1990, p. 9.

rois, il est destiné à essayer de regagner son trône –le « fils de » renforce encore plus l’inscription du poids de l’histoire familiale en ce qu’il renvoie explicitement au père. En remontant la filiation, à l’aide des appendices notamment, on revient à son père, mort tragiquement en remplissant son rôle. En remontant plus loin, on s’aperçoit que tous ses ancêtres sont morts en combattant les forces du mal. Et si on remonte jusqu’à ses plus lointaines racines –toutes fournies tant dans le récit que dans les appendices– qu’y voit-on ? Le fondateur de sa lignée a déjà sauvé le monde en se rendant au domaine des dieux pour demander de l’aide et est devenu une étoile –rien de moins– éclairant le monde, donnant de l’espoir. L’autre ancêtre le plus mentionné et significatif dans le texte est Isildur : celui qui ôta l’anneau maléfique du doigt de Sauron, le mal incarné. Seulement, au lieu de le détruire tel qu’il lui était recommandé –et de détruire ainsi toute la source du mal– il choisit de le conserver. Il en perdit la vie et perdit l’anneau par la même occasion, permettant au mal de perdurer. C’est la faute originelle de l’ancêtre, la faute que tous ses descendants tentèrent de réparer, la responsabilité qui leur incombait à tous.

Au moment du récit, le mal a retrouvé ses forces et c’est à présent à Aragorn qu’il échoit d’être à la hauteur de la destinée qui est inscrite dans son nom. Il lui faut réparer l’erreur de l’ancêtre, combattre le mal, le vaincre en sauvant l’humanité, enfin, regagner son trône de roi. En outre, devenir le roi, dans le cadre du récit, c’est devenir le héraut de l’humanité toute entière. En effet, les Elfes, qui occupaient la position dominante de l’échiquier géopolitique du monde, détenaient le pouvoir de nommer : c’est leurs mots, leur langue qui nomme les choses, les êtres et les lieux. Mais ils sont en train de disparaître et le récit nous les montre, en conclusion, quitter la Terre du Milieu. C’est aux humains qu’il revient de combattre et de faire de leur langage celui qui nomme : car c’est bien d’un combat linguistique dont il s’agit. Gandalf l’énoncera haut et clair au concile d’Elrond alors qu’il décrit la situation pour tous ceux qui sont présents, les enjoignant à croire à la menace et à y réagir. Après avoir parlé le langage de Mordor, il conclut : « For if that tongue is not soon to be heard in every corner of the West [...]»²¹⁴. Fabienne Claire Caland, relève cette base linguistique au conflit : « [...] [le]

²¹⁴ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 2, p.51.

parler noir, que Sauron a élaboré, et [qu'il] [...] voudrait rendre langue universelle [...]»²¹⁵. Le premier chapitre l'a abondamment montré : chez Tolkien, la fiction repose sur une base linguistique tant dans sa création qu'à l'intérieur même de son développement. C'est donc non seulement un héros mais aussi un héraut qu'Aragorn est appelé à être pour le genre humain : ce sera leur langage qui nommera dorénavant ou celui de l'ennemi. Et comme le remarque Nietzsche dans *La généalogie de la morale* : « celui qui impose les noms et les significations, c'est le maître.²¹⁶ ». Ce n'est qu'à l'époque où le récit débute qu'il commencera à employer son véritable nom, à assumer sa véritable identité et encore, peu à peu. Il se nomme comme *Aragorn son of Arathorn* devant les Hobbits, à leur rencontre, mais continue de répondre au nom de *Strider* pendant longtemps. En fait, il portera le surnom jusqu'à son départ de la Lothlorien, comme nous le verrons.

En assumant son nom *d'Aragorn son of Arathorn*, il est sujet d'un destin qui lui est imposé. C'est ce qu'il a tenté de mettre de côté justement en s'inventant un surnom qui ne renvoie à rien sinon à l'errance. Le pouvoir sur son propre nom est donc lié à son destin. Tant qu'il portera inscrite en son nom la faute de l'ancêtre, il ne pourra être pleinement sujet. Durif-Varembont démontre bien comment « le déploiement en vérité des prénoms et des noms permet d'entendre les répétitions à l'œuvre dans la génération, à travers l'imaginaire du roman familial dont ils sont la trace.²¹⁷ ». Aragorn se doit d'assumer et de réparer la faute ancestrale afin de briser cette répétition de destins communs qui marquent sa famille depuis. De surcroît, spécifie Durif-Varembont :

On « porte » toujours le nom d'un mort puisque dans la généalogie il nous vient des ancêtres. La nomination nous reconnaît comme sujet singulier désirant dans la

²¹⁵ Fabienne Claire Caland, *Les frontières du Mal dans Le Seigneur des Anneaux in Tolkien, trente ans après*, sous la dir. de Vincent Ferré, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2004, page 240.

²¹⁶ Nietzsche, *La généalogie de la morale* cité par Daniel Mandon, *Toponymie et ethnologie régionale française*, in Joël Clerget, *Le nom et la nomination*, Toulouse, Érès, 1990, page 291.

²¹⁷ Jean-Pierre Durif-Varembont, *Roman familial et nomination du sujet*, in Joël Clerget, *Le nom et la nomination*, Toulouse, Érès, 1990, page 177.

mesure où ce mort est vraiment mort symboliquement : il faut qu'il soit mort pour que nous puissions advenir à sa place sans le remplacer.²¹⁸

Tant que demeurera l'Anneau, tant qu'il n'assumera pas son nom, son destin, et ne le surmontera pas en vainquant, l'ancêtre survit symboliquement, empêchant Aragorn d'être pleinement sujet. Il tente donc de fuir cette identité par trop pesante sous un surnom qui suggère le *einhlethingr* (« celui qui court seul ») des anciens Scandinaves dont ils affublaient les parias²¹⁹. Et, comme l'a démontré Boyer, chez les anciens Scandinaves, hors de la communauté, point de salut. Sa fuite sous une identité vide ne peut donc pas durer. Il lui faut d'abord cesser la fuite et accepter de porter le poids de son nom, choisir de l'assumer pour pouvoir s'en libérer.

Le récit expose le chemin que suivra ce personnage vers la reconquête de son identité. Lorsqu'il est présenté dans le récit, le lecteur apprend –en même temps que les Hobbits– que le personnage d'Aragorn connaît une énigme en vers liée à son nom :

« All that is gold does not glitter,/Not all those who wander are lost; /The old that is strong does not wither,/Deep roots are not reached by the frost./From the ashes a fire shall be woken,/A light from the shadows shall spring;/Renewed shall be blade that was broken,/The crownless again shall be king.²²⁰ »

Remarquons que cette énigme est présentée explicitement comme liée à son nom : « [...] I am Aragorn, and those verses go with my name.²²¹ ». Il lui faudra la résoudre afin de pouvoir surmonter les épreuves sur le chemin de l'acceptation et de la réalisation de son destin. Comme le précise Boyer : « [...] la quête d'une prophétie, d'une prédiction de l'avenir (sous forme d'énigme ou autre), sert à faire de l'homme qui la reçoit (la déchiffre) l'artisan

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ Régis Boyer, *L'Islande médiévale*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p.56.

²²⁰ Tolkien, J.R.R., *The Lord of the Rings*, London, Harper Collins, 2001, 1536 pages, Livre 1, p.224

²²¹ *Ibid.*, p.226

conscient de son destin, d'assumer et de remplir sa fonction.²²²». La première étape, nous la voyons déployée au concile d'Elrond, à Rivendell. Là, après avoir présenté l'épée brisée d'Isildur son ancêtre, Aragorn est présenté à tous sous son nom complet : « He is Aragorn son of Arathorn [...] and he is descended through many fathers from Isildur Elendil's son of Minas Ithil.²²³». Notons qu'Elrond donne toute sa généalogie –quoique en résumé– un processus que l'on retrouve dans la plupart des sagas islandaises²²⁴. En présentant l'épée et en étant présenté ainsi, il prête serment sur l'Anneau d'aider Frodo à le détruire même au prix de sa vie. Il commence ainsi à assumer son destin lié à l'Anneau : réparer la faute de l'ancêtre. Cette acceptation débute par un serment (nous verrons au chapitre suivant toute l'importance accordée à la parole au-delà du nom) prêté sous son vrai nom devant des personnages présentés comme importants dans le récit. Il assume donc son identité devant témoins. Qui plus est, deux de ces personnages, celui qui le nomme et un des témoins, font office de figures de père pour lui : Elrond et Gandalf. De plus, l'épée brisée –qui sera reforgée suite à son serment– répond à un vers de l'énigme : elle commence à être résolue en accord avec son acceptation de son vrai nom et des responsabilités qui l'accompagnent.

L'épée Narsil/Anduril

L'épée brisée que montre Aragorn au concile d'Elrond a appartenu à son ancêtre Isildur et c'est avec elle qu'il coupa le doigt portant l'Anneau. Elle jouit donc d'un statut légendaire et est dotée d'un nom propre : Narsil, ce qui renvoie à « soleil » et à « lune » en sindarin (l'une des langues elfes inventées par Tolkien). Une arme dotée d'un nom propre n'est pas un motif rare dans les mythes et légendes du Moyen Âge (pensons à l'épée Excalibur du roi Arthur dans les textes de Chrétien de Troyes). L'objet s'en voit singularisé et personnifié. Il possède ainsi une histoire. Comme le destin familial d'Aragorn, auquel elle est liée, elle est

²²² Boyer, Régis, *Le monde du double, la magie chez les anciens scandinaves*, Paris, Berg international, 1986, 205 pages, p.89.

²²³Tolkien, J.R.R., *The Lord of the Rings*, London, Harper Collins, 2001, 1536 pages, Livre 2, p.41.

²²⁴ Voir par exemple : *Saga de Njall le Brûlé in Sagas islandaises*, Paris, Gallimard, 1987, 1993 pages, pp.1203 et suiv.

brisée et le demeure jusqu'à ce que le futur roi décide de suivre le chemin de la réparation. Elle est alors reforgée en une nouvelle épée et acquiert un nouveau nom en même temps qu'un nouveau statut : *Anduril*, ce qui signifie « flamme de l'ouest ». Son nom correspond aussi à la fonction d'Aragorn inscrite dans l'énigme : « From the ashes a fire shall be woken ». Notons que sa lame est parcourue de runes magiques conférant un pouvoir supplémentaire à l'arme, soulignant le pouvoir accordé au langage –même écrit– dans l'œuvre.

Aragorn vivra une autre étape importante dans sa quête d'identité lorsque, perdant Gandalf, jusqu'alors guide de la communauté et figure de père, il accepte ce rôle qui représente une responsabilité de plus et préfigure celui de roi comme guide des hommes. Les prochaines phases où nous voyons son nom évoluer en corrélation avec son destin sont particulièrement éloquentes.

D'abord, alors que la Communauté de l'Anneau quitte la Lothlorien –un des derniers havres elfes– et qu'Aragorn est vraiment confirmé comme chef de l'expédition, Galadriel lui enjoint de prendre à présent le nom qui lui a été prédit : « In this hour take the name that was foretold for you, Elessar, the Elfstone of the house of Elendil!²²⁵ ». Il n'adoptera ce nom qu'une fois ses épreuves traversées, comme nous le verrons plus loin. Ce qui est important de noter ici c'est la réaction que la mention de ce nom provoque chez les témoins de ce dialogue. En effet, le narrateur décrit la réaction de surprise des autres membres de l'expédition devant l'apparence d'Aragorn qui, soudainement avec son nouveau nom, apparaît grandi, de tenue royale et rajeuni. Nous rencontrerons la même réaction des autres à son égard un peu plus loin, alors qu'il se présente sous son nouveau nom, ainsi que toute sa lignée au passage des gardiens de pierre –les Argonath– de la rivière : « [...] Elessar, the Elfstone son of Arathorn of the House of Valendil Isildur's son, heir of Elendil [...]²²⁶ ». Le narrateur nous dit alors comment il a changé : le coureur des bois usé par les intempéries *Strider* a laissé place à « *Aragorn son of Arathorn* », droit dans son canot, une lumière

²²⁵ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 2, p.211.

²²⁶ *Ibid.*, p.235.

nouvelle dans ses yeux. Cet exemple montre vraiment comment le nom a une véritable influence sur celui qui le porte et –même– le modifie en apparence et en essence aux yeux des autres.

La prochaine phase d'importance dans le processus se déroule alors que les personnages se présentent aux cavaliers du Rohan (les Rohirrim). Les cavaliers, d'abord méfiants, seront confondus lorsqu'ils entendent Aragorn déclamer son nom complet : « 'Elendil!' He cried. 'I am Aragorn son of Arathorn, and am called Elessar, the Elfstone, Dunadan, the heir of Isildur Elendil's son of Gondor!²²⁷ ». Le narrateur souligne à quel point les cavaliers ne sont pas les seuls ébahis par la mention de son nom et lignage complet : même ses compagnons le voient différemment. Dans le visage d'Aragorn ils voient une majesté nouvelle, lumineuse. Aussitôt, les cavaliers multiplient les marques de respects. La mention du nom a un véritable effet sur les protagonistes mais cela se répercute sur le lecteur qui voit aussi le personnage sous un autre angle et par rapport au traitement dont le narrateur et les personnages le gratifient. Éomer, le chef des cavaliers, entendant qu'il a couru quatre jours sans pause, considère que *Strider* (Grands-Pas) est trop pauvre comme nom et lui en donnera un nouveau : « *Wingfoot* » (Pied-Ailé)²²⁸. Le don du surnom se voit ici un gage d'amitié et d'admiration, il est fait avec une intention bienveillante. Mais il décrit et circonscrit néanmoins, encore une fois, l'objet qu'il désigne.

Le récit se poursuit, racontant les péripéties d'Aragorn qui s'approche du trône. Lorsqu'Aragorn emprunte le « *Path of the Dead* » (le sentier des morts) et recrute l'armée fantomatique des « *Oathbreakers* » (briseurs de serments), nous le voyons les rappeler à leurs serments passés sous le nom d'Elessar. Or, le texte précise comment seul le descendant d'Elendil, un roi du Gondor, peut les soumettre à leurs serments et Aragorn, pour ce faire, se nomme en tant qu'Elessar : son nom de roi. C'est sous ce nom seulement qu'ils lui obéiront : encore une fois le nom correspond, définit même, la fonction et l'identité de celui qui le porte. Finalement, Aragorn, ayant vaincu et rempli les épreuves qui lui étaient prédestinées,

²²⁷ *Ibid.*, Livre 3, p.32.

²²⁸ *Ibid.*, p.35.

ayant ainsi résolu l'énigme associée à son nom (« [...] from the ashes a fire shall be woken, a light from the shadows shall spring, [...] the crownless again shall be king »), se fait couronner roi du Gondor (roi des rois, régnant sur l'humanité) par Gandalf (émissaire des dieux) soutenu en cela par son peuple qui le nomme officiellement Elessar. Le narrateur explique alors comment ce nom devient véritablement le sien : « And they named him Elfstone [Elessar], because of the green stone that he wore, and so the name that was foretold that he should bear was chosen for him by his own people.²²⁹ ». Il est baptisé par ceux qui fondent véritablement sa fonction, son destin : ses sujets, et c'est en cela que le nom devient alors vraiment sien.

Cependant, je crois que le moment crucial survient alors qu'il choisit son propre nom de famille, le nom de sa « maison » :

« 'Verily, for in the high tongue of old I am *Elessar*, the Elfstone, and *Envinyatar*, The Renewer': [...] 'But Strider shall be the name of my house [...] In the high tongue it will not sound so ill, and Telcontar I will be and all the heirs of my body.'²³⁰ »

C'est en choisissant son nom de famille qu'il prend vraiment contrôle sur son destin, qu'il devient maître de lui-même. En effet, il se sépare ainsi du destin familial de ses ancêtres, de la faute originelle. Il brise la chaîne des successions et ses descendants seront liés à son destin à lui, non plus à l'ancienne faute. Il renouvelle la chaîne familiale et son nom de « *Envinyatar, The Renewer* » vient le confirmer. En créant un nouveau nom à la famille, ce qu'il a pu accomplir en réparant la faute, l'ancêtre est vraiment mort symboliquement et lui comme ses descendants pourront vraiment prendre leur place de sujets à part entière²³¹. Bernard This renforce l'opinion que le nom du père emprisonne le personnage lorsqu'il écrit : « [...] les lois de la parole exigent que père-fils-fille-mère ne soient pas confondus, pour que

²²⁹ Ibid., Livre 5, p.168.

²³⁰ Ibid., pp.157-158.

²³¹ Durif-Varembont, Jean-Pierre, *Roman familial et nomination du sujet*, in Clerget, Joël, *Le nom et la nomination*, Toulouse, Érès, 1990, page 177.

l'être humain puisse trouver sa place et son identité en se structurant par le langage, par la parole.²³²» et ajoute :

Il y a un lien entre la déchéance d'un sujet dans l'ordre symbolique et celle de ses descendants, voilà la première constatation qui s'impose [...] et un changement de nom peut orienter un être définitivement, accompagnant son évolution [...] ²³³.

Bref, comme l'explique Frye dans *L'écriture profane*, les changements d'identité par le biais de changements de nom –thème courant dans les romans où le prince devient mendiant, par exemple– permettent au héros de s'échapper du prédestiné lié à sa naissance pour se déterminer par lui-même. Notons, enfin, qu'on retrouvera ce motif dans de nombreux romans médiévaux, de Chrétien de Troyes notamment, où le héros perd son nom et ne peut le récupérer que s'il remplit une tâche, une quête, tel que Gauvain dans *L'âtre périlleux*²³⁴. Marie-Louise Ollier, présentant le récit, écrit d'ailleurs :

C'est que Gauvain se lance dans l'aventure avec un handicap qui ne pardonne pas, qui le vide [...] de l'intérieur : il n'a pas de nom. [...]. Le thème de l'identité, si insistant dans toute la littérature arthurienne [...] Chez Chrétien de Troyes, la recherche du nom est recherche de l'essence [...] ²³⁵.

Les multiples noms d'Aragorn peuvent provoquer, chez le lecteur, de la confusion. Il est en effet facile de s'y perdre, tout comme le nouveau lecteur de saga se perd rapidement dans la multitude de noms étranges qui y sont déployés. Voici tous les noms sous lesquels on le décrira dans le roman : *Strider the Ranger, Aragorn son of Arathorn, Longshanks, the Dunadan, the heir of Isildur Elendil's son of Gondor, of Minas Ithil, Elessar of the house of Elendil, Elessar Telcontar, Wingfoot, Estel, Thorongil*. Cependant, pour le lecteur attentif, celui qui persévère dans sa lecture et qui parvient à démêler cette nomination foisonnante, la multiplicité des noms arrive à créer un effet contraire à la confusion. En effet, puisque les

²³² Bernard This, *Nomination in Joël Clerget, Le nom et la nomination*, Toulouse, Érès, 1990, page 311.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ Marie Louise Ollier, *L'âtre périlleux in La légende arthurienne*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989, pp.611 et suivantes.

²³⁵ *Ibid.*, p.608.

différents noms d'Aragorn correspondent à ses différentes fonctions dans le récit. Tous ces noms créent ce que Odile Jounet a appelé un « feuilletage » du personnage, qui vient lui conférer une profondeur, une complexité :

Les théories de la personne [...] mettent d'emblée l'accent sur la pluralité de ses composantes : selon le cas, seront associés au corps physique, le souffle, la chaleur, l'Ombre, le double, la pensée, le destin individuel, l'incarnation d'une composante d'un ancêtre...[...] il y a là comme un véritable « feuilletage » de la personne. A ces composantes s'ajoutent des attributs tels que le (ou les) nom(s), lesquels constituent l'armature véritable de cette conjonction, celle qui fait et construit l'identité, celle qui offre un condensé social et symbolique du statut de l'individu. Cette pluralité d'inscriptions sociales et symboliques, tant par la filiation que par le statut social, fait que l'individu se voit très fréquemment attribuer plusieurs noms.²³⁶

Notons également que si Aragorn a su acquérir tant de noms et surnoms, c'est en partie dû à sa grande longévité qui lui permet de voyager chez de nombreux peuples et de vivre de nombreuses aventures. Bref, le lecteur et le personnage suivront une quête en parallèle, quête de l'identité inscrite à travers la nomination.

Le phénomène de la nomination multiple autour du personnage d'Aragorn trouve son contrepoint dans le récit chez deux personnages. Alors que les noms d'Aragorn sont tous siens en ce qu'ils le définissent et suivent la quête de son identité à un moment ou un autre du récit, des multiples noms accolés au personnage de Gandalf aucun ne lui appartient en propre. J'aurai l'occasion de développer ce point plus loin. L'autre contrepoint au personnage d'Aragorn est Gollum.

2.5-Sméagol/Gollum : la perte de l'identité par la nomination

Tout comme Aragorn est en quête de son identité à travers sa nomination, Gollum suit le chemin inverse sur presque tous les points. L'examen de ce personnage dans la perspective du traitement de la nomination qui lui est relatif est incontournable. Gollum est d'abord décrit comme une petite créature détestable²³⁷, ce qui évacue aux yeux du lecteur ce qu'il eut

²³⁶ Odile Jounet, *La personne ou le risque du nom*, in Joël Clerget, *Le nom et la nomination*, Toulouse, Érès, 1990, p.190.

²³⁷ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Prologue, p.15.

d'humain autrefois. Au départ, il se nommait Sméagol et vivait parmi un peuple similaire aux Hobbits, le long d'une rivière. Il était obsédé par tout ce qui se trouvait au sol ou sous le sol : racines, cavernes, etc., et désintéressé par ce qu'il y avait au-dessus du sol ou dans le ciel. Cette description donne déjà au lecteur une idée de la descente continuelle que suivra ce personnage dans le récit. C'est dans cette rivière donc, que son ami Déagol trouva l'Anneau. Sméagol le tuera pour le lui prendre, à la suite de quoi il l'emploiera pour commettre toute sorte de petits méfaits. Rapidement, l'influence de l'Anneau se fera sentir chez lui en accord avec sa nature, celle-ci étant désormais marquée par le meurtre. De son esprit, les effets se répandront à son corps qui se transforme aussi. Il se met à émettre des gargouillements de gorge répugnants. De plus en plus rejeté par les siens à cause de sa malice, Sméagol se parlera à lui-même, gargouillant, jusqu'à ce que son peuple le bannisse définitivement, le maudissant et le surnommant Gollum²³⁸. Ici, le bannissement, l'exclusion du groupe social, s'accompagne –outre d'une malédiction– du don d'un surnom aux connotations négatives : Gollum. Le personnage restera des siècles dans sa grotte jusqu'à ce que Bilbo trouve l'Anneau et le garde en « gagnant » un duel d'énigmes avec la créature. Cependant, il aura commis la faute de lui donner son vrai nom : c'est ce qui mènera les cavaliers noirs –ayant torturé Gollum et obtenu le nom Baggins, patronyme de Bilbo et de Frodo– presque jusqu'à l'Anneau que détient à présent Frodo. Il eût fallu à Bilbo garder son nom secret, donner un nom d'emprunt : en donnant son nom, il a donné un pouvoir à Gollum sur lui, sur son véritable « moi ». Gollum sortit de sa grotte et se mit en quête de l'Anneau, inlassablement, jusqu'à la toute fin.

L'Anneau

Dès sa première mention dans le roman et jusqu'à la toute fin, l'Anneau, moteur du récit, sera écrit avec une majuscule. L'utilisation de la majuscule, comme pour *Enemy*, aura pour effet de transformer un nom commun en nom propre. Cet objet en effet unique est décrit comme ayant une volonté bien à lui²³⁹, puisqu'une part de l'identité de Sauron l'habite. Il

²³⁸ *Ibid.*, Livre 1, p.71: « So they called him Gollum, and cursed him, and told him to go far away; and his grand-mother [...] expelled him from the family and turned him out of her hole. »

²³⁹ *Ibid.*, Livre 1, p.73.

obtient donc toutes les caractéristiques d'un nom propre : une histoire, une singularité, une identité, une existence singulière : le *Ring* devient ainsi personnage à part entière et non simple artéfact, objet commun. Pour Alain Fourcade, cité par Clerget : « Le nom de marque détache l'être de l'objet de son référent matériel, lui confie une individualité rendant possible la désignation et la reconnaissance, l'interpellation et l'appropriation.²⁴⁰ ». Bref, il s'agit non pas d'un anneau quelconque, mais bien de l'*Anneau* unique : « The One Ring ». En outre, la découverte de la vraie nature de l'*Anneau* passe par le langage, le nom qui lui sera accolé par différents personnages et entre lesquelles appellations, Gandalf fera le lien. Il sera en effet nommé, tour à tour par Isildur, Gollum et Bilbo : « my own », « my precious ». Mais, de tous les personnages qui le porteront, Gollum est celui qui a le plus parti lié avec l'*Anneau* : jusque dans la mort.

Donc, Gollum est un surnom. Or, que nous dit ce surnom ? Il se rapporte à la fonction du personnage, fonction qui est dans un motif de descente morale : de petits méfaits à des agressions physiques, il est finalement banni de la communauté. Exclu du monde des humains, sa chute se fait physique et il devient créature. Sa descente se verra d'ailleurs clairement signifiée dans le récit : il ira se réfugier dans une grotte, sous une montagne, pour finir par tomber dans les flammes de la Montagne du Destin. Et ce surnom n'en est pas un, il ne contient pas de sens, c'est en fait une onomatopée renvoyant au bruit guttural qu'il émet sans cesse de sa gorge. Par l'octroi de ce surnom, il se voit réduite à une fonction corporelle sinistre et dégoûtante. On voit ici que le nom quitte le sens, le spirituel, les motifs élevés qui entouraient la nomination d'Aragorn par exemple, pour être ramené vers le bas, l'allusion aux fonctions digestives comme représentation symbolique de sa décadence. Gollum est identifié –dans un univers où le nom est tant porteur de sens et de représentation de la destinée– à un son. À cet égard, ce n'est pas du langage : identifié à une simple onomatopée, le personnage sort du langage, se voit enlever tout sens, tout message, il n'a plus de destin ou bien un destin méprisable. Charles Delattre l'a bien vu lorsqu'il écrit à propos de Gollum : « [...] son goût du secret, sa hargne et sa méchanceté foncière sont résumés par l'attribution du répugnant

²⁴⁰ Alain Fourcade, cité par Joël Clerget in Joël Clerget, *Le nom et la nomination*, Toulouse, Érès, 1990, page 190.

surnom de Gollum.²⁴¹». En somme, le surnom « *Gollum* » vient enlever au personnage le statut de sujet. Gollum lui-même, lorsqu'il soliloque, selon son habitude, se dénomme « *Precious* » –le nom qu'il a donné à l'Anneau– et se parle à lui-même à la troisième personne. Il s'est totalement identifié à l'objet de son désir : l'Anneau.

Cependant, et contrairement aux personnages de Sauron et des Orcs, entièrement mauvais, Gollum est un personnage nuancé. L'oscillation du personnage entre les pôles bon/mauvais, sujet/créature, se verra élaborée par la nomination. Ainsi, lorsque Frodo et Sam capturent Gollum, ce dernier est toujours maléfique et, conséquemment, les deux personnages le nomment, dans les débuts, Gollum. Puis, Frodo le nommera de son véritable nom « Sméagol » en s'adressant à lui directement afin d'obtenir sa collaboration. Or, la mention de son vrai nom le blesse : « 'Ach! sss!' said Gollum, covering his ears with his hands, as if [...] the speaking of the names, hurt him.²⁴² ». La seule mention de son vrai nom le replace en position de sujet et cela devient intolérable pour lui, tant il fut longtemps détaché de cet état. C'est pourtant ainsi que, peu à peu, le personnage se rapproche d'un état de sujet. Nous le verrons alors se nommer lui-même Sméagol et, dès lors, d'importants changements s'opèrent en lui et se manifestent par le langage.

Ce mécanisme démontre encore comment Tolkien illustre « [...] la conception mythique du nom selon laquelle celui-ci comprend l'essence de l'être nommé [...]»²⁴³ et comment Frodo a compris ce qui était inscrit dans le nom de Gollum et le libère en le dénommant de son vrai nom, Sméagol : « Il faut entendre ce qui s'écrit dans le nom, il faut lire les noms pour entendre le délire (de-lira : la sortie du sillon), si l'on veut libérer le sujet des effets de

²⁴¹ Charles Delattre, *Du Cycle de l'anneau au Seigneur des Anneaux in Tolkien, trente ans après*, sous la dir. de Vincent Ferré, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2004, page 94.

²⁴² J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 4, p.22.

²⁴³ Paul Siblot, *Appeler les choses par leur nom : problématique du nom, de la nomination et des renominations in Noms et Renoms : la dénomination des personnes, des populations, des langues et des territoires*, sous la direction de Salih Akin, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1999, p.16.

sens inscrits dans son nom.²⁴⁴». Les changements chez le personnage sont clairement énoncés dans le texte : « From that moment a change, which lasted for some time, came over him. He spoke with less hissing and whining, and he spoke to his companions direct, not to his precious self.»²⁴⁵. En outre, il ne se nomme plus lui-même que par le nom de Sméagol : « Very lucky you found Sméagol, yes. Follow Sméagol!»²⁴⁶». Dès qu'il est nommé par un nom le définissant comme humain, tout son discours change : il est plus articulé, ne s'adresse plus à un « autre » à la troisième personne mais bien aux autres, bien réels et sujets comme lui.

Par conséquent, Sméagol montre des signes d'humanité qui sont exprimés par le rire et par une créativité artistique manifestée au travers d'une chanson qu'il entonne : « He [...] chuckled to himself, sometimes even croaking in a sort of song.»²⁴⁷». Le chant comme une manifestation des plus élevées du langage montre bien à quel point il entame une remontée dans son statut de sujet. Ce chant le ramène au passé, aux jours où il vivait encore parmi sa communauté et pêchait dans la rivière. Car, avec le regain de son nom et de son identité, le personnage retrouve également ce qui est inscrit dans le nom comme histoire, familiale mais aussi comme nostalgie du passé bienheureux, originel et perdu. Plus loin, Sam mentionne explicitement les deux identités alternatives de Gollum et qui sont liées à sa nomination : « [...] Sméagol or Gollum, he won't change his habits in a hurry, I'll warrant.»²⁴⁸», confirmant ainsi sa double identité liée à sa nomination. À la lecture du roman, il apparaît évident que Gollum ne vivra cette amélioration que temporairement, son état de créature refaisant surface sporadiquement et cela est généralement indiqué, manifesté, par le langage. Ainsi, lorsqu'il est question de nourriture, par exemple, nous pouvons lire comment les sifflements et l'adresse à la troisième personne ainsi qu'au « *precious* » resurgissent : « For a moment he

²⁴⁴ Bernard This, *Nomination in Joël Clerget, Le nom et la nomination*, Toulouse, Érès, 1990, page 312.

²⁴⁵ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 4, p.26.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*, p.28.

²⁴⁸ *Ibid.*, p.31.

relapsed into his old Gollum-manner. 'We are famished, yes famished we are, precious' [...]»²⁴⁹. Il est intéressant ici de noter que sa régression survient autour de la question de nourriture, un besoin basement corporel. Le lien avec son surnom qui renvoie lui aussi à des fonctions digestives est alors évident. Le personnage montrera des signes de régression à d'autres occasions et cela toujours par l'entremise d'un recul langagier énoncé dans le texte : « [...] Sam thought he sensed a change in Gollum again [...] he went more and more into his old manner of speaking.²⁵⁰ ». Nulle part évidemment verrons-nous les deux états de Gollum mieux démontrés que lors du dialogue entre ces deux entités. En effet, dans ce dialogue la narration montre l'alternance des répliques entre les protagonistes en les nommant : Gollum et Sméagol. Gollum utilisant son langage primitif, sifflant et dénué d'émotions, Sméagol parlant un langage plus articulé et dénotant de bonnes intentions²⁵¹. Sam, témoin du débat entre les deux personnalités, n'est pas dupe et est conscient de la fragilité de l'ascendance de Sméagol sur Gollum et il l'exprime en surnommant ces deux entités en lutte « *Slinker* » (le glissant) et « *Stinker* » (le puant)²⁵². Il marque leurs caractéristiques par des surnoms qui correspondent aux fonctions du personnage.

Des deux entités en lutte à l'intérieur du personnage, aucune ne se démarque et lorsque le personnage est interrogé par Faramir il dira : « 'No name, no business, no precious, nothing. Only empty'²⁵³ ». Si le Sméagol a pris temporairement le dessus, il se retrouve vite tiraillé par le Gollum et n'acquiert pas totalement son statut de sujet : « Se faisant objet [...], le sujet n'est plus appelé à s'effacer sous les signifiants qui le représentent [...] Il ne connaît plus son nom ni celui de ses pères [...] Il erre. Avec la perte du nom, il quitte le chemin et se perd.²⁵⁴ ». Contrairement à Aragorn qui, après des motifs de descente, finit toujours par

²⁴⁹ *Ibid.*, p.30.

²⁵⁰ *Ibid.*, p.42.

²⁵¹ *Ibid.*, pp.45-46.

²⁵² *Ibid.*, p.52.

²⁵³ *Ibid.*, p.119.

²⁵⁴ Joël Clerget, *Des astres in* Joël Clerget, *Le nom et la nomination*, Toulouse, Érès, 1990, p.334.

remonter grâce à ses noms, Gollum semble irrémédiablement perdu au-delà de toute rédemption. Nous le voyons par ailleurs plus près d'une rédemption que jamais, bercé par la nostalgie de son passé, mais alors cet espoir s'éteint à cause de sa dénomination par Sam : « [...] sneaking [...] old villain [...] »²⁵⁵ qui le renferme derechef dans la créature Gollum. D'ailleurs, le narrateur continuera de l'appeler Gollum jusqu'à la fin, même lorsque les personnages et Gollum lui-même utilisent le nom de Sméagol.

2.6- L'Absence de nom : Gandalf ou l'identité incertaine

Au fil de la narration, nous connaissons Gandalf sous une pléiade de noms : Gandalf, Gandalf the Grey, Gandalf Greyhame, Gandalf Stormcrow, Lathspell, Gandalf the White, Mithrandir, The Grey Pilgrim, Tharkûn, Olorin, Incanus. Il est l'un des Istari nous révèlent les appendices²⁵⁶, mages envoyés sur la Terre du Milieu par des forces jamais nommées mais que l'on peut deviner comme les dieux du panthéon tolkienien. Gandalf est le guide des principaux protagonistes et joue un grand rôle dans presque tous les moments-clés du récit. Il est maître du savoir, du folklore ancien, de la magie et possède une certaine clairvoyance. De tous ces noms, aucun n'est véritablement le sien mais bien ceux que les différents peuples qu'il visite lui donnent : « They [...] used such names as were given to them. »²⁵⁷. L'ambiguïté portant sur son vrai nom renvoie à celle qui porte sur le personnage lui-même : l'étendue de ses pouvoirs et de son rôle, resteront, tout au long du récit, voilés. Ses caractéristiques ne sont divulguées qu'au compte-goutte par la narration qui entretient un mystère volontaire sur le personnage : on sait qu'il possède une certaine clairvoyance mais il se laisse toutefois surprendre et admet d'autres fois son ignorance; certains pouvoirs magiques mais souvent retenus de son plein gré; son but n'est jamais vraiment clair, il lui faut aider les forces du bien mais sans intervenir trop directement; il fût envoyé, cela est avéré, mais par qui et avec quel mandat exactement? Ces questions demeurent et créent autour du personnage une zone d'inconnu qui favorise chez le lecteur une impression de pouvoir, de mystère, une distance

²⁵⁵ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 4, pp.153-154.

²⁵⁶ *Ibid.*, *Appendices* (Livre 7). p.77.

²⁵⁷ *Ibid.*, p.78.

qui magnifie encore le personnage accentuée en cela par cette nomination multiple : il ne possède pas de nom lui-même, mais laisse aux autres le soin de lui en attribuer (comme Fangorn) finalement. Il le mentionne d'ailleurs lui-même alors qu'on le nomme Gandalf à son retour sur la Terre du Milieu : « 'Gandalf', the old man repeated, as if recalling from old memory a long disused word. 'Yes, that was the name. I was Gandalf' [...] 'Yes, you may still call me Gandalf' [...] »²⁵⁸. Or, cette multiplicité de noms suggère plusieurs choses : d'abord, l'impossibilité de le cerner en accord avec la théorie du nom-signifiant déjà expliquée, une conception sur le nom répandue chez les anciens germains et dans l'œuvre. Les noms le décrivent, bien sûr, mais simplement sur des caractéristiques extérieures et bien superficielles : Mithrandir ne signifie après tout que « Pèlerin gris », ce qui laisse place à beaucoup d'interprétations. Gandalf –le nom sous lequel il sera le plus dénommé dans le récit– est un nom que Tolkien tira tel quel d'un chapitre de l'Edda, le Dvergatal ou dénombrement des nains, et qui signifie : « bâton d'elfe », baguette de magicien pourrait-on traduire²⁵⁹. Shippey en dira d'ailleurs : « 'Gandalf' is in fact, then, not a name but a description [...] »²⁶⁰.

Ensuite, nous pouvons par sa longue liste de noms en déduire sa grande longévité. Ce ne peut être en effet qu'une durée de vie hors du commun qui lui permit d'avoir été connu chez tant de peuples, dans tant de lieux et depuis si longtemps. Le rapprochement avec le dieu scandinave Ódhinn est inévitable. Ódhinn, dieu nordique à l'apparence d'un vieillard, portant une cape et coiffé d'un large chapeau, est connu sous plusieurs noms comme l'a mentionné Boyer : « Les *thulur* lui donnent une bonne centaine de noms différents [...] »²⁶¹. L'Edda de Snorri le mentionne également. Ils sont aussi tous deux voyageurs et indissociables d'un cheval légendaire (Sleipnir chez Ódhinn, Shadowfax pour Gandalf), ils connaissent l'avenir, et leur principal attribut est la parole magique, l'incantation : tant de traits qui permettent de

²⁵⁸ *Ibid.*, Livre 3, p.113.

²⁵⁹ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, p.96.

²⁶⁰ *Ibid.*, p.97.

²⁶¹ Régis Boyer, *Yggdrasill, La religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot, 1981, p.137.

les comparer. Seulement, là où Ódhinn est rusé mais fourbe, Gandalf est rusé mais droit. Ódhinn se verra d'ailleurs affubler dans la *Hrolfs saga Kraka* du surnom de « Fauteur-de-Malheur »²⁶² et nous trouvons, dans le roman de Tolkien, un épisode concernant Gandalf se rapprochant étrangement de celui-ci. En effet, arrivant au palais de Théoden, roi du Rohan, Grima Wormtongue (autre nom collant à la personnalité de son propriétaire) gratifie Gandalf du nom « *Stormcrow* » (corbeau de tempête : oiseau de malheur) et de *Lathspell*, qui signifie « mauvaises nouvelles »²⁶³. Le personnage de Grima cherche, par ce processus dénominatif, à le discréditer, à le cantonner dans un rôle par le nom (un titre). Suivant la perspective adoptée dans le roman quant à la nomination, Grima désire que l'on associe Gandalf aux mauvaises nouvelles, ou mieux : qu'il en soit perçu comme l'instigateur. Stratégie qui, évidemment, échoue : Gandalf est maître des mots au-delà des efforts de Grima. En réalité, qu'il n'ait pas de véritable nom –ou qu'il soit inconnu– empêche une prise de contrôle magique ou symbolique d'un adversaire sur Gandalf : on pourrait y voir l'un de ces procédés onomastiques de multiplication des noms et des faux noms à cette fin justement²⁶⁴.

En fait, c'est bien une caractéristique du divin que d'avoir plusieurs noms. L'exemple le plus évident dans notre culture judéo-chrétienne est le nom de Dieu dans la tradition hébraïque et dans la *Cabbale* : «YHVH, tétragramme qui ne se prononce jamais, car cela porterait atteinte à l'infini du divin [...]»²⁶⁵. Dieu est unique mais la façon dont il est perçu et reçu par les croyants est multiple, d'où ses plusieurs noms cherchant à empêcher un cloisonnement sémantique. On pourrait dire la même chose du personnage de Gandalf dans les intentions de l'auteur : sa puissance vient en grande partie du mystère l'entourant. L'agrégat de nombreux attributs conjointement à l'absence de nom est bien une caractéristique prouvant que ce personnage n'appartient pas au monde de la Terre du Milieu,

²⁶² *Ibid.*, p.139.

²⁶³ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 3, p.137.

²⁶⁴ Odile Journet, *La personne ou le risque du nom in* Joël Clerget, *Le nom et la nomination*, Toulouse, Érès, 1990, p.194.

²⁶⁵ Marc-Alain Ouaknin, *Dieu est le texte in La Bible*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1999, p.85.

il est « autre », il vient de l'extérieur et y retournera. Il se distingue ainsi des cas de noms signifiants. Gandalf, par son absence de nom est vraiment le contraire de Sauron qui, lui, possède bel et bien un nom mais refuse qu'on le prononce, ce dont les personnages s'abstiennent bien de faire de leur propre chef.

Le Seigneur des Anneaux est un récit mythique, entre autres parce qu'il raconte la fin d'un monde –dominé par les Elfes- et le commencement d'un autre : celui des humains. On pourrait avancer qu'il se termine de manière négative en ce qu'il raconte la disparition de la magie, des Elfes, des mages aux pouvoirs magiques, des héros même et surtout du mal en tant qu'entité clairement identifiable. Le mal qui deviendra ce qu'il est : diffus, présent en chacun. Le récit raconte le passage de l'âge du mythe à la modernité. C'est la fin d'un âge magique et spirituel et le début d'un âge purement réaliste, pragmatique, le début d'un âge raisonnable : on pourrait y voir une analogie avec le passage des Lumières vers la modernité marqué par la fin du sacré. Le récit est mythe parce qu'il raconte la fin d'un monde mais aussi parce qu'il est récit originel en ce qu'il raconte l'origine d'un monde : le monde moderne. Mais le pouvoir du langage se déploiera de façon magistrale avant la fin. Il mérite que nous nous y attardions, étant l'autre principale des « pierres » utilisées par Tolkien afin de donner sa cohérence à son œuvre, son mythe moderne.

CHAPITRE 3

LA PAROLE POÉTIQUE, LES CHANTS ET L'ENCHANTEMENT : DU NOM À LA FORMULE, DU MOT AU DISCOURS ET LE RÔLE DE LA PAROLE

*Les plus désespérés sont les chants les plus beaux,
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots*
Alfred de Musset

Si le traitement particulier de la nomination dans *Le Seigneur des Anneaux* relève d'une approche propre aux mythes avec, entre autres, l'idée d'une consubstantialité entre le nom et la chose qu'il désigne, cette approche renvoie bien souvent à la notion de la parole performatrice. En effet, si le nom renferme l'essence de l'être ou de la chose nommée, l'acte de nommer, de déclamer un nom à voix haute, aura bien souvent une conséquence magique en ce qu'il donne pouvoir sur ce qui est nommé ou donne à l'énonciateur une part du pouvoir de ce qui est nommé : c'est l'invocation. Inversement, s'abstenir de nommer en considérant tel ou tel nom comme tabou, renvoie à une volonté de nier un pouvoir ou à tout le moins, à ne pas l'invoquer. L'énonciation de certains noms, dans l'œuvre, a des propriétés magiques, qu'elles soient bénéfiques ou maléfiqes. Dans ce dernier cas, nous verrons se déployer de nombreux exemples de tabous verbaux. Ce constat s'étend du nom –ou mot– au discours : dans le mythe, certains discours, certaines formules, sont dotés d'un pouvoir. Et, ici encore, son contraire s'appliquera : certains discours et formules seront donc tabous.

La parole du mythe et celle mise en scène dans le roman de Tolkien sont puissantes en ce qu'elles possèdent vraiment le pouvoir d'agir sur le réel, elles sont considérées comme relevant du sacré et, de là, souvent magiques. Mais la récitation ou le chant de formules poétiques trouvent d'autres fonctions dans les anciennes traditions littéraires. Dans les textes médiévaux scandinaves et anglo-saxons que nous pouvons approcher comme sources du roman et outre les pièces poétiques comme telles, nous retrouverons l'insertion de strophes – quand ce n'est pas le poème en entier– insérées dans la prose et déclamées par des scaldes ou des héros. Ces poèmes ou chants serviront à rappeler à l'attention un mythe primordial, une

légende ancienne, un moment historique en lien avec le récit. Ou encore, ces chants participeront à la définition des identités propres à certains personnages et nous verrons ces derniers en composer pour souligner des moments marquants du récit. Toujours, cependant, on remarque la signifiante accordée à la formule et à la parole poétique.

La deuxième « pierre » ancienne d'importance dans le nouvel édifice qu'est l'œuvre *tolkienienne* relève de ce motif particulier que l'auteur y enchâssa, à savoir : l'insertion de chansons et de formules en vers dans un texte en prose. Comme pour leurs « originaux » des cultures sources, ces paroles poétiques –chants, formules, poèmes– se déclineront de multiples façons et auront plusieurs fonctions : tantôt, elles inscriront une identité, tantôt un passé mythique ou bien encore relèveront du performatif, de la magie. Nous avons vu au premier chapitre comment pour Tolkien l'œuvre est avant tout basée sur le langage : les noms viennent d'abord, à l'origine de tout récit, puis la parole déployée par le langage, son traitement et le pouvoir qui lui est accordé. Pour Tolkien, comme pour les anciens Scandinaves, la parole poétique relève du sacré et est véritablement puissante. J'entends le démontrer et analyser ici ce que l'auteur en a fait.

3.1-La récitation du mythe : Eliade

Comme l'ont montré les théories d'Eliade sur le mythe, la parole poétique, déclamée ou chantée, a plusieurs fonctions dans différents anciens mythes et textes mythiques. Notamment, dans des cultures qui furent au départ basées sur l'oralité, le chant, par ses mécanismes mnémotechniques, permet l'inscription en mémoire des hauts-faits mythiques et des vérités qu'ils contiennent. Et cela se transposera à l'histoire vécue d'une culture : le chant devient le moyen d'inscrire la mémoire dans l'imaginaire collectif. Pour Eliade, la récitation du mythe permet un retour aux temps fabuleux originels. Le récitant, dans l'acte même de narrer le mythe, souvent en le chantant, retourne dans le temps des dieux créateurs et, par là, s'approprie une part des pouvoirs qui existaient alors²⁶⁶. La récitation du mythe donne à ce moment à la parole une force d'action sur le réel (formules favorisant de bonnes récoltes, par exemple). Le mythologue insistera sur la manière dont l'oubli est péché. Donc, l'acte de

²⁶⁶ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, pp.31-32.

mémoire est important, et c'est pourquoi il faut se rappeler le mythe créateur et les ancêtres mythiques en le récitant²⁶⁷. Car les mythes, poursuit Eliade, contiennent la somme des savoirs utiles et l'oubli, une régression²⁶⁸. Ils incarnent des modèles d'actes et de pensées. De plus, il soulignera comment, dans la mythologie indienne, par exemple, l'oubli est aussi assimilé à une perte de l'identité²⁶⁹. Autant de raisons d'inscrire le souvenir dans la mémoire. Ce rappel se fera par la répétition du récit du mythe, lequel est bien inscrit dans les poèmes et les chansons.

Le retour à un temps primordial par le biais de la récitation du mythe est aussi une façon de compenser pour la nostalgie d'un passé idéalisé comme idyllique. C'est cette nostalgie qui est à l'origine d'une conception cyclique du temps et des rites qui permettent un retour aux temps anciens perçus comme parfaits²⁷⁰. Eliade donnera l'exemple de la mythologie indienne où le progrès dans le temps correspond à une dégénérescence du monde et des hommes²⁷¹. Il est intéressant de faire le rapprochement entre cette mythologie découpant le temps en quatre âges, où la durée de vie des humains tend à s'amoindrir d'un âge à un autre, et le mythe romanesque qu'est *Le Seigneur des Anneaux* qui comporte également quatre âges et où la longévité des hommes est décrite comme s'étant amenuisée avec le temps. Nous verrons que cette nostalgie du paradis perdu comme raison de la récitation du mythe en tant que rite de renouvellement se retrouve dans le texte de Tolkien et de quelle façon il traite le thème. Enfin, le mythe contient la conscience d'un autre monde, d'un au-delà qui appartient au divin ou aux ancêtres mythiques et auquel l'homme a accès par le rite de récitation. L'expérience du sacré est l'idée qu'une expérience supérieure existe vraiment, qu'il est des valeurs absolues et que l'expérience humaine a donc un sens. Les personnages du *Seigneur des Anneaux* veulent être mis en chansons parce que ces dernières deviendront mythes selon

²⁶⁷ *Ibid.*, p.136-137.

²⁶⁸ *Ibid.*, p.157.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.148.

²⁷⁰ *Ibid.*, pp.70-71.

²⁷¹ *Ibid.*, p.82.

l'optique de l'auteur. Ils rejoindront le mythe et le sacré par les chants qui donnent une valeur à leur existence et les inscrivent dans l'absolu. Le désir d'être dans les chants qui sont les mythes de demain équivaut à retenir et revenir vers les réels –du rituel de répétition du mythe originel donc à un retour au temps sacré du mythe– et ainsi l'assurance de recommencer sa vie et de recréer son monde²⁷². D'où l'inquiétude des personnages sur la pérennité de leurs chants : si on ne chante plus leurs mythes, il n'y aura pas de recréation du monde, sinon plus de monde du tout. Gandalf le dira, nous le verrons, et tel qu'il a été mentionné déjà : le combat dans le roman est un combat pour une primauté de langage.

3.2- *La parole poétique chez les anciens Scandinaves : parole magique, malédiction et histoire*

Ainsi qu'il a été mentionné au premier chapitre, l'une des principales caractéristiques formelles communes à la plupart des sagas est l'insertion de strophes poétiques dans un texte en prose²⁷³. On peut, dans cette perspective, faire un rapprochement formel avec le roman de Tolkien qui voit lui aussi inséré son lot de chansons et formules en vers dans son texte. Il y a aussi, au-delà de la forme, le caractère particulier accordé à la parole poétique qui aurait ses racines dans les anciennes croyances païennes. Les anciens scandinaves accordent une grande importance à la parole poétique : elle relève du sacré et est bien souvent magique en ce qu'elle donne un pouvoir d'action sur le réel²⁷⁴. Dans les textes mythologiques comme les *Eddas* (dites « en prose » et « poétique »), il sera raconté comment elle est tributaire du dieu Ódhinn qui en fit don au monde, ce qui lui donne une origine divine²⁷⁵. Le poète est donc en contact avec les muses et/ou Ódhinn, et il accède ainsi aux vérités originelles. Dans cette culture, le verbe est puissant et il peut être créateur aussi bien que destructeur. La poésie proviendrait certainement d'anciens rites magiques définis, entre autres, par « [...]

²⁷² *Ibid.*, pp.174-175.

²⁷³ Régis Boyer, *Les sagas islandaises*, Paris, Payot, 1992, pp.52 et 163.

²⁷⁴ Daniel W. Lacroix, *Les pouvoirs de la parole poétique dans la Scandinavie ancienne in Chant et enchantement au Moyen-Âge*, sous la direction de Jean-Claude Faucon, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1997, pp.63-65.

²⁷⁵ Régis Boyer, *La poésie scaldique*, Paris, Éditions du Porte-Glaive, 1990. pp.31-33.

l'exécution de chants [...] ou formulations scandées éventuellement ésotériques [...]»²⁷⁶. Le nom même des poètes scandinaves, les *scaldes*, renverrait à une idée de « [...] cri, de hurlement magique, donc à un art incantatoire où la vertu de la parole, pour maudire, bénir, conjurer, exorciser se manifestât.²⁷⁷ ». Les anciens scandinaves connaissaient différentes opérations magiques axées sur la parole déclamée en formules qui avaient pour but une action directe sur le sujet visé. L'une des versions maléfiques de ces opérations consistait en ce qu'ils nommaient le *nidh*. L'une des versions du *nidh* consiste à empaler la tête d'un cheval sur un bâton et, après l'avoir dirigé sur la cible du maléfice, y graver des runes magiques et déclamer à haute voix une malédiction. Ces opérations s'accompagnent toujours d'une formule versifiée²⁷⁸. Il est intéressant de noter ici comment la parole poétique est employée tant oralement qu'à l'aide de formules gravées, avec le support du signe. La *Saga d'Egill fils de Grimr le chauve* nous en donnera un exemple détaillé et nous y verrons que la malédiction fait son effet²⁷⁹. La parole poétique aura aussi en contrepartie des buts bénéfiques : prédiction de l'avenir, fertilité, thérapeutique, etc., tous ces rites bénéfiques s'accompagnent également de formules. La *Saga d'Erik Le Rouge* décrit avec force détails un rite de prévision de l'avenir et l'accent est bien mis sur l'importance du chant de la *völva* (magicienne) et sur le fait que, sans lui, rien ne peut se produire²⁸⁰.

Au plan formel, la poésie scaldique est définie en partie par l'emploi de figures de style qui lui sont particulières : le *heiti* et la *kenning*. Le *heiti* est l'utilisation d'un mot pour un autre, semblable à la métonymie. Un exemple de *heiti* serait de dire « tilleul » pour « bouclier », ce bois servant souvent à sa fabrication. La *kenning* est fondée sur le même principe mais demande un plus grand effort de compréhension car elle est composée de

²⁷⁶ Régis Boyer, *Le monde du double : la magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International, 1986, p.23.

²⁷⁷ *Ibid.*

²⁷⁸ Régis Boyer, *La poésie scaldique*, Paris, Éditions du Porte-Glaive, 1990, p.85.

²⁷⁹ Régis Boyer, *Le monde du double : la magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International, 1986, p.168.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.18.

plusieurs mots. Nous verrons, par exemple, « tempête des épées » pour « bataille ». Plusieurs de ces figures de style renverront à différents dieux ou thèmes de la mythologie nordique et l'*Edda* en prose est en quelque sorte une longue liste des métaphores possibles et des mythes qui les fondent à l'usage des scaldes de la période post-christianisation²⁸¹. L'*Edda* racontera par exemple la légende de *Hrolf Kraki*, entrevue au précédent chapitre, en précisant que c'est parce que ce dernier abandonna son trésor sur le sol afin de retarder ses poursuivants que l'or peut être appelé en poésie « semence de *Kraki* »²⁸². Notons à ce sujet que le titre du roman de Tolkien est lui-même une sorte de *kenning* : le fameux « Seigneur des Anneaux » n'étant nul autre que *Sauron*. Ces principes de rédaction cherchant volontairement à obscurcir le sens du propos trouvent leurs origines dans d'anciennes croyances et relèvent, ultimement, du tabou verbal²⁸³. Il y aurait aussi là une volonté de charger l'art poétique d'une valeur initiatique, accessible aux seuls initiés. Ce qui la rapproche d'autant de la définition de « magie » et de ses procédés délibérément secrets²⁸⁴. Et cela vient, de plus, rejoindre les théories d'Eliade sur le mythe comme langage auquel il faut être initié :

L'homme des sociétés où le mythe est chose vivante vit dans un monde « ouvert », bien que « chiffré » et mystérieux. Le monde « parle » à l'homme et, pour comprendre ce langage, il suffit de connaître les mythes et de déchiffrer les symboles. [...] Le monde n'est plus une masse opaque d'objets arbitrairement jetés ensembles, mais un cosmos vivant, articulé et significatif. En dernière analyse, le monde se révèle en tant que langage²⁸⁵.

Au-delà de la formulation technique propre aux poèmes scaldiques, les anciens textes nord-germaniques, sagas en tête, offrent une multitude d'exemples où les personnages croient fermement en l'application de tabous verbaux. Ces tabous ont généralement pour objet un

²⁸¹ Snorri Sturluson, *L'Edda*, Paris, Gallimard, 1991.

²⁸² *Ibid.*, pp.128-131.

²⁸³ Régis Boyer, *La poésie scaldique*, Paris, Éditions du Porte-Glaive, 1990, p.131. et Régis Boyer, *L'Islande médiévale*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p.173.

²⁸⁴ Régis Boyer, *Le monde du double : la magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International, 1986, p.14.

²⁸⁵ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.177.

nom à ne pas prononcer comme dans cet exemple pris dans le *Livre de la colonisation de l'Islande* où l'on voit *Lodmundr* le vieux s'adonner à un rite magique sur son bateau : « [...] il s'étendit en ordonnant que personne n'eût l'audace de prononcer son nom.²⁸⁶ ». Boyer commente cette pratique du tabou verbal qui se retrouve en maints autres endroits de la littérature scandinave médiévale, notamment dans la *Saga des chefs de Val-au-Lac*, au chapitre 12; dans le chapitre *Fafnismal* de l'Edda poétique; dans la *Saga de Hjalper* et dans le chapitre sur la *Saga du prêtre Gudmundr le bon* de la *Sturlunga saga*²⁸⁷. Le tabou sur le nom de l'officiant lors d'une opération magique peut s'expliquer par le fait qu'il se doit d'être seul, à l'instar des dieux qui les premiers firent le rite, et le nommer reviendrait à le ramener parmi les vivants dans le réel, faisant ainsi échouer l'incantation²⁸⁸. Comme nous le verrons dans l'étude de l'œuvre, le tabou verbal se veut aussi une garantie de ne pas invoquer un pouvoir sur lequel on n'aurait pas de contrôle.

L'*Edda* en prose ainsi que plusieurs sagas offrent des passages venant souligner l'importance accordée à la parole donnée, à l'art de la formule du serment, comme autres manifestations d'une parole organisant le chaos. L'*Edda* mentionne comment une déesse est spécifiquement attitrée à la surveillance des gens qui prêtent serment et doit les punir en cas de parjure et c'est pourquoi –dans l'optique que nous avons abordé au précédent chapitre– elle a donné son nom aux promesses solennelles²⁸⁹. De manière similaire au langage juridique qui possède un caractère extrêmement pointilleux quant à la forme du discours et des mots utilisés, quant à l'exactitude de la formule prononcée. Une rigueur semblable à cette optique du langage comme sacré et fondé sur plusieurs mythes fondamentaux²⁹⁰. Les sagas islandaises illustrent cette conception et la saga dite *Hrafnkels Saga Freysgoda* est

²⁸⁶ *Livre de la colonisation de l'Islande*, Turnhout, Brepols, 2000, p.206.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.64.

²⁸⁹ Snorri Sturluson, *L'Edda*, Paris, Gallimard, 1991, p.66.

²⁹⁰ Régis Boyer, *Le monde du double : la magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International, 1986, pp.24-25.

particulièrement éloquente lorsqu'elle raconte comment *Hrafnkell* tue, bien à contrecœur, un de ses bergers pour ne pas rompre une promesse solennelle faite à son dieu tutélaire :

“C’est une offense que je te pardonnerais, puisque tu as avoué, si je n’avais pas fait un vœu si solennel.”

Et parce qu’il croyait fermement qu’il n’arriverait rien de bon à quiconque attire la malédiction sur soi pour avoir rompu un vœu, il sauta de selle et donna à *Einarr* le coup de la mort²⁹¹.

À l’époque où se déroulent les grandes sagas, le rôle des *scaldes* est d’immortaliser la mémoire des grands chefs, des héros et des personnages illustres²⁹². Mais le *scalde*, de par le pouvoir accordé dans cette culture à la parole poétique, peut également faire l’inverse : démolir la réputation, causer la déchéance et même, ultimement, la mort de la personne ciblée par des vers infâmants²⁹³. Or, la réputation est primordiale dans cette société : attenter à la réputation de quelqu’un c’est s’attaquer au sacré qui lui est inhérent²⁹⁴. À la lumière de ce qui précède, on comprend l’importance accordée à la réputation –au renom– et que l’idéal du scandinave médiéval est d’être à la hauteur en correspondant aux principes en vigueur dans cette société. Il désire être *söguligr* : être digne d’être chanté dans un poème et, plus tard, dans une saga²⁹⁵. Ce qui revient à être inscrit dans la mémoire collective, dans l’histoire²⁹⁶. Car c’est bien par les poèmes scaldiques d’abord, puis par les sagas, que se transmettaient les hauts-faits historiques de cette culture²⁹⁷. La récitation de sagas était d’ailleurs un motif

²⁹¹ Régis Boyer, *Les sagas islandaises*, Paris, Payot, 1992, p.9.

²⁹² Régis Boyer, *La poésie scaldique*, Paris, Éditions du Porte-Glaive, 1990, p.131; et *L’Islande médiévale*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p. 75.

²⁹³ Régis Boyer, *La poésie scaldique*, Paris, Éditions du Porte-Glaive, 1990, p.85; et *Le monde du double : la magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International, 1986, p.77.

²⁹⁴ Régis Boyer, *La poésie scaldique*, Paris, Éditions du Porte-Glaive, 1990, p.83.

²⁹⁵ Régis Boyer, *L’Islande médiévale*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p.201 et *Les sagas islandaises*, Paris, Payot, 1992, p.201.

²⁹⁶ *Ibid.*, p.182.

²⁹⁷ Régis Boyer, *La poésie scaldique*, Paris, Éditions du Porte-Glaive, 1990, p.11.

obligé des grandes fêtes et des rassemblements²⁹⁸. Évidemment, il faut garder à l'esprit que les sagas ne sont pas des témoignages historiques exacts : l'art de la saga est un subtil mélange d'histoire, de traditions (souvent mythiques) et d'un travail de composition littéraire²⁹⁹. Néanmoins, elles participaient à l'élaboration de la mémoire collective du passé culturel et, avec elles, les poèmes scaldiques, par eux-mêmes ou qui y sont enchâssés. Poèmes, rappelons-le, qui sont d'une facture antérieure et renvoient donc à un passé encore plus lointain, souvent même légendaire. L'auteur du *Seigneur des Anneaux* a su reprendre ces motifs à sa façon, non pas en les répétant simplement, mais en les adaptant afin qu'ils s'incorporent parfaitement à une œuvre moderne, de la façon que nous allons à présent étudier.

3.3-Chants sur la Terre du Milieu : la parole mythique, la parole comme identité, la parole magique

3.3.1-La formule poétique, les mythes et l'histoire : il faut chanter pour savoir et se souvenir

Le Seigneur des Anneaux comprend soixante-dix chansons et poèmes dont une grande partie donnés en entier dans le texte. C'est bien là l'un des points communs majeurs entre l'œuvre et le genre de la saga que d'incorporer ainsi des strophes –parfois des poèmes en entiers– dans un texte en prose. Comme dans les sagas, le roman fera par le biais des chant poétiques référence à une culture littéraire orale portant l'histoire passée, les grands mythes, bref, la présence d'un imaginaire culturel collectif. De même que l'auteur de saga, Tolkien entend ainsi donner à son roman une illusion d'historicité à son récit ainsi qu'une cohérence à la trame narrative. Un peu de la même façon qu'avec la nomination, l'insertion de strophes poétiques et de chants porteurs d'une histoire ancienne, de mythes et d'identité vient de cette façon ancrer le récit dans un univers qui apparaît comme complet et qui contient une

²⁹⁸ Régis Boyer, *Les sagas islandaises*, Paris, Payot, 1992, p.87.

²⁹⁹ *Ibid.*, p.141.

profondeur. L'évocation des mythes et de l'histoire ancienne suggèrent au lecteur qu'il y a plus dans le récit que les seules péripéties qui y sont relatées³⁰⁰.

Le récit donnera ainsi l'illusion qu'il fait partie d'un univers beaucoup plus vaste avec de profondes racines. Le lecteur sera introduit à cet univers dépassant les frontières du roman que l'auteur suggère dès le début, alors que Gandalf explique à Frodo l'histoire de l'Anneau. Il lui parlera de Sauron (qu'il nomme par son véritable nom, ce qui sera rare, on le verra) et du Mordor en soulignant combien ce nom est connu de tous mais qu'on évite de le mentionner : « [...] like a shadow on the border of old stories.³⁰¹ ». Il fait référence ici au fait que Sauron et le Mordor sont inscrits dans la culture, dans les légendes, malgré qu'ils en soient laissés en marges : c'est le mal que l'on ne nomme pas, mystérieux, la menace anonyme. Ce passage évoque explicitement l'existence d'un bassin d'anciens contes communs à tous. Gandalf entreprendra de raconter à Frodo une part de l'historique de l'Anneau qui remonte à un lointain passé devenu presque mythique à l'époque du récit. Seulement, ce récit est, de l'aveu même de Gandalf, tronqué : « If I were to tell you all that tale, we should still be sitting here when Spring had passed into Winter.³⁰² ». Il dit, de plus, comment ce récit remonte à des temps très anciens, d'où sa longueur, et que seuls les *lore-masters* (« maîtres du savoir traditionnel³⁰³ ») en maîtrisent tous les détails, sous-entendant par là qu'il est l'un de ceux-ci. Nous verrons que les mythes et l'histoire ancienne qui sont présentés comme sous-tendant le récit le sont toujours de cette façon tronquée de manière à laisser le lecteur imaginer qu'il y a plus que ce qui aurait possiblement pu être raconté. Cette technique, en plus d'aiguiser la curiosité du lecteur, vient encore renforcer l'impression que le récit est ancré dans un légendaire beaucoup plus vaste et cohérent que l'épisode qui

³⁰⁰ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, pp.112-113.

³⁰¹ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 1, p.67.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ *The Merriam-Webster Dictionary*, New-York, Pocket Books, 1974, p.415: « Lore: [...] knowledge; esp.: traditional knowledge or belief. »

constitue le récit lui-même³⁰⁴. Parfois, cela passera par une simple remarque passant pour anodine mais qui donne l'indice d'un récit beaucoup plus étendu dissimulé derrière, pensons aux explications des *kenningar* par Snorri Sturluson : comment une désignation poétique pour l'or comme « *la semence de Kraki* » s'explique par toute une légende. On en trouve un bon exemple lorsque Aragorn dira que Gandalf peut retrouver son chemin dans l'obscurité mieux que les chats de la Reine Berúthiel. Qui est ce personnage et quelle est la nature de ses chats, ce ne sera jamais expliqué, seulement l'effet est là : une suggestion d'un vaste récit mythique connu derrière cette référence.

Lorsque les Hobbits rencontreront Tom Bombadil, autre personnage avec Gandalf possédant le savoir des mythes et de l'histoire ancienne (*lore-master*), il leur racontera tout le passé des tumulus où les Hobbits se sont aventurés. Nous reviendrons plus loin sur cet épisode, soulignons seulement qu'il y fait aussi le récit –plus exhaustif celui-là mais néanmoins plein de suggestion– d'un passé devenu légendaire au moment de la narration, un passé qui explique les événements récents et les inscrits ainsi dans une linéarité historique. Donc, les références aux temps passés sont inscrites dans les chants et les poèmes que les personnages déclament au long du développement, communiquant par là l'existence d'un fond culturel particulier aux différentes cultures avec quelques notions partagées par tous. Par exemple, alors qu'Aragorn évoque le personnage de Gil-Galad en racontant le passé lié à la tour en ruine près de laquelle ils campent, les voyageurs seront surpris d'entendre Sam chanter une strophe –donnée dans le texte– de la légende. Aragorn leur apprendra que cette strophe appartient à un ancien lai célébrant les hauts-faits dudit Gil-Galad, un récit qui appartient au passé légendaire des Elfes. Que Sam connaisse une strophe de ce lai très ancien indique que cette tradition orale mythique est répandue si elle s'est rendue jusque dans la culture Hobbit³⁰⁵. Notons au passage que le récit en est, ici encore, tronqué, et laisse donc place à la suggestion pour le lecteur d'une histoire beaucoup plus vaste le sous-tendant. Nous

³⁰⁴ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R. Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, p.111.

³⁰⁵ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, London, Harper Collins, 2001, Livre 1, pp.244-245.

en avons en revanche un long extrait inscrit dans le texte sous forme de vers et déclamé par l'un des personnages, c'est de cette façon qu'ils se transmettent les connaissances à l'intérieur du récit : la plupart du temps, ils ne font pas que raconter le mythe ou la légende, ils la chantent. Plusieurs des personnages se retrouvent donc tour à tour dans la position du ménestrel.

C'est ainsi que Gandalf tentera d'en savoir plus sur les palantíri³⁰⁶ : en chantant les versets de ce qu'il nomme les « *Rhymes of Lore* » –les rimes de savoir ancien– les concernant. Notons au passage l'usage des majuscules laissant supposer le titre d'un ensemble, d'une œuvre : ce ne sont pas « des » rimes mais bien « les » rimes. De la même façon, le savoir ancien est également inscrit avec une majuscule : il s'agit d'un savoir particulier. C'est à l'écoute de ces vers que Pippin en apprendra plus sur la nature de ces pierres. Le savoir ancien contenu dans ces rimes au sujet de ces pierres en fait remonter le récit jusqu'aux origines mythique de l'univers romanesque, donnant au lecteur un autre indice sur cet arrière-plan mythique sous-tendant l'œuvre. Le récit évoque l'existence de plusieurs de ces « *Rhymes of Lore* » et que les Hobbits possèdent les leurs en relation avec leurs propres savoirs, leur propre sagesse. Cependant, mentionne Gandalf, le savoir relatif à ces pierres était devenu secret et oublié de tous, hormis quelques-uns des plus cultivés. Ceux qui en avaient quelques connaissances les avaient acquises grâce à ces rimes : c'est vraiment le chant, la parole poétique, qui renferme le savoir³⁰⁷. Et ce dernier trouve ses origines dans les mythes. Un peu plus loin dans le récit, lorsque Aragorn lui demande s'il est vrai que la forteresse n'a jamais été prise tant que des hommes la défendaient, Éomer lui répondra que c'est ce que les ménestrels disent. Aragorn lui répond qu'il y a alors matière à espoir³⁰⁸, soulignant par là la confiance accordée au savoir contenu dans les chants des ménestrels. Inversement, lorsqu'un personnage ou le narrateur prétendent ne rien savoir sur un élément, on souligne qu'aucune chanson ne s'en rappelle. C'est le cas par exemple du lieu nommé

³⁰⁶ Pierres magiques au travers desquelles on peut communiquer et voir au loin. NDA

³⁰⁷ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, London, Harper Collins, 2001, Livre 3, p.247.

³⁰⁸ *Ibid.*, pp.168-169

Dunharrow parsemé d'étranges sculptures de pierres : « Such was the dark Dunharrow, the work of long forgotten men. Their name was lost and no song or legend remembered it.³⁰⁹ ».

Nous le savons maintenant, mythes ou légendes et Histoire finissent par se rejoindre dans la perspective de l'auteur, mais les faits sont véritablement montrés comme marqués dans les mémoires par le biais de chants ou poèmes. Il en sera ainsi de l'épisode de la chevauchée des Rohirrim décrit comme le sujet de chansons du Rohan qui occuperont les hommes pour de nombreuses générations à venir. L'une d'elles nous est donnée dans le texte, en entier³¹⁰. Évidemment ici, l'évocation de chants composés autour de cet événement, en plus du fait que le texte raconte qu'elles persisteront longtemps dans les mémoires, en vient à suggérer pour le lecteur sa grandeur et son importance. Par ailleurs, le lecteur n'a comme seul récit de la chevauchée que celui dépeint dans ces vers. Tolkien a de plus inscrit un nouveau temps dans le récit par le biais de chants ou formules poétiques : le futur du récit. En effet, si les chants et poèmes servent à suggérer un passé, nous voyons qu'ils peuvent également servir à suggérer une continuité au-delà de sa conclusion réelle. Nous en avons un autre exemple avec l'évocation du chant d'un ménestrel du Rohan composé longtemps après –dit le texte–, sur la grande bataille finale : ce fut un événement tellement important comprenant tant de morts illustres, qu'aucune chanson ne les raconte tous, mais le texte nous en donne une en exemple³¹¹. Il y est question de guerriers que l'on dit fameux, tombés lors de ce combat, personnages qui nous sont jusqu'alors inconnus mais qui viennent s'ajouter à la pléthore de noms déjà décrits dans le récit. La lecture de ce chant vient ajouter une nouvelle narration à la bataille, sous une autre forme que celle dans le texte en prose et en donne donc une autre perspective pour le lecteur.

Les personnages des Ents sont particulièrement intéressants dans l'optique d'une observation des chants et des poèmes contenus dans le roman et de leurs fonctions de porteurs d'histoire et de savoir. Comme nous l'avons vu au sujet de la nomination au chapitre

³⁰⁹ *Ibid.*, Livre 5, p.68.

³¹⁰ *Ibid.*, p.79.

³¹¹ *Ibid.*, pp.139-140.

précédent, ces personnages possèdent un langage presque continu qui traduit exactement la pensée exprimée : « Real names tell you the story of the things they belong to in my language [...] It is a lovely language but it takes a very long time to say anything in it [...] »³¹². Ce langage est d'ailleurs donné dans le récit comme une espèce de chant :

[...] a curious and unintelligible conversation began. The Ents began to murmur slowly : first one joined and then another, until they were all chanting together in a long rising and falling rythm, now louder on one side of the ring, now dying away there and rising to a great boom on the other side³¹³.

Que l'auteur ait ainsi donné à ces personnages comme langue première un langage chanté où les mots et les phrases s'enchaînent comme une mélodie, plus comme une musique qu'une langue donc, exprime son désir profond d'un langage qui serait « [...] isomorphic with reality [...] »³¹⁴. Ce concept, que nous avons abordé avec la nomenclature, se voit ici illustré dans un langage. La langue Ent (« *Old Entish* ») correspond à leur nature, c'est un langage lent et répétitif, à la manière de notes musicales qui reviennent ou d'un refrain, qui colle à la réalité qu'il veut décrire et la réalité des Ents est à l'image de leur existence : très étendue. Ces personnages se fondent même avec leur monde : ils ressemblent à s'y méprendre aux arbres de la forêt qu'ils habitent. Mais si l'effet est ici simplement suggéré, car on ne comprend pas cette langue et très peu d'extraits sont cités, il se déploiera chez les Elfes lorsque l'on voit leurs chants –et ce, malgré l'incompréhension chez le personnage les écoutant– faire apparaître devant les yeux de l'auditeur des images de ce qui est chanté.

Treebeard, le doyen des Ents, transmet également son savoir du passé –immensément vaste, pensons qu'il est donné pour un des premiers êtres de la Terre du Milieu– aux Hobbits par des chants dans le langage commun. Ce passé est inscrit en sa mémoire par le biais de cette littérature orale faite pour être mémorisée et chantée, un peu comme les poèmes scaldiques et les sagas, en raison de leurs mécanismes mnémotechniques (rimes, allitérations,

³¹² *Ibid.*, p.74.

³¹³ *Ibid.*, p.94.

³¹⁴ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, p.114.

etc.). La connaissance du monde pour les Ents passe par la composition de vers dans lesquels ils inscrivent ce qu'ils savent : il en ira ainsi de leurs connaissances des espèces vivantes réunies en une liste à la forme poétique. Treebeard doute d'ailleurs de l'existence des Hobbits du fait qu'ils ne figurent pas dans sa liste. Les Hobbits, pour lui faire comprendre leur nature, doivent composer un vers les décrivant –« [...] Half-grown hobbits, the hole-dwellers [...]»³¹⁵– qu'ils situent dans la liste à côté de celui sur la race leur ressemblant le plus : celle des Hommes. Treebeard montrera qu'il a assimilé cette connaissance en ce qu'il a modifié la liste poétique pour y faire entrer de nouveaux vers : « Ents the earthborn, old as mountains,/the wide-walkers, water drinking;/and hungry as hunters, the Hobbit children,/the laughing-folk, the little people,³¹⁶ ».

L'Ent ajoute au sujet de cette strophe que lui et son peuple n'oublieront pas les Hobbits étant donné qu'ils y sont inscrits. La formule poétique est explicitement décrite comme garante de mémoire. Notons qu'il a placé les vers décrivant les Hobbits tout juste à la suite de ceux concernant son espèce, ce qui est significatif : c'est la marque de l'estime qu'il leur porte désormais. Continuant d'informer les Hobbits sur les événements passés qui influèrent sur la situation présente, Treebeard leur chante ses souvenirs de la forêt de jadis et sur l'antique quête des Ents pour leur pendant féminin. Ces deux chants sont donnés en entier dans le texte. Ils évoquent la nostalgie qu'éprouve ce personnage lorsqu'il mentionne comment la géographie du monde a changée depuis les temps anciens et comment les femmes Ents ont disparu. Si nous interprétons ces chants comme relatant des mythes –dans le cadre de la narration– d'un passé originel, cela rejoint la notion qu'a Eliade des rites de renouvellement. Rites qui sont justement liés à une nostalgie du monde qui s'use et qui ont pour fonctions d'effectuer un recommencement, un retour à ce passé mythique perdu. Nous verrons que les Elfes expriment également cette nostalgie et ce désir de retour en arrière, en des temps bienheureux, dans leurs chants.

³¹⁵ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 3, p.73.

³¹⁶ *Ibid.*, p.233.

3.3.2. La formule poétique et l'identité :

Au-delà de sa fonction comme porteuse des mythes, de l'histoire ancienne et des savoirs, la formule poétique sous forme de chant ou de simple poème sert également à circonscrire des identités, de personnages en particulier ou d'une des cultures internes à la narration. La formule poétique donne ici encore une perception autre de son sujet que la simple prose. Par son niveau de langue particulier et comme elle est le manifeste de la culture orale de ces peuples et personnages, elle ajoute une dimension au récit. Tout comme l'inscription des mythes dans les chants et poèmes, celle des identités vient conférer à leur sujet une profondeur et une cohérence supplémentaires. Le premier exemple de cette fonction identitaire octroyée à la formule poétique se trouve dans la chanson sur la vie des nains par Gimli³¹⁷. Cette chanson, donnée en entier dans le texte, raconte la vie des nains dans les mines de la Moria avec force détails sur leurs occupations quotidiennes, les outils et objets résultants de leurs travaux et leurs arts. Elle donne sur les nains une mine d'informations sur lesquelles le texte en prose se faisait avare, ajoutant à la complexité de ces personnages et donc à la crédibilité que leur attache le lecteur.

Lorsqu' Aragorn et la compagnie pénètrent sur le territoire du Rohan, Gandalf et Aragorn révèlent quelques détails sur ce pays, son peuple et son histoire. C'est un pays que le héros décrit comme très ancien et dont l'histoire de la fondation n'est plus que le souvenir contenu dans une chanson. Le dévoilement de ces informations est complété par le chant qu'entonne alors Aragorn dans la langue des Rohirrim, inconnue de l'Elfe et du Nain mais qu'ils écoutent pourtant, séduits par les émotions qui s'en dégagent³¹⁸. L'Elfe dit qu'il devine que la langue du chant est celle du pays, car elle ressemble au paysage comme à ses habitants : riche et « roulante » (les steppes verdoyantes) d'une part, dure et sévère (les montagnes, les rochers) d'autre part, et emplie de la mélancolie propre aux mortels. Ce passage illustre bien la théorie qui est exposée dans le récit d'un lien entre la langue, les compositions poétiques et l'identité de ceux qui les portent. Cette théorie chère à Tolkien voulant qu'il existe une

³¹⁷ *Ibid.*, Livre 2, pp.133-134.

³¹⁸ *Ibid.*, Livre 3, pp.130-131.

« vraie » langue, que Shippey nomme « [...] isomorphic with reality [...] »³¹⁹, on la retrouve ici et Legolas l'énonce clairement par sa remarque. Mais ce passage précise également comment ce chant est un des chants appartenant aux récits fondateurs de cette culture et donc, très ancien. Il a été déclamé par un poète maintenant oublié : cet oubli est un autre détail renforçant l'ancienneté du chant. Toutefois, il survit dans les mémoires avec le récit qu'il contient, et c'est un exemple des chants et des poèmes comme porteurs des mythes et de l'histoire ancienne. Aragorn traduit alors une strophe en langage commun et le texte nous la donne en entier. Il raconte la venue du premier roi du Rohan, ancêtre héroïque devenu mythique. Il est intéressant de noter que la strophe élue par l'auteur est directement inspirée d'un des plus anciens poèmes anglo-saxons, un poème connu comme « *The Wanderer* »³²⁰.

Les Rohirrim sont d'ailleurs inspirés des Anglo-saxons, tel qu'il a été mentionné précédemment, et l'auteur semblait vouloir ajouter à la définition de ces personnages fictifs en incluant cette strophe presque calquée mot pour mot sur celle de l'ancien poème anglo-saxon. Tolkien semblait croire au pouvoir évocateur de la parole poétique et ce, malgré la plus que probable ignorance de l'ancien poème par le lecteur moyen. Il pensait que l'on pourrait ressentir le passé inscrit dans cette composition et l'ajout à la définition du caractère des Rohirrim qu'elle procure. Il avait sans doute raison : quel poème pourrait convier tant de ce sentiment de passé lointain et légendaire mieux qu'un véritable poème ancien ? Cet extrait tiré du *Wanderer* vient, tout comme les éléments tirés du *Beowulf*, créer une impression de profondeur, de perspective, une porte ouverte sur un temps « autre »³²¹ qu'il recherchait. La culture entière des Rohirrim est en fait basée sur le chant ou la parole poétique³²². À l'opposée de la culture du Gondor, qui possède sa littérature écrite, la culture du Rohan est basée sur une littérature orale manifestée à de nombreuses occasions : il s'agit, avant tout,

³¹⁹ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, pp.114-115.

³²⁰ *Ibid.*, p.179.

³²¹ Vincent Ferré, *Tolkien : sur les rivages de la Terre du Milieu*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001, p.103.

³²² Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, p.125

d'un peuple de chanteurs, de guerriers-poètes. Si l'auteur trouva les racines de son inspiration à leur sujet chez les ancêtres des Anglais, ce n'est pas tant les Anglo-Saxons de l'histoire mais ceux de la poésie et des légendes (*The Battle of Maldon*, *The Wanderer*, par exemple) qui l'inspirèrent³²³. Ainsi, ces personnages sont liés à la parole poétique, tant par leur source pour la composition de l'œuvre que dans le récit lui-même : c'est la poésie qui les définit. Cela est souligné par le chant qu'en fera Aragorn, qui a été évoqué, et les nombreux chants qui accompagnent toutes leurs actions et moments saillants : Théoden chante en combattant, ainsi que tous ses guerriers avec lui : « And then all the host of Rohan burst into song, and they sang as they slew, for the joy of battle was on them [...]»³²⁴. Nous y reviendrons quand nous nous pencherons sur les chants élégiaques et les manifestations de la notion de *soguligr* norroise présentes dans l'œuvre.

L'autre culture dont l'identité sera abondamment circonscrite par ses chants est celle des Elfes. Dès le début, le récit mentionne comment les Elfes occupent une soirée à Rivendell par l'écoute de chants relatant l'histoire ancienne et les mythes fondateurs³²⁵. De tous les peuples du récit, ils sont ceux qui sont décrits comme composant le plus de chants et qui apprécient le plus cet art : « [...] the elvish appetite for music and poetry and tales. They seem to like them as much as food, or more.»³²⁶. Toutefois, si les chants des Elfes s'approchent de ceux des autres cultures de l'œuvre en ce qu'ils portent et racontent leur histoire et leurs mythes, chez eux ces réminiscences seront toujours empreintes de nostalgie. Leurs chants sont presque toujours décrits comme portant une tristesse et des regrets, et ce, quoiqu'en soit le sujet : chants narrants l'histoire, les mythes, chants énigmatiques et prémonitoires, chants magiques, etc. Il faut comprendre que le passé des Elfes et leurs mythes se rejoignent dans le récit. En effet, étant donné que ceux-ci sont parmi les premiers êtres vivants de la Terre du Milieu, qu'ils furent en contact avec les dieux et que plusieurs habitèrent même leur monde –

³²³ *Ibid.*, p.124.

³²⁴ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 5, pp.124-125.

³²⁵ *Ibid.*, Livre 2, pp.29-30.

³²⁶ *Ibid.*, p.29.

sorte d'Éden-, les mythes fondateurs et les exploits des temps mythiques relèvent plus pour eux de l'histoire que du mythe. Ces êtres qui sont immortels, qui ont des capacités que l'on pourrait qualifier de « magiques » ou de surhumaines à tout le moins et ce, dans tous les domaines, font partie d'une culture en train de s'éteindre. La plupart quittent la Terre du Milieu pour rejoindre le pays des dieux, leur magie s'estompe, leurs pouvoirs diminuent, leurs domaines rapetissent. Ils sont les premiers représentants des éléments féeriques du roman qui disparaîtront avec la fin du récit. Car, ainsi qu'on l'a vu au premier chapitre, le roman raconte le passage entre un univers relevant du mythe à un univers plus proche du nôtre. Bref, *Le Seigneur des Anneaux* raconte la fin d'un monde et le début d'un nouveau. Lorsque la quête de l'Anneau sera achevée dit Galadriel, le pouvoir des Elfes va diminuer puis disparaître, eux-mêmes vont « diminuer », ils oublieront et seront oubliés³²⁷. Ce ne sera plus leur langage qui nommera le monde et qui le mettra en chansons, ce qui l'inscrivait dans la mémoire. L'histoire et les mythes viendront dorénavant des chants humains, à travers leurs langages. Les Elfes perdent leur monde et leurs chants traduisent une nostalgie à cet égard. Le chant de Galadriel au départ de la compagnie exprime bien ces regrets : « O Lórien! The Winter comes, the bare and leafless Day;/The leaves are falling in the stream, the River flows away./O Lórien! Too long I have dwelt upon this Hither Shore/And in a fading crown have twined the golden elanor³²⁸. »

Elle chante de nouveau, plus loin, un autre chant traduisant une tristesse où elle raconte la nostalgie d'une déesse, de son monde maintenant inaccessible et des temps passés sans espoir de retour³²⁹. Treebeard le souligne lorsqu'il dit aux Hobbits comment les Elfes « [...] made songs about days that would never come again. Never Again.³³⁰ ». Ils chantent avec dépit sur des temps qui ne reviendront plus jamais. C'est ainsi que nous est décrite la

³²⁷ *Ibid.*, p.197.

³²⁸ *Ibid.*, pp.207-208.

³²⁹ *Ibid.*, p.214.

³³⁰ *Ibid.*, Livre 3, p.78.

Lothlorien : un endroit où le temps s'est arrêté grâce au pouvoir de l'anneau de Galadriel³³¹ mais ce pouvoir s'estompe. Nous comprenons à travers leurs chants que ces personnages incarnent la nostalgie d'un passé conçu comme parfait et pur, du temps des origines raconté dans le mythe selon la théorie d'Eliade. Une des raisons à la récitation du mythe réside donc en la volonté conséquente de renouvellement du monde : « Par sa propre durée, le Monde dégénère et s'épuise; c'est pourquoi il doit être symboliquement recréé chaque année.³³² ». Les Elfes ont cette conception du monde qui s'épuise, mais elle est rendue aiguë de par leur longévité. S'il ont une nostalgie d'un passé perdu, ils ont également la volonté de figer le temps afin qu'au moins la dégénérescence s'arrête. Du fait de leur permanence, ils n'ont pas vraiment de rites de renouvellement en tant que tels : ils souhaitent plutôt que le monde corresponde à leur état, qu'il demeure fixe et immuable. S'ils sont nostalgiques d'un temps des origines, ce dernier ne relève plus d'une conception mythique d'un idéal : pour eux c'est un temps des débuts véritable car ils y étaient. Les Elfes du roman ont une conception du temps linéaire les rapprochant dans cette perspective plus du temps chrétien que de celui, cyclique, des cultures du mythe.

Nous écrivions, au premier chapitre, que Tolkien maintenait comme théorie quant à l'origine des contes et légendes que ceux-ci dérivait de l'histoire. Il l'inscrit dans son roman et à de nombreuses reprises, généralement sous la forme de commentaires par les personnages sur les récits anciens qui y sont évoqués. Ils semblent alors parler pour l'auteur. Il y a tout d'abord Sam qui défend la présence de vérité dans les contes et légendes face à un compatriote sceptique qui compare les nouvelles de l'extérieur du Shire à des fables pour enfants : « [...] and I daresay there's more truth in some of them than you reckon.³³³ ». Le même personnage se voit conforté dans cette opinion plus tard dans le récit lorsqu'une comptine rimée pour enfants Hobbits, tenue jusque là pour une fabulation, s'avère décrire parfaitement les créatures que sont les Oliphants, bien réelles dans le récit³³⁴. Il y a Celeborn,

³³¹ Ibid., Livre 2, p.178.

³³² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.99.

³³³ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 1, p.59.

³³⁴ Ibid., Livre 4, pp.62-63.

seigneur elfe, qui avertit Boromir de la sagesse inscrite dans les vieilles légendes au sujet de la forêt de Fangorn : « But do not despise the lore that has come down from distant years; for it oft may be that old wives keep in memory word of things that once were needful for the wise to know.³³⁵ ». Puis, il y a le commentaire d'Aragorn –aussi un « *lore-master* » comme nous le verrons– à un Rohirrim qui assimile les Hobbits à des personnages de vieilles chansons ou de contes pour enfants en demandant s'ils marchent dans la réalité –« la verte terre »– ou dans la légende : « A man may do both, [...] For not we but those who come after will make the legends of our time. The green earth, say you? That is a mighty matter of legend, thought you tread it under the light of day!³³⁶ ». Le commentaire énonce clairement comment l'histoire se déroule au présent mais comment elle est appelée à devenir légende et comment la réalité est la matière à légende par excellence. Ce passage illustre bien, également, comment ce personnage est conscient qu'ils participent d'une grande destinée puisqu'il implique qu'ils seront l'objet de légendes qui sont, dans le cadre d'un récit inspiré de l'époque médiévale, plus que probablement mises en vers et chantés par des troubadours. De plus, lorsque Aragorn décline l'identité et les origines légendaires de son épée à un garde du Rohan, ce dernier lui fait le commentaire suivant : « It seems that you are come on the wings of song out of the forgotten days [...]»³³⁷. Cette remarque souligne une fois de plus comment les mythes fondateurs du récit sont inscrits dans les chansons mais surtout, la remarque dénote comment la réalité est issue des anciens mythes. En outre, cette phrase nous permet de déduire que la chanson narrant le mythe auquel fait référence Aragorn et le garde, deux personnages de cultures différentes, fait partie d'un fond culturel partagé.

Enfin, il y a un passage où Gandalf ajoute également à cette théorie et l'énonce sans ambages au roi Théoden qui s'interroge sur les Ents : « Is it so long since you listened to tales by the fireside? There are children in your land who, out of the twisted threads of story, could pick the answer to your question.³³⁸ ». Le roi Théoden avoue alors comment les chants

³³⁵ *Ibid.*, Livre 2, p.209.

³³⁶ *Ibid.*, Livre 3, p.33.

³³⁷ *Ibid.*, p.135.

³³⁸ *Ibid.*, p.185.

légendaires semblent contenir leur part de réalité. Il précisera qu'il perçoit dès lors comment il est regrettable que le savoir contenu dans les chants de son peuple soit considéré comme destiné seulement aux enfants, puis lentement oublié. Son commentaire vient littéralement faire écho à la pensée que l'auteur expose dans son essai sur les contes de fées : ils ne sont pas seulement pour les enfants et contiennent plus de savoir que ce que l'on a fini par croire. Le roi sera de nouveau détrompé à sa rencontre avec les Hobbits et s'interrogera derechef sur l'ambiguïté entre une prétendue fiction et la réalité. Il serait bon de noter, dans ce dialogue entre Théoden et les Hobbits, que le roi dit que, s'il a entendu parler des Hobbits, il ne connaît pas de contes ou de légendes à leur sujet étant donné qu'on en dit qu'ils ne font rien de notable. Autrement dit, s'ils ne réalisent pas d'exploits, ils n'ont pas de légendes chantées à leur sujet. Cette remarque implique assez comment la notion de *soguligr*, digne d'être chanté en saga, donc retenu en mémoire et inscrit dans l'histoire, est présente dans les cultures dépeintes dans le récit. Nous verrons que le texte comporte des exemples illustrant point pour point cette perspective.

Le chant élégiaque : la mort, la mémoire et le *Sonatorrek*

Les chants élégiaques sont un autre moyen d'inscription de l'histoire dans la mémoire culturelle. Les personnages mettent couramment en chants la mort, la composition de ces chants étant présentée comme la méthode préconisée afin de célébrer le passage vers l'autre monde de tel ou tel personnage important de la narration et ainsi d'en ancrer le souvenir dans l'imaginaire collectif. Gandalf en est l'objet à la suite de sa chute dans les mines de la Moria. Lors de leur arrivée dans la Lothlorien, les Elfes et les Hobbits composent puis chantent tour à tour sa mort et ses exploits, chacun selon sa culture respective. Le récit nous présente les Elfes se lamentant sur la mort du mage, mais en donnant seulement le refrain au lecteur : «*Mithrandir, Mithrandir sang the Elves, O Pilgrim Grey!*³³⁹». Cependant, le récit précise comment les Hobbits, s'ils ne comprennent pas le sens du reste des paroles, sont toutefois

³³⁹ *Ibid.*, Livre 2, p.189.

capables d'en saisir les émotions qui y sont contenues : « [...] they caught his name among the sweet sad words that they could not understand.³⁴⁰ ».

Puis, Frodo, inspiré par les Elfes, compose un chant à la mémoire du disparu. Le texte souligne pourtant qu'il n'est pas d'ordinaire disposé à la composition poétique. Son inspiration semble provenir, presque par contagion, de la capacité qu'ont les chants et les paroles elfes de se traduire en images au-delà de la compréhension du sens des mots même. Sa chanson, donnée en entier dans le texte, lui est venue alors que ses pensées prennent la forme d'un chant, instinctivement. Quoique divisée en six strophes de quatre vers et relativement élaborée, les rimes simples et son contenu quelque peu naïf (Gandalf était un vieux monsieur à barbe grise, il voyageait, était très sage, etc.) traduisent bien le caractère de la vie et des préoccupations simples des Hobbits. Puis, Sam ajoute un quatrain sur les feux d'artifices que faisait Gandalf lors de ses visites dans le Shire, dernière note traduisant bien comment cette culture s'attache surtout aux valeurs simples : percevant et relatant de Gandalf plutôt le côté paternel et chaleureux, ses vêtements usés, ses feux d'artifices divertissants, que la gravité de sa mission d'envoyé des dieux et ses capacités magiques de détruire par le feu ou encore de prévoir l'avenir et de l'influencer. Cette chanson par Frodo et Sam est un autre indice de l'identité de ces personnages, elle ajoute à la perception qu'en a le lecteur au-delà de leur simple description en début de volume par le narrateur. Ce mécanisme permet d'ajouter subtilement une couche à la profondeur de la description des personnages. Il en est de même pour les Elfes : leur chant est décrit comme plaintif, mélancolique, d'un style complexe (Legolas n'est pas assez adroit pour le traduire adéquatement). Surtout, les autres personnages en saisissent l'esprit malgré leur incompréhension de la langue : la parole elfe a en effet cette faculté chère à Tolkien d'un langage primordial où les sons inspirent des images.

Les humains ne sont pas en reste non plus à ce chapitre. Ils composent durant le récit plusieurs chants marquants la mort de personnages illustres, inscrivant par là leur actes dans l'histoire et dans l'imaginaire collectif, ajoutant à la littérature orale d'une culture un morceau

³⁴⁰ *Ibid.*

digne de mémoire. En outre, la composition et la performance d'un chant sont parties intégrantes du rituel de funérailles. Il en est ainsi lorsque Aragorn et Legolas chantent la mémoire de Boromir tombé au combat alors qu'ils placent son cadavre, ses armes et trophées de guerre dans un navire abandonné aux flots d'une rivière. Un usage qui n'est pas sans rappeler celui décrit dans plusieurs textes anciens –tels que *Beowulf*, la *Ynglinga Saga* et la *Skjöldunga Saga*³⁴¹ – concernant les rites funéraires vikings et celui, mythique, justifiant probablement ces us, de la mort du fils d'Ódhinn, Baldr³⁴². Ne soyons donc pas surpris d'apprendre que la déclamation d'un poème aux fins d'éloges et de commémoration, spécialement composé pour l'occasion et qui appartient à une classe distincte de poésie (*erfiljóld*) fait aussi partie intégrante du rite funèbre des anciens Scandinaves³⁴³. Le chant que composent tour à tour les deux personnages à cette occasion s'appuie sur un style grandiose, lyrique, célébrant l'héroïsme du personnage mort au combat.

Enfin, il y aura le chant funèbre honorant le roi Théoden chanté par ses cavaliers et composé par le ménestrel de la cour, lequel n'en composa plus par la suite. Le texte mentionne explicitement que ce chant possède les qualités d'évocation accordées aux paroles des Elfes en ce qu'il émeut tous ceux présent et cela, même s'ils ne comprennent pas la langue du Rohan³⁴⁴. Le roman ne donnera qu'une strophe de ce chant élégiaque à la gloire du roi mais on peut y lire un vers –« [...] out of loss, out of life, unto long glory.³⁴⁵ »– qui contient la fonction du rite même : il est sorti de la vie mais est entré dans la gloire. On comprend que cette gloire perdurera grâce à de telles compositions car la mémoire dans le roman est transmise par cette littérature orale poétique. La mise en tertre de Théoden sera suivi d'un banquet funèbre, lequel débutera avec l'énumération de toute la lignée des rois du Rohan jusqu'au défunt. Un rite qui n'est pas sans évoquer l'importance que nous avons vue

³⁴¹ Régis Boyer, *Yggdrasill, La religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot, 1992, p.176.

³⁴² *Ibid.*, p.124. et Snorri Sturluson, *L'Edda*, Paris, Gallimard, coll. L'aube des peuples, 1991, p.91.

³⁴³ Régis Boyer, *Yggdrasill, La religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot, 1992, p.178.

³⁴⁴ *Ibid.*, p.110.

³⁴⁵ *Ibid.*

être accordée à la généalogie contenue dans le nom au précédent chapitre : après tout, son nom est bien «*Théoden Thengel's son*» tel qu'il se nomme lui-même. Le banquet accompagné de son toast cérémonial et précédé du chant poétique de cet épisode rapproche encore les rites des humains du roman à ceux, historiques, des Vikings³⁴⁶.

Ce sont ces chants funèbres, ces élégies, qui assurent le souvenir du mort dans les mémoires et cela, même si leurs tombeaux ont depuis longtemps disparus ou lorsque, comme dans le cas de Boromir, ils n'en ont tout simplement pas eu. Cette observation sur la parole poétique élégiaque évoque fortement le cas de l'un des scaldes islandais et personnage de saga les plus connus : Egill Skallagrímsson. En effet, si ce dernier est encore connu de nos jours c'est bien parce qu'il est inscrit dans une composition littéraire, soit la saga qui porte son nom, mais beaucoup plus pour le poème élégiaque qu'il composa à la mort de ses fils : le *Sonatorrek* («*l'Irréparable Perte des Fils*») considéré comme un des plus beaux modèles de poésie scaldique³⁴⁷. Le scalde a écrit dans son poème comment celui-ci est un monument qui assurera à ses fils une place dans la mémoire des hommes pour l'éternité, communiquant par là sa profonde croyance et celle de sa culture en la capacité de la poésie d'inscrire des êtres et des faits dans la mémoire collective³⁴⁸. Egill fut un Viking modèle ayant accompli de nombreux exploits dignes d'être contés en saga mais si tel fut le cas, c'est bien surtout afin de permettre à l'auteur d'y insérer les nombreux vers et poèmes qui lui sont attribués³⁴⁹. Ce personnage correspondait en tout point à l'idéal du Viking pour ses contemporains : courageux, féroce combattant, sage mais aussi –et peut-être surtout– grand poète. Il fut donc digne d'être chanté : *soguligr*.

³⁴⁶ Régis Boyer, *Yggdrasill, La religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot, 1992, p.178.

³⁴⁷ Régis Boyer, *Les sagas islandaises*, Paris, Payot, 1992, p.145.

³⁴⁸ Régis Boyer, *La poésie scaldique*, Paris, Éditions du Porte-Glaive, 1990, p.199.

³⁴⁹ Régis Boyer, *L'Islande médiévale*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, p.209.

Soguligr

Si c'est par les chants et poèmes que la mémoire de l'Histoire et des mythes propres aux cultures du récit est transmise au lecteur, il reste que les personnages du roman sont également conscients que de mériter sa place dans un chant, c'est s'inscrire dans l'histoire (du cadre fictionnel). Cette volonté et cette conscience d'être *soguligr*, selon le concept des anciens Scandinaves, le roman le porte explicitement à travers les dialogues de plusieurs personnages des diverses cultures. Chez les Ents, c'est Treebeard leur doyen en marche vers le combat qui l'énonce en s'exclamant : « Now at least the last march of the *Ents* may be worth a song.³⁵⁰ ». Car ce combat qui s'annonce sera peut-être celui qui verra leur fin, aussi y marchent-ils résolus mais conscients de son éventuelle issue tragique. Seulement, l'espoir de se voir mis en chanson et d'être ainsi inscrit dans la mémoire compense pour le danger vers lequel ils se dirigent. Ils ont également conscience du fait que si leurs actes sont chantés, c'est bien parce qu'ils sont valeureux : « [...] le chant atteste de la valeur d'un acte [...]»³⁵¹. Le fait d'être *soguligr* donne à leurs actes leur justification et cela vient conforter les personnages dans leurs choix. Un peu plus loin, Gandalf, lors du récit de son combat contre le Balrog (une sorte de démon), en suggère implicitement la grandeur en disant qu'il aurait été digne de chanson³⁵². Cela ne sera pas, dit-il, étant donné qu'il n'y eu pas de témoin pour le raconter : le chant est fonction de la renommée dans le regard de l'autre, qui perpétue la mémoire.

Dans le contexte du roman, c'est beaucoup afin qu'il en reste d'autres pour les chanter que les personnages se battent malgré leur situation désespérée. Que Sauron en vienne à gagner et ce sera son langage qui primera : le péril propre au *Seigneur des Anneaux* a une base linguistique avant tout. Dans toute éventualité, il faut toutefois qu'il reste des individus pour chanter. Le roi Théoden le dit bien lorsqu'il déclare : « Maybe we shall cleave a road, or

³⁵⁰ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 3, p.102.

³⁵¹ Vincent Ferré, *Tolkien : sur les rivages de la Terre du Milieu*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001, p.270.

³⁵² J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 3, p.123.

make such an end as will be worth a song –if any be left to sing of us hereafter³⁵³ ». Le personnage exprime aussi par là, tout comme Treebeard, la volonté d’accomplir un exploit digne d’être chanté. On voit dans cette phrase que le roi du Rohan a lui aussi cette volonté d’être *soguligr*. Face au désespoir et à la mort, les personnages opposent l’inscription dans la mémoire, dans l’histoire, comme garante d’une certaine immortalité. Plusieurs autres exemples du roman vont dans ce sens. Il en est ainsi d’Eowyn qui énonce sa motivation de se battre afin de gagner sa renommée³⁵⁴ et de son frère Éomer qui, face à une mort certaine, est néanmoins déterminé à accomplir de grands exploits que les chants rappelleront (« [...] deeds of song [...]»³⁵⁵). De plus, il est clair que si Merry refuse d’être laissé en arrière avant une bataille, il dit bien que c’est parce qu’il ne veut pas que les chants se rappellent de lui de cette façon. Ce à quoi le roi répond que si la bataille n’avait pas lieu si loin mais bien aux portes de son château, alors les ménestrels se souviendraient de ses actes³⁵⁶. Encore ici, l’évocation est claire dans le texte que ce sont les chansons et les poèmes chantés par les ménestrels qui sont garants de la mémoire et, donc, qu’entrer dans une chanson c’est offrir des récits de vies exemplaires aux générations qui suivent. Car, comme l’écrit Frye : « [...] les rois n’auraient aucune raison de se conduire comme des rois, si les poètes ne leur offraient pas dans l’imaginaire le modèle de ce qu’est la royauté.³⁵⁷ ».

L’illustration de cette conscience de la renommée possible des actes mis en chanson est particulièrement éloquente dans le cas des dialogues sur la question entre Frodo et Sam. En outre, les deux personnages se livreront alors à une réflexion sur la nature des légendes qu’ils connaissent. Cet épisode crée en cela une sorte de mise en abyme, car nous avons deux personnages fictifs qui élaborent sur le contenu et la qualité de légendes à l’intérieur même de

³⁵³ *Ibid.*, p.171.

³⁵⁴ *Ibid.*, Livre 5, p.55.

³⁵⁵ *Ibid.*, p.137.

³⁵⁶ *Ibid.*, p.80.

³⁵⁷ Northrop Frye, *L’écriture profane : essai sur la structure du romanesque*, Stasbourg, Circé, 1998, pp.185-186.

la fiction dont ils font partie. Ils discuteront donc des caractéristiques propres aux chansons et contes légendaires pendant plusieurs pages³⁵⁸.

Le tout débute lorsque Sam fait la remarque qu'ils n'en seraient pas là s'ils avaient su dès le départ les dangers qui les attendaient. Comparant leur situation à celles des légendes, il en conclut que c'est généralement le cas des personnages dont les chants racontent les aventures. Il suppose que ces héros, même s'ils cherchent les risques, il arrive bien souvent, comme pour les Hobbits, qu'ils leur soient imposés. Continuant la comparaison, le Hobbit remarque que les héros de légendes auraient eus, eux aussi, bien des occasions de fuir mais qu'ils ne le firent pas. C'est la raison pour laquelle ils furent chantés, observe-t-il. Il précise que s'ils furent inscrits dans la mémoire, c'est bien parce qu'ils persévérèrent malgré les périls. On remarque ici l'allusion à la notion qu'ont les personnages de la mémoire durable comme liée aux actions valeureuses et inscrites dans les chants, notion dite de *soguligr*. À force de comparaison, Sam se demande dans quelle sorte de légendes ils sont tombés, de celles qui finissent bien ou leurs opposées? Qu'importe, conclut Frodo, nous ignorons la fin et tout comme les protagonistes des légendes, il nous faut continuer. Sam évoque alors des légendes qu'il compare à la leur et s'aperçoit qu'ils se trouvent toujours dans ces légendes : ils en vivent la suite car elles racontent les temps des origines du récit. Ainsi, le cadeau de Galadriel d'une fiole lumineuse à Frodo est-il lié à la lumière d'une étoile dont l'origine se trouve dans un ancien mythe lié à la création de l'Anneau. Les légendes n'ont-elles pas de fin s'interroge le personnage? Et Frodo de répondre par la négative. Encore une fois, par ce passage, l'auteur semble mettre dans la bouche de ses personnages son opinion face aux contes : ils contiennent toujours une part de vérité, et les faits du passé deviennent les mythes de demain.

Les personnages énoncent également explicitement leur volonté d'être mis en chanson et d'ainsi voir leur souvenir perdurer : « [...] I wonder if we shall ever be put in song or tales. We're in one of course; but I mean: put into words, told by the fireside [...] years and years

³⁵⁸ Tolkien, J.R.R., *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 4, pp.149-151.

afterwards.³⁵⁹ ». Sam mentionne aussi comment eux-mêmes font partie d'une légende. Il conclut, après que Frodo lui eut mentionné que « l'épisode » qu'ils vivent ferait peur aux auditeurs, comment les contes et légendes idéalisent les récits qu'ils relatent et sont donc moins effrayants que la réalité dont ils s'inspirent. Il s'agit d'une mise en abyme intéressante lorsque l'on pense que le roman de l'auteur comporte plusieurs idéalizations de ses intérêts linguistiques et historiques. Bien entendu, les Hobbits verront leur souhait se réaliser étant donné qu'ils entendront le chant du ménestrel chantant tous leurs exploits en présence des plus éminents personnages du récit. Ce chant en plusieurs langues émeut tous ceux présents et les transporte ailleurs³⁶⁰. C'est par ce chant que Frodo entre dans la légende intrinsèque au roman, que sa renommée est établie pour toujours, c'est par lui également qu'est marquée l'ultime étape de sa quête. Il était lié par son serment sur l'Anneau, ce chant le libère et lui permet de redevenir lui-même, quoique transformé³⁶¹.

La formule du serment

Nous avons parlé de l'importance de la notion de serment dans la culture scandinave. Nous avons également vu comment Tolkien s'est arrêté, dans son analyse de *Sir Gawain and the Green Knight*, sur le serment et ses conséquences en les décrivant comme moteurs de cette œuvre médiévale³⁶². *Le Seigneur des Anneaux*, en mettant l'accent sur le caractère de la parole, rejoint ces perspectives sur le serment en tant que formule orale relevant du sacré et cela est manifeste lors de nombreux passages. Outre la sacralité du langage et tout comme pour les cultures du Moyen-Âge, les cultures du récit se basent sur l'oralité : comment alors ne pas accorder d'importance à la parole donnée puisqu'il n'existe qu'elle? Nous avons vu comment, chez les anciens Scandinaves, la parole donnée lors de procès et tout l'art de la

³⁵⁹ *Ibid.*, p.150.

³⁶⁰ *Ibid.*, Livre 6, p.81.

³⁶¹ Anne C. Petty, *One Ring to Bind them All, Tolkien's Mythology*, Tuscaloosa et Londres, The University of Alabama Press, 2002, p.77.

³⁶² J.R.R Tolkien, *Sir Gawain and the Green Knight*, p.72. in J.R.R. Tolkien, *The Monsters and the Critics and Other Essays*, Londres, Harper Collins, 1997, p.99.

formule judiciaire trouvait des liens dans le sacré et que ceux-ci étaient des moyens –les seuls– de s’assurer de la véracité du témoignage. Elrond mentionne le serment de Frodo de ne pas abandonner l’Anneau ou de ne pas le laisser en de mauvaises mains : il y est engagé, ce serment le lie³⁶³. Gandalf l’énonce à Aragorn afin de décrire la prochaine étape de son parcours : « [...] Your next journey is marked by your given word.³⁶⁴ ». Son destin est lié à sa parole d’honneur, il lui faut la respecter. De même, lorsque Frodo voudra s’assurer de la fidélité de Gollum : il lui fait prêter serment sur l’Anneau plusieurs fois³⁶⁵. Frodo rappelle plus tard à la créature que le danger qu’elle court réside essentiellement dans les conséquences qu’entraînerait le bris de son serment³⁶⁶ : ce passage manifeste bien la foi en la pénalité qu’entraîne la trahison de la parole donnée.

Mais nulle part trouverons-nous exemple plus révélateur que dans l’épisode où Aragorn recrute l’armée des morts. Le nom même de ceux-ci explique leur histoire et leur raison d’être : « *Oathbreakers* », les briseurs de serment. Leur état de spectres résulte directement de la malédiction qu’ils ont encourue pour cause de manquement à leur parole. S’ils accompagneront Aragorn et l’aideront, c’est bien pour lever la malédiction qui les afflige : « *Oathbreakers, why have ye come?* [...] ‘To fulfil our oath and have peace.³⁶⁷ ». Si les morts avaient prêtés serments à Isildur, c’est à son descendant Aragorn qu’il revient de les libérer une fois celui-ci remplit. Il le fera en employant une formule: « Hear now the words of the Heir of Isildur! Your oath is fulfilled. Go back and trouble not the valleys ever again! Depart and be at rest!³⁶⁸ ». L’énonciation de cette formule est nécessaire à la levée de leur malédiction : elle marque son autorité en la matière en le désignant comme descendant d’Isildur, elle énonce la complétion de leur vœu puis les libère. Le rite exprime la sacralité

³⁶³ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 2, p.86.

³⁶⁴ *Ibid.*, Livre 3, pp.120-121.

³⁶⁵ *Ibid.*, Livre 4, pp.25-26.

³⁶⁶ *Ibid.*, p.54.

³⁶⁷ *Ibid.*, Livre 5, pp.61-62.

³⁶⁸ *Ibid.*, p.175.

accordée à la parole. Ces exemples marquent bien de quelle façon le serment relève de cette conception de la parole comme sacrée et, de là, magique en ce qu'elle a véritablement une incidence sur le réel.

3.3.3-*Les chants et l'enchantement : la parole magique*

L'une des manifestations les plus notoires d'un traitement particulier accordé à la parole poétique dans *Le Seigneur des Anneaux* est bien son caractère magique. Nous avons vus plusieurs liens entre le mythe, le roman de Tolkien et les littératures médiévales quant aux fonctions de la parole poétique et du nom dans la perspective d'un langage sacré; mais la parole ayant véritablement des effets sur le réel, la parole magique est celle que le lecteur remarque de prime abord. Le conte de fée, selon l'auteur, doit de contenir de la magie³⁶⁹. Nous verrons maintenant de quelle façon Tolkien déploya cette parole agissante dans son récit. Dans le roman, la magie fait partie du réel, tout comme pour les cultures du mythe chez Eliade, les anciens Scandinaves et les lecteurs contemporains des romances médiévales : « [...] it is clear that magic is frequently a part of the « real world » for medieval society.³⁷⁰ ». Les anciens textes sources sont parsemés de manifestation de la parole comme magique et agissante pour laquelle « [...] partout, on mettra en relief la puissance du Nom et de la Parole [...]»³⁷¹. Le chant est une part essentielle de la plupart des opérations magiques comme dans celles servant à deviner l'avenir : « [...] ce chant magique sans lequel rien ne peut se produire.³⁷² » Nous verrons que la parole magique, ses fonctions et manifestations sont très présentes et se déploient de multiples façons dans le roman de Tolkien, dès le début.

³⁶⁹ J.R.R. Tolkien, *On Fairy Stories, in The Monsters and the Critics and Other Essays*, edited by Christopher Tolkien, Londres, Harper Collins, 1997, p.117.

³⁷⁰ Michelle Sweeney, *Magic in Medieval Romance*, Dublin, Four Courts Press, 2000, p.29.

³⁷¹ Régis Boyer, *Le monde du double : la magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International, 1986, p.16.

³⁷² *Ibid.*, p.18.

Dès que les Hobbits quittent le Shire, il sont sauvés par un chant : c'est celui-ci qui fait fuir le cavalier noir sur le point de les assaillir³⁷³. Ce sont des Elfes qui chantent une chanson relatant un ancien mythe à propos d'Elbereth, une déesse de leur mythologie. Le pouvoir contenu dans leur chant tient à ce que sa récitation ramène les Elfes aux temps mythiques des origines et confère donc à leurs paroles une part du pouvoir de la déesse³⁷⁴. C'est ce qui fait fuir le cavalier noir : Elbereth est une déesse qui a connu le temps de la première lumière à la création du monde, lumière que le mal ne peut supporter³⁷⁵. Le cavalier ne peut rivaliser avec une force qui lui est bien antérieure et qui puise de ce fait ses pouvoirs dans une source plus puissance que la sienne. La simple évocation du nom d'Elbereth dans le récit est suffisante pour manifester son pouvoir contre l'obscurité incarnée par les forces du mal. Nous voyons donc Aragorn commenter ainsi son invocation par Frodo qui fait fuir le Nazgul l'assaillant: « More deadly to him was the name of Elbereth³⁷⁶. ». La lumière comme symbole d'espoir et force tangible sera également invoquée à travers le nom de la déesse alors que Sam est en proie au désespoir dans l'obscurité des cavernes de Shelob : c'est l'invocation de son nom qui lui redonne courage. Elle le ramène dans le temps du mythe et l'investit de son pouvoir, ce qui est révélé par le fait qu'il se mettra à réciter une formule liée au mythe dans un langage qui lui est inconnu³⁷⁷. Il gagne alors en force et en courage, sa fiole lumineuse augmente en intensité et fait reculer le monstre. Ce qui accorde son pouvoir au nom c'est le fait qu'il est partie prenante du mythe, lequel est investi du pouvoir des divinités que Tolkien raconte.

Un épisode très développé où nous trouvons une manifestation de chants aux vertus magiques est celui qui déroule lors de la traversée de la Vieille Forêt par les Hobbits. Ce sera lors de cette pénible traversée qu'ils tomberont sous le charme et dans les filets du Vieil Homme Saule. Ce personnage, sorte d'Ent à rebours, endort les Hobbits au moyen de ce qui

³⁷³ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 1, pp.104-105.

³⁷⁴ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2004, p.26.

³⁷⁵ Verlyn Fleiger, *Splintered Light, Logos and Language in Tolkien's World*, Kent et Londres, The Kent State University Press, 2002, p.89.

³⁷⁶ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 1, p.260

³⁷⁷ *Ibid.*, Livre 4, p.172.

est décrit comme un chant : « Only a gentle noise on the edge of hearing, a soft fluttering as of a song half whispered, seemed to stir in the boughs above. » et « [...] then it seemed that they could almost hear words, cool words, saying something about water and sleep.³⁷⁸ ». Il s'agit ici clairement d'un enchantement et il fait son effet. Ils seront sauvés par Tom Bombadil, un personnage de la Terre du Milieu qui a un rapport très particulier à la parole agissante et créatrice. Ce personnage ne s'exprime presque uniquement qu'en chansons ou à tout le moins, en vers³⁷⁹. Ses chants feront apparaître des images devant les yeux de ses auditeurs, même s'ils ne comprennent pas tout, et les renvoient à un passé qui semble lointain : « The Hobbits did not understand his words, but as he spoke they had a vision as it were of great expanse of years behind them [...]»³⁸⁰. Ce passage porte inscrit en lui la vision de son auteur car c'est vraiment l'effet que Tolkien, le conteur, voulait provoquer à la lecture de son roman : que l'on ressente l'effet d'une longue durée. Les chants de Bombadil amènent les Hobbits hors du temps du récit : dans le temps des origines mythiques, ce qui illustre parfaitement l'hypothèse d'Eliade voulant que la récitation du mythe provoque un retour aux temps mythiques. Il semble que la parole de Bombadil ait d'autant plus de facilité à ramener ses auditeurs dans le temps du mythe qu'il semble vivre hors du temps : il est éternel et rien ne l'affecte. Mais la parole de Bombadil a, de plus, un caractère magique en ce qu'elle fait littéralement apparaître des images à l'esprit des auditeurs, elle a un véritable pouvoir d'action sur le réel.

Cela se remarque notamment alors que Bombadil apprend aux Hobbits une formule versifiée à chanter pour l'appeler à l'aide s'ils sont dans le besoin. Lorsque les Hobbits sont capturés par le *Barrow-Wight*, Frodo chante les vers à voix haute : l'effet est immédiat, aussitôt arrive Bombadil qui les sauve, une fois de plus, avec ses chansons magiques faisant fuir le spectre³⁸¹. Ce dernier a d'ailleurs lui-même ensorcelé les Hobbits au moyen d'un chant

³⁷⁸ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 1, p.154.

³⁷⁹ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, p.107.

³⁸⁰ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 1, 192.

³⁸¹ *Ibid.*, p.188.

et prononce une étrange mélodie comme la partie orale d'un rite magique qui semble se conclure par un sacrifice. Cet épisode rappelle celui de la *Geste des Danois* où la belle-mère du héros Ericus lui dit de l'appeler à l'aide en cas de besoin : « Il leur suffisait pour cela de prononcer son nom car, disait-elle, elle avait partie liée avec le monde surnaturel [...] »³⁸² ; aussitôt dit, aussitôt fait : « [...] Éricus prononça le nom de sa belle-mère [...] et immédiatement il obtint le secours dont il avait besoin.³⁸³ ». Le personnage de la *Geste des Danois* explique son pouvoir par le lien avec le monde surnaturel – par lequel il faut entendre le monde des dieux – et Bombadil se rapproche d'une figure divine dans le récit : par son nom (« il est ») et sa parole créatrice : il chante et cela devient réel. Et voilà bien la nature et la fonction qui définissent la magie : « [...] produire, par des procédés occultes [...] des phénomènes sortant du cours ordinaire de la nature.³⁸⁴ ». Par son verbe, Bombadil crée et transforme le réel.

Les Elfes ont également ce pouvoir de suggestion contenu dans leur verbe bien que moins puissants que les enchantements du vieux Bombadil. Rappelons que ces êtres chantent souvent et la plupart du temps des chants portant sur les temps passés. Alors qu'ils font fuir le cavalier noir, pour les Hobbits leur chant fait apparaître des images mentales, et ce, malgré leur incompréhension de la langue : « Yet the sound blending with the melody seemed to shape itself in their thoughts into words which they only partly understood.³⁸⁵ ». On en verra d'autres exemples, notamment lors de passage déjà évoqués comme lorsque Galadriel entonne un chant de départ. À l'écoute de celui-ci et même si Frodo ne comprend pas tout, il en mesure l'effet : « Yet, as is the way with Elvish words, they remained graven in his memory, and long afterwards in interpreted them [...] »³⁸⁶. On voit que le chant des Elfes a la propriété de s'imprimer en mémoire et d'évoquer des images suffisamment claire pour

³⁸² Saxo Grammaticus, *La Geste des Danois*, Paris, Gallimard, 1995, p.174.

³⁸³ *Ibid.*, p.198.

³⁸⁴ Régis Boyer, *Le monde du double : la magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International, 1986, p.14.

³⁸⁵ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 1, p.105.

³⁸⁶ *Ibid.*, Livre 2, p.214.

permettre à Frodo de les traduire même longtemps après. Encore une fois, nous avons ici une manifestation de la théorie de Tolkien sur la correspondance entre signifiant et signifié relevant de la pensée mythique³⁸⁷.

Gandalf, en tant que mage et « *lore-master* », a évidemment toutes les qualifications nécessaires pour invoquer des forces magiques par la formule ou la récitation du mythe. Nous le voyons illustré à plusieurs reprises. D'abord, alors que la compagnie est attaquée par une meute de loups, Gandalf projette des boules de feu vers eux, mais pas avant d'avoir déclamé une formule qui initie l'acte magique³⁸⁸. La nécessité d'énoncer la formule renvoie à la magie dans le Nord ancien où le rite de lancer des sorts est accompagné invariablement par une incantation orale³⁸⁹. Nous avons vu comment la parole poétique est associée, dans cette culture, au sacré et que les rituels magiques appelaient donc des formulations scandées³⁹⁰. Alors que la compagnie est bloquée devant les portes des Mines de la Moria, le mage est celui qui, par son savoir des récits anciens et des langues, doit trouver la formule de commande qui les ouvrira. Le texte nous donne un aperçu de son savoir alors qu'il essaie plusieurs incantations et ce, dans toutes les langues qui ont été parlées dans l'univers du roman³⁹¹. Enfin, il trouve la formule d'ouverture et l'énonce à haute voix : l'effet est soudain, les portes s'illuminent puis s'ouvrent³⁹². Il s'agit bien là d'une incantation : Gandalf répète le mot qui a été prononcé lors de la construction des portes, ce mot contenant la force des ancêtres mythiques qui construisirent la porte magique et y transférèrent une part de leur pouvoir. Et c'est par un chant se référant à la Lothlorien, le pays elfe où le temps s'est arrêté, pays relié aux temps mythiques des origines, que Gandalf puise la force nécessaire afin de

³⁸⁷ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R. Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, p.114.

³⁸⁸ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 2, p.110.

³⁸⁹ Régis Boyer, *Le monde du double : la magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International, 1986, p.25.

³⁹⁰ *Ibid.*, p.23.

³⁹¹ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 2, p.121.

³⁹² *Ibid.*, p.122.

libérer Théoden de l'enchantement dans lequel la voix et les mots de Grima Wormtongue le maintenaient.

Le mage a aussi la faculté, qui le rapproche en cela de Bombadil, du verbe créateur. Ainsi nous le voyons, par la force de sa parole, commander aux objets tel qu'il le fait en bloquant magiquement une porte : « [...] put a shutting-spell on the door.³⁹³ ». Le Balrog utilise alors un contre-sort et Gandalf dit avoir été obligé d'utiliser un « [...] word of Command [...]»³⁹⁴ qui brise ultimement la porte. Dans ce passage, la lutte entre les deux forces se fait par le biais de la formule, chacune recelant la volonté de l'énonciateur. Nous le voyons également utiliser des « mots de commande », où la parole est performative, alors qu'il intime à Saruman de revenir, lequel s'exécute malgré lui : « 'Come back, Saruman!' [...] Saruman turned again, and as if dragged against his will, he came slowly back [...]»³⁹⁵. Puis Gandalf brise son bâton de mage, le tout par le seul fait de sa parole : « 'Saruman, your staff is broken.' [...] the staff split asunder in Saruman's hand [...]»³⁹⁶. Ce passage illustre bien que le verbe, la formule (« *spell* ») a une incidence sur la « nature » physique du récit, une des fonction de la formule magique qui est : « [...] assurer la mainmise de l'homme sur la « nature » [i.e. sur le réel] [...]»³⁹⁷. Gandalf apparaît donc comme un personnage maîtrisant la langue « vraie », que nous avons abordée précédemment, participant de cette perspective mythique où le signifiant exerce un réel pouvoir sur le signifié³⁹⁸. Le mage tire sa force non seulement de l'univers mythique inhérent au récit, il est l'envoyé des dieux qui semblent avoir investis en lui une part de leurs forces liée au verbe créateur. Il confirme lui-même son état de messager des dieux alors qu'il raconte le récit de sa « mort » et de son retour sur la

³⁹³ *Ibid.*, p.147.

³⁹⁴ *Ibid.*

³⁹⁵ *Ibid.*, Livre 3, p.229.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ Régis Boyer, *Le monde du double : la magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International, 1986, p.16.

³⁹⁸ Tom Shippey, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R.Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, p.106.

Terre du Milieu : « Then darkness took me, and I strayed out of thought and time [...] Naked I was sent back [...]»³⁹⁹.

À l'opposé du mage œuvrant pour la bonne cause, le roman comprend son mage retors dans le personnage de Saruman. Si Gandalf reprend plusieurs des caractéristiques du dieu Ódhinn (multiples noms, pouvoir de l'incantation, entre autres), Saruman en a les attributs négatifs : il est fourbe, cruel et traître. Ce dernier, comme le dieu du panthéon nordique, possède un pouvoir d'enchantement par le biais de son discours. Seulement, là où Gandalf use de la parole magique et mythique pour agir sur le réel, Saruman en use pour ensorceler son auditoire. La parole lui sert à asservir l'esprit de ce dernier. Un chapitre du roman lui est consacré, intitulé justement : « *The Voice of Saruman* ». Dans celui-ci, le mage tentera d'enchanter l'un après l'autre ses auditeurs, tentant d'attirer leur volonté à son contrôle tout en les tournant les uns contre les autres :

« [...] it was a delight to hear the voice speaking, all that it said seemed wise and reasonable, and desire awoke in them by swift agreement to seem wise themselves. When others spoke they seemed harsh and uncouth by contrast; and if they gainsaid the voice, anger was kindled in the hearts of those under the spell.⁴⁰⁰ »

Ferré l'a souligné quand il écrit : « [...] Saruman exerce une séduction réelle grâce à sa voix, véritable sortilège; « basse et mélodieuse », elle « captive », « subjugué » par son « enchantement » et lui permet de gagner ses interlocuteurs par la persuasion⁴⁰¹. ». C'est dans sa voix et le discours qu'elle porte que réside le principal pouvoir de Saruman. Si sa voix contient le pouvoir d'enchantement (« [...] none were unmoved; none rejected his pleas and its commands without a effort of mind and will [...]»⁴⁰²), c'est le discours qu'elle articule qui lui donne son plein potentiel. Porté par sa voix aliénante, le mage utilise tour à tour des paroles à double sens, la manipulation des faits à son avantage, la promesse et la

³⁹⁹ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 3, p.123.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.222.

⁴⁰¹ Vincent Ferré, *Tolkien : sur les rivages de la Terre du Milieu*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2001, p.32.

⁴⁰² J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 3, p.222.

remontrance. Il adapte son discours selon les circonstances : si le roi Théoden résiste à l'enchantement et à la volonté du mage, ce dernier tente de monter ses hommes contre lui en décrivant les propos du roi comme des critiques imméritées et un manque de sagesse. Bref, il excelle à la manipulation et au mensonge. Ce pouvoir d'enchantement dans la voix et son don de la manipulation, ajoutés à son apparence qu'il peut transformer à sa guise (sa cape est d'une couleur changeante selon qui l'observe et sous quel angle, il apparaît tantôt vieillard sage et bienveillant, tantôt sombre et menaçant⁴⁰³), confirme le rapprochement avec Ódhinn. En effet, on lit dans l'*Yglinga Saga* à son sujet: « [...] il connaissait l'art de changer de couleur et de forme de la façon qu'il voulait. [...] il parlait si éloquemment et suavement que tous ceux qui entendaient pensaient que cela seul était vrai.⁴⁰⁴ ». Il est aussi, tel Saruman, un spécialiste de la manipulation, de la fourberie et du mensonge⁴⁰⁵.

Nous le voyons, si les forces bénéfiques à l'œuvre dans le récit emploient le verbe pour aider leur cause, les forces maléfiques ne sont pas en reste à ce niveau. La parole poétique peut également véhiculer des maléfices. Nous le voyons alors que Gandalf prononce à voix haute au concile d'Elrond la formule en vers gravée sur l'Anneau dans sa langue d'origine :

« The change in the wizard's voice was astounding. Suddenly it became menacing, powerful, harsh as stone. A shadow seemed to pass over the high sun, and the porch for a moment grew dark. All trembled and the Elves stopped their ears.⁴⁰⁶ »

Le simple fait de prononcer distinctement le langage du Mordor change la voix du mage et inscrit en elle des traits nouveaux : menaçante, puissante et dure comme la pierre. L'incantation cache le soleil et effraie les auditeurs. Les incantations maléfiques sont nombreuses dans le récit, à commencer par les voix des Nazgul⁴⁰⁷ qui terrifient et paralysent

⁴⁰³ *Ibid.*, p.222, p.225.

⁴⁰⁴ Régis Boyer, *Yggdrasill: la religion des anciens Scandinaves*, Paris, Payot, 1981, p.144.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, pp.138-139.

⁴⁰⁶ J.R.R.Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 2, p.51.

⁴⁰⁷ Véritable nom des cavaliers noirs ou spectres de l'Anneau, comme *samurai* ce nom ne nécessite pas le « s » au pluriel. NDA

leurs ennemis à plus d'une occasion : « More unbearable they became, not less, at each new cry. At length even the stout-hearted would fling themselves to the ground [...]»⁴⁰⁸. Si elles sont décrites comme des cris, leurs voix forment néanmoins un langage car elles communiquent un message, elles traduisent la volonté de Sauron : « [...] their voices [...] uttered only his will and his malice [...]»⁴⁰⁹. Ces personnages se situent en contrepoint des Elfes à ce niveau : alors que le langage et les chants de ces derniers renvoient à des mythes créateurs et ont un effet encourageant –comme on l'a vu pour Sam par exemple– et créateur, le langage des Nazgul sème l'effroi et paralyse le corps. Inspirer la panique et la peur relève de l'enchantement, mais leurs paroles peuvent également avoir une incidence sur la nature. Le meilleur exemple tient certainement à celles que prononce le Roi-Sorcier devant les portes de la forteresse Minas Tirith :

« Then the Black Captain [...] cried aloud in a dreadful voice, speaking in some forgotten tongue words of power and terror to rend both heart and stone. Thrice he cried. [...] the Gate of Gondor broke. As if stricken by some blasting spell it burst asunder [...]»⁴¹⁰ »

Ici encore, la formule « *forgotten tongue* » souligne l'ancienneté des mots employés, renvoyant à d'anciens mythes. Seulement, dans ce contexte, la formule évoque un passé qui traduit l'obscur et l'inquiétant issus de l'inconnu par opposition à un passé légendaire ou de la création. Nous avons vu en début de chapitre comment le scalde pouvait, par sa seule parole, détruire le sujet de son chant dans l'optique relative au langage propre à cette culture. Il possédait d'ailleurs un mètre spécifiquement conçu à cet égard : le *galdralag*⁴¹¹. Dans la culture scandinave médiévale on nommait cette faculté magique de destruction par la parole la « [...] « *skaedh tunga* », la langue qui fait du mal [...]»⁴¹². On voit par toute cette

⁴⁰⁸ *Ibid.*, Livre 5, p.105.

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.112.

⁴¹¹ Régis Boyer, *Le monde du double : la magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg International, 1986, p.77.

⁴¹² *Ibid.*

nomenclature entourant le phénomène que ce pouvoir de la parole maléfique à déclencher la déchéance et même la mort était conçu comme bien réel et redoutable⁴¹³. C'est exactement ces traits que nous retrouvons chez les Nazgul. Ils sont bien en cela le contrepoint aux Elfes au verbe évocateur et bienfaisant. Les opérations magiques des spectres de l'Anneau s'apparentent également à une autre forme de magie verbale puissante : le *nidh* que nous avons aperçu en début de chapitre, opération présente notamment dans la *Saga d'Egill fils de Grimr le chauve*. Nous avons noté que la formule qui accompagne l'opération magique était fréquemment supportée par le signe gravé, des runes chez les Norrois. Or, les spectres de l'Anneau connaissent aussi le support du signe comme formule poétique aux effets magiques. Nous le verrons mentionné dans le récit alors qu'un Elfe examine le poignard qui blessa Frodo : « There are evil things written on this hilt [...]»⁴¹⁴ et il semble bien que ces signes participent de l'effet maléfique propre à l'arme : « [...] handle it as little as you may! Alas! the wounds of this weapon are beyond my skill to heal.»⁴¹⁵. De même sur le bélier des forces de Mordor : « [...] on it spells of ruin lay. Grond they named it [...]»⁴¹⁶. Si la langue et les paroles des personnages bénéfiques sont puissantes en ce qu'elles puisent leur force dans un retour au temps d'un mythe des origines, celles du Mordor invoquent la puissance du mythe de Sauron : le mal incarné, le représentant du chaos d'avant la création, le symbole de l'obscurité et de la destruction.

Les tabous verbaux

Si Tolkien laisse entrevoir au lecteur un vaste passé marqué par les mythes et l'Histoire ancienne évoqués dans les chants et poèmes, il suggère implicitement aussi la puissance des forces du mal par le traitement du langage particulier qu'est le tabou verbal. En effet, et ce dès le début du récit, nous voyons les personnages s'imposer des restrictions quant à des moments et des lieux pour aborder un sujet, allant jusqu'à refuser carrément d'en parler ou

⁴¹³ *Ibid.*

⁴¹⁴ J.R.R. Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 1, p.277.

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*, Livre 5, p.112.

d'énoncer à voix haute certains noms. C'est ainsi que Gandalf dira à Frodo, au sujet des cavaliers noirs: « We will not speak of such things even in the morning of the Shire.⁴¹⁷ ». Bombadil aussi y va de ses mises en garde : « Some things are ill to hear when the world's in shadow.⁴¹⁸ ». Plus loin, c'est Aragorn qui prévient les Hobbits du danger inhérent à l'énonciation de certains noms ou sujets. Ainsi, alors que Frodo évoque les spectres, Aragorn lui lance avec un sérieux qui surprend : « Do not speak of such things!⁴¹⁹ ». Puis, à Pippin qui mentionne le Mordor : « Do not speak that name so loudly!⁴²⁰ ». Et encore, alors que Frodo va prononcer le mot « Mordor » en racontant une ancienne légende : « 'No!' said Strider interrupting, 'I do not think that tale should be told now with the servants of the Enemy at hand. If we get through to the house of Elrond, you may hear it there, told in full.⁴²¹ ».

Pour le lecteur, ces mises en garde suggèrent le pouvoir d'invocation que le mot ou la parole contiennent et la force du pouvoir que le mal recèle. Si même Gandalf et Bombadil, pourtant donnés comme maîtres du langage et des savoirs magiques, s'abstiennent d'évoquer certains sujets, la puissance maléfique qui habite de tels mots et sujets est forcément grande et bien réelle. Que Gandalf ait obtenu autant d'effets alors qu'il parle le langage de Mordor dans un lieu protégé comme Rivendell, suggère assez le pouvoir qu'aurait de telles invocations en pleine nature où rôde les forces du mal. Nous voyons, dans quelques-uns de ces exemples, qu'il est des moments (la nuit, par exemple) et des lieux (hors de Rivendell, par exemple) à éviter et d'autres qui conviennent à l'énonciation. Nous avons également vu que réciter le mythe –ou même énoncer un simple nom qui y participe– revient à s'approprier le pouvoir des origines selon la théorie d'Eliade. Or, ces considérations de temps et de lieux où raconter le mythe sont garantes du pouvoir qu'il doit porter⁴²². Eliade précise comment les

⁴¹⁷ *Ibid.*, Livre 1, p.68.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p.167.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.243.

⁴²⁰ *Ibid.*, p.245.

⁴²¹ *Ibid.*, p.252.

⁴²² Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 2004, pp.21-22.

moments où l'on cherchait à invoquer un pouvoir mythique bénéfique correspondait à des moments charnières où les craintes de l'homme sont exacerbées : la nuit, l'automne, l'hiver, par exemple. Les exemples que nous avons abordés montrent bien que les personnages cherchent à éviter d'invoquer un pouvoir maléfique à travers la récitation de son mythe en évitant les moments et les lieux où celui-ci trouverait son plein potentiel.

Nous avons vu en début de chapitre que le tabou verbal se rencontrait régulièrement dans la tradition scandinave. Il s'appliquait à certains mots et certains noms, tel qu'illustré par exemple dans l'origine probable de la *kenning* et dans l'épisode du *Livre de la colonisation de l'Islande* où Lodmundr le vieux interdit que l'on profère son nom alors qu'il accomplit son rituel magique. Dans le roman de Tolkien, le nom qui se verra imposer le plus strict des tabous est celui de Sauron. En effet, ce dernier ne se voit nommé dans le roman qu'à sept reprises, dont quelques fois par le narrateur. C'est fort peu si on considère qu'on parle abondamment de lui dans le texte, au-delà d'une centaine de fois. Lorsqu'on le mentionne, ce sera donc sous des appellations autres : *the Enemy*, *the Nameless One*, *the Dark One*. Il faut connaître l'origine de l'objet invoqué pour en avoir une certaine maîtrise : invoquer sans savoir, c'est courir le risque que le pouvoir échappe au contrôle de l'incantateur. Si dans le cas d'Elbereth la force invoquée est bonne et, donc, un contrôle sur elle est moins impérieux, il en est autrement dans le cas de Sauron où une absence de contrôle provoque des ennuis. Eliade mentionne comment la récitation du mythe ne devait se faire devant des non-initiés, étant donné que le mythe est conçu comme vrai et réellement porteur d'une puissance dans l'invocation : il faut connaître l'origine des mythe pour en invoquer la force⁴²³. Or, aucun des personnages « bons » du récit ne connaît vraiment l'origine de Sauron et donc aucun ne pourrait, une fois celui-ci invoqué, en avoir le contrôle. En conséquence, ils se garderont bien de le nommer. Nous voyons cette particularité de l'œuvre de Tolkien soulignée chez Petty lorsqu'elle mentionne :

« A [...] mythic aspect of animate nature is the power in names, a potency immanent in the world of Middle-Earth. Time and again companions on the road

⁴²³ *Ibid.*, p.21.

caution each other not to speak evil names or the language of Mordor aloud for fear of calling the power down upon themselves.⁴²⁴ »

Dans le cadre du récit, au-delà du refus de l'invocation, l'une des fonctions du tabou verbal sera également de retirer à Sauron sa position de sujet. Les personnages cherchent ainsi symboliquement à lui enlever cette possibilité. Nier le nom de Sauron revient donc à nier son passé, équivaut à l'effacer de la mémoire et à lui nier le droit même à l'existence : « Le sans-nom n'aurait pas d'existence ou n'a plus d'existence. [...] Le non-né ne reçoit pas de nom.⁴²⁵ ». Le tabou verbal sert à garder une distance entre l'imaginaire et l'objet, il reconnaît en son principe même un pouvoir et un caractère sacré à ce dernier. Il entoure ainsi l'objet de mystère, puisque nommer revient bien souvent à connaître comme on l'a vu, et crée par là une distance. Marquer ainsi le personnage de Sauron d'un tel tabou verbal ne fait qu'en souligner le pouvoir réel et contribue à le garder inconnu pour les acteurs du récit comme pour le lecteur. Pour ce dernier, l'effet est efficace dans : Sauron n'en apparaît que plus puissant et effrayant. Encore une fois, Tolkien utilise un mécanisme langagier –relevant ultimement de la pensée mythique comme il l'a fait avec les mythes tronqués– qui suggère plus qu'il ne décrit. Il instigue par là chez le lecteur un effet plus profond qu'il n'aurait pu le faire avec de simples descriptions de Sauron, le Seigneur des Anneaux.

⁴²⁴ Anne C. Petty, *One Ring to Bind them All, Tolkien's Mythology*, Tuscaloosa et Londres, The University of Alabama Press, 2002, p.95.

⁴²⁵ Clerget, Joël, *Des astres in Clerget, Joël, Le nom et la nomination*, Toulouse, Érès, 1990, 340 pages, page 335.

CONCLUSION

Ainsi qu'il a été dit alors que nous abordions la pensée de Tolkien sur le conte de fée et la littérature d'imagination, pour l'auteur la cohérence de l'ensemble dans l'œuvre de fiction est en fin de compte plus importante que dans un roman historique. Ceci afin d'atteindre cette impression d'une vérité propre au passé, de « vérisimilitude » qui appuie la « croyance littéraire » du récit comme historique qui était si importante à ses yeux. Nous avons également souligné cette perspective dans son analyse de *Sir Gawain and the Green Knight* où il précise comment sa lecture suggère le sentiment d'une distance dans le temps et de tout un univers mythique sous-tendant discrètement le récit. À propos de la lecture de ce texte et de *Beowulf*, il disait que l'on pouvait ressentir poindre en arrière-plan les figures d'anciens mythes et, entre les lignes, entendre l'écho d'anciens cultes, croyances et symboles. Si ces récits ne portent pas forcément sur ces choses, Tolkien insistait sur l'importance de leur vie, de leur vivacité et de la tension qui en émanait.

Lorsque l'auteur du *Seigneur des Anneaux* souligne que le poème *Beowulf*, et ce, même à l'époque de sa composition, contenait cet esprit d'un âge lointain, ce sentiment que le poème rapporte des faits anciens et chargés de regrets, on peut en déduire que ce sont ces aspects qu'il affectionna particulièrement et qu'il voulut rendre dans ses propres récits. De la même façon, alors qu'il décrit l'histoire des récits comme un chaudron où mijotent des ingrédients depuis que l'Homme invente et raconte des histoires, que tout récit qui parvient à puiser ou à ajouter un ingrédient dans ce chaudron sera réussi et traversera les temps et l'histoire, il nous faut y entendre un aveu de ses intentions en tant que romancier. Tolkien désirait puiser à ce chaudron de contes ces éléments qui traverseraient le temps, ces « vieilles pierres » pour en revenir à son allégorie sur *Beowulf*, qui permettraient de voir loin dans le passé et de contenir cette part de vérité dans le mythe à laquelle il croyait fermement. Il désirait qu'à la lecture de son roman l'on puisse ressentir ce que les Hobbits ressentent en écoutant le récit de Tom Bombadil sur les temps anciens : « [...] as he spoke they had a vision as it were of a great expanse of years behind them, like a vast shadowy plain over which

strode shapes of Men, tall and grim with bright swords, and last came one with a star on his brow.⁴²⁶».

Nous avons pu observer dans notre étude que le traitement de la nomination dans l'œuvre, avec toutes ses ramifications, participait d'une perspective mythique et comment chaque nom portait inscrit en lui une histoire, comment il arrivait dans le récit déjà chargé de sens. L'analyse de ce travail que Tolkien fit par rapport au traitement de la nomination dans son œuvre nous a permis de démontrer et de mieux comprendre en quoi cela constituait l'une de ces « anciennes pierres », l'un de ces éléments atemporels et universels puisés dans le chaudron des contes. De la même façon, en passant du nom à la formule, du mot au discours, nous avons pu constater comment ces chants et poèmes parsemant le texte en prose formaient un arrière-plan, comme une grande plaine brumeuse à perte de vue se déployant derrière le récit et dans lequel celui-ci était ancré. Tolkien était conscient de la nature et de la qualité de ses textes sources que nous avons présentés au long de ces pages, et savait qu'il s'agissait de travaux d'auteurs comme lui qui se sont servis d'antiques histoires pour des buts qui leur étaient contemporains.

Selon sa perspective, *Le Seigneur des Anneaux* n'est pas simplement un dérivé ni une métamorphose de ces textes mais bien une parcelle d'une vérité, une interprétation qui ne pourrait jamais être clairement expliquée. C'est à l'aide de tout ce travail sur ces noms et sur ces poèmes qu'il créa pour son œuvre ce qu'il appelait « l'impression de profondeur » et sur laquelle il s'était interrogé dans son essai sur *Sir Gawain and the Green Knight* :

« [...] what is this flavour, this atmosphere, this virtue that such texts have, and which compensates for the inevitable flaws and imperfect adjustments that must appear, when plots, motives, symbols, are rehandled and pressed into the service of the changed minds of a later time, used for the expression of ideas quite different from those which produced them.⁴²⁷ »

⁴²⁶ J.R.R.Tolkien, *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, Livre 1, pp.192-193.

⁴²⁷ J.R.R. Tolkien, *Sir Gawain and the Green Knight*, in J.R.R. Tolkien, *The Monsters and the Critics*, Londres, Harper Collins, 1997, p.72.

Il semble qu'il avait trouvé la réponse, car les éléments se trouvent intensifiés par l'âge qui s'inscrit en eux à chaque récupération et reconstruction. Ainsi, ce qui reste à travers les âges est ramené à l'essentiel et est la cause de ce que le lecteur ressent d'autant plus cette « saveur » et cette « atmosphère » qui étaient recherchées par Tolkien.

Lorsque Eliade stipule que « [...] si la religion et la mythologie grecques [...] ont survécu dans la culture européenne, c'est justement parce qu'elles avaient été exprimées par des chefs-d'œuvre littéraires et artistiques.⁴²⁸ » et que l'histoire ne tiendra compte que de ce qui a été mis par écrit, nous comprenons que les mythes et le folklore du Nord, sans écriture, n'ont survécus que grâce à l'idéalisation qu'en ont fait des Chrétiens. Des Chrétiens comme Snorri Sturluson et Saxo Grammaticus qui ont écrits des centaines d'années après la disparition des croyances et des récits qu'ils relatent. Ils les ont idéalisés, les ont adaptés à leur foi et aux dogmes de leur époque, ont inventés même souvent des interprétations avec des objectifs qui leur étaient bien personnels. Mais, tout de même, ils assurèrent la survie de parcelles de vérité jusqu'à notre époque à travers ces éléments fondamentaux qui perdurent dans ces anciennes légendes. En un sens, nous pourrions dire la même chose de ce que Tolkien a fait avec *Le Seigneur des Anneaux* : c'est un roman moderne dans lequel ne se déploie aucune culture véritablement historique, comme les Rohirrim, elles sont idéalisées et interprétées. Néanmoins, à cause de son traitement particulier du langage, de ses références qui pointent sous leur couvert de fiction, Tolkien a poursuivi le travail de ces clercs : il permet à ces mythes et hauts-faits d'un passé très lointain de survivre jusqu'à nous. À cet égard, et quoique transformées, leur essence et une part de leur vie est retenue dans son roman. Grâce à lui d'ailleurs, nombreux sont ceux qui furent appelés à découvrir le *Beowulf*, les sagas islandaises, le *Kalevala*... Tolkien a rejoint la pensée de Frye lorsque ce dernier écrit : « [...] les véritables créateurs de la culture médiévale ont été les bâtisseurs, peintres et auteurs romanesques et non les guerriers ou les prêtres.⁴²⁹ ».

⁴²⁸ Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.198.

⁴²⁹ Northrop Frye, *L'écriture profane : essai sur la structure du romanesque*, Stasbourg, Circé, 1998, pp.185-186.

Ce travail aura permis d'examiner d'un peu plus près certains des éléments chers à l'auteur du *Seigneur des Anneaux*. De toute évidence, il aura aussi fait apparaître la grande complexité de cet univers romanesque par laquelle est dévoilée sa cohérence. Il n'a pas été possible ici d'aborder toute la richesse de ses thèmes, comme par exemple la présence et les fonctions des nombreuses énigmes dans le récit. De celle en incipit concernant l'Anneau, du duel d'énigmes entre Bilbo et Gollum à celles prédisant l'avenir ou recelant un savoir précieux pour qui sait la résoudre, le roman en est truffé. Les textes sources de Tolkien en contiennent aussi plus souvent qu'à leur tour comme c'est le cas dans les *Eddas*, de nombreuses sagas (notamment la *Saga de Hervor et du roi Heidrekr* et la *Saga de Gisli Sursson*), le *Kalevala* et l'*Exeter Book*, pour ne nommer que les plus connus. La poésie même, chez les anciens Scandinaves et les Anglo-Saxons, était basée sur l'énigme avec les *kenningar* à déchiffrer. Dans ces cultures, c'était souvent un jeu, un passe-temps que de déchiffrer les énigmes déclamées lors de soirées. Mais les récits les présentent aussi comme un travail initiatique à accomplir pour parvenir aux savoirs cachés dans les poèmes. Ils connaissaient également la joute d'énigmes, comme celle entre Bilbo et Gollum, dont certains textes eddiques se font l'écho. Les énigmes sont représentées un autre de ces ingrédients qui lient le *Seigneur des Anneaux* à l'Histoire ancienne et aux anciens mythes et légendes.

Il est intéressant d'ailleurs de souligner que c'est le chapitre de *Bilbo le Hobbit, Énigmes dans l'obscurité*, qui est à la base de l'idée qui servira à Tolkien pour ériger la suite qu'est *Le Seigneur des Anneaux* : ainsi donc, les énigmes sont à la base du récit dans le roman (c'est ainsi que Bilbo trouva l'Anneau) mais dans la «vraie» vie aussi. Dans tous les cas, dans le roman *tolkienien* ou dans le texte ancien, que l'enjeu de l'énigme soit connaissance ou autre, la majeure partie des exemples de jeu d'énigmes nous fait clairement percevoir que ceux-ci agissent en tant qu'épreuves initiatiques à franchir par le personnage qui y est confronté afin de pouvoir poursuivre son parcours. L'énigme est liée au mythe. Eliade l'aborde alors qu'il expose le caractère initiatique, qui est un trait du mythe, qui survit dans la littérature moderne et qui traduit un désir de faire partie de l'énigme, du mystère, afin d'être parmi les initiés qui voient le sens secret de l'univers. Le lecteur moderne a l'impression d'être initié lorsqu'il déchiffre les langues inventées de Tolkien, de découvrir les racines et les sens dissimulés à

l'arrière-plan des milliers de petits détails dont l'auteur a parsemé son œuvre, chacun ayant un sens.

Un autre aspect qui mériterait d'être développé est le rapport entre culture du mythe, ou païenne, et culture chrétienne. Nous savons que Tolkien était partagé entre ces pôles qu'il respectait mais qui, parfois, s'entrechoquaient. Sa correspondance et sa biographie font état de ses réflexions sur le sujet : de la même façon qu'il se penchait sur les vérités contenues dans les mythes, il réfléchissait à celles contenues dans les *Évangiles*, autres récits mythiques. Il s'approchait décidément de l'auteur derrière le *Beowulf* par exemple, où l'on voit cette tentative de concilier héros païen et valeurs chrétiennes. Sur cet aspect aussi nous trouvons une réflexion de la part d'Eliade, notamment sur le fait que paganisme et christianisme connurent la nostalgie du paradis perdu, mais il y aurait lieu de pousser plus loin les recherches. La question d'une lecture psychanalytique du roman n'a pas non plus été abordée sérieusement à notre connaissance et il semble que cette œuvre ne manquerait pas de matière dans cette perspective : un récit où le mal incarné est un œil immense qui voit tout, logé au sommet d'une tour titanesque, un récit où l'on évite de passer son doigt à un anneau...D'autre part, la question des langues inventées –que l'auteur développa d'une façon très poussée– n'a pas non plus connue d'analyse satisfaisante, en français, dans le champ de la linguistique, à notre connaissance...Bref, les pistes de travaux à effectuer autour de cette œuvre sont innombrables, venant, en dernier lieu, confirmer la grandeur de l'univers qu'a su bâtir un auteur entièrement consacré à sa foi profonde en le mythe et la part de vérité qu'il contient, invariablement.

BIBLIOGRAPHIE SÉLÉCTIVE

Oeuvres de fiction de J.R.R. Tolkien

Tolkien, J.R.R., *The Children of Hurin*, Christopher Tolkien (éd.), Londres, Harper Collins, 2007, 313 p.

_____. *The Hobbit*, Londres, Harper Collins, 1999, 310 p.

_____. *The Lord of the Rings*, Londres, Harper Collins, 2001, 1536 p.

_____. *The Silmarillion*, Christopher Tolkien (éd.), Londres, Harper Collins, 1999, 443p.

Essais de J.R.R. Tolkien

Tolkien, J.R.R., *Faërie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1974, 214 p.

_____. *The Letters of J.R.R. Tolkien*, Humphrey Carpenter (éd.), Boston, Houghton and Mifflin Company, 1981, 463 p.

_____. *The Monsters and the Critics and Other Essays*, Christopher Tolkien (éd.), Londres, Harper Collins, 1997, 240 p.

Sur l'œuvre de Tolkien

Carpenter, Humphrey, *J.R.R.Tolkien, une biographie*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2002, 316 p.

Ferré, Vincent (dir. publ.), *Tolkien, trente ans après*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2004, 394 p.

Flieger, Verlyn, *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*, Kent/Londres, Kent State University Press, 2002, 208 p.

Manlove, C.N., *Modern Fantasy : Five Studies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1975, 308 p.

Petty, Anne C., *One Ring to Bind them All: Tolkien's mythology*, Tuscaloosa/Londres, University of Alabama Press, 2002, 144 p.

Shippey, Tom, *The Road to Middle-Earth: How J.R.R. Tolkien Created A New Mythology*, Boston/ New-York, Houghton Mifflin Company, 2003, 398 p.

Sur le genre littéraire, le langage, la nomination

Akin, Salih (dir. publ.), *Noms et re-noms : la dénomination des personnes, des populations, des langues et des territoires*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 1999, 287p.

Clerget, Joël, *Le nom et la nomination*, Toulouse, Érès, 1990, 340 p.

Favret-Saada, Jeanne, *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1985, 427 p.

Frye, Northrop, *L'Écriture profane : essai sur la structure du romanesque*, Strasbourg, Circé, 1998, 202 p.

Hacikyan, Agop, *A Linguistic and Literary Analysis of Old English Riddles*, Montreal, Mario Casalini LTD, 1966, 94 p.

Heidegger, Martin, *Acheminement vers la parole*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1976, 260 p.

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Éditions du Seuil, 1965 et 1970, 254 pages.

Todorov, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éd. du Seuil, coll. Essais, 1970, 189 p.

Sur les sources de Tolkien

Boyer, Régis, (dir. publ.), *Anthropologie du sacré*, Bologne, Éditions Mentha, coll. Bibliothèque d'orientation, 1992, 58 p.

_____. *La poésie scaldique*, Paris, Éditions du Porte-Glaive, 1990, 252 p.

- _____. *Le monde du double : La magie chez les anciens Scandinaves*, Paris, Berg international, coll. L'Île verte, 1986, 205 p.
- _____. *Les sagas islandaises*, Paris, Payot, 1992, 230 p.
- _____. *L'Islande médiévale*, Paris, Les Belles Lettres, 2001, 274 p.
- _____. *Yggdrasill. La religion des anciens scandinaves*, Paris, Payot, 1981, 249 p.
- Dickman, Adolphe-Jacques, *Le rôle du surnaturel dans les Chansons de Geste*, Genève, Slatkine Reprints, 1974, 208 p.
- Dumézil, Georges, *Mythes et épopées I-II-III*, Gallimard, coll. Quarto, 1995, 1463 p.
- _____, *Mythes et dieux de la Scandinavie ancienne*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2000, 376 p.
- _____, *Mythes et dieux des indos-européens*, Paris, Flammarion, coll. Champs- l'Essentiel, 1992, 319 p.
- Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 1963, 251 p.
- Faucon, Jean-Claude (dir. publ.), *Chant et enchantement au Moyen-Âge*, travaux du groupe de recherches « Lectures Médiévales » Université de Toulouse II, Toulouse, Éditions Universitaires du Sud, 1997, 235 p.
- Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, Paris, Payot, coll. Petite bibliothèque Payot », 2001, 225 p.
- Page, R.I., *Mythes nordiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Inédit Sagesses », 1993, 185 p.
- Ries, Julien (dir. publ.), *Traité d'anthropologie du sacré vol. 2 : L'homme indo-européen et le sacré*, Aix-en-Provence, 1995, 302 p.
- Suard, François, *La chanson de geste*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 2003, 127 p.

Sweeney, Michelle, *Magic in Medieval Romance : from Chrétien de Troyes to Geoffrey Chaucer*, Dublin, Four Courts Press, 2000, 199 p.

Quelques sources de Tolkien

Grammaticus, Saxo, *La Geste des Danois*, Paris, Gallimard, « L'Aube des peuples », 1995, 445 p.

La chanson des Nibelungen/La plainte, Paris, Gallimard, coll. « L'Aube des peuples », 2001, 526 p.

La Saga de Hervör et du roi Heidrekr, Paris, Berg International, 1988, 92 p.

Les Quatre Branches du Mabinogi et autres contes gallois du Moyen-Âge, Paris, Gallimard, coll. « L'Aube des peuples », 1993, 419 p.

Livre de la colonisation de l'Islande, Brepols, Turnhout, 2000, 382 p.

Lonnrot, Elias, *The Kalevala*, Oxford, Oxford University Press, 1989, 679 p.

Régnier-Bohler, Danielle (dir. publ.), *La légende arthurienne*, Paris, Éditions Robert Laffont, 1989, 1206 pages.

Sagas islandaises, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, 1993 p.

Sturluson, Snorri, *L'Edda*, Paris, Gallimard, coll. L'Aube des peuples, 1991, 232 pages.